

# Was tun wir hier?

Albrecht Kunkel

Fotografie als (kunst)geschichtliche und  
medienreflexive Spurensuche

Jana Duda



# **Was tun wir hier?**

Albrecht Kunkel

## Fotografie als (kunst)geschichtliche und medienreflexive Spurensuche

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)  
der Fakultät für Geisteswissenschaften (Kunstwissenschaft)  
der Universität Duisburg-Essen

Eingereicht in Essen am 15. Oktober 2018  
von Jana Duda, Berlin

Tag der Disputation: 30. September 2019

Gutachterinnen:

Prof. Dr. Gabriele Genge, Universität Duisburg-Essen  
Prof. Dr. Ursula Frohne, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Irene Kunkel gewidmet.

# DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT  
DUISBURG  
ESSEN

*Offen im Denken*

ub | universitäts  
bibliothek

Diese Dissertation wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt und liegt auch als Print-Version vor.

**DOI:** 10.17185/duepublico/77036

**URN:** urn:nbn:de:hbz:465-20221115-094023-0

Alle Rechte vorbehalten.

<b>Einleitung</b>	<b>7</b>
Erste Schritte	9
Gedankliche Leit motive	10
Struktur	11
Anhang	17
Sekundärquellen zu Albrecht Kunkel	18
Resümee	19
<b>Teil 1 - Künstlerische Biografie</b>	<b>21</b>
Berlin, Lette-Verein, 1988-1991	22
Paris, Javier Valhonrat, 1991-1993	22
New York, International Center of Photography (ICP), 1993-1995	23
Karlsruhe/Düsseldorf, Thomas Struth/Bernd und Hilla Becher, 1995-1998	23
Karlsruhe, Hochschule für Gestaltung (HfG), 1995-1997	25
Berlin, Hochschule der Künste (HdK), Katharina Sieverding, 1998-2001	27
Marfa, Chinati Foundation, 2002	31
Ein Maschenwerk intellektueller und bildsprachlicher Vor-Bilder	32
Das Zeitphänomen „Becher-Schule“	34
Bildvergleiche Thomas Struth und Albrecht Kunkel	37
Tian'anmen-Platz	39
Times Square	41
Katholische Kirchen	42
Resümée	46
<b>Teil 2 - Kunkels Bildmotive: Landschaften, Orte, Räume und Portraits</b>	<b>48</b>
<b>Landschaften</b>	<b>50</b>
Landschaftstheorie als Bildtheorie	50
Die ästhetische Funktion von Landschaft in der Moderne	52
Das Ende der Landschaft als ästhetischer Kategorie	54
Kunkels Landschaftsfotografien der 1990er-Jahre: Krise und Entfremdung	55
Landschaft als Bild, Landschaft als Medium	60
Denis E. Cosgrove als bildinterpretierender Geograf	61
Die politischen Lesart von Landschaftsbildern	62

Landschaftsfotografie als Bild-Politik am Beispiel der USA	64
Künstlerische Neuvermessung der US-amerikanischen Landschaft: New Topographics	66
Kunkels Motivkreis in der Nachfolge der New Topographics betrachtet	69
Künstlerische Neuvermessung der US-amerikanischen Wüste: Atomic Photographers Guildt (APG)	71
Kunkels Fountain als medientheoretisch aufgeladene Reinszenierung der US-amerikanischen Wüste	75
9/11 als disruptiver Moment im künstlerischen Schaffen von Albrecht Kunkel	77
Albrecht Kunkels Aerial Views als kunstgeschichtliche Topologie der USA und Befragung von Bildevidenz	79
Was nehmen wir auf einem Foto wahr? – Bildevidenz	80
Vogelperspektive als „Barock der Oberfläche“ und autoritäres Blickregime	82
Google Earth und das Transparenzversprechen von Satellitenbildern	85
Bildevidenz – erzeugt durch Subjektpräsenz	87
<b>Orte und Räume</b>	<b>90</b>
Eine Theorie der Orte und Räume	90
Orte und Nicht-Orte	92
Brita in Schranke und eine unveröffentlichte Portraitserie entfremdeter Menschen	95
Erinnerungsorte und Ereignisräume	99
Medien des kollektiven Gedächtnisses	103
Kunkels Orte – Erinnerungs- oder Ereignisorte?	106
Fotografie als Gedächtnismedium	109
Bildgedächtnis	111
<b>Portraits</b>	<b>112</b>
Das (unvollendete) Portrait-Projekt	112
NovizInnen und schwangere Frauen	115
Körperlichkeit und (Welt-)Verwandtschaft	119
Der Mensch als Ort der Bilder	123
<b>Teil 3 – Der distanzierte Blick: Kunkels Bildsprache als Bühne einer mehrfachen Zeitlichkeit</b>	<b>127</b>
Dokumentarisches Fotografieren als ästhetisches Programm	129
Dokumentarische Gebrauchsweisen in der Geschichte der Fotografie	130
Das Dokumentarische in der künstlerischen Fotografie	131

Das Dokumentarische als kunstwissenschaftliche Meta-Diskussion	134
Das Dokumentarische bei Albrecht Kunkel	137
Analoge Großbildfotografie in der digitalen Zeitenwende	139
Kunkels Fotografie als ein distanzierter Blick in mehrfache Zeitlichkeiten	140
Tropfsteinhöhlen (1996-1998)	141
Felsen (1998-2000)	142
Troia (2002)	144
Die Zeitebene der Kunstgeschichte	147
Kunkels Aerial Views als kunstgeschichtliche Chrono-Topografie	148
Ein Interview mit Daria Halprin als Schlüssel zu Kunkels Ideen	149
Die konzeptuelle Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre	152
Kunkels kunstgeschichtliche Spurensuche: Marfa, Jersey City, Bethlehem	156
Kunstgeschichtlichkeit oder Interpiktorialität?	159
<b>Teil 4 - Medientheorie(n) als künstlerisches Thema in den Arbeiten von Albrecht Kunkel</b>	<b>161</b>
Medientheorie als künstlerisches Thema	161
Was will die Kunst von der Medientheorie?	163
Cannes/Red Carpet (2003), ohne Titel (Monaco, Grand Prix 2005) und ohne Titel (Allianz Arena), beide 2005	166
Vilém Flussers Schriften als Knotenpunkt in Kunkels Arbeiten	170
Pilgrimage (2007)	175
<b>Schlussbemerkung</b>	<b>178</b>
<b>Der Nachlass - Umfang, materielle Beschaffenheit, Lagerung heute</b>	<b>180</b>
Albrecht Kunkel als angewandter Fotograf	182
Das Portfolio	183
Die Website	186
Albrecht Kunkel als Künstler: Die präsentationsfertigen Arbeiten und unvollendeten Projekte	187
<b>Artist Statements</b>	<b>191</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>198</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>215</b>

# Einleitung

*„Folgendes Bild lässt sich von der Stellung des Menschen in der Gesellschaft – oder von der Gesellschaft als einem Gefüge von Menschen – entwerfen: ein Informationen speicherndes und Informationen erzeugendes Gewebe. In dieses Gewebe, das man sich aus Fäden gewoben vorstellen kann, strömen Informationen. Man kann die Fäden „Kanäle“ oder „Medien“ nennen. Weiter stelle man sich vor, dass die Fäden sich auf verschiedene Arten kreuzen und dass sich an solchen Kreuzungen Informationen vermengen und stauen. Man kann diese Knotenpunkte mit verschiedenen Worten bezeichnen, je nach dem Interessenfeld, in dem man das Bild anzuwenden beabsichtigt [...]. Gelingt die Vorstellung eines von Informationen pulsierenden Gewebes, in welchem an Knotenpunkten Verkehrsstauungen entstehen [...], dann ist ein potentiell fruchtbares Bild für die Beurteilung einer Reihe von Fragen gewonnen, die die gegenwärtige Kulturkrise betreffen.“<sup>1</sup>*

In dem vorliegenden Text soll die von Vilém Flusser formulierte Idee „eines von Informationen pulsierenden Gewebes“ als wesentliches Merkmal des gesamten Arbeitsprozesses verstanden werden. Zur Diskussion stehen die Fotografien von Albrecht Kunkel, der von ca. 1989 bis 2009 eine ausserordentlich vielschichtige künstlerische Praxis entwickelte, in der er sich theoretische Fragestellungen durch das eigene kreative Tun näherte. In einer stetigen gedanklichen Suchbewegung, die sich auch tatsächlich in einer regen Reisetätigkeit ausdrückte, bewegte Kunkel sich durch Raum und – wie wir im Verlauf feststellen werden – Zeit, um Verbildlichungen für seine Ideen zu finden.

Mit seiner Arbeitsweise entwickelte Kunkel ein Werk, das zahlreiche Anknüpfungspunkte an medientheoretische, kunstgeschichtliche, bildanalytische und epistemologische Themenkomplexe in sich trägt. Manche sind vom Künstler bewusst während des Produktionsprozesses eingedacht worden, andere werden durch die nachträgliche Analyse erkennbar.

In einer Zeit, in der Umwerfungen wie beispielsweise der Deutsche Mauerfall oder die Anschläge auf das World Trade Center in New York die bisherige (geo)politi-

---

<sup>1</sup> Flusser, Vilém: Glaubensverlust, in Ders., Lob der Oberflächlichkeit – Für eine Phänomenologie der Medien, Mannheim 1995, 2. durchgesehene Auflage, S. 71-82, hier: S. 71. Erste Auflage: 1993.

sche Ordnung neu sortierten und sich die Digitalisierung des technischen Mediums der Fotografie rasant durchsetzte, war Albrecht Kunkel ein Zeitgenosse, der die Gegenwart für sich zugänglich machen wollte, indem er zum Einen bildhafte Übertragungen für seine Überlegungen (er) fand und zum anderen sein eigenes Medium, die Fotografie, hinterfragte. Die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit Kunkels Werk birgt die Erkenntnis und das Vergnügen, einen künstlerischen Zugang zur Welt nachzuvollziehen, der eine zugleich geschichtliche wie auch gegenwartsanalytische Bewegung in sich trägt und in dem das Medium Fotografie in besonderer Weise medienreflexiv eingesetzt wird.

Als thematisches Feld kann ein Cluster ausgemacht werden, das vordergründig unzusammenhängend erscheinen mag, bei näherer Betrachtung und Zusammenschau jedoch Sinnzusammenhänge aufweist, die eine Art Hauptthematik umkreisen. Kunkel fotografierte Höhlenmalereien, Felsritzungen, monotheistische Kultstätten, zeitgenössische Medienereignisse und Stätten moderner Kunstproduktion. All diese Motive lassen sich mit einer menschlichen Fähigkeit verbinden, die Kunkel zu faszinieren schien: die Fähigkeit, sich visuell-medial vermittelt auszudrücken. Somit ist in seinem Werk auch eine selbstreflexive Ebene implementiert, die das eigene Tun als Fotograf und Künstler mitdenkt.

Als ästhetische Vermittler seiner Ideen dienten Kunkel die Orte, die er mit seiner Kamera aufsuchte; sie stehen für etwas, sind kulturell aufgeladen und angereichert mit Wissen und Bedeutung. Würde man Kunkels fotografische Tätigkeit in eine Kartographie übertragen, dann würden sich Koordinaten über alle Kontinente spannen, allerdings mit Knotenpunkten in Westeuropa und den USA.<sup>2</sup>

Sein künstlerisches Tun strukturierte sich als Expedition in verschiedene Denkräume: prähistorische Kommunikationssysteme, die (westliche) Kunst der 1960er und 1970er Jahre, archäologische Grabungen, die Logik von zeitgenössischen Großveranstaltungen sowie religiöse Kultstätten. Dass sich solch ein kunst- und kulturgeschichtliches Maschenwerk nicht zu einem dichten Gewebe schließen lässt, sondern strukturell durchlässig bleiben muss, sollte nicht als Manko, sondern vielmehr als Basis für weitere Anknüpfungspunkte verstanden werden. Kunkels Werk ist eine eigene Logik inhärent, deren Aufdeckung wiederum das Ziel meines Tuns wurde.

---

<sup>2</sup> Kulturen ausserhalb des Bezugsrahmens westlichen Denkens wurden von Kunkel nicht in seine Arbeit einbezogen.

Dieses Tun strukturierte sich ebenfalls als eine Expedition, die sich Wege in die möglichen Denkräume des Künstlers bahnte. Aus dem Nachdenken über Kunkels Motive und Motivationen entwickelten sich inhaltliche Schwerpunkte, welche die Struktur dieser Arbeit bilden.

### **Erste Schritte**

Erste Schritte dieser Arbeit waren die Sichtung des Materials und die Definition von inhaltlichen Haupt- und Nebenwegen. Geholfen haben mir in dieser ersten Arbeitsphase die Gespräche mit Irene und Gert Kunkel, wie auch mit Mirjam Lewandowsky, der langjährigen Lebensgefährtin Albrecht Kunkels, in denen wir über Kunkels künstlerische Motivation und seine Interessen gesprochen habe. Die frühen Sichtungen des Nachlasses brachten neben der Wahrnehmung seines Ideenreichtums auch solch grundsätzlichen Beobachtungen mit sich, wie, dass Kunkel mehr unter freiem Himmel als im Studio fotografierte, somit also mehr an der Darstellung der Wirklichkeit als an der Erschaffung fotografischer Fiktionen interessiert schien. Ein weiteres Ergebnis der ersten Arbeitsschritte war die Feststellung, dass seine Fotografie eine komplexe Verweisstruktur in verschiedene Zeitepochen aufwies; er anscheinend geschichtlich dachte und sein künstlerisches Werk dementsprechend ausrichtete. In einem weiten Blick auf Kunkels gesamtes künstlerisches Werk können wir einen erstaunlich langen und auch geografisch ausgedehnten Denkraum ausmachen, der vom Künstler abgebildet wird und der von prähistorischer Höhlenmalerei in Europa bis zum Bau eines Fußballstadions in China im Jahr 2007 reicht, wobei dieser Zeitraum selbstverständlich nur punktuell in Kunkels Fotografien repräsentiert wird und auch nicht als linear angelegt verstanden werden sollte. Trotz der geografischen Ausdehnung von Kunkels Denkraum gibt es mit den USA einen Referenzpunkt, den Kunkel wiederholt aufsucht und der somit auch für meine Argumentation eine besondere Rolle einnimmt.

Auf der Basis der ersten Analyse-Ergebnisse erschloss ich mir die Themenfelder „Landschafts- und Raumtheorie“, „(Fotografische) Landschaftsdarstellung“, „Dokumentarische Strategien in der Gegenwartskunst“ sowie den Komplex der „Kunstgeschichtlichkeit“ und der „Interikonizität“. Ausgehend von dem erarbeiteten theoretischen Rahmen wurde der inhaltliche Schwerpunkt der Arbeit fixiert, der auf die Analyse der künstlerischen Verfahren Albrecht Kunkels gelegt wurde, was im Ergebnis bedeutete, dass die Analyse sich nicht auf einzelne Arbeiten konzentriert, sondern das gesamte Konvolut in meine Überlegungen einbezogen wurde.

## Gedankliche Leitmotive

Es galt also zu erörtern, welche Themenfelder Albrecht Kunkel bearbeitete und mit welchen künstlerischen Mitteln er das tat. Meine Vorgehensweise folgte dabei einer kulturwissenschaftlichen Perspektive und war „an der Rekonstruktion konkreter historischer Situationen interessiert, in denen und für die bildnerische Leistungen erbracht werden.“<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang steht insbesondere der erste Teil der Arbeit, der einen Überblick über Kunkels künstlerische Biografie gibt und die einzelnen Stationen seiner Ausbildung benennt und mögliche Impulse für sein künstlerisches Arbeiten benennt.

Eine wichtige Denkfigur stellte für mich die der „Wissenszirkulation“ dar, die besagt, dass Wissen „nicht einfach ‚Wahrheit‘ [ist], sondern als ein historisches Phänomen zeit-, ort- und personenabhängig. Wissen hat somit keinen klar definierbaren Ursprung an einem einzigen sozial, institutionell und kulturell eingrenzbaaren ‚Ort‘, sondern wird gemäß den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen kulturell produziert.“<sup>4</sup> In diesem Sinne kennzeichne ich Kunkels Künstlerposition deutlich als die eines wissenszirkulierenden Subjekts, das Impulse aufnimmt und in der eigenen künstlerischen Arbeit weiterträgt. Tatsächlich zeigt Kunkels Fotografie in besonders offener Weise ein künstlerisches Referenzsystem, aus dem sich Inspiration speist und eigene Thematiken entwickelt werden. Dieses offene Referenzsystem, insbesondere Kunkels Blick in die (Kunst)Geschichte, kann zum einen als Selbstverortung des Künstlers innerhalb des Systems „Kunst“ verstanden werden, als auch als „Auseinandersetzung mit Geschichte, [die] auf das Erfassen der Gegenwart abzielen soll.“<sup>5</sup>

Flussers anfangs zitiertes Bild „eines von Informationen pulsierenden Gewebes“, das sich stetig weiterentwickelt ist eine weitere Denkfigur, die diesen Schreibprozess begleitet hat. Sie soll somit nicht allein Kunkels künstlerischer Fotografie gelten, sondern auch diesem Text; er folgt Kunkel auf seiner fotografischen Spurensu-

---

<sup>3</sup> Donandt, Rainer: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und Kulturwissenschaft, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.), Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft - Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 199-203, hier: S. 200.

<sup>4</sup> König, Susanne: Anmerkungen zur Wissenszirkulation in der Kunst- und Bildgeschichte, in: [kunsttexte.de](http://kunsttexte.de), Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2017 (10 Seiten), URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2017-1/koenig-susanne-6/PDF/koenig.pdf>

<sup>5</sup> Kernbauer, Eva: Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit - Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015, S. 9-31, hier: S. 10.

che und knüpft neue Verbindungen, die dann – so meine Hoffnung – Susanne von Falkenhausens Anspruch an eine Nachvollziehbarkeit des kunstwissenschaftlichen Schreibens allgemein in sich trägt: „wir sind die Autoren [...] und diese Autorenschaft bringt als Verantwortung die Nachvollziehbarkeit unserer Erkenntnisinteressen mit sich, welche diese operative Konstruktion determiniert.“<sup>6</sup>

Die Erkenntnisinteressen für diese Arbeit waren: Welche Themenkreise lassen sich in Kunkels Fotografie erkennen? Wie haben sich seine inhaltlichen Interessen über die 15 Jahre des künstlerischen Tuns verlagert? Welche künstlerischen Verfahren werden zur Anwendung gebracht? Welche künstlerischen, ästhetischen und theoretischen Impulse können auf Kunkel gewirkt haben? Welche Selbstpositionierung nimmt er als Künstler vor? Die Annäherung an all diese Fragestellungen brachte verschiedene Textteile hervor, in denen jeweils ein theoretischer Rahmen aufgespannt wurde, in dem dann einzelne Bilder oder Bildserien von Albrecht Kunkel positioniert und in einen Zusammenhang gebracht wurden.

## Struktur

Dieser Text untersucht, kontextualisiert und interpretiert in vier Teilen und einem ausführlichen Anhang folgende Aspekte der künstlerischen Fotografie von Albrecht Kunkel: seinen beruflichen Werdegang, seine Bildmotive und deren theoretische Konzepte, seine Bildsprache als bewusste Darstellung eines Blick in mehrfache Zeitlichkeiten sowie den Einfluss medientheoretischen Denkens auf seine Fotografie. Im Anhang dieser Arbeit sind neben dem Literatur- und Abbildungsverzeichnis eine Reihe von Kunkel selbst verfasste Texte aufgeführt. Des Weiteren wird der Nachlass in seiner materiellen Beschaffenheit dargestellt.

Die Themensetzung folgte dabei einer schrittweisen Annäherung, die sich in einer ähnlich tastenden Suchbewegung wie Kunkels Arbeitsweise darstellte. Da es sich bei dieser Dissertation um die Aufgabe handelte, einen ganzen Nachlass einer kunstwissenschaftlichen Einordnung zuzuführen, ergibt sich eine mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Untersuchung.

In *Teil 1 – Künstlerische Biografie* wird in einem ersten Schritt der berufliche Weg Kunkels mit seinen unterschiedlichen Stationen in den Blick genommen. Kunkels

---

<sup>6</sup> von Falkenhausen, Susanne: Neue Fragen in altem Gewand? – Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität, in: Isekenmeier, Guido (Hg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Bielefeld 2013, S. 107-122, hier: S. 120.

Weg als Fotograf führte ihn nach einer Ausbildung am Berliner Lette Verein direkt nach Paris, wo er als Fotoassistent für den Modelfotografen Javier Vallhonrat arbeitete, nach ein paar Jahren in dieser Tätigkeit ging Kunkel nach New York, arbeitete dort ebenfalls als Assistent und belegte Kurse am renommierten International Center of Photography. 1995 war es ihm durch eine Erbschaft möglich, den Bereich der Auftragsfotografie zu verlassen und er nutzte diese Gelegenheit um ein Studium zu beginnen, das er 2001 mit einer Meisterschülerprüfung beendete; seine LehrerInnen waren Thomas Struth, Bernd und Hilla Becher sowie Katharina Sieverding. Schaut man die Stationen von Kunkels Ausbildung in ihrer Gesamtheit an, so ergibt sich ein Maschenwerk aus intellektuellen und bildsprachlichen Impulsen, deren Spuren in Kunkels Fotografie und seinen künstlerischen Strategien sichtbar bleiben.

In einem zweiten Schritt werden Kunkels Fotografien denen seines Lehrers Thomas Struth gegenüber gestellt. Kunkel war Student und Tutor bei Thomas Struth, als dieser Dozent an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe war, es gab also eine persönliche Verbindung. Eine Überschneidung in der Bildsprache lässt sich schnell erkennen. Kunkels bevorzugte Materialität (farbige Großformatfotografie als großformatige Abzüge), seine objektivierende Bildsprache, sein Interesse an Überblickskompositionen von Orten, Plätzen und Straßen sowie seine Arbeitsweise, Werkgruppen über mehrere Jahre hinweg zu entwickeln, die in loser inhaltlicher Verbindung zueinander stehen, sind ebenso bei Struth zu finden. Darüber hinaus lassen sich beim vergleichenden Betrachten ähnliche Motivgruppen entdecken. Es liegt also die Vermutung nahe, dass beide Fotografen an sehr ähnlichen Fragestellungen interessiert waren. Diese Verbindungen werden – ebenso wie die Unterschiede – herausgearbeitet werden.

Bei einem engen Bildvergleich von drei geradezu identischen Motiven der beiden Fotografen kann festgestellt werden, dass beide in ihrer Kunst einen Zugang zur Welt zeigen, der „nicht behauptend, sondern fragend, suchend, erwägend ist“<sup>7</sup> und der in langen Suchbewegungen die Gegenwart erforscht. Der Vergleich zeigt aber auch die Unterschiede: Struth ist stärker an der psychologischen Wirkung von Orten, bzw. Architektur interessiert, Kunkel wiederum stärker an der Überlagerung von Bedeutungsräumen und der Frage, wie Bilder Wirkung und Sinn erzeugen. Mit dieser bildanalytischen Herangehensweise bewegte sich Kunkel in gewisser Weise

---

<sup>7</sup> Bezzola, Tobia: Modelle, Möglichkeiten – Thomas Struths Werkzyklus „Nature & Politics“, in: Thomas Struth – Nature & Politics, Ausst.-Kat. Museum Folkwang u. a. 2016/2017, London 2016, S. 7-8, hier: S. 7.

in einer anderen Denkrichtung als Struth, der seine Bildaussagen stärker an der von ihm abgebildeten Wirklichkeit ausrichtet. Für Struth zählt der Bildgegenstand als Gegenstand, für Kunkel zählte der Bildgegenstand als Bild.

*Teil 2 - Kunkels Bildmotive und deren theoretische Konzepte: Landschaften, Orte, Räume und Portraits* ist der umfangreichste Teil dieser Arbeit, der sich wiederum in drei Teile strukturiert, die sich an den unterschiedlichen Motivgruppen in Kunkels Werk orientieren.

Ausgehend von der Feststellung, dass Kunkel für seine Bildfindungen das Arbeiten vor Ort und nicht im Fotostudio bevorzugte, sowie die Beobachtung dass ihn insbesondere in den früheren Jahren seines künstlerischen Tuns das Verhältnis zwischen Mensch und Natur in besonders intensiver Weise beschäftigt hat, wird der Themenkomplex „Landschaft - Orte - Räume“ in seiner künstlerischen Verbildlichung in den Blick genommen. „Der Ort war vor der Landschaft, die Landschaft war vor dem Raum.“<sup>8</sup> Diese von Heiko Christians vorgeschlagene Reihenfolge verweist auf die verschlungene Beziehung der drei Begriffe und deutet ihre philosophische Entstehungsgeschichte an. Tatsächlich lässt sich der Begriff Ort als locus schon in der antiken Philosophie finden, wohingegen das Wort Landschaft wohl ab dem 14. Jahrhundert entstand und der abstrakte Raum erst am Anfang des 20. Jahrhundert durch die Mathematik langsam in den allgemeinen Sprachgebrauch eingeführt wurde. Für die Analyse von Kunkels Themen sind alle drei Begriffe von Bedeutung, allerdings wurde die von Christians vorgeschlagene Reihenfolge von mir ignoriert und die Landschaft an den Anfang der Untersuchung gestellt. Dies geschieht, weil Landschaft mehr als die anderen beiden Begriffe eine ästhetische Kategorie, ja ein künstlerisches Genre darstellt. Nichtsdestotrotz sind die Raumtheorien, wie sie ab den 1960er-Jahren entwickelt wurden<sup>9</sup> für das Verständnis von Kunkels Arbeit ebenfalls erhellend, da sich seine Fotografie einer Form der Landschaftsdarstellung bedient, in der die kulturwissenschaftliche Reflexion der Bedeutung von Räumen und Orten bereits eingeflossen ist.

Um Zugang zu Kunkels Orten und Räumen zu finden, werden in *Teil 2* Texte rezipiert, in denen Raum, Erinnerung und Geschichte explizit zusammen gedacht werden. Als Stichwort dient insbesondere der von Pierre Nora geprägte Begriff der

---

<sup>8</sup> Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum - Natur und Heterotopie, in: Günzel, Stephan (Hg): Raum - Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010, S. 250-265.

<sup>9</sup> Siehe zu dieser Ideengeschichte ebenfalls Günzel 2010.

„Erinnerungsorte“<sup>10</sup>, welcher hier selbstverständlich dem bei Nora noch gänzlich national gedachten Referenzrahmen enthoben und transkultureller verstanden wird. Hierbei bietet die Weiterentwicklung von Noras Themen durch Aleida Assmann den geeigneten Anschluss, in der Erinnerungs-orte zu Erinnerungs-räumen gemacht werden, und das Konzept des kulturellen Gedächtnisses um eine medienhistorische und -theoretische Dimension erweitert wird.<sup>11</sup> Die Debatte darüber, ob Raum allein „symbolische Verräumlichung ist, die sprachlich-kommunikativ hergestellt wird“<sup>12</sup>, oder ob er „nicht nur [...]; aber immer auch ein geografischer Ort“<sup>13</sup> sei, wird bis heute interdisziplinär und kontrovers geführt, wobei es sowohl Anbindungen an die aktuelle Emotionsforschung gibt<sup>14</sup> als auch eine „neue Philosophie des Ortes“ als „Reflexion zum spatial turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften“<sup>15</sup> erarbeitet wird. Beide genannten Entwicklungen bieten Anknüpfungspunkte für die Analyse von Kunkels Werk.

In der Zusammenführung der genannten landschafts-, raum- und ortstheoretischen Konzepte wird sich ein theoretischer Rahmen ergeben, welcher die Entwicklung von Kunkels Themen als konsistenten Prozess erkennbar und seine Praxis als „(kunst)geschichtliche und medienreflexive Expedition“, so mein Vorschlag zur Definition, lesbar macht.

Des Weiteren wird in *Teil 2* ein Blick auf die Portraitfotografie Kunkels geworfen. In der Übersicht all der von Kunkel zu Lebzeiten als präsentationsfertig produzierten Arbeiten findet sich ein einziges Portrait-Motiv, das er als gerahmten Ausstellungsabzug hat herstellen lassen. Der Überblick des Nachlasses zeigt jedoch eine rege Beschäftigung mit dem Genre und in digital abgelegten Manuskripten finden sich schriftliche Notizen, die verschiedene Portrait-Projekte skizzieren. Es scheint also, dass Kunkel umfangreiche Portrait-Serien plante und auch tatsächlich fotografierte,

---

<sup>10</sup> Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1992.

<sup>11</sup> Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, hier besonders der zweite Teil *Medien*, S. 149-337.

<sup>12</sup> Lossau, Julia: *Räume von Bedeutung - Spatial turn, cultural turn und Kulturgeographie*, in: Csáky, Moritz und Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation-Gedächtnis-Raum - Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld 2009, S. 29-43, hier: S. 35.

<sup>13</sup> Günzel, Stephan: *Vom Raum zum Ort - und zurück*, in: Schlitte, Annika u. a. (Hgg.), *Philosophie des Ortes - Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2014, S. 26-43, hier: S. 30.

<sup>14</sup> Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl - Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011.

<sup>15</sup> Schlitte, Annika u. a. (Hgg.), *Philosophie des Ortes - Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2014.

sie allerdings nicht in eine finalisierte Form überführte. Es lässt sich zeigen, dass Kunkel in den Jahren ab ca. 2005 auf seinen Reisen immer auch Personen in einer konzeptuell stringenten Art und Weise fotografierte und auch gezielt Personengruppen vor seine Kamera bat. Ein allumfassendes Menschenbild zeichnen zu wollen scheint jedoch nicht Kunkels Intention gewesen, auch wenn die Bildnis-Serien, die er in sehr unterschiedlichen Situationen auf seinen Reisen fotografierte, ein breites Spektrum an individuellen Realitäten abbilden. Es scheint angesichts der Pluralität seiner Protagonisten wohl die „Suche nach Zeichen der Zugehörigkeit“<sup>16</sup> gewesen zu sein, die ihn motivierten. Die Beantwortung der Frage, wie sehr Kunkel die Portraits noch in sein künstlerisches Werk zu verankern beabsichtigte, wird ein Desiderat in der Beschäftigung mit Kunkels Nachlass bleiben.

In *Teil 3 - Der distanzierte Blick: Kunkels Bildsprache als Bühne einer mehrfachen Zeitlichkeit* wird die Bildsprache Kunkels im Hinblick auf etablierte fototheoretische Begriffe hin diskutiert. Vorsicht ist stets geboten, wenn eine künstlerische Bildsprache auf ihre Wirkungsintention hin untersucht wird, „denn nie können wir wissen, ob das Resultat sich wirklich mit der meist erst während des Arbeitsprozesses herauskristallisierten Vorstellung des Urhebers deckt“<sup>17</sup>. Aber Kunkel fotografierte in seiner gesamten Laufbahn als Fotograf in einer so erstaunlich konsistenten Bildsprache, dass dieser Analyseschritt legitim erschien. Bis auf ein paar Experimente mit schwarzweißen Portraits und sehr farbigen Nachtaufnahmen, welche in seiner Ausbildungszeit am Lette-Verein Berlin von 1988 bis 1990 entstanden, weisen seine Bilder eine durchgehend ähnlich gestaltete Syntax auf: meist großformatige Farbfotografie ohne extreme Lichtgestaltung; eine ruhige, auf das Bildzentrum konzentrierte Komposition; eine mittelweite bis weite Entfernung zwischen Fotograf/Kamera und Bildgegenstand sowie eine auf die menschlichen Proportionen austarierte Perspektive. Allen Motiven seines Werkes ab ca. 1993 ist dieses Programm zueigen, dass das Fotografensubjekt und die affektive Bildwirkung neutralisiert.

In einem ersten Schritt wird Kunkels Bildsprache der dokumentarischen Fotografie zugeordnet und herausgestellt, dass seine ästhetischen Entscheidungen seinen inhaltlichen Zielen zuarbeiten. Daraufhin wird die Idee eines distanzierten Blicks

---

<sup>16</sup> Frohne, Ursula und Katti, Christian: Verortung von Bildlichkeit und Portrait in den Fotografien von Albrecht Kunkel, in: Weibel u. a. 2016, S.

<sup>17</sup> Pochat, Götz: Geschichte und Kunstgeschichte - Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Sinngebung der Kunst und der Kunstgeschichte, in: Ders., Kunst, Kultur, Ästhetik - Gesammelte Aufsätze, Wien und Berlin 2009, S. 585-622, hier: S. 612.

anhand von kurzen Werkanalysen formuliert, welche das dokumentarische Programm Kunkels als die Voraussetzung für ein inhaltliches Spiel mit mehrfachen Zeitlichkeiten kennzeichnet, in dem eine dreifache Zeitstruktur zur Wirkung kommt: die gegenwärtige Zeit im Akt des Betrachtens, die zeitgenössische im dargestellten Ort zum Entstehungszeitpunkt der Aufnahme und eine historische im abgebildeten Bildgegenstand. In den Werkgruppen *Tropfsteinhöhlen* (1996/1998), *Felsen* (1998-2000) und dem Einzelbild *Troia III (Schliemanngraben)* (2002) wird besonders deutlich, wie Kunkels zurückgenommene, auf ein Zentrum konzentrierte Bildsprache den verschiedenen Zeitlichkeitsebenen in seinen Bildern eine Bühne bietet, auf der sie ihre Wirkung entfalten können oder anders formuliert: wie Kunkel es durch sein ästhetisches Programm schafft, einen Bildraum zu generieren, in dem Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig wirken.

Im zweiten Teil des Kapitels werden die mehrfachen Zeitlichkeiten von Kunkels distanzierendem Blick anhand der mehrteiligen Werkserie *Aerial Views* (2002-2006) im Hinblick auf ihre kunstgeschichtliche Verweisstruktur untersucht. Dieses unvollendet gebliebene Konvolut weist einige Besonderheiten auf und hat eine Alleinstellung in Kunkels Werk. Nach der dreifachen Zeitstruktur der Höhlen- und Felsenbilder implementiert Kunkel in dieser Serie eine weitere Zeitlichkeit, die hier mit dem Wort „Kunstgeschichtlichkeit“ gefasst werden soll. Der von Eva Kernbauer erdachte Neologismus bezeichnet „die Durchdringung von künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Praxis“<sup>18</sup> und Kunkels explizite bzw. intendierte Einordnung des eigenen Werks in kunsthistorische Zusammenhänge lässt sich vor dem Hintergrund dieser Theorie besonders fruchtvoll analysieren.

Als abschließender Gedanke dieser Arbeit wird in *Teil 4 - Medientheorie(n) als künstlerisches Thema in den Arbeiten von Albrecht Kunkel* der Bedeutung von medientheoretischen Texten nachgegangen. Kunkel betonte selbst mehrfach, dass bildanalytische und medientheoretische Fragestellungen als inhaltliche Ankerpunkte seiner künstlerischen Praxis eine wichtige Rolle spielten, und so wird in einem letzten Analyseschritt dieser Aspekt vertiefend betrachtet. Kunkel studierte eine Zeit bei Thomas Struth, als dieser seine 3-Jahres Dozentur an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe innehatte und kam so über das Curriculum der Universität, das sich eng an die Ideen des angegliederten ZKM orientierte, in Berührung mit einer Lehre, in der Kunst- und Medientheorie eingeführt wurden, was zum Zeitpunkt von Kunkels Studium ab 1995 noch sehr neuartig an deutschen Universi-

---

<sup>18</sup> Kernbauer 2015, S. 9.

täten war. Seine Einzelbilder *Cannes/Red Carpet* (2003) sowie *ohne Titel (Allianz Arena)* und *ohne Titel (Monaco Grand Prix)*, beide von 2005, sind komplexe Bildfindungen, die die unterschiedlichen Aufmerksamkeitsökonomien der Medienwelt in den Blick nehmen und zugleich seine eigene Rolle als medienanalytischer Künstler formulieren. Diese Rolle sollte als die eines distanzierenden Beobachters verstanden werden, der dem Spektakel beiwohnt, es aber von einem ausgesuchten Standpunkt aus an- bzw. durchschaut und es in der Darstellung mit seinen visuellen Mitteln für uns BetrachterInnen geradezu vor-analysiert.

Einen Medientheoretiker erwähnt Kunkel namentlich in seinen Artist Statements, deswegen wird in *Teil 4* der Frage nachgegangen, weshalb es gerade Vilém Flussers Ideen sind, die sich für Kunkel als theoretisches Fundament seiner künstlerischen Fotografie angeboten haben. Mit seiner Schrift *Für eine Philosophie der Fotografie* veröffentlichte Flusser 1983 einen Text über den reflexiven Umgang mit Medien im allgemeinen und der Fotografie im Besonderen, den Kunkel nachweislich studiert hat und in der Flusser seine Ideen über unseren Umgang mit dem „Universum der Bilder“ darlegt: er wünschte sich Kulturschaffende mit einem medienreflektierenden Bewusstsein, die eine „Philosophie der Fotografie“ praktizieren, mit der sie „der menschlichen Absicht in einer von Apparaten beherrschten Welt Raum zu verschaffen.“<sup>19</sup> In dieser Betonung der von Flusser als „Notwendigkeit“ verstandenen medienreflexiven Funktion von Fotografie sollten wir Kunkels Interesse an seinen Schriften begründet sehen.

## Anhang

Albrecht Kunkels früher und unvorhergesehener Tod durch Suizid hinterließ neben dem großen Verlust seiner Person auch ein unvollendetes Lebenswerk, das teilweise mehr Material- und Ideensammlung als „Oeuvre“ ist. Dieser digital abgelegt oder als Negativ verbliebene Teil des Nachlasses ist vom Künstler nicht in eine ausstellungsfertige Form überführt worden und wurde von mir als geisterhafte Stimme behandelt, die zwar nicht „Kunkels Werk“ ist, aber von seinen Werken spricht – oft war es gerade das Studieren dieses rohen, noch nicht finalisierten Materials, das mir einen Weg in die Analyse der fertigen Arbeiten eröffnete.

Um den Nachlass Kunkels in seiner materiellen Beschaffenheit zu ordnen und herauszufiltern, welche Teile als „fertig“ gelten können und welche Teile in einem skiz-

---

<sup>19</sup> Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography/Edition Flusser, Bd.3, 9. Aufl., Göttingen 1999, S.59-68, hier. S. 59. Erstauflage: Göttingen 1983.

zenhaften Zustand verblieben oder sogar ganz vom Künstler verworfen wurden, findet sich im Anhang dieser Arbeit eine tabellenartige und kommentierte Sortierung des Materials, bei der neben der genannten Unterteilung in „fertig“ und „unfertig“ auch die Unterteilung in „angewandte“ und „auftragsungebundene“ ergo „künstlerische“ Fotografie – die von Kunkels selbst sehr ernst genommen wurde – nachvollzogen wird. Dies geschieht anhand der Begutachtung von Kunkels Portfolio und seiner Website, die bedauerlicherweise seit 2015 nicht mehr online zugänglich ist.

Erweitert wird der Anhang mit vier so genannten Artist Statements. Diese von Kunkel selbst verfassten Texte zu seiner Arbeit – meist als Bewerbungstexte für Stipendien produziert – geben in der Zusammenschau einen aufschlussreichen Einblick in die Motivation des Künstlers und zeigen sowohl Konstanten wie auch Verschiebungen auf der inhaltlichen Ebene. Darüber hinaus wurde ein Brief von Kunkel an die Künstlerin Daria Halprin überliefert, in der er 2004 einen ersten Kontakt herstellt, welcher später in eine Portrait-Serie der Künstlerin mündete, die wiederum Teil der Serie *Aerial Views* (2002-2006) wurde. Auch dieses Schriftstück gibt Einblick in Kunkels künstlerische Motivation und war eine Quelle in meinen Analysen.

### **Sekundärquellen zu Albrecht Kunkel**

Die Situation der Sekundärquellen zu Albrecht Kunkel ist überschaubar. Zum Zeitpunkt der Aufnahme dieser Arbeit existierten drei kurze, deutschsprachige Texte aus verschiedenen Katalogen zu kleinen Einzelausstellungen, die jeweils eine oder mehrere Werkgruppen beschrieben und Besonderheiten herausstellten. 2016, also während der Arbeit an diesem Text, bereicherte der Katalog zu der als Retrospektive angelegten Ausstellung *Albrecht Kunkel. QUEST. Fotografien 1989-2009*, die im Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien gezeigt wurde, meine Quellenlage ungemein. Damit wären jedoch die Sekundärtexte zu Albrecht Kunkel auch genannt.

1998 publizierte die Kölner Galerie Thomas Rehbein eine Broschüre zu der Ausstellung *Albrecht Kunkel* mit einem Text von Georg Elben über die Höhlenfotografien. 2001 schrieb Jutta Voorhoeve im Katalog zum GASAG-Kunstpreis ebenfalls über die Höhlen sowie über die Arbeit *Fountain*. 2008 war Kunkel mit der Portraitserie *First Pregnancies* in dem Bildband *Clinic. Une exploration de l'univers médical à travers la photographie contemporaine* des französischen Verlegers Publizisten Rémi Faucheux vertreten. Die Bildfolge ist mit einem sehr kurzen Erläuterungs-

text versehen, der aber keine kunstwissenschaftliche Einordnung vornimmt. Ebenfalls 2008 formulierte Mirjam Lewandowsky im Zuge einer Einzelausstellung im Kunsthaus Lempertz, Köln/Berlin, eine übergeordnete Darstellung von Kunkels künstlerischer Motivation, mit einer für die weitere Entwicklung dieser Arbeit wegweisenden Passage: „Kritisch geht er mit unserem Bilderkosmos um und zeigt, dass Photographien gerade keine direkten Äquivalente unserer Wirklichkeit sind, wie es uns die schnelle mediale Bildzirkulation glauben machen will. Sie sind vielmehr Spuren, die Vergangenes gegenwärtig und Abwesendes anwesend machen, ohne affirmativ zu sein. Auf diese Spurensuche begibt sich der Künstler, wenn er im kollektiven Gedächtnis Orte sucht, die von dieser Erfahrung zeugen.“<sup>20</sup> Viele der hier genannten Stichworte – Bilderkosmos, Bildzirkulation, Spurensuche, kollektives Gedächtnis – werden im Verlauf meiner Argumentationen aufgenommen. Ebenso fruchtbar waren die Texte von Mirjam Lewandowsky, Erec Gellautz und Ursula Frohne mit Christian Katti für den schon genannten Katalog zu *Quest*, denn hier wurde die künstlerische Tätigkeit Kunkels ausführlich kontextualisiert.

## Resümee

Albrecht Kunkels Fotografien stellten für meine Analyse eine erstaunliche Fülle an kunstwissenschaftlichen Anknüpfungspunkten bereit, denen ich während des Arbeitsprozesses an dieser Arbeit sukzessive auf die Spur kam. Diese waren sowohl im Feld der Kunstwissenschaft, der Landschaftstheorie, der Medientheorie wie auch der Geschichte der Fotografie zu finden und ergaben, ebenso wie Kunkels künstlerische Fotografie selbst, ein „von Informationen pulsierendes Gewebe“. Der Reiz in der Beschäftigung mit Kunkels Werk lag in der Aufdeckung der Knotenpunkte seines Gewebes, ebenso wie im Nachvollzug derjenigen Fäden, die sich vielleicht zu so etwas wie einem Gesamtzusammenhang verweben lassen können. Dieser Gesamtzusammenhang lässt sich nicht zu einem Stichwort verdichten und sollte besser in einer Frage formuliert werden, die ich mir von Kunkels Lehrer Thomas Struth entleihe: „Ich glaube, die Verbindung ist die Frage, die ich mit meinen Bildern dem Publikum und mir selbst stelle, denn ich bin ja auch Teil des Publikums, also die Frage: Was tun wir hier?“<sup>21</sup> Um der Beantwortung dieser Frage wenigstens etwas näher zu kommen, unternahm Kunkel als Fotograf (kunst)geschicht-

---

<sup>20</sup> Lewandowsky (geb. Wittmann), Mirjam: Spurensuche, in: Albrecht Kunkel – Transmission, Ausst.-Kat., Kunsthaus Lempertz, Köln/Berlin, 2008, o. S.

<sup>21</sup> Enwezor, Okwui: Bilder machen – Ein Gespräch mit Thomas Struth, in: Weski/Wilmes 2017, S. 298-311, hier: S. 310.

liche und medienreflexive Expeditionen; um die Welt und in das Universum der Bilder. In seiner Schaffenszeit veränderte sich die Fotografie und das Denken über sie durch die Digitalisierung grundlegend und so bleibt Kunkels Suchbewegung vor allem auch eine eigene Positionsbestimmung: „Die Suche nach dem scheinbar Vorgegebenen wird vor allem eine Suche nach sich selbst, nach einem Standpunkt in der rasch wechselnden Gegenwart.“<sup>22</sup> Dass Albrecht Kunkel seine künstlerische Spurensuche jäh abgebrochen hat, lässt einen, je länger man sich mit seinem vor Ideen vibrierenden Nachlass beschäftigt, ratlos und traurig zurück.

Ich kann Irene und Gert Kunkel nicht genug dafür danken, dass sie mir durch ihre Großzügigkeit, ihre Geduld und ihr Vertrauen eine für mich unschätzbare Erfahrung möglich gemacht haben: das Verfassen dieser Arbeit. Darüber hinaus gilt mein Dank Dr. Gabriele Genge und Dr. Ursula Frohne, die mein Vorhaben mit Interesse, wesentlichen Anmerkungen und ebenfalls mit Geduld begleitet haben. Darüber hinaus möchte ich Franz Reimer, Alexandra Südkamp und Kathleen Wächter dafür Danke sagen, dass sie in der letzten Arbeitsphase eine große Unterstützung waren. Ebenfalls nicht unerwähnt bleiben soll meine Familie: Eva-Maria Duda, Ulrich Etgeton und Nico Duda, ebenso Peter Wagener und Maren, Felix, Lasse und Rosa Heibges, die mir alle auf ihre ganz eigene Weise lieb und teuer sind.

---

<sup>22</sup> Metken, Günter: Spurensicherung – Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung – Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977, S. 14.

# Teil 1 – Künstlerische Biografie

**A**lbrecht Kunkel wurde am 13. Januar 1968 in Westberlin als zweiter Sohn von Irene und Gert Kunkel geboren. Nach dem Abitur begann er 1988 eine Ausbildung zum Fotografen am Lette-Verein in Berlin, die er im Januar 1991 mit der Gesellenprüfung abschloss. Im selben Jahr zog er nach Paris, um dort als Fotoassistent zu arbeiten und nahm eine Stelle bei dem renommierten Modefotografen Javier Vallhonrat an. 1993 verlegte Kunkel seinen Standort nach New York, wo er weiterhin als Assistent arbeitete und Seminare am International Center of Photography (ICP) belegte. Um seiner Ausbildung eine fundierte künstlerische Ausrichtung zu geben, beschloss Kunkel nach Deutschland zurückzukehren. Zum Wintersemester 1995/96 begann er sein Studium an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Karlsruhe in der Klasse von Thomas Struth. 1997 wurde Kunkel außerdem in die Klasse von Bernd Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie aufgenommen. Da Struth 1997 und Becher ein Jahr später seine Lehrtätigkeiten beendete, zog Kunkel 1998 wieder nach Berlin. Er schloss sein Studium als Student von Katharina Sieverding im Jahre 2000 an der Universität der Künste (UDK) ab, und absolvierte ebenfalls bei Sieverding ein Meisterschülerstudium, welches er 2001 beendete. Mit seiner Abschlussarbeit, der Serie *Felsen* (1998-2000, Abb. 85-87, S. 263-264), erzielte Kunkel einige Erfolge: 2001 repräsentierte er mit den Bildern die UDK beim Bundeswettbewerb *Kunststudenten stellen aus* in der Bundeskunsthalle Bonn und gewann den GASAG Kunstpreis, ein etablierter, von den Berliner Gaswerken ausgeschriebener Nachwuchsförderpreis.

Nach seinem Studium konzentrierte sich Kunkel auf die künstlerische Fotografie. Im Jahr 2002 wurde ihm ein Arbeitsstipendium der Chinati Foundation in Marfa/USA zugesprochen, 2005 und 2007 konnte er an dem Stipendiumsprogramm der Cité internationale des Arts in Paris teilnehmen. Eine sichere Etablierung auf dem Kunstmarkt, in Form einer festen und fruchtbaren Kooperation mit einer Galerie oder einer reichhaltigen Ausstellungstätigkeit blieb jedoch aus. Ab 2006 begann Kunkel wieder verstärkt Aufträge im Bereich der Werbe- und Modefotografie anzunehmen, sein (Berufs)Leben fand zu dieser Zeit in einem Transitzustand zwischen den Städten Berlin, Paris und New York statt.

Im August 2009 nahm sich Albrecht Kunkel während einer persönlichen Krise in Berlin das Leben. Sein fotografischer Nachlass wurde seitdem von seinen Eltern verwaltet, die das gesamte Konvolut im Sommer 2013 als Schenkung in die Samm-

lung des Museums für Neue Kunst im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) Karlsruhe gaben.

### **Berlin, Lette-Verein, 1988-1991**

Albrecht Kunkels fotografischer Werdegang beginnt 1988 am Berufsausbildungszentrum Lette-Verein in Berlin. Diese dreijährige Ausbildung unterscheidet sich insofern von der herkömmlichen Fotografinnen-Ausbildung, als dass sie keine Anbindung an einen Betrieb vorsieht; Theorie und Praxis werden somit nicht getrennt, sondern innerhalb des Curriculums miteinander in Beziehung gesetzt. So ist die Lehre am Lette-Verein in ihrer Form eher einem Hochschulstudium angelehnt, trotzdem erlangen die AbsolventInnen des Lette-Vereins einen Gesellenabschluss als staatlich geprüfte Fotografinnen.

### **Paris, Javier Vallhonrat, 1991-1993**

Direkt nach seiner Ausbildung zieht Kunkel nach Paris, um dort als Fotoassistent zu arbeiten. Er wird Hauptassistent bei Javier Vallhonrat, einem wegweisenden Moded Fotografen, der Modestrecken für Magazine der Condé-Nast Verlagsgruppe<sup>23</sup> sowie Kampagnen für Modedesigner und Kosmetikmarken realisiert. Als klassisch ausgebildeter Künstler ist Vallhonrat „the most painterly of contemporary fashion photographers“<sup>24</sup> und steht für einen üppigen, malerischen Stil, der geprägt ist von einem Chiaroscuro, den er von den Piktoralisten übernommen und in die zeitgenössische Fotografie übertragen hatte. (Abb. 1, S. 221) Retrospektiv kann festgestellt werden, dass Vallhonrats malerische Fotografie keine allzu große Resonanz in Kunkels Bildfindungen findet. Kunkel fotografierte hauptsächlich in einem zurückgenommenen dokumentarischen Stil, der atmosphärische und/oder theatralische Effekte minimal hält; eine Form der Fotografie, die im X. Teil dieser Arbeit als „Distanzierter Blick“ markiert und ausführlich im Hinblick auf seine Wirkung besprochen wird. Allein in der Serie *Tropfsteinhöhlen* (1996/1998, Abb. 81-84, S. 259-261) ist durch die intensiven Hell-Dunkel-Kontraste des mit künstlichem Licht beleuchteten, stark strukturierten Höhleninneren eine dramatische Stimmung festgehalten, die sich aber sicherlich mehr aus den örtlichen Gegebenheiten als einer ästhetischen Strategie ergeben hat.

---

<sup>23</sup> Vallhonrat fotografierte hauptsächlich für Vouge.

<sup>24</sup> Javier Vallhonrat by David Seidner, in: Bomb Magazine, H. 26, Winter 1989. Online Archiv: <http://bombmagazine.org/article/1158/javier-vallhonrat>

## **New York, International Center of Photography (ICP), 1993-1995**

Kunkels Auftraggeber in New York, wo er ab 1993 lebt und weiter als Fotoassistent arbeitet, sind nicht bekannt. Der hauptsächliche Grund für die Übersiedelung nach New York war allerdings auch das Studienprogramm des International Center of Photography (ICP), an dem Kunkel Kurse belegte. Das ICP wurde 1974 von FotografInnen gegründet und folgte in seiner Philosophie der Photo League, einer von 1936 bis 1951 bestehenden FotografInnenvereinigung, die nach der kommunistischen Idee der Selbstermächtigung offene Kurse in Fotografie und Film anbot.<sup>25</sup> Die fotografische Haltung der Mitglieder war eine „ehrliche“, sozial engagierte Fotografie, die sich so weit wie möglich einer Vereinnahmung durch die Massenmedien entziehen wollte. Heute ist das ICP ein international wichtiger Ort für die Vermittlung von Fotografie. Inhaltlicher Schwerpunkt ist weiterhin die Reportagefotografie, welche in Ausstellungen, Katalogen, Workshops und Studienprogrammen präsentiert, vermittelt und gelehrt wird. Kunkel selbst nennt diesen Aufenthalt in New York „eine der entscheidendsten Lernerfahrungen“ für sich: „Ich begann dort, die amerikanische Tradition der Fotografie von u. a. Walker Evans [...], Stephen Shore, Larry Clark [...], Annie Leibovitz und Jeff Wall [der allerdings Kanadier ist; J.D.] kennenzulernen, die seitdem meine künstlerische Arbeit beeinflusst hat.“<sup>26</sup>

## **Karlsruhe/Düsseldorf, Thomas Struth/Bernd und Hilla Becher, 1995-1998**

Nach zwei Jahren in New York entschließt Kunkel sich zu einem weiteren Standortwechsel und kehrt nach Deutschland zurück. Auch dieser Umzug ist beruflich motiviert, er beginnt im Wintersemester 1995/96 sein Studium an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Karlsruhe. Mit dieser Entscheidung verlässt Kunkel die Welt der angewandten Mode- und Werbefotografie zugunsten einer künstlerischen Ausbildung und einer „theoretische[n] Begriffsannäherung an Fotografie“<sup>27</sup>. Als Thomas Struth mit dem Sommersemester 1996 seine Dreijahresprofessur beendet, bewirbt sich Kunkel in der Klasse von Bernd Becher an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er bis zum Ende dessen Lehrzeit 1998 weiter studiert. Dieser Schritt ist geradezu

---

<sup>25</sup> Die aktuellste und umfassendste wissenschaftliche Aufarbeitung der Photo League enthält: Klein, Mason und Evans, Catherine (Hg.): *The Radical Camera - New York's Photo League, 1936-1951*, Ausst.-Kat. The Jewish Museum, New York 2011.

<sup>26</sup> Albrecht Kunkel: *Pädagogisches Konzept - Bewerbung für die Hochschule für angewandte Wissenschaften, Fachhochschule Augsburg, Studiengang Fotografie, o.S., undatiert, schätzungsweise von 2008 oder 2009.*

<sup>27</sup> Ebd.

logisch, denn die Wahl für seine LehrerInnen sollte als Wahl für eine spezielle Art von Fotografie gewertet werden, wie im Folgenden kurz erläutert wird.

Bernd und Hilla Bechers Werk trägt für Kunkel zwei wesentliche Referenzpunkte in sich: Zum einen wird es durch seine formale Strenge, technische Präzision und typologische Konzeptualität als Weiterführung einer in den 1920er-Jahren von deutschen Fotografen wie Albert Renger-Patzsch, Karl Bloßfeld und August Sander maßgeblich entwickelten neusachlichen Fotografie verstanden<sup>28</sup>, zum anderen ist das Bechersche Werk Teil einer sich ab den späten 1960er-Jahren vollziehenden „Entdeckung der Fotografie durch die Kunst(-geschichte)“<sup>29</sup>, welche dazu führte, dass das Medium Fotografie „als neue, unverbrauchte, den klassischen Medien ebenbürtige Möglichkeit, Kunst herzustellen“<sup>30</sup> eingesetzt wurde. Wie Annette Emde herausarbeitet, waren an dieser Entwicklung neben Künstlern in einem hohen Maße auch Theoretiker beteiligt, was im Verlauf der 1970er-Jahre zu einer Etablierung sowohl historischer als auch – und das ist im Zusammenhang mit den Bechers bedeutungsvoll – zeitgenössischer Fotografie in Museen und dem Kunstmarkt führte.<sup>31</sup> Bernd und Hilla Bechers Werk steht also exemplarisch für eine als spezifisch deutsch rezipierte Fotografie und zugleich für eine internationale Erfolgsgeschichte fotografischer Bilder innerhalb der bildenden Kunst.

Thomas Struth, der ab 1976 als Student des ersten Jahrgangs ebenfalls Student von Bernd Becher war, schreibt mit seinem exzeptionell erfolgreichen Werk diese Erfolgsgeschichte auf beiderlei Ebenen fort: auch er entwickelt eine präzise, objektivierende Bildsprache sowie eine konzeptionelle Arbeitsweise – die sich jedoch von der typologisierenden Strenge seiner Lehrer emanzipiert – und wird im Verlauf der 1980er- und 1990er-Jahre zu einem der weltweit meistausgestellten und meistverkauften deutschen Künstler. Anders als Bernd Becher, der 19 Jahre Professor war, lehrt Struth nur drei Jahre an einer Hochschule. Dass Kunkel die Chance ergreift bei ihm zu studieren, spricht für sein Interesse an dieser fotografischen Position. Zwischen den Werken von Struth und Kunkel gibt es zahlreiche erstaunliche

---

<sup>28</sup> Eine von Susanne Lange als Dissertation verfasste und 2005 veröffentlichte Werkchronologie bietet eine ausführliche Analyse der Referenzpunkte, welche für das Verständnis des Becherschen Werkes unerlässlich sind. Lange, Susanne: Was wir tun ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk, München 2005.

<sup>29</sup> Vgl. Emde, Annette: Thomas Struth. Stadt- und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst, Marburg 2008, S. 22.

<sup>30</sup> Krauss, Rolf H., Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie, Ostfildern 1998, S. 9.

<sup>31</sup> Vgl. Emde 2008, S. 22ff.

Parallelen und Überschneidungen, die im Verlauf dieses Kapitels näher betrachtet werden.

### **Karlsruhe, Hochschule für Gestaltung (HfG), 1995-1997**

Nachdem Kunkels favorisierte Mentoren aus der Lehre ausgeschieden waren, gab es in der deutschen Hochschullandschaft keine Person mehr, die eine direkte Fortführung dieser für ihn anscheinend so interessanten „Schule“ verkörperte. Um sein Studium endgültig abzuschließen, entscheidet Kunkel sich zu einem weiteren Standortwechsel; er kehrt zurück in seine Heimatstadt Berlin und wird an der Universität der Künste in die Klasse von Katharina Sieverding aufgenommen. Dieser Wechsel mag überraschen, ist doch die künstlerische Position von Sieverding auf den ersten Blick schwer in eine Linie mit der „Becher-Schule“ zu bringen. Trotzdem gibt es eine Verbindung zwischen Kunkels und Sieverdings Werk, die in Sieverdings bildanalytischem bzw. bildwissenschaftlichem Verständnis von Kunst und dem fotografischen Bild im Besonderen zu finden ist. Um diese These zu verdeutlichen, muss an dieser Stelle kurz der Blick auf die HfG Karlsruhe als Institution geworfen und auch jene Einflüsse benannt werden, die neben Thomas Struth für Kunkel wahrscheinlich ebenfalls von Bedeutung gewesen waren und ihn zu Sieverding geführt haben könnten.

Die Hochschule für Gestaltung wurde 1992 von ihrem Gründungsrektor Heinrich Klotz als „unmittelbarster Partner“<sup>32</sup> des 1989 gegründeten und ebenfalls von Klotz in Personalunion geleiteten Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe verstanden. Als eine Fortführung der Idee des Bauhauses in die Gegenwart sollte das ZKM „elektronisches Bauhaus“ sein, und „die Künste und die neuen Medien in Theorie und Praxis zusammen[führen]“, was durch einen Verbund von Museums-, Forschungs- und Lehrinstitutionen gefördert wurde.<sup>33</sup> „Freiheit, Experiment, Exposition“<sup>34</sup> sind bis heute die Maxime der HfG, die als eigenständige Insti-

---

<sup>32</sup> Alle folgenden Zitate stammen aus: Klotz, Heinrich (Hg.), *Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe*, Karlsruhe 1992, o.P.

<sup>33</sup> Das Zentrum bildete folgende Einrichtungen: das *Institut für Bildmedien*; ein „Forschungs- und Produktionsumfeld für Künstler“ mit dem Ziel „praktische Forschung und Entwicklung angemessener Medientechnik zu ermöglichen“, das *Institut für Musik und Akustik* zur Förderung elektronischer Musik; das *Medienmuseum* als Museum für interaktive Medienkunst sowie das *Museum für Gegenwartskunst* (heute Museum für Neue Kunst), welches sich als „ein Museum aller Künste, auch der Medienkünste“ verstand.

<sup>34</sup> So heißt es auf der Website: <https://www.hfg-karlsruhe.de/studium/>

tution zwar nicht Teil des ZKM, aber eng assoziiert ist. Neben den Praxisfächern<sup>35</sup> werden an der HfG Kunstwissenschaft und heute Medienphilosophie gelehrt, und es ist Pflicht für alle StudentInnen der praktischen Fächer, eines der Theoriefächer durchgehend zu belegen. Mit Heinrich Klotz gab es einen Kunsthistoriker, der einen Schwerpunkt in Architekturtheorie setzte. Ein anderer langjähriger Professor der HfG war Hans Belting, er lehrte von 1992-2002 in Karlsruhe und war maßgeblich an der Einrichtung der Studiengänge Kunstwissenschaft und Medienphilosophie beteiligt. Während Klotz mit einer Theoriebildung zur „Zweiten Moderne“<sup>36</sup> einen Zugang zu Erklärungsmodellen von zeitgenössischer Kunst *nach der Postmoderne* vermittelte, war Belting in den 1990er-Jahren Teil einer Gruppe von sich durchaus kontrapunktisch aufeinander beziehenden KunstwissenschaftlerInnen unterschiedlicher Universitäten, welche sich dezidiert mit der Befragung eines allgemeinen Bildbegriffs beschäftigten, was im Verlauf der 2000er-Jahre zu einer deutschen Ausprägung des „iconic turns“, bzw. einer neuartigen, interdisziplinären Wissenschaftsdisziplin führte – der Bildwissenschaft.<sup>37</sup> Kunkel belegte ein Seminar bei Belting und nahm 1996 an einer von ihm geführten Exkursion nach Rom teil, wo er ein Referat zu den Carracci-Fresken in der Galleria Farnese hielt.<sup>38</sup> Er war also mit Beltings Ideen zur Kunst- und Bildgeschichte vertraut und kannte sicherlich dessen grundlegende These „Eine Geschichte des Bildes ist etwas anderes als eine Ge-

---

<sup>35</sup> Heute werden an der HfG Ausstellungsdesign und Szenografie, Produktdesign, Kommunikationsdesign und Medienkunst als praktische Studiengänge neben dem theoretischen Studiengang Kunstwissenschaft und Medienphilosophie angeboten. Quelle: <https://www.hfg-karlsruhe.de/studium/>

<sup>36</sup> Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne, München 1994, hier: 2., durchges. Aufl., München 1999.

<sup>37</sup> „Während die Bildwissenschaften vor allem im deutschsprachigen Raum angesiedelt sind, entstammen die Visual Studies dem angloamerikanischen. Und während jene insbesondere eine philosophische Grundierung haben, zeichnen sich diese durch einen dezidiert kulturkritischen Zug aus. Auch hinsichtlich ihrer Gegenstände gibt es signifikante Unterschiede. Die Bildwissenschaften versuchen eine grundlegende Theorie des Bildes zu entwerfen und fragen nach der Funktion, der Verwendung und den Bildpraktiken in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen unter Berücksichtigung ihrer historischen wie epistemologischen Besonderheiten. Die Visual Culture (Culture ?) Studies hingegen unternehmen eher eine Kritik der Bilder, der gesellschaftlichen Bildpraktiken und ihrer Verflechtungen in postkoloniale, gender- oder machttheoretische Aspekte. Daher resultiert auch eine unterschiedliche historische Orientierung: während die Bildwissenschaft entweder systematisch, sprich überzeitlich, oder historisch ausgerichtet ist, verstehen sich die Visual Studies zuallererst als Kritik der zeitgenössischen Bildkulturen. Ihre Aufmerksamkeit gilt daher vor allem der Gegenwart. Ein letzter, aber entscheidender Unterschied liegt in dem jeweiligen Gegenstandsbereich: Während die Bildwissenschaften sich auf *Bilder* konzentrieren, geht es den Visual Culture Studies um das deutlich weitere Feld des *Visuellen*, um visuelle Kulturen.“ Rimmele, Marius u. a.: Vorwort, in Rimmele, Marius u. a. (Hg.), Bildwissenschaft und Visual Culture, Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften, Band 4, Bielefeld 2014, S. 9-11, hier: S. 9f.

<sup>38</sup> Die Nachlassverwalter kopierten mir die erhaltenen fünf Leistungsnachweise aus der HfG, von denen ich ausgehe, dass sie nicht das vollständige Studium nachvollziehbar machen.

schichte der Kunst“<sup>39</sup>. In der Motivwahl seiner Arbeiten von 1996 bis 2000 zeigt sich die Resonanz dieser bildwissenschaftlichen Theorie deutlich: die Höhlenbilder referieren auf Platons Höhlengleichnis und die Felsritzungen der *Felsen*-Serie zeigen prähistorische Zeichensysteme. Auch in seinen Artist Statements betont Kunkel wiederholt sein Interesse am „kritischen Umgang mit dem Bilderkosmos“ und dem ungebrochenen Bilderglauben der Menschen.<sup>40</sup> Sein Wunsch bei Thomas Struth zu studieren brachte Kunkel also an einen Ort, an dem höchst innovativ über zeitgenössische Medien und Kunst reflektiert wurde. Die medien- und bildwissenschaftliche Ausrichtung des Curriculums in Karlsruhe muss einen starken Einfluss auf Kunkel gehabt haben, was zu einer konzeptionellen Konzentrierung seines Werkes auf Fragen zur Wirkmächtigkeit von Bildern geführt hat.

### **Berlin, Hochschule der Künste (HdK), Katharina Sieverding, 1998-2001**

Da Sieverdings Werk in seiner zur Verfremdung und Abstraktion neigenden Bildsprache keinen ästhetischen Bezugspunkt zu Kunkels Arbeit enthält – anders als das bei Struth der Fall ist – gilt es, sich ihrer Arbeit über den Weg ihrer künstlerischen Fragestellungen und Themen zu nähern, um eine sinnvolle Verbindung zwischen Schüler und Lehrerin herzustellen. Immerhin hat Kunkel bei Sieverding die längste Zeit seines Studiums verbracht, von 1998 bis 2001, und sie hat ihn als Meisterschüler in ihre Klasse aufgenommen.

Sieverding studierte ab 1963 an der Düsseldorfer Kunstakademie, erst Bühnenbild bei Theo Otto und ab 1967 in der Klasse von Joseph Beuys, und ist somit zehn Jahre früher an derselben Schule ausgebildet worden wie Thomas Struth.<sup>41</sup> Sie erlebte in den 1960er Jahren sowohl den Einbruch der Populärkultur in die bildende Kunst als auch die politischen Umwerfungen dieses Jahrzehnts und wiederum deren Auswirkungen auf die Kunst. Klaus Biesenbach beschreibt 2013 rückblickend ihre Position in der deutschen Nachkriegskunst als „Bindeglied zwischen einem medialen Pop-approach, wie ihn Andy Warhol [verkörperte] und einer verantwortlichen, zivil ungehorsamen, mutigen Haltung des deutschen Counterparts von Warhol, Joseph Beuys. Sozusagen ein Missing Link zwischen der deutschen Gesellschaft, die

---

<sup>39</sup> Belting, Hans: Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 9.

<sup>40</sup> Siehe die Artist Statements im Anhang dieser Arbeit, S. 192-196.

<sup>41</sup> Wie Sieverding begann auch Struth sein Studium in einer anderen Disziplin, als diejenige mit der er später reüssieren sollte. Struth begann sein Studium 1973 in der Malereiklasse bei Gerhard Richter und wechselte nach drei Jahren in die Klasse von Bernd Becher.

durch das 20. Jahrhundert in einer ungeheuren Verantwortung gefordert war und der treibenden Populärkultur und umstrittenen Weltmacht, den USA.“<sup>42</sup>

Nach dem ‚Hauptcharakterzug‘ ihrer Arbeit gefragt, benennt ihn Sieverding selbst als „die Deutungsoffenheit hochsuggestiver Bilder“<sup>43</sup> und gibt damit zugleich eine Antwort auf ihr Grundinteresse an Kunst, und dem fotografischen Bild im Speziellen. Sie ist in einem hohen Maße an der Erforschung und Erzeugung von Bildwirkung interessiert – ein Interesse, das sie mit Albrecht Kunkel teilt. Ein nicht zu unterschätzender Teil ihres Werkes besteht in der Sammlung und Archivierung von Bildmaterial (hauptsächlich Pressebilder, Produkte der bildgebenden Verfahren der Medizin, Satellitenbilder) die sie als Ausgangsmaterial ihrer Kunst weiter verwendet (Abb. 2, S. 222). Der andere, durchaus bekanntere, Teil ihres Werkes sind Werkgruppen, in denen sie Fotografien ihres eigenen Gesichts verwendet, diese in der Dunkelkammer durch Überblendungen, Mehrfachbelichtungen, Solarisation oder radiografische Verfahren verfremdend bearbeitet und dann als Großbilder produziert (Abb. 3, S. 222).

In der gleichzeitigen Beschäftigung der Künstlerin mit gefundenem Material und dem Bild des eigenen Gesichts sieht Bettina Paust „eine Dialektik verhandelt, die zwischen objektivierender [...] Bilderzeugung und deren massenhafte Reproduzierbarkeit sowie der analogen und schließlich digitalen Bildfindung durch ein schöpferisches Subjekt“<sup>44</sup> zu vermitteln versucht. Für Diedrich Diederichsen ist ihr Werk verbunden mit dem Thema „wie ein deutsches Subjekt [nach 1945] überhaupt wieder Rederecht in der zeitgenössischen Kunst bekommen konnte“<sup>45</sup> und er sieht in ihren Arbeiten vor allem eine „Bearbeitung der Frage, wie das Einnehmen einer Position unter dem Einfluss von (historischen) Machtverhältnissen und den von ihnen ausgehenden Prägungen, Einschränkungen, aber auch Unterstü-

---

<sup>42</sup> Vgl.: Biesenbach, Klaus: *The Great White Way Goes Black*, in: Katharina Sieverding - Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 23-24.

<sup>43</sup> Katharina Sieverding im Gespräch mit Peter Moritz Pickshaus, in: Katharina Sieverding - Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 35-44, hier: S. 35.

<sup>44</sup> Vgl.: Paust, Bettina: *Die Durchleuchtung der Welt - Zu den Arbeiten von Katherina Sieverding*, in: Katharina Sieverding - Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 9-11, hier: S. 9.

<sup>45</sup> Vgl.: Diederichsen, Diedrich: *Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus, Psychedelia*, in: Katharina Sieverding - *Mal d'archive*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Berlin 2014, S. 25-30, hier: S. 26.

zungen möglich ist, [oder] relativiert wird.“<sup>46</sup> Sievering selbst beschreibt ihren Umgang mit fremden Bildern und historischen Bezügen als eine Brechung von Macht: „Ich frage: Wie kann man Massenbilder appropriieren? Mit eigenen Photos? Mit dem eigenen Gesicht? Das ist ein komplexer Vorgang [...]“<sup>47</sup> Ihre künstlerische Strategie hat also eine historisierende Dimension, sie ist sich ihrer Position als Künstlerin in einem historisch vorgeprägten Gefüge bewusst und lotet die Möglichkeiten der Kunst, bzw. der Fotografie in diesem Zusammenhang aus. Verfolgt man die chronologische Entwicklung ihrer Werkgruppen, so stellt man fest, dass die Arbeiten mit dem Bild des eigenen Gesichts in den 1960er- und 1970er-Jahren entstanden, während ihre jüngeren Arbeiten sich hauptsächlich aus dem von ihr seit Jahrzehnten zusammengestellten Bildarchiv speisen. (Abb. 4A/4B, S. 223) Die Werkgruppe *Visual Studies*, 2002-2004, hat im Titel einen direkten sprachlichen Bezug zu der Wissenschaftsdisziplin der Bildwissenschaft, und ähnliche Bezüge lassen sich auch bei anderen Arbeiten Sieverdings aus den 2000er-Jahren finden: nach *Visual Studies* gibt sie 2006 einer Werkgruppe den Titel *Encode*, 2009 entsteht *Projected Data Images*, eine raumfüllende Diaprojektion.

„Für mich steht das Diagnostische im Vordergrund“<sup>48</sup> gibt sie im Zuge der Pressearbeit zur Ausstellung der Werkgruppe *Visual Studies*<sup>49</sup> an, und wird im Presstext mit den Worten zitiert, ihre Arbeiten seien „hybride Bildoberflächen und -räume auf der Grenze von Wahrheit und Fiktion, Ikonoklasmus und Pictorial Turn“<sup>50</sup>. Die Nähe ihres Werkes zu den *Visual Studies* betont Sieverding in verschiedenen Interviews und beschreibt in diesem Zusammenhang ihre Kunstpraxis trotz der Fokussierung auf das menschliche<sup>51</sup> Gesicht weniger einer body art zugehörig, als vielmehr einer Praxis, die den Zusammenhang von „individueller und kollektiver Sub-

---

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Peter Moritz Pickshaus im Gespräch mit Katharina Sieverding in: Katharina Sieverding - Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 35-44, hier: S. 35.

<sup>48</sup> Vgl.: Ruhte, Ingeborg: Die Steigbilder einer Idealistin, in: Berliner Zeitung, 21.05.2004

<sup>49</sup> Katharina Sieverding, *Visual Studies* 2004, 19. April-19. Juni 2004, Galerie Thomas Schulte, Berlin

<sup>50</sup> Siehe: [http://www.galeriethomasschulte.de/fileadmin/media/artists/katharina-sieverding/downloads/Katharina\\_Sieverding\\_2004\\_Pressemitteilung\\_EN.pdf](http://www.galeriethomasschulte.de/fileadmin/media/artists/katharina-sieverding/downloads/Katharina_Sieverding_2004_Pressemitteilung_EN.pdf), (abgerufen am 02.02.2015, link nicht mehr nachvollziehbar)

<sup>51</sup> Sieverdings forcierte Androgynität sollte in der Analyse ihres Werkes immer als gender-politisches Motivs verstanden werden.

jektivität“ und „kollektiver und individueller Verantwortung und Wirksamkeit“<sup>52</sup> erforscht: “[My work] anti-titled the very corporeal boom of body art. My interest is the visually and conceptually expanded use of collective “testimony” and “individuation” in terms of evolutionary ideation and sciences. I appreciated the moment of the “pictorial turn” in the techniques of media and visual culture.”<sup>53</sup>

Sieverdings Interesse an den bildwissenschaftlichen und -analytischen Entwicklungen und ihr Verständnis der eigenen Kunst als ein (praktischer) Teil dieser, ergibt eine wichtige inhaltlichen Überschneidung zwischen Kunkels Werk und dem seiner Meisterschülerprofessorin. Vorbereitet durch das Curriculum an der HfG in Karlsruhe, wo er mit Hans Belting auf einen deutschen Hauptvertreter der Bildwissenschaft getroffen war und mit Thomas Struth einen Lehrer hatte, der als Künstler ebenfalls intensiv über Fragen nach Bildwirkung reflektierte, konnte Kunkel mit Katharina Sieverding sein Interesse an einem Umgang mit Fotografie als Analyseinstrument der visuellen Kultur weiter vertiefen. Eine weitere Gemeinsamkeit kann in dem von beiden Künstlern geäußerten starken Bewusstsein von Historizität gesehen werden. Mit historischem Bewusstsein ist hier und im Folgenden gemeint, sich als Teil einer „Weltlinie“<sup>54</sup> zu fühlen, also künstlerische Themen zu entwickeln aus dem Bewusstsein heraus, ein historisches Subjekt zu sein. Hierzu gehört ein starkes Interesse an der (historischen) Vergangenheit, eine Vorstellung von Zusammenhang und wechselseitiger Durchwirkung von Kunst und Gesellschaft ebenso wie ein Interesse an der Kunst- bzw. Bildproduktion der Menschheit. Abschließend erwähnenswert in der Benennung der Gemeinsamkeiten zwischen Kunkels und Sieverdings Kunstpraxis ist, dass Kunkel in zwei Serien, welche nach dem Abschluss seines Studiums entstanden, ebenfalls fremdes Bildmaterial integriert hat: Luftbilder in der Werkgruppe *Aerial Views* (2002-2006) sowie Soldatenportraits aus dem Ersten Weltkrieg in *World War I* (2007). Auch das sollte als Ergebnis des Studiums bei Katharina Sieverding verstanden werden; diese Form der Aneignung ist näm-

---

<sup>52</sup> Katharina Sieverding in Conversation with Alanna Heiss, in: Biesenbach, Klaus (Hg.), Katharina Sieverding - Close Up, Ausst.-Kat. KW Kunstwerke Berlin, Berlin 2004, S. 15-16.

<sup>53</sup> Life and Death in the Age of Bio Politics - A Conversation between Katharina Sieverding and Sabeth Buchmann, in: Biesenbach 2004, S. 35-41, hier: S. 35.

<sup>54</sup> So der Titel einer Einzelausstellung der Künstlerin im Museum Schloss Moyland 2013. Ein Werkkomplex der von 1998 bis 2002 entstand (übrigens genau die Jahre in denen Kunkel bei ihr studierte) trägt denselben Titel.

lich in der Fotografieauffassung Becherscher Prägung nicht auffindbar und ebenso wenig in der Kunst von Thomas Struth.<sup>55</sup>

### **Marfa, Chinati Foundation, 2002**

Auch wenn mit der Meisterschülerprüfung im Jahre 2001 Kunkels Hochschulausbildung beendet ist, so soll doch eine letzte Station nicht unerwähnt bleiben, und zwar das dreimonatige Arbeitsstipendium, das Kunkel im Jahre 2002 an der 1987 von Donald Judd gegründeten Chinati Foundation in Marfa/Texas verbrachte. Als Präsentations- und Archivierungsort von sowohl Donald Judds Werken als auch anderer Künstler ist die Chinati Foundation ein einzigartiger Ort, an dem Kunst der so genannten Minimal-, Concept- bzw. Land- oder Earth Art bewahrt und erforscht wird. Die Arbeitsstipendien werden pro Jahr an mehrere internationale Künstler, welche meist jung sind und am Anfang ihrer Karriere stehen, vergeben und erlauben den Zugang zu den Archiven wie auch der Bibliothek der Stiftung. Wir können davon ausgehen, dass Kunkel während dieses Stipendiums einen vertiefenden Einblick in die US-amerikanische Kunst und Fotografie der 1960er- und 1970er-Jahre erhielt, der ihn nachhaltig beeindruckte und zu einer langjährigen Arbeit an der Werkgruppe *Aerial Views* (2002-2006) anregte, deren grundlegendes Konzept die Sichtbarmachung von Orten in den USA war, an denen Künstler entweder wohnten oder ihre Werke installierten bzw. produzierten.

In der Arbeit *Aerial Views* kulminieren mehrere Ideen Kunkels, somit wird die Analyse der Serie in dieser Arbeit noch verschiedentlich vertieft, und zwar im Hinblick auf die Verwendung von fremdem Bildmaterial (hier Luftaufnahmen), seinem Interesse an „besonderen Orten“ und seinen künstlerischen Verwendungsweisen des Bildzitats. Im Kontext dieser ersten Einordnung seiner künstlerischen Biografie soll lediglich festgehalten werden, dass es nach Kunkels Hochschulstudium noch eine weitere Station gegeben hat, an der er fruchtbare Impulse erhalten haben muss, die seine künstlerische Fotografie sichtbar und nachhaltig befruchtet haben, und dass diese Impulse in Verbindung stehen zu der Kunstproduktion der 1960er- und

---

<sup>55</sup> Im Ausstellungskatalog zu *Thomas Struth - Figure Ground* (Weski/Wilmes 2017) im Haus der Kunst München, der erstmals Archivmaterial des Künstlers zeigt, finden sich zwei ganz frühe Ideen mit schon vorhandenen und von Struth künstlerische bearbeiteten Bildern: Tableaus mit farbigen Postkarten von Touristenorten (1976) sowie Tableaus mit schwarz-weißen Architektur Fotografien aus *Der Spiegel* (1975/1976), die vom Künstler selbst als „Übungen zum Sehen“ verstanden werden.

1970er-Jahre in den USA, zu der hier und im Folgenden auch die so genannten *New Topographics*-Fotografen<sup>56</sup> gezählt werden.

### **Ein Maschenwerk intellektueller und bildsprachlicher Vor-Bilder**

Schaut man die eben skizzierten Stationen von Kunkels Ausbildung in ihrer Gesamtheit an, so ergibt sich ein Maschenwerk intellektueller und bildsprachlicher Vor-Bilder. Diese Verflechtung vermag so divergente Pole wie die malerische, hoch artifizielle Modefotografie eines Javier Valhonrat mit der geradezu nachlässig eingesetzten Fotografie in den konzeptuellen Kunstströmungen der 1960er und 1970er-Jahre zu verbinden; oder die dynamische Kleinbild-Dokumentarfotografie, wie sie die Fotografen der Photo League geprägt haben, mit der ruhigen, gesetzten Großbild-Fotografie eines Thomas Struth und darüber hinaus mit der postmodernen, die Tradition der (Kunst)Fotografie ignorierenden Sample-Fotografie einer Katharina Sieverding.

Ebenso wird deutlich, dass Kunkel von KünstlerInnen ausgebildet wurde, denen das Aufkommen einer Bildwissenschaft, die sich aus der Kunstgeschichte heraus geöffnet und zu einem neuen Denken über Bilder und Kunst geführt hat, willkommen war – ja die diese neue Art des Nachdenkens über die visuelle Kultur durch ihr künstlerisches Arbeiten mit entwickelt haben. Ausserdem lässt sich festhalten, dass Kunkel ein besonderes Interesse an der US-amerikanischen Kunstproduktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte. Das zeigt seine Teilnahme an den Kursen des ICP in New York, aber vor allem die intensive Beschäftigung mit der konzeptuellen Kunst in den USA, welche ab 2002 einen großen Teil seiner künstlerischen Produktion beeinflusste. Und zu guter Letzt ist das Curriculum der HfG Karlsruhe, in dem Praxis und Theorie eng verschränkt wurde und die StudentInnen mit medienphilosophischen Ideen vertraut gemacht wurden, für die weitere Analyse von Kunkels Bildfindungen und -ideen nicht zu unterschätzen.

Insgesamt lässt sich in Kunkels Werk das Phänomen künstlerischer Bezugnahme auf Vorbilder an verschiedenen Stellen deutliche erkennen. Kunkel war jedoch schon Mitte 30, als er sein Studium begann. Wir können davon ausgehen, dass seine Lehrer keine Übeväter und -Mütter waren, von denen er sich ab einem be-

---

<sup>56</sup> Die Ausstellung *New Topographics - Pictures of a Man-Altered Landscape*, die 1975 im George Eastman House in Rochester gezeigt wurde und bis heute eine diskursive Grundlage für Theorien zur Landschaftsfotografie nach 1970 darstellt, zeigte Arbeiten von Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd und Hilla Becher, Frank Gohlke, Nicholas Nixon und Stephen Shore.

stimmten Zeitpunkt abgrenzen hätte müssen, sondern vielmehr eine Ressource des Wissens und der Erfahrung, zu der sich Kunkel selbstbewusst Zugang verschaffte. Auch die Hinweise auf andere künstlerische Vorbilder durch Kunkel selbst sollten in seinem Fall als selbstbewusste Zuschreibung von Einfluss „im Sinne eines Referenzverweises“ und somit als „Gegenmodell zum Einflusdenken“, nämlich als „bewusste Rezeption der wechselseitigen Bezugnahme, der Adaption von formalen und inhaltlichen Vorbildern und deren Transformation im Akt der Aneignung je eigenen künstlerischen Ausdruckszwecken“ verstanden werden.<sup>57</sup>

Tatsächlich spricht Kunkel in seinen Texten von den Einflüssen anderer KünstlerInnen auf sein eigenes Werk und stellt andere Bildfindungen in ihrer Relevanz für sich heraus. So z. B. wenn er 2009 über die Serie „Serial Views“ schreibt: „Die Fotografien stellen eine weitere fotografische Suche dar, um die Realität zu erfassen und zu strukturieren - und in diesem Fall die Relevanz des kulturellen Phänomens Land Art zu veranschaulichen.“ (Übers.: JD)<sup>58</sup> Das sensible Verhältnis von künstlerischer Eigenständigkeit und Empfänglichkeit von Impulsen aus der Kunst, dem sich Kunsttheoretiker\*innen und -kritiker\*innen meist zögerlich nähern, werden von Kunkel freigiebig offen gelegt und spielen innerhalb seiner selbst verfassten Künstlerbiografien eine selbstverständliche Rolle, weil er seine Kunst als „Teil des Bilderkosmos“<sup>59</sup> versteht.

„Im Eingeständnis der geteilten Autorschaft ihrer Werke bekundet [der/die Künstler\*in] eine andere Form der Autorität: nämlich das exklusive Recht, den Ermessensspielraum ihrer/seiner eigenen Leistung abzustecken.“<sup>60</sup> Da Kunkel sich als Teil einer „Weltlinie“ wahrnimmt und an ein kollektives kulturelles Gedächtnis der Menschheit glaubt, fällt ihm die Benennung von Bezugnahmen auf bildliche und visuelle Vorbilder nicht schwer.<sup>61</sup> Dass er zweifelsfrei trotz aller intellektueller und

---

<sup>57</sup> Vgl. Tauber, Christine: Noch einmal: „Wieder den Einfluss!“, Statt einer Einleitung, in: Pfisterer, Ulrich und Tauber, Christine (Hgg): Einfluss, Störung, Quelle - Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte, Bielefeld 2018, S. 9-28.

<sup>58</sup> „The photographs constitute another photographic quest to grasp and structure reality - and in this case, to exemplify the relevance of the cultural phenomenon of Land Art.“ Siehe „Albrecht Kunkel Artist Statement - Whitney Independent Study Program (Studio Program)“ im Anhang.

<sup>59</sup> „Es ist der kritische Umgang mit dem Bilderkosmos, der mich fasziniert.“ Siehe „Zum Werk von Albrecht Kunkel“ im Anhang, S. 193-194.

<sup>60</sup> Wood, Christoph S., Unter Einfluss, in: Pfisterer/Tauber 2018, S. 327-348.

<sup>61</sup> It is this constant search for traces and places that have influenced our aesthetic perception and collective cultural memory that has been pivotal to my work.“ Siehe „Albrecht Kunkel Artists statement for Bergen National Academy of the Arts“ im Anhang.

bildsprachlicher Vor-Bilder eine künstlerische Eigensinnigkeit entwickelt hat, die sein Werk mit aktueller Relevanz ausstattet, soll in dem Experiment des Bildvergleichs zwischen einigen von Albrecht Kunkels und Thomas Struths Bildmotiven im Folgenden herausgearbeitet werden.

Kunkels bevorzugte Materialität (farbige Großformatfotografie als großformatige Abzüge), seine objektivierende Bildsprache, sein Interesse an Überblickskompositionen von Orten, Plätzen und Straßen sowie seine Arbeitsweise, Werkgruppen über mehrere Jahre hinweg zu entwickeln, die in loser inhaltlicher Verbindung zueinander stehen, sind ebenso im Werk von Thomas Struth zu finden. So liegt es nahe, das Werk beider Künstler zu vergleichen. Kunkel war Student und Tutor bei Thomas Struth, als dieser Dozent an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe war, es gab also eine persönliche Verbindung. Eine Ähnlichkeit in der jeweiligen Bildsprache lässt sich ebenfalls erkennen. Darüber hinaus lassen sich beim vergleichenden Betrachten sich gleichende Motivgruppen entdecken. Es liegt also die Vermutung nahe, dass beide Fotografen an sehr verwandten Fragestellungen interessiert waren. Diese Verbindungen sollen – ebenso wie die Unterschiede – im Folgenden nachvollzogen werden. Stichworte werden hier, ausgehend von Struths Konzept der „unbewussten Orte“<sup>62</sup>, Themen wie „der Künstler als historisches Subjekt“ oder „Raumtheorien in der Kunst“ sein. Als Ausgangsthese gilt, dass Kunkel und Struth ein bild-anthropologisches Grundinteresse, im Sinne von Autoren wie Hans Beltig und Christine Kruse<sup>63</sup> teilen, sich Kunkel allerdings weniger als Struth für psychologische Fragestellungen interessierte, dafür mehr für bild- bzw. medienanalytische.

### **Das Zeitphänomen „Becher-Schule“**

Thomas Struth gilt hinlänglich als einer der Protagonisten der ‚Becher-Schule‘. Der Fotograf selbst verwehrt sich der Kategorisierung ohne jedoch die Relevanz der Lehrer für seine künstlerische Entwicklung zu minimieren. Trotzdem ist er Teil einer

---

<sup>62</sup> Loock, Ulrich u. a. (Hg.): Thomas Struth - Unbewußte Orte/Unconscious Places, Ausst.-Kat. Bern u. a. 1987/88, Köln 1987.

<sup>63</sup> Siehe: Beltig, Hans: Bild-Anthropologie, München 2001 und Kruse, Christine: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.

„deutschen Erfolgsgeschichte“<sup>64</sup> in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts, die aus heutiger Perspektive ein Zeitphänomen darstellt.

In der vergangenen Dekade wurde deutlich, dass die großformatige Farbfotografie dieser KünstlerInnengeneration von multimedialen künstlerischen Produktionen zu feministischen, machtkritischen, nicht-westlichen sowie postkolonialen Komplexen in ihrer Relevanz überholt wurde. Auf die Frage inwiefern „eine sich auf die formale Konstruktion und den ‚schönen Schein‘ zurückziehende Bildästhetik überhaupt gesellschaftliche Bedingung und alltägliche Bedingtheiten reflektieren“<sup>65</sup> kann, finden Autor\*innen eine Antwort, welche auf die medien- bzw. selbstreflexive Dimension dieser Arbeiten abzielt. Maren Polte attestiert den Werken aller FotografInnen eine „zunehmende inhaltliche Entleerung, mit gleichzeitig zunehmender medienreflexiver Betrachtung des Sujets“ und führt weiter aus, „um diese mediale Reflexion erfahrbar werden zu lassen, bedarf es der Unabhängigkeit von einer rein inhaltlichen Sicht. Das gelingt erst, wenn die Fotografie den Verweischarakter abgelegt hat und nicht mehr ausschließlich der dargestellte Inhalt wahrgenommen wird. [...] Sofern es gelingt, das Produktionsverfahren sichtbar werden zu lassen, löst sich die Fotografie aus dem Abbildcharakter. Voraussetzung [dafür] ist die Parallelität, etwas wiederzugeben und zugleich die Kriterien der Wahrnehmung wie der Wiedergabe sichtbar werden zu lassen.“<sup>66</sup> Für Annette Emde wiederum kann die „scheinbare ästhetische Doppelung der Welt“ in den Fotografien der ‚Becher-Schüler‘ gerade das Moment sein, welches für „den aufklärerischen Effekt sorgt, insofern es dem Betrachter ermöglicht, sich nicht allein mit Motiven, die als schön empfunden werden, zu beschäftigen, sondern auch mit der fotografischen Repräsentation und der Entstehung von Bedeutung.“<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> „Die Vorstellung, dass die Studenten von Bernd und Hilla Becher eine „Schule“ bilden, geht auf das Jahr 1988 zurück, als die Kölner Galerie Johnen und Schöttle eine Ausstellung mit dem Titel *Klasse Bernhard Becher* präsentierte.“ Alberro, Alexander: Vom Verschwinden des Nüchternen – Die Becher-Klasse und das perfekt konstruierte Bild, in: Engler, Martin (Hg.): *Fotografien werden Bilder – Die Becher-Klasse*, Ausst.-Kat. Städel Museum 2017, München 2017, S. 10-27, hier: S. 11. Zur weiteren Genealogie des Begriffs siehe: Polte, Maren: „Becher-Schüler“, „Becher-Schule“, „Düsseldorfer Fotoschule“ – Annäherungen an terminologische Setzungen und Perspektiven auf ein Phänomen, in: Lippert, Werner und Schaden, Christian (Hgg.): *Der Rote Bulli – Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, Ausst.-Kat. NRW Forum Düsseldorf 2010, Düsseldorf 2010, S. 270-291.

<sup>65</sup> Polte, Maren: *Klasse Bilder – Die Fotografieästhetik der „Becher-Schule“*, Berlin 2012, S. 16.

<sup>66</sup> Ebd. S. 16f.

<sup>67</sup> Emde 2013, S. 220.

Seien es Ruffs riesig aufgeblasene, in die Abstraktion gleitende *jpg*-Serien, Gurskys digital manipulierten Oberflächen- und Strukturbilder, Höfers geometrisch aufgebauten Innenansichten von Bibliotheken und Firmengebäuden oder Struths kompositorisch gestaffelten Museumsbilder: „der wesentliche Schritt über die Ästhetik der Lehrer hinaus war der [...] Abschied der Schüler-Generation von einer rein reproduktiven Erfassung der Welt. Sie begannen, den Wert und den Gebrauch der Fotografie in ihrem Werk mitzureflektieren und systematisch auszuloten, welche Möglichkeiten dem künstlerischen Bild in einer Welt der Bilder noch bleiben - oder ob es sogar neue hinzugewinnen kann.“<sup>68</sup>

In der Frühphase der digitalen Fotografie, in der durch KünstlerInnen neue Möglichkeiten der Produktion und Manipulation von Fotografien aufgezeigt wurden und in der die theoretischen wie praktischen Reflexionen des Mediums diese „Krise der Repräsentation“<sup>69</sup> verbildlichten, waren es die Bilder dieser deutschen Fotografinnen, welche eine Grundlage für eine neue Form des Nachdenkens und Diskutierens über die Rolle der Fotografie in der Kunst und im Alltag der Menschen lieferten. Dass sich alle Fotografinnen der „Becher-Schule“ auf die Darstellung alltäglicher Motive konzentrierten ist trotz aller berechtigten Kritik ein bedeutender Grund für die breite Rezeption ihrer Kunst, weil die Fotografinnen mit ihrer Doppelung der Welt einen Kommentar zur Gegenwart formulierten, der einerseits motivisch stark mit der Jetztzeit verkoppelt war und andererseits einen reflexiven Meta-raum eröffnete, in dem sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft verhandelt werden konnten. Die „Verhandlungsmasse“ war - mehr oder weniger bewusst oder explizit von den KünstlerInnen formuliert - die Verfasstheit der (alten) Welt auf der Schwelle zur globalen Vernetzung, welche sich im westlichen Erfahrungshorizont insbesondere nach 1989 erst in der Politik und Wirtschaft, aber mittlerweile auch im Alltag der Menschen vollzogen hatte, und sich weiter vollzieht. Für Thomas Struth selbst sind es gerade die Unangebundenheit an den digitalisierten Gebrauch von Fotografie und das Verbleiben im musealen Tableau - also in gewisser Weise ihr jeweiliger Anachronismus -, der die diversen fotografischen Arbeitsweisen dieser Gruppe verbindet und seiner Meinung nach auch den anhaltenden Er-

---

<sup>68</sup> Polte 2012, S. 206.

<sup>69</sup> Für Rolf Sachsse ist diese Krise auch den Becher-Schülern zuzuschreiben, denn sie haben „die Becher-sche Lektion von der Differenz zwischen Bild und Gegenstand auf die Differenz zwischen Bild und Reproduktion übertragen, womit für sie endgültig jede Bindung an eine Repräsentation von Welt und Wirklichkeit in der Fotografie aufgelöst wurde.“ Vgl.: Sachsse, Rolf: *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003, 178.

folg der einzelnen FotografInnen erklärt: „Natürlich war es in der Anfangszeit und in den ersten etwa 20 Jahren nicht so offensichtlich, aber wenn man es sich heute rückblickend anschaut, dann scheint es mir manchmal, als wäre es so eine Art stabilisierendes Ankerwerfen vor dem Ausbruch des digitalen Zeitalters und seinen nicht mehr einzugrenzenden Möglichkeiten und Verwirrungen.“<sup>70</sup>

Es lässt sich also abschließend formulieren, dass in der Gleichzeitigkeit von Medienreflexion und Alltagsdarstellung das Spezifikum und innovative Moment dieser Gruppe von Fotografen zu finden ist. Selbstverständlich ist jede/r unter dem Begriff „Becher-Schule“ subsumierte KünstlerIn eigenständig und die Unterschiede in den künstlerischen Verfahrensweisen immens, trotzdem eint die Gruppe der bekanntesten VertreterInnen dieser Schule neben den gemeinsamen Erfahrung mit Bernd und Hilla Becher eine besondere Komplexität ihrer Bildfindungen, welche zum einen eine Gesprächsgrundlage über das Medium Fotografie in dem Moment einer zukunftsweisenden, medientechnischen Zäsur – nämlich seiner Digitalisierung – lieferte und zum anderen ein Bild der Welt am Anfang des sich in Gang setzenden Globalisierungsprozesses darstellte.

### **Bildvergleiche Thomas Struth und Albrecht Kunkel**

Anders als für Thomas Struth, der nur einen sehr kleinen Teil seines Werkes mit dem Begriff *Kultstätten* betitelt, ist dieses Thema für Albrecht Kunkels Werk ein wesentliches. 1998 beginnt er damit, Orte zu fotografieren, an denen sich menschliche Ideen in Form von bildlichen Äußerungen oder ritualisierten Handlungen manifestieren und er bearbeitet dieses Thema bis zu seinem Tode. Seine fotografische Spurensuche beginnt in der Höhle Pêche Merle in Frankreich, wo gut erhaltene, prähistorische Felszeichnungen im Inneren konserviert sind; setzt sich im portugiesischen Côa Tal fort, wo er Felsritzungen fotografiert und bringt ihn 2007 nach Jerusalem, um dort christliche und jüdische Pilgerstätten abzubilden. Während der 2000er-Jahre erweitert er sein Interesse auf Orte, an denen zeitgenössische (Massen-)Kultur zelebriert wird; wie Fußballstadien, Autorennstrecken, die Pavillons der Venedig Biennale oder Modenschauen. In der Übernahme des von Struth benutzten Begriffs der Kultstätten lassen sich bei Kunkel drei verschiedene Kategorien dieser Orte definieren: Historische Kultstätten (Troja, Tropfsteinhöhlen, aber auch z. B. der Tian’anmen-Platz), religiöse Kultstätten (Pêche Merle, Côa, Kirchen, Klage-

---

<sup>70</sup> Siehe: Enwezor 2017, S. 304.

mauer) und säkulare Kultstätten (Fußballstadien, Autorennstrecken, Modenschauen).

Im Folgenden wird an ausgewählten Bildbeispielen die jeweilige künstlerische Strategie der beiden Fotografen erläutert und miteinander in Beziehung gesetzt. Dies geschieht im Vergleich mit drei identischen Bildmotiven, wobei es sich um Aufnahmen von Kirchen, dem Times Square und dem Tian'anmen-Platz handelt. Abgesehen von denselben Motiven ist auch die Bildsprache beider Fotografen beinahe identisch. Hier zeigt sich die besondere Nähe Kunkels zu der Fotografieauffassung seines Lehrers. Darüber hinaus wird verglichen und analysiert, welche (sozialen) Räume die beiden Künstler jeweils interessierten. Die Ausgangsthese dieses Werkvergleichs ist, dass beide Künstler zwar derselben Fragen auf der Spur waren – nämlich: „Was tun wie hier?“<sup>71</sup> und „Wie lassen sich durch Fotografie die ideellen Dimensionen von Wirklichkeit sichtbar machen?“ –, es aber ein unterschiedlich gelagertes Interesse in der theoretischen Ausrichtung gab. Sind es bei Struth Texte und Ideen über Gestaltpsychologie und den Urban Studies US-amerikanischer Autoren, die ihn beeinflussten, setzt sich Kunkels theoretische Matrix vornehmlich aus medien- und bildwissenschaftlichen Texten zusammen. Dieser Unterschied ergibt trotz der formalen Ähnlichkeit beider Werke einen jeweils unterschiedlichen Anspruch. Thomas Struth will mit seinen Fotografien die kulturelle Bedeutung der Orte, an denen er fotografiert, analysieren; Albrecht Kunkel will mit seiner Fotografie die Wirkmächtigkeit von Bildern analysieren, und geht dabei einen Umweg über die Darstellung von kulturell aufgeladenen Orten.

Die im Folgenden zu vergleichenden Motive sind von Kunkel und Struth an denselben bzw. sehr ähnlichen Orten fotografiert, jedoch innerhalb der beiden Werke in jeweils unterschiedlichen Zusammenhängen gedacht worden. Während alle drei Motive von Struth als Einzelbilder der Serie *Kultstätten* geführt werden, sind die Motive von Kunkel jeweils einem Serienzusammenhang entnommen, wobei zwei der zu besprechenden Motive nicht Teil von Kunkels künstlerischem Werk, sondern Teil seines Portfolios gewesen sind. Ziel des Vergleichs ist es, über die Ähnlichkeit der Motive eine Aussage zu den jeweiligen formalen Entscheidungen der Künstler zu treffen. Der enge Bildvergleich wird gerade auf die Unterschiedlichkeiten aufmerksam machen.

---

<sup>71</sup> „Ich glaube, die Verbindung [all seiner Werkgruppen; J.D.] ist die Frage, die ich mit meinen Bildern dem Publikum und mir selbst stelle, denn ich bin ja auch Teil des Publikums, also die Frage: Was tun wir hier?“, Thomas Struth im Gespräch mit Okwui Enwezor 2017, S. 310f.

## Tian'anmen-Platz

Beim Fotografieren auf dem Tian'anmen-Platz in Peking entschieden sich beide Künstler für das Tor des himmlischen Friedens als Motiv (Abb. 5 und 6, S. 224). Zwischen den beiden Aufnahmen liegt ein Zeitunterschied von zehn Jahren – Struth fotografiert 1997, Kunkel 2007. Beide Bilder zeigen das Tor, das dahinter liegende Gebäude und die sich auf dem Platz davor aufhaltenden Passanten in einer maximal neutralen Lichtsituation, welche kaum Schatten oder einen auffälligen Hell-Dunkel-Kontrast erzeugt. Allerdings wählte Struth einen weiter entfernten Kamerastandpunkt und somit einen umfassenderen Bildausschnitt als Kunkel. Auf seinem Bild, das einen von rechts gerichteten Blick auf das Tor zeigt, ist das große erste Gebäude der Verbotenen Stadt hinter dem Tor ganz erfasst, ebenso die roten Fahnen auf der Tormauer, das Portrait Mao Tsedungs, die Schriftbänder zu beiden Seiten des Portraits sowie die Brücke, die den Wassergraben vor dem Tor überspannt. Des Weiteren sind die umzäunten Drachenskulpturen auf dem Platz vor dem Wassergraben und einige Besucher dieses Wahrzeichens chinesischer Nationalgeschichte zu sehen, wie sie sich fotografieren lassen, auf das Gebäudeensemble schauen oder einfach daran vorbei laufen. Wie fast immer bei Struth setzt sich das Bild aus der klassischen, dreifach gestaffelten Raumperspektive von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zusammen und ergibt ein sorgfältig komponiertes, geschlossenes Ganzes, in dem keine Linie unbedacht verläuft und keine Fläche überproportional erscheint.

Kunkels Standort dagegen ist sehr viel näher an dem Gebäude gewählt. Er hat den Wassergraben überquert und steht, von schräg links schauend, so nahe an der Mauer, dass das Tor und das dahinter liegende Gebäude im Anschnitt zu sehen sind. Sein Bildaufbau wirkt durch die mehreren, die gesamte Bildbreite durchlaufenden Linien viel flächiger als Struths Variante, wodurch die Bild- und Schriftzeichen eine größere Bedeutung gewinnen. Das Mao-Bild steht plakativ im Bildzentrum, die Schriftbanner laufen aus den Bildseiten heraus und das Emblem der Volksrepublik China, angebracht am Giebel des Gebäudes hinter der Mauer, krönt das Zeichenensemble.

Im Vergleich wirkt Struths Komposition in sich geschlossener, denn Kunkel schneidet jedes seiner Bildelemente am Rand an. So ragen zum Beispiel im rechten Vordergrund noch Teile der Zäune oder Gitter und der Betonelemente der Brücke ins Bild. Was ihm als kompositorische Nachlässigkeit ausgelegt werden könnte, sollte jedoch mit einem Rückblick auf die Höhlenbilder (s. Abb. 81-84, S. 261-263) aus

den späten 1990er-Jahren vielmehr als bewusste Komposition verstanden werden, da er auch hier schon die Umzäunungen, Befestigungen und Beleuchtungssysteme, welche den Ort begehbar machen, in seine Komposition mit aufgenommen hatte. Kunkels Bildaufbau wirkt beiläufiger, doch da wir wissen, dass er ebenso wie Struth mit einer großformatigen Kamera auf Stativ fotografiert hat, muss seine Komposition ebenso sorgfältig entschieden worden sein. Schon bei den Höhlenbildern wählte Kunkel den Bildausschnitt so, dass es immer einen Verweis auf die Konstruiertheit des Ortes als einen von Menschen erschlossenen und gangbar gemachten Ort gab. Die Beleuchtung und die angelegten Wege durch das Höhlenninnere sind sichtbar und somit auch Teil der Bildaussage. Es ist also anzunehmen, dass es bei den Höhlenbildern wie auch bei der Aufnahme vom Tor des Himmlischen Friedens Teil seiner kompositorischen Entscheidung war, nicht nur das repräsentative Zeichen zu zeigen, das diesem Ort seine kulturelle Bedeutung einschreibt, sondern darüber hinaus auch die räumliche Organisation des Ortes hervorhebt.

Dass Kunkel das Bild vom Tian'anmen-Platz in seiner Bildgestaltung nicht emblematisch zuspitzt, sondern es vielmehr im Stil eines im Vorbeigehen geschossenen Bildes anlegt, könnte damit erklärt werden, dass es sich um ein Motiv einer Serie handelt, also nie als Einzelbild gedacht war. Für das *BIG Magazine* fotografierte er 2007 in Peking das sich gerade im Bau befindliche Fußballstadion und nahm die Gelegenheit wahr, einige privat motivierte Aufnahmen zu machen. Dazu gehören das eben beschriebene Bild, wie auch eine Reihe von Portraits und Straßenszenen. Ihm lag also möglicherweise nicht so viel daran, dieses eine Bild als Einzelbild zu konzipieren, sondern er dachte es vielmehr in dem größeren Zusammenhang einer Serie. Struths Fotografie vom Tian'anmen-Platz gehört hingegen zu der *Kultstätten*-Serie, die aus pointierten Einzelmotiven zusammengesetzt ist, welche in unterschiedlichen Regionen der Welt entstanden und einen jeweiligen „Kult“ repräsentieren. Die Motivation der beiden Fotografen entspringt somit einem ganz unterschiedlichen Movens: Struth sucht nach „unbewussten Orten“, Kunkel arbeitete an einer „Bild-Geschichte“. Es ist ebenfalls hinzuzufügen, dass Kunkel dieses Motiv nie als Ausstellungsprint produzierte, es allerdings in seinem Portfolio und auf seiner Website präsentierte. Es war in seinem Sinne also kein Motiv seines künstlerischen Werkes.

## Times Square

Ebenfalls nicht als Teil seines künstlerischen Werkes hat Kunkel die Aufnahmen vom Times Square aus dem Jahre 2007 verstanden (Abb. 7 und 8, S. 225), denn auch sie sind nicht zu Lebzeiten bearbeitet worden. Es gibt eine Mappe mit insgesamt zehn Motiven der Times Square-Serie, die 2012 von den Nachlassverwaltern produziert wurde. Daraufhin wurden die vier Bilder in die Ausstellung und den Katalog *Quest* aufgenommen. In der Bildfolge der Mappe findet sich ein Motiv, das von einem beinahe identischen Standpunkt fotografiert wurde, wie ein Motiv aus Struths *Kultstätten*-Serie aus dem Jahre 2010. Beiden Fotografien bilden eine Straßenkreuzung auf dem Times Square ab und platzieren das Condé Naste Building, das den Nasdaq-Firmensitz beherbergt, prominent ins Bildzentrum. Ein riesiger, mehrere Gebäudeetagen umfassender Bildschirm zieht sich in einer gewölbten Form über eine Ecke der Fassade, der bei Struth ein überdimensionales weibliches Gesichtsportrait und bei Kunkel eine blaue Fläche mit Schriftelementen zeigt.

Abgesehen davon, dass es dieses Mal Struth ist, der einen engeren Bildausschnitt wählt, lässt sich wieder eine stärkere Flächigkeit in Kunkels Komposition erkennen. Diese Flächigkeit ergibt sich zum einen, wie schon bei dem Tian'anmen-Motiv, durch viele Anschnitte, welche die Bildelemente zu Flächen werden lassen, die über das Bildformat hinausgehen, also unabgeschlossen bleiben, und zum anderen durch eine andere Lichtführung als auf Struths Variante. Besonders deutlich wird letzteres an dem Gebäudekomplex im Bildzentrum, der aus drei unterschiedlich hohen, hintereinander gestaffelten, verglasten bzw. verspiegelten Häusern besteht. Während Struth einen Lichteinfall von rechts wählte, der die Gebäude scharf voneinander trennt, weil sie das Licht jeweils anders reflektieren, sie also als Entitäten sichtbar macht, wählte Kunkel einen Lichteinfall von links, der die rechte Seite des Gebäudeensembles verschattet und zu einer weiteren Fläche im Bildaufbau werden lässt. Auch seine Entscheidung, den Nasdaq-Bildschirm in einem monochromen Blau zu zeigen, unterstützt den flächenbetonten Bildaufbau.

Struths Entscheidung für das Gesicht auf dem Bildschirm zeigt wiederum seinen Willen zum Kontrastieren. Den Glas-, Stahl- und Spiegelkonstruktionen, den vielen Neonzeichen und -zahlen des Time Squares ebenso wie dem Börsenunternehmen Nasdaq – mit seinem ideellen Bedeutungsraum als algorithmusgesteuertes und damit irgendwie entmenschlichtes Finanzunternehmen – wird das Bild eines menschlichen Gesichts entgegengehalten. In seiner Materialität als LED-Fläche bleibt dieses Gesicht jedoch ebenfalls eine glatte, gepixelte Oberfläche und so ist auch Struths Times Square-Bild trotz der stärker auf Räumlichkeit ausgelegten Komposi-

tion im Endeffekt ebenso als ein „Flächenbild“ gedacht, wie das von Kunkel fotografierte.

Bei Struth ist die Times Square-Szene als Einzelbild in sein Werk eingegangen und wurde im Verlauf der Zeit in eine Werkgruppe integriert. In dem von ihm konzipierten Katalog zu der monografischen Ausstellung *Thomas Struth 1977-2002*<sup>72</sup> platzierte er es in der Bildabfolge vor die Aufnahme des Tian'anmen-Platzes und zur Retrospektive 2010<sup>73</sup> entwickelte er gemeinsam mit dem Kurator Tobia Bezzola die schon besprochene Werkgruppe *Kultstätten*, die beide Motive beinhaltet. Kunkel hingegen hat das Motiv, sowie die gesamten Negative der Werkgruppe nie in sein künstlerisches Werk integriert. Das könnte daran liegen, dass er feststellen musste, dass sein Lehrer Struth das Thema schon ein paar Jahre zuvor in sehr ähnlicher Weise fotografiert hatte, es also keinerlei innovatives Moment mehr für ihn als Künstler bereit hielt. Dabei zeigt sich in der Zusammenschau der Motive (Abb. 9, S. 226), dass die zur Flächigkeit neigende Bildsprache Kunkels in der Serie eine eigene Qualität entwickelt und zwar gerade indem sie uns die Undurchdringlichkeit der Fassaden und Zeichen vorführt. So lässt sich dieser Bildvergleich mit der Beobachtung beenden, dass es die inhaltlichen Aussage des Times Square-Motivs zuspitzt und sogar konkretisiert, wenn die verschiedenen Szenen dieses Ortes wie in einer Kaskade hintereinander geschaltet werden; wenn also durch die mehrfache Wiederholung auf ein strukturelles Phänomen hingewiesen werden kann.

### **Katholische Kirchen**

Der letzte direkte Bildvergleich soll der Vergleich einer ähnlichen Motivreihe der beiden Künstler sein. Auch hier gilt: während Struth seine Bilder auf die Wirkung von solitären Einzelbildern hin anlegt, sind Kunkels Motive meist in einem Serienzusammenhang gedacht. So auch bei den nun zu analysierenden Aufnahmen von Kircheninnenräumen. Beide Künstler wandten sich zeitweise diesem Thema zu. Während Kunkel 2007 auf einer Reise nach Jerusalem christlichen Pilgerstätten fotografierte, verfolgte Struth das Thema sporadisch über 15 Jahre. Er begann 1988/89 in Kirchen zu fotografieren, als er in Neapel und Rom arbeitete und zwei Aufnahmen von Gemälderestauratoren anfertigte. Bis 2003 entstand eine undefinierte Anzahl von Motiven, die Struth mal als Einzelbilder verstand und mal den unterschiedlichen Werkgruppen zugeordnete. In dem ausführlichen monografischen

---

<sup>72</sup> Kuratiert von Charles Wylie am Dallas Museum of Art, mit Stationen in Los Angeles (MoCA), New York (Metropolitan Museum of Art) und Chicago (MoCA).

<sup>73</sup> Siehe Bezzola 2010.

Katalog von 2002 sind die Bilder ohne jegliche Zuordnung präsentiert, wohingegen der hier immer wieder als argumentative Grundlage genommene Katalog von 2010 die einzelnen Motive in Serienzusammenhänge stellt. So sind die Restauratoren-Portraits Teil der Serie *Neapel und Rom*, also den Stadt- und Straßenbildern zugeordnet, wohingegen Szenen aus dem Vatikan und dem Pantheon zu den Museumsfotografien zählen. Zwei weitere Motive sind Teil der Kultstätten-Serie: *San Zaccaria*, Venedig 1995 und *Iglesia de San Francisco*, Lima 2003. Aufnahmen von Kircheninneren scheinen also in Struths Werk vielgestaltige ideelle Bedeutungsräume zu haben, die Ideen zum Verhältnis von Mensch und Architektur (Stadt- und Straßenbilder) und von Mensch und Kunst (Museumsbilder) sowie die Versinnbildlichung von Glaubenssätzen und Ideologien. Bei Kunkel sind die Kirchenmotive wiederum Teil der 2007 entstandenen Serie *Pilgrimage/Transmission*.

Struths Kirchenbilder folgen, ob er nun Fassaden oder das Kircheninnere fotografierte, in ihrem Bildaufbau der aufstrebenden Sakralarchitektur. Vertikale Linien, erzeugt durch Säulen und Fenster, bestimmen die Komposition. Falls Menschen abgebildet werden, dann erscheinen sie recht klein im unteren Bilddrittel. Der Fokus liegt eindeutig auf der Architektur und den Bildzeugnissen an den Wänden. Besonders extrem ist diese Bildsprache bei dem frühen Bild *Giulia Zoretti mit einem Bild von Francesco de Mura, Neapel 1989*, (Abb. 10, S. 225) bei dem der Betrachter den Eindruck bekommen kann, die junge Frau wird von dem Sakralbau und der Herrlichkeit der religiösen Bildnerie wenn nicht verschluckt so doch zumindest überragt.

Kunkel wiederum stellt die architektonischen Charakteristika der religiösen Orte durch seinen Bildaufbau nicht dezidiert heraus. Dafür fokussiert er mehr auf die Besucher, so dass diese nicht durch die sakrale, aufstrebende Architektur marginalisiert, sondern als aktiver Bestandteil des Ortes dargestellt werden. Es scheint ihm also mehr um die Interaktion der Menschen mit den Artefakten zu gehen; sei es in Form von touristischer Neugier oder religiöser Praxis. Kunkels Interesse an Sakralbauten scheint – so legt es auch der Serientitel nahe – die hier stattfindende Übertragung (Transmission) religiöser Inhalte auf weltliche Gegenstände sowie die durch die religiöse Praxis ebenfalls stattfindende Rückübertragung der ideellen Werte auf die Gläubigen zu sein. Dass Kunkel die Grabeskirche von Jerusalem, in der das Grabmahl Jesu vermutet wird, und im Mariengrab der Jungfrau Maria im Kidrontal fotografiert, er also die in der christlichen Religion am stärksten idealisierten Personen und deren heutige Verehrung zum Thema macht, zeigt, dass es ihm

im Vergleich zu Struth nicht so sehr um die Kirchen als architektonisches Phänomen geht, sondern vielmehr um Überlegungen, wie die aktive Benutzung von Orten Bedeutung generiert, und wie sich diese Bedeutung verselbstständigt, in immer neuen Artefakten niederschlägt und sich somit über Jahrhunderte überträgt und verfestigt. An dieser Stelle kann man eine sinnfällige Verbindung zu den schon bei der Analyse von Struths Kultstätten angeführten Raumtheorien von Lefebvre und Lehnert knüpfen, in denen Orte und die sie umgebenden materiellen sowie ideellen Räume als Ergebnis von kultureller Praxis, also der Benutzung von Orten, verstanden werden.<sup>74</sup> Und dass es Kunkel, der vornehmlich an der Wirkmacht von Bildern interessiert war, an religiöse Kultstätten zieht, lässt sich mit Hans Beltings Ideen zu „Bildfragen als Glaubensfragen“ theoretisch deuten, sind es doch insbesondere religiöse Bilder gewesen, die unseren Bilderglauben begründet haben.<sup>75</sup>

Dass Struths Abbildung der katholischen Kirchen die strenge, den Menschen überragende Architektur der Sakralbauten in den Fokus nimmt, während Kunkel vielmehr die Interaktion der Kirchenbesucher mit dem Gebäude und den darin enthaltenen Artefakten interessiert, zeigt einen geradezu diametral gelagerten gedanklichen Zugang zum Thema. Der interpretatorische Vorschlag für die verschieden ausgelegte Emphase der beiden Künstler ist die Erwägung einer unterschiedlichen emotionalen Verbindung zur (katholischen) Religion. Nimmt man die bildanthropologische These Beltings und Kruses, dass der Mensch immer nur das abbildet, was ihm bereits als „innere Bilder“ (Erinnerungen, Vorstellungen, Traumbilder) zur Verfügung steht als Grundlage, dann zeigt der Vergleich der Kirchenbilder, wie stark sich eine unterschiedliche Haltung gegenüber dem zu fotografierenden Thema, oder besser Objekt, in der Bildgestaltung niederschlagen kann. Von Struth weiß man, dass er eine strenge katholische Erziehung in seiner rheinischen Heimat erlebt hat und jegliche Form von autoritären Strukturen ablehnt.<sup>76</sup> Kunkel wiederum

---

<sup>74</sup> Siehe Lefebvre 1974 und Lehnert 2011.

<sup>75</sup> Denn im „Bannkreis der Religion“ hatte der Glaube an das Bild einmal seinen „Sitz im Leben“: da die „Wirklichkeit empirisch und sinnlich nicht verfügbar war, machten die Hüter des Glaubens sie entweder durch Bilder anschaulich, über die sie Kontrolle ausübten, oder sie erließen ein Bilderverbot, welches Bilder aber nicht gänzlich annulliert, sondern sie den Augen entzieht, um sie in eine innere Vorstellung zu verlegen.“ Siehe: Belting, Hans: Das echte Bild - Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 7.

<sup>76</sup> Eine jüngste Aussage zu seinem ambivalenten Verhältnis zur (christlichen) Religion findet sich in dem Katalog zu dem (Ausstellungs)projekt *This Place* zum Thema Israel und die West Bank, an dem Struth mit zahlreichen anderen Fotografen von 2009-2014 teilgenommen hat: „I am not a believer anymore, and religious fanaticism is often destructive, but neither would I call myself a non-believer.“ *This Place*, Ausst.-Kat. DOX Center for Contemporary Art Prague u. a., London 2014, Thomas Struth im Interview mit Charlotte Cotton, S. 163-165, hier: S. 163.

wuchs in einer liberalen, linksorientierten Familie auf, seine Mutter studierte unter anderem Vergleichende Religionswissenschaften und vermittelte ihren Kindern einen offenen Blick auf andere Kulturen und Glaubenssysteme. Somit scheint es in der inneren Haltung gegenüber christlichen Bauwerken, und dem sie angelagerten Bedeutungsraum (Religion, Glauben, Gottesdienst etc.) eine unterschiedliche Ausrichtung zu geben, bei der sich Struth mehr auf die autoritären Strukturen, bzw. der architektonischen Entsprechung von Autorität/Hierarchie fokussiert, während Kunkel den gelebten Glauben und auch das touristische Treiben an den bedeutenden Orten in den (fotografischen) Blick nimmt.

Vergleicht man die unterschiedliche Gestaltung der Kirchenbilder dann noch mit den Bildfindungen des Tian'anmen-Platzes und des Times Squares, die zwar verschieden, aber doch durchaus ähnlich in der Emphase sind, so ergibt sich der Eindruck, dass die beiden Künstler in der Beobachtung zeitgenössischer Kultur, bzw. Ideologie zu ähnlichen ästhetischen Ergebnissen kommen – nämlich durchaus kultur- oder besser kult-kritischen Beobachtungen –, wohingegen sich ihre Sicht auf christliche Themen, bzw. Orte anscheinend grundlegend unterscheiden.

Um diese These zu untermauern, soll ein letzter Bildvergleich von Aufnahmen desselben Ortes dienen, nämlich der Grabeskirche in Jerusalem, die Kunkel 2007 und Struth 2011 fotografierte (Abb. 11 und 12, S. 228). Die gerade beschriebene Beobachtung ist hier besonders deutlich zu machen: Struth stellt in seinem Bildaufbau die senkrecht betonte Architektur heraus, indem er im Wandelgang der Kirche fotografiert, und die Atmosphäre durch die (für ihn mittlerweile ganz ungewöhnliche) formale Wahl des schwarz/weiß verstärkt. Die so entstehenden Hell-Dunkel-Kontraste verwandeln das Bild in ein geradezu expressionistisches Lichtspiel. Kunkel wiederum positioniert sich im Hauptraum der Kirche und bildet die Menschen bei ihrer religiösen Praxis ab. Struths Szene ist kristallin, scharf, leicht erdrückend und menschenleer, Kunkels dagegen weich, partiell unscharf, dynamisch und lebhaft.

Abschließend soll nicht versäumt werden, darauf hinzuweisen, dass Kunkels Fotografien aus den Kirchen in Israel für sein bisheriges Arbeiten ganz ungewöhnliche Bildfindungen darstellen. Die beschriebene Lebendigkeit, welche hauptsächlich durch die Darstellung von Menschen in ihren alltäglichen Handlungen erzeugt wird, ist bis dato nicht Teil von Kunkels Bildsprache gewesen. Ganz im Gegenteil, alle davor entstandenen Arbeiten zeichneten sich durch eine statische Atmosphäre aus; auch seine Portraitaufnahmen. Trotzdem ist die Statik in Kunkels Bildsprache

nicht mit der Statik in Struths Kirchenbildern zu vergleichen. Struths auffällige und mehrfach wiederholte Betonung der aufstrebenden, den Menschen überragenden Architektur weist doch vielmehr auf eine vom Künstler intendierte Vorgabe der Lesart. In keiner anderen Motivgruppe seines Werkes ist dies zu erkennen, doch es scheint, in den christlichen Kirchen kommt Struth nicht aus sich heraus und bleibt als ein den monotheistischen Religionen ambivalent gegenüberstehender Mensch in seinen gestalterischen Entscheidungen sichtbar.

## Resümée

Nach diesen engen Bildvergleichen beider Künstler lassen sich folgende Ergebnisse zusammenfassen: Beide Künstler sind hauptsächlich an der *man-altered landscape* interessiert und bewegen sich in ihren Bildfindungen auch in der Tradition der *New Topographics*-Fotografen. Beide Künstler fotografieren die (urbane) Landschaft meist menschenleer, um den ideellen Bedeutungsräumen der Orte eine Wirkung im Bild zu eröffnen. Struth erweitert die Reihe der Stadt- und Straßenbilder, sowie der ideellen Orte durch die Familienportraits, um den Menschen in sein Werk mit einzubeziehen und auch Kunkel schien an einem groß angelegten Portrait-Projekt gearbeitet zu haben, das allerdings nicht in Gänze zu einem präsentationsreifen Ergebnis geführt werden konnte (siehe dazu den Teil über Kunkels Portraitfotografie in dieser Arbeit, S. 114-127). Struth ist stärker an der psychologischen Wirkung von Orten, bzw. Architektur interessiert, er sucht nach Bildfindungen, in denen „Haltungen und Geisteszustände energetisch geronnen sind“<sup>77</sup>. Kunkel ist stärker an der Überlagerung von Bedeutungsräumen und der Frage danach interessiert, wie Bilder Wirkung und Sinn erzeugen: „Der Ausgangspunkt meiner Arbeit ist immer die Reflektion [sic] über die Wirkmächtigkeit von Bildern. Mich interessiert, wie Menschen über Bilder Wertesysteme für die Welt entwickeln, welche Vorstellungen Bilder vermitteln und welche Mechanismen in den Bildern stecken.“<sup>78</sup> Mit dieser bildanalytischen Herangehensweise bewegt sich Kunkel in gewisser Weise in einer anderen Denkrichtung als Struth, der seine Bildaussagen stärker an der von ihm abgebildeten Wirklichkeit ausrichtet. Für Struth zählt der Bildgegenstand als Gegenstand, für Kunkel zählt der Bildgegenstand als Bild. Beide Fotografen zeigen durch ihre Kunst einen Zugang zur Welt, der „nicht behauptend, sondern fragend, suchend, erwägend ist“<sup>79</sup>, der in langen Suchbewe-

---

<sup>77</sup> Kohler 2016, S. 31.

<sup>78</sup> Albrecht Kunkel in einem Artist Statement, verfasst im Januar 2009, siehe Anhang, S. 193-194.

<sup>79</sup> Bezzola 2016, S. 7.

gungen die Gegenwart erforscht. Hier klingt auch der Einfluss der Lehrer Bernd und Hilla Becher nach, deren Klasse Thomas Struth als einer ihrer ersten und Albrecht Kunkel als einer ihrer letzten Schüler besuchten. Die Lehre der Bechers wurde von vielen ihrer StudentInnen als thematisch besonders breit gefächert beschrieben, in der die Fotografie als theoretisches Objekt nicht primär behandelt wurde, sondern vielmehr in einer generalen Denkschule aufging. So beschreibt Struth die Lehre der Bechers als „ein nach allen Seiten offenes Feld des Denkens. [...] sie sprachen über Politik, Gemüse und Industriegeschichte – Bernd sagte zum Beispiel ‚Warum haben sie die Überschusswärme, die bei der Industrieproduktion entsteht, nicht umgeleitet und zur Beheizung von Wohnblocks, von Wohnhäusern verwendet?‘ Sie ließen uns oft teilhaben an dem, was sie gerade lasen oder hörten, sie besaßen diese absolut großartige Eigenschaft, Dinge miteinander in einen Zusammenhang zu bringen, in dem alles Schöpferische seinen Platz findet.“<sup>80</sup> Es ist wohl diese Eigenschaft, Dinge miteinander in einen Zusammenhang zu bringen, die wiederum den Zusammenhang zwischen den Bechers, Thomas Struth und Albrecht Kunkel erklärbar macht und zwar in einer Form von Faszination, die der viel jüngere Albrecht Kunkel den älteren KünstlerInnen entgegengebrachte. Kunkel nahm sein Studium ab 1995 erst bei Struth und dann bei den Bechers auf und erlebte seine Lehrer jeweils nur kurz (s. Teil X zu Kunkels Biografie, S. X-X), aber er wusste, dass es diese FotografInnen waren, die „eine paradigmatische Verschiebung und Neudefinition unserer Vorstellung davon, was ein Bild sein kann“<sup>81</sup> durch ihren Umgang mit dem Medium erreicht hatten. Während die Bechers in ihrem Werk nicht nur der Industriearchitektur ein Denkmal errichtet haben, sondern auch dem systematischen künstlerischen Arbeiten an sich, ist es Struth, der das „offene Feld des Denkens“, das seine LehrerInnen ihm eröffnet haben, ebenso systematisch auslotet. Kunkel folgt ihm auf diesem Weg, gleichfalls systematisch, aber in der Situation des Spätgeborenen, der sich „in den Perimetern, in den Kategorien der Kunstgeschichte verorten“<sup>82</sup> muss. Dies tut Kunkel ganz offensiv, wenn er sein kunst- und bildgeschichtliche Spurensuche in zahlreichen Momenten zum Thema seiner Kunst macht.

---

<sup>80</sup> Thomas Struth im Gespräch mit Okwui Enwezor 2017, S. 302.

<sup>81</sup> Engler, Martin: Die Becher-Schule – Fotografie nach der Fotografie, in: Engler 2017a, S. 104-113, hier: S. 113.

<sup>82</sup> Thomas Struth im Gespräch mit Okwui Enwezor 2017, S. 299.

## Teil 2 – Kunkels Bildmotive: Landschaften, Orte, Räume und Portraits

**Z**u Beginn von Teil 2 werden Texte zur Landschaft rezipiert, welche einen direkten Rückbezug zu Kunkels Werk ermöglichen. Dafür ist es wichtig, Landschaft als ästhetische Kategorie zu kennzeichnen und aus einem kulturwissenschaftlichen Kontext heraus zu argumentieren. Begonnen wird mit einem Blick auf die Idee von Landschaft als ästhetischer Kategorie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Hierzu legte 1963 Joachim Ritter die für den deutschen Sprachraum wegweisenden Schrift *Landschaft - Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* vor, auf die u. a. Rainer Piepmeier 1980 mit seinem Text *Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“* kritisch reagierte. Kunkels frühen Arbeiten *Lauf* (1992), *Once Upon a Time* (1993) und *Life* (1994) werden in diesem Zusammenhang als „Darstellung von Krise und Entfremdung“ besprochen.

Wie weit sich das aktuelle Verständnis von Landschaft als Thema der Kunst von Joachim Ritters Idee der „ästhetischen Kategorie“ absetzt, kann in den USA entwickelten Cultural Landscape Studies nachvollzogen werden. Hier spielte das fotografische Bild als epistemologisches Instrument eine zentrale Rolle. An diesem Punkt lässt sich eine Verbindung zu Kunkels späterer Arbeitsweise herstellen, der seine Kamera, so meine These, im Verlauf seines künstlerischen Werdegangs ebenfalls als Erkenntnisinstrument verstand, mit dem er sich forschend durch die Welt bewegte.

Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die Ideen des US-amerikanischen Kunstwissenschaftlers J. W. T. Mitchell, welcher im Rekurs auf Texte des französischen Soziologen Henri Lefebvre Räume (und hier sind Landschaften mit eingedacht) nicht als ästhetische Objekte versteht, sondern als „soziale Prozesse“<sup>83</sup>, die durch ihre künstlerische Darstellung verhandelt werden.

Die Wechselwirkungen zwischen Landschaftswahrnehmung und Landschaftsdarstellung sowie der bewusste Einsatz von „Landschaftsfotografie als Bild-Politik“ stel-

---

<sup>83</sup> Mitchell, W. J. T.: Introduction, in: Ders. (Hg.), *Landscape and Power*, zweite Auflage, Chicago 2002, S. vii-xii. Erste Auflage: Chicago 1994.

len ein wesentliches Thema in der zeitgenössischen Landschaftstheorie dar. Somit wird diesem Themenkomplex ebenfalls Rechnung getragen und zwar indem der Einsatz von Landschaftsfotografie in den Bild-Politiken der USA, insbesondere der Darstellung des US-amerikanischen Westens, von Ende des 19. Jahrhunderts bis heute an einzelnen Bildbeispielen nachvollzogen wird. Daraufhin wird Albrecht Kunkels Arbeit *Fountain* (2001) in einer ausführlichen Werkanalyse als „medientheoretisch aufgeladene Reinszenierung der (US-amerikanischen) Wüste“ besprochen. Weiterhin werden die Luftaufnahmen der US-amerikanischen Landschaft der *Aerial Views*-Serie, die Kunkel als angeeignetes Bildmaterial verwendet, als „kunstgeschichtliche Topologie der USA und Befragung von Bildevidenz“ markiert.

Ein weiteres Thema, das sich aus der Begutachtung von Kunkels Nachlass ergibt, ist die Frage nach der kulturellen Bedeutung der Orte, welche er fotografierte. Es ist auffällig, dass Kunkel dezidiert spezifische Orte aufsuchte. Das sind zum einen Orte, die eine diffuse aber tiefe Verankerung im kollektiven (westlichen) Bewusstsein haben, wie Höhlen oder Berge (hier die Alpen), sowie Orte die eine eindeutige historisch-religiös-mythologische Zuordnung erlauben; wie die Grabungsstätte Troias in der Türkei oder die Westmauer und die wichtigen christlichen Gebetshäuser in Jerusalem. Außerdem fotografierte er Orte die ihre Bedeutung vor allem aus ihrer medialen Wirkung ziehen; wie z. B. der US-amerikanische Westen, die Giardini der Venedig Biennale oder die Filmfestspiele in Cannes. Darüber hinaus interessierten ihn Orte, die eindeutige Referenzen an die US-amerikanische Kunstgeschichte möglich machen, welche er in der *Aerial Views*-Serie zusammenfasste.

Wenn man so etwas wie einen roten Faden definieren möchte, der sich durch Kunkels künstlerisches Werk zieht, dann wäre es dieses Interesse an konkreten, mit kultureller Bedeutung aufgeladenen Orten. Zwar verschiebt Kunkel im Laufe der Zeit seine thematische Ausrichtung von ökologischen hin zu medientheoretischen Aspekten, seine Strategie jedoch bleibt über die fünfzehn Jahre in denen er künstlerisch arbeitet dieselbe: er reist an Orte, deren „Bedeutungsräume“<sup>84</sup> – also alle ihnen angelagerten Ideen, Geschichten und Assoziationen – besonders aufgeladen sind. Es ist bezeichnend, dass ihn eine seiner letzten Reisen für ein rein künstlerisches Projekt im Jahre 2007 nach Jerusalem bringt, einem Ort an dem unterschiedliche kulturell geprägte Bedeutungsräume äußerst konkurrierend aufeinander einwirken.

---

<sup>84</sup> Lehnert 2011, S. 10f.

# Landschaften

## Landschaftstheorie als Bildtheorie

Das Wort Landschaft bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch den Naturraum der uns umgibt, und den wir zu einem bestimmten Zeitpunkt bewusst wahrnehmen. Darüber hinaus gibt es die rhetorische Figur, metaphorisch von Landschaften zu sprechen: die deutsche Universitätslandschaft, die Medienlandschaft, die Museumslandschaft. Wird ein Sachverhalt komplex und ‚raumgreifend‘, dann – so scheint es – wird er eine Landschaft. Landschaftstheoretiker gehen der Frage nach, was Landschaften eigentlich sind: „Sind Landschaften Komplexe von Ökosystemen oder sind sie kategorial andere Gegenstände, nämlich ästhetische mit symbolischer Bedeutung?“<sup>85</sup>. Hinter dem Begriff verbergen sich in der Tat verschlungene Begriffs-, Ideen-, Bild-, Natur- und Gesellschaftsgeschichten, an denen Theoretiker aus zahlreichen Disziplinen schreiben, wie Sabine Flach zusammenfasst: „Für Landschaft gibt es keine einheitliche Definition. Nicht nur, dass wir bedenken müssen, dass Landschaft ebenso geografisch wie philosophisch-kulturwissenschaftlich distinkt verwendet werden kann und somit andere Konzepte – etwa jene von Subjektivität, Wahrnehmung, Raum – impliziert; Landschaft definiert sich auch je anders im Hinblick auf ästhetische, ethische, ökonomische, territoriale, politische und philosophische Bezüge. Und ebenso, wie diese Bezüge auseinandergehalten werden müssen, beziehen sie sich auch alle aufeinander.“<sup>86</sup>

Hier zeigt sich die Komplexität des Themas: Der Begriff Landschaft ist eingebettet in eine Vielzahl von Definitionen und Bezügen, deren trennscharfer Gebrauch zwar unabdingbar für zielführende Argumentationen ist, der aber in vielen Momenten nicht vollständig einzuhalten ist. Bei der vorliegenden Arbeit stellt das Verhältnis von Landschaft und ihrer medialen Vermittlung, insbesondere ihrer fotografischen Vermittlung, das Hauptinteressengebiet dar. In meinem Text wird grundlegend vorausgesetzt, dass „Landschaften nie einfach da [sind], sondern immer Ausdruck

---

<sup>85</sup> Kirchhoff, Thomas und Trepl, Ludwig: Landschaft/Wildnis/Ökosystem – Einleitender Überblick, in: Dies. (Hg), *Vieldeutige Natur – Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene*, Bielefeld 2009, S. 13-69, hier: S. 14.

<sup>86</sup> Konzepte von Landschaft – Ein Gespräch zwischen Sabine Flach und Peter Pakesch, in: *Landschaft – Konstruktion einer Realität*, Ausst.-Kat. Camera Austria/Kunsthau Graz/Neue Galerie Graz/Kunst im öffentlichen Raum Steiermark 2015, S. 298-307, hier: S. 299.

von Beziehungen<sup>87</sup> sind. Diese Beziehung besteht zuallererst zwischen den Menschen und der Natur, aber auch zwischen Menschen und der medial vermittelten Natur und sogar zwischen der Natur und ihrer medialen Vermittlung. Deswegen wird hier davon ausgegangen, dass Landschaftsbilder kein neutrales Phänomen darstellen, sondern ein „Medium“<sup>88</sup>, in dem Wirklichkeiten medialisiert, konstruiert und verhandelt werden. Das Verhältnis zwischen dem Komplex *Landschaft* und konkret existierenden *Landschaftsdarstellungen* wird in verschiedenen Quellen als eine perpetuierende Kreislauf-Dynamik begriffen, in der die Darstellung von Landschaften eine „kulturelle Produktion von Mythen“ in Gang setzt, die eine tatsächliche Rückwirkung auf die reale Landschaft haben kann, die dann wiederum medialisiert wird und so weiter.<sup>89</sup> An dieser Kreislauf-Dynamik war auch Albrecht Kunkel speziell interessiert, lag doch sein Hauptinteresse auf der Erforschung von Bildwirkungen.

Um ein belastbares theoretisches Fundament für die Analyse des Werkes von Albrecht Kunkel zu erarbeiten, wird im Folgenden die Entwicklung einer zeitgenössischen Landschaftstheorie anhand ausgewählter deutsch- wie auch englischsprachiger Beispiele vorgestellt. Kunkel hat zeitweise in den USA gelebt, viele Reisen durch das Land unternommen und dort Teile seines künstlerischen Werkes erarbeitet – insofern ergibt sich die Konzentration dieser Arbeit auf deutsche und vornehmlich US-amerikanische Positionen aus der Beschäftigung mit dem zu bearbeiteten Werkkorpus. Die Auswahl erfolgte nach der Relevanz für Kunkels Werk, die sich an folgendem Maßstab festmachen lässt: die Beispiele zeigen eine gedankliche Bewegung in der Landschaftstheorie, die sich von der Definition von Landschaft als ästhetischer Kategorie wegbewegt, hin zu einer Idee von Landschaft als kultureller Handlung, bei der soziale und politische Dispositive verhandelt werden. Die vorgestellten Autoren argumentieren größtenteils aus der Perspektive einer westlichen Welterfahrung und auch dieser Sachverhalt hat eine Relevanz für Kunkels Werk, da es außer-westliche Diskurse nicht mitverhandelt.

---

<sup>87</sup> O. A.: Text zum Ausstellungsfolder der 3-teiligen Ausstellung *Disputed Landscape*, Camera Austria in Kooperation mit dem Kunsthaus Graz, Graz 2015.

<sup>88</sup> Mitchell 2002, S. 5.

<sup>89</sup> Siehe hierzu z. B. Galandi-Pascual, Julia: Zur Konstruktion amerikanischer Landschaft – Kuratorische und künstlerische Strategien der Fotoausstellung *New Topographics – Photographs of a man-altered landscape*, Freiburg 2010, S. 144f.

## Die ästhetische Funktion von Landschaft in der Moderne

Obwohl wort- und begriffsgeschichtliche Untersuchungen schlüssig argumentieren, dass der Begriff Landschaft seinen Ursprung nicht im Bereich des Ästhetischen hat, sondern „vorher und nebenher auch andere Bedeutungen hatte, und andere Realitäten [z. B. eine personenkollektive] bezeichnete“<sup>90</sup>, ist Landschaft doch vor allem eine *ästhetische Kategorie*, wie der Philosoph Joachim Ritter es 1963 formulierte. Für Ritter war die Geschichte der Landschaft eine „[Geschichte], in der nacheinander bestimmte Bereiche der Erde ästhetisch entdeckt und sichtbar gemacht werden“<sup>91</sup>, und dieser fortlaufende Visualisierungsprozess konnte nur einsetzen, weil die Natur für immer weniger Menschen eine Funktion im Alltag besaß. „Eine Gegend als Landschaft sehen zu können, setzt lebensweltliche Distanz zum ökonomischen Kontext des bewirtschafteten Landes voraus.“<sup>92</sup> Dass Natur als Landschaft angeschaut und verbildlicht werden kann, ist somit Symptom der „Entzweiungsstruktur der modernen Gesellschaft“<sup>93</sup>. Eine wichtige Voraussetzung für dieses Phänomen ist die Aufwertung des Subjekts in der Renaissance, denn „erst seitdem der Mensch sich als Individuum begreift, kann er [auch] eine Gegend individualisieren, [und somit] als Landschaft sehen.“ Natur kann nun unabhängig von Gott existieren und „Natur als Landschaft und Natur als Objekt der Wissenschaft [standen] irgendwann [im Verlauf der Aufklärung] gleichwertig nebeneinander“<sup>94</sup>. Die ästhetisch vermittelte Natur hatte ihre Funktion nunmehr darin, als Landschaft „den harmonischen Einklang im Kosmos zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten“<sup>95</sup>. Es entwickelte sich eine wissenschaftliche Objektivierung der Natur mit gleichzeitiger ästhetischer Vergegenwärtigung des emotionalen Verhältnisses des Menschen zur Natur.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Piepmeier, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“, in: Westfälische Forschungen, Nr. 30, 1980, S. 8-46, hier: S. 10f. Siehe zu der etymologischen Herleitung des Wortes auch den Band *Landscape Theory* der Reihe *The Art Seminar*, in dem Anne Whiston Spirn darauf hinweist, dass sowohl die deutsche, dänische und altenglische Endung des Wortes (-schaft, -skap und -scipe) auf Gemeinschaft und Verwandtschaft verweisen. Elkins, James und Ziady DeLue, Rachael (Hg.): *Landscape Theory, The Art Seminar*, Vol. 6, New York u.a. 2008, Section 3, S. 87-156, hier: S. 92.

<sup>91</sup> Ritter, Joachim: *Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, S. 42.

<sup>92</sup> Kirchhof/Trepl 2009, S. 28.

<sup>93</sup> Ritter 1963, S. 30.

<sup>94</sup> Ebd., S. 17.

<sup>95</sup> Ebd., S. 21.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd., S. 21.

Ritters Theorie ist eine Kompensationstheorie, die besagt, dass Landschaft als ästhetische Kategorie die Kompensation einer vom neuzeitlichen Denken verursachten religiösen/spirituellen Leerstelle darstellt, denn „im Element [...] der ästhetischen Produktion bezeugen Dichtung und Bild, was ohne ihre Vermittlung entgleitet und entschwindet.“<sup>97</sup> War die Natur ehemals göttlich und der Mensch ganz in ihr eingeschlossen, kann sich irgendwann dieser kosmologische Zustand nur noch in der künstlerisch vermittelten Situation einstellen. Der niederländische Kunsthistoriker Jacob Wamberg erkennt in Ritters Beschreibung des von Arbeit befreiten Blicks auf die Natur und in der künstlerischen Darstellung emotionaler Verbundenheit des Menschen mit der Natur sogar einen reuevollen Moment der Buße: „Dieser pflichtfreie Blick auf die Natur ist ein urbaner Blick und wird beschworen, wenn der Stadtmensch auf Landpartie geht, in der Hoffnung, die von ihm erzeugte industrielle Ausbeutung der Natur zu büßen.“<sup>98</sup>

Die kompensatorische Lesart von Landschaftsdarstellungen wurde verschiedentlich ob der impliziten kulturpessimistischen Haltung kritisiert,<sup>99</sup> dennoch wird Ritters Text bis heute als Grundlagentext für die deutschsprachige Landschaftstheorie eingesetzt, da er so vielschichtig argumentiert, dass es auch für gegenwärtige Überlegungen zur Landschaft Anknüpfungspunkte gibt. So finden sich beispielsweise verschiedene Stellen, an denen Ritter auf die wirklichkeitskonstituierende Kraft von Landschaftsdarstellungen verweist. So formuliert er – versteckt in einer Fußnote – dass die „ästhetische Entdeckung der Landschaft [diese] auf ihre Darstellung fixiert. Natur verliert dadurch ihre kosmische Bedeutung. Sie wird zu einem (ästhetischen) Zeichen, das z. B. auch für Werbung genutzt werden kann.“<sup>100</sup> Ihre laut Ritter eigentliche ästhetische Funktion – das „Erscheinen der an sich verlorenen ganzen Natur“<sup>101</sup> – geht dadurch jedoch verloren, womit sich die Abspaltung von Mensch und Natur damit vollständig vollzogen hätte.

---

<sup>97</sup> Ebd. S. 22f.

<sup>98</sup> „This duty-free view on nature is specifically urban and is invoked when the city-dweller goes to the countryside, wishing there to atone for his otherwise industrial exploitation of nature.“ Siehe Elkins / Ziady DeLue 2008, S. 95. (Übersetzung von mir)

<sup>99</sup> So z. B. bei Trepl, Ludwig: Einführung - Wie gebrauchen wir das Wort Landschaft?, in: Ders., Die Idee der Landschaft - Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielefeld 2012, S. 9-30. Trepl stellt die berechtigte Frage, ob angenommen werden muss, dass sich zwar die Welt verändert, das menschliche Denken aber nicht, und ob es nicht auch sein kann, dass wir unsere religiösen/spirituellen Bedürfnisse den sich verändernden Wirklichkeiten entsprechend anpassen.

<sup>100</sup> Ritter 1963, FN 57, S. 49.

<sup>101</sup> Ebd., S. 47.

Dieser bei Ritter noch zaghafte Vorstoß gegen die ästhetische Vereinnahmung von Natur ist Kern zahlreicher kritischer Überlegungen zur Landschaft als ästhetischer Kategorie, welche im Verlauf dieser Arbeit ausführlicher vorgestellt werden. Eine grundlegende Kritik erfuhr Ritters Text durch den Philosophen Rainer Piepmeier, der 1980 das Ende der ästhetischen Kategorie Landschaft ausruft, denn „das Denken des Naturschönen und der Landschaft als ästhetische Kategorie löst keines der Probleme, die die Zeit für das Verhältnis des Menschen zur Natur, von der er lebt und in der er lebt, stellt.“<sup>102</sup>

### **Das Ende der Landschaft als ästhetischer Kategorie**

Was Piepmeier mit seinem Text über das Ende der Landschaft als ästhetischer Kategorie entwickelte, ist die Loslösung von Ritters Idee, Landschaft in Form ästhetisch vermittelter Natur als emotionales Gegenüber des Menschen zu verstehen. Er arbeitete Ritters Nebengedanken einer ästhetisch vereinnahmten Natur weiter aus und zeigte einen Konnex zwischen ästhetisch vermittelter und faktisch bedrohter Natur auf: „Der Konstitutionszusammenhang zwischen ästhetisch angeschauter und gesellschaftlich angeeigneter Natur besteht in der Weise, dass Landschaft nicht ausgrenzbar ist und sich unabhängig von der fortschreitenden Intensität der Naturaneignung erhalten könnte. Landschaft als ästhetische ist konstituiert durch das, was sie bei fortschreitender Intensität bedroht.“<sup>103</sup> Landnahme und Landnutzung in ihrer zerstörerischen Dimension sind laut Piepmeier erst durch die ästhetische Anschauung der Natur als ein „Anderes“, einer vom Menschen losgelösten Größe möglich. Deswegen perpetuieren „naturschöne“ Landschaftsdarstellungen jeder Epoche das, was schon die frühesten Landschaftsdarstellungen durch Ästhetisierung zu verschleiern suchten: hegemoniales Interessen an Land und Leuten.<sup>104</sup> Ganz im Zeichen einer sich in dieser Zeit herausbildenden deutschen Ökologiebewegung<sup>105</sup> endet Piepmeiers Text mit einem Aufruf an die praktische Philosophie, sich dem Thema der Landschaft als bedrohte Umwelt anzunehmen: „In der gegenwärtigen geschichtlichen Situation müssen diese Probleme auch im Zusam-

---

<sup>102</sup> Piepmeier 1980, S. 41

<sup>103</sup> Piepmeier 1980, S. 31.

<sup>104</sup> Siehe hierzu u. a. Mitchell, W.J.T.: *Imperial Landscape*, in: Mitchell 1994/2002, S. 5-34, hier: S. 6. Erste Auflage: Chicago 1994 „There is a dark side of landscape [...] and this dark side is not merely mythic, not merely a feature of regressive, instinctual drives associated with nonhuman “nature” but a moral, ideological, and political darkness that covers itself with [a] sort of innocent idealism [...]“.

<sup>105</sup> Piepmeiers Text erscheint 1980 im Gründungsjahr der Partei „Die Grünen“.

menhang der gegenwärtigen Krise des Verhältnisses des Menschen zur Natur, die als umfassend angeeignete zur Umwelt als Artefakt geworden ist, reflektiert werden, weil die Fragen der Legitimation der staatlichen Ordnung, der Institutionen, der Begründung und Durchsetzung von Normen, das Selbstverständnis der Handelnden und die Orientierung des Handelns im öffentlichen und privaten Bereich sich heute mit diesen Problemen verknüpfen.“<sup>106</sup>

Der hier skizzierte Diskurs deutet an, dass sich das deutsche Verständnis des Landschaftsbegriffs im späten 20. Jahrhundert stark im Zusammenhang mit ökologischen Fragestellungen entwickelte, die dann auch in anderen Disziplinen wie zum Beispiel der Kunst bearbeitet wurden – als prominentesten Vertreter einer mit ökologischen Fragestellungen durchzogenen Kunstpraxis wäre in diesem Zusammenhang Joseph Beuys zu nennen.<sup>107</sup>

### **Kunkels Landschaftsfotografien der 1990er-Jahre: Krise und Entfremdung**

Die Krise des Verhältnisses des Menschen zur Natur und die vermeintliche Entfremdung des Menschen von der Natur lässt sich in den 1990er-Jahren auch als Tenor von Kunkels Arbeiten beobachten. An dieser Stelle sind die von Kunkel verfassten *Artist Statements* aufschlussreiche Quellen. In einem vermutlich 1994 formulierten Text bringt Kunkel seine künstlerische Motivation folgendermaßen zum Ausdruck: “The fundamental philosophical starting point of my artistic discussion is the insight that the primary struggle we are witnessing today is [...] between our inner and outer lives and the lost ability of modern civilization to connect and integrate itself into the given natural process.”<sup>108</sup> Hier spricht Kunkel vom von der Natur entfremdeten modernen Menschen, und diese Thematik wird im Verlauf seines Statements noch vertieft, bis er am Ende seine Aufgabe als Künstler wie folgt formuliert: “... my chief concern is to draw attention to mankind’s responsibility

---

<sup>106</sup> Piepmeier 1980, S. 46

<sup>107</sup> Beuys war Gründungsmitglied der Partei „Die Grünen“ und gestaltete zahlreiche Wahlplakate der jungen Partei. Seine ökologischen Überzeugungen sind in *Gespräche über Bäume* im Originalton nachzulesen. So z. B. im Zusammenhang mit der *documenta 7*-Aktion *7000 Eichen*: „[...] Es ist also das Pflanzen von 7000 Eichen nur ein symbolischer Anfang. Und zu diesem symbolischen Anfang brauche ich diesen Markstein, also diese Basaltsäule. Es soll also auf die Umgestaltung des gesamten Lebens, der gesamten Gesellschaft, des gesamten ökologischen Raumes hingewiesen werden mit einer solchen Aktion.“ Siehe: Joseph Beuys, Bernhard Blume, Rainer Rappmann: *Gespräche über Bäume*, 3. erweiterte Auflage, Wangen 1994. 1. Aufl. u.d.T.: *Zwei Gespräche über Bäume*, Wangen 1987.

<sup>108</sup> Vgl. mit den Artist Statements im Anhang, S. 192-196.

towards present reality – to the upset ecological balance of nature.”<sup>109</sup> Folgt man der Entwicklung seiner Arbeit seit den frühen 1990er-Jahren, so ist die Konzentration auf das Thema unübersehbar: Eine pessimistische Grundstimmung hängt jeder der frühen Werkgruppen an. Der Mensch bzw. die Menschheit ist als dominanter und zerstörender Teil des Ökosystems für Kunkel nicht positiv besetzt und Natur wird als bedroht bzw. angeeignet dargestellt.

So kann beispielsweise die frühe Arbeit *Lauf* (1992) als Darstellung des gestörten Verhältnisses zwischen Mensch und Natur gesehen werden. Die 4-teilige Reihe von Triptychen zeigt als Mittelstück jedes Triptychons jeweils ein schwarzweißes, quadratisches Gebirgsbild, als linken Flügel ein Tier, und als rechten Flügel eine weibliche Aktfigur. (Abb. 13, S. 229) Kunkel arbeitete bei *Lauf* stark mit Kontrasten, sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene. Es findet sich ein Hell-Dunkel-Kontrast in allen Bildern – der sich im Mittelteil darüber hinaus auch als Trennung von Himmel und Erde darstellt – während auf den Seitenteilen der Mensch dem Tier entgegengesetzt wird. Diese betont dichotomisch angelegte Arbeit aus Kunkels frühem Werk setzt Natur und Mensch in ein konfrontatives Verhältnis zueinander; verstärkt durch die, der christlichen Tradition des Altarbilds entlehnten, Form des Triptychons, in der ursprünglich das Verhältnis von Erde, Himmel und Hölle verbildlicht wurde. Und wenn Kunkel laut Selbstaussage einen „kosmologischen und sozialen Blick auf die Welt“<sup>110</sup> darstellen wollte, so kann die Werkgruppe *Lauf* als Versuch gesehen werden, die Unauflösbarkeit des Verhältnisses von Mensch und Umwelt darzustellen.

Demselben Themenkreis ist auch die Serie *Once Upon a Time* (1993) zuzuordnen; auch deswegen, weil Kunkel hier die für die Triptychen aufgenommenen Alpenpanoramen ein weiteres Mal verwertete und sie mit zwei Menschenbildern zusammenbrachte. Zu sehen sind unterschiedliche alpine Landschaften zur Sommerzeit. (Abb. 14A/B und 15A/B, S. 230-231) Der Bildausschnitt ist bis auf eine Aufnahme, die ein Eisfeld zeigt, sehr weit und umfasst meist mehrere in den Hintergrund gestaffelte Bergketten. So wirken die Berge weder massiv noch heroisch oder bedrohlich. Vielmehr wird hier der Blick des genießenden, sich mit der Natur

---

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

verbunden fühlenden Wanderers nachgeahmt.<sup>111</sup> Die Menschenbilder zeigen eine Frau und einen Mann in jeweils sehr alltäglichen Situationen und in Innenräumen, also der Landschaft entzogen. Mehr als bei der früheren Serie *Lauf* betont Kunkel hier die die Trennung von Mensch und Natur auf der formalen Ebene seiner Bildfindungen.

Der Titel *Once Upon a Time* konnotiert die Lesart der Bilder auf unterschiedlichen Ebenen. Er zitiert einen klassischen Märchenanfang und eröffnet somit einen chronotopischen Zugang; der Ort wird in einen zeitlichen Zusammenhang gestellt, welcher in diesem Fall als Vergangenheit markiert wird. Daraus ergeben sich zwei Interpretationsmodelle, die allerdings zum selben Ergebnis gelangen. Zuerst ergibt sich die Anbindung an die literarische Form des Märchens, welche neben ihrem unterhaltenden Charakter immer auch eine moralische bzw. didaktische Funktion erfüllt. Zum anderen kann man den Serientitel als Rekurs auf das von Roland Barthes eingeführte „Noema des *Es-ist-so-gewesen*“<sup>112</sup> in der Fotografie lesen. Barthes' *Es-ist-so-gewesen* vertraut voll und ganz auf die mimetische bzw. indexikalische Qualität der Fotografie und zweifelt nicht daran, dass „die Sache dagewesen ist“<sup>113</sup>. Jedoch: „ ... indem sie [die Fotografie im Moment des Betrachtens] aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert („*Es-ist-so-gewesen*“), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot.“<sup>114</sup> Dieses als „Melancholie der Photographie“<sup>115</sup> beschriebene Moment umweht auch Kunkels Serie. Denn wenn man sich Kunkels *Once Upon a Time* über den vom Künstler mitgelieferten Titel erschließt – egal ob über den literatur- oder den fototheoretischen Zugang – ist eine anklagende Konnotation spürbar. Die Alpen sind eine seit dem späten 19. Jahrhundert touristisch genutzte Landschaft und dem Wintersport wird der Status eines „deutschen Kul-

---

<sup>111</sup> Francesco Petrarca's Beschreibung seiner Bergwanderung im Jahre 1336 wird als erste (literarische) Landschaftsdarstellung überhaupt markiert. Eine ausführliche philosophische Analyse des Textes lieferte zuerst Joachim Ritter 1963 in seinem Text zur Funktion des Ästhetischen in der Moderne, auf die sich seither zahlreiche Literatur- und Kunstwissenschaftler beziehen, wenn sie zur Landschaft arbeiten. Zur Rezeptionsgeschichte dieses mutmaßlich fiktiven Berichts und einer aktuellen Interpretation des Textes als ambivalentes Erlebnis zwischen Weltzuwendung und Weltabkehr siehe: Hofmann, Martina: Der Blick vom Gipfel auf die Welt – Ausgewählte Beispiele zur Etablierung eines literarischen Motivs, in: Sprache, Literatur, Kommunikation – Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Gießener Elektronische Bibliothek, Gießen, 2015, [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK\\_GG\\_05\\_Hofmann.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK_GG_05_Hofmann.pdf)

<sup>112</sup> Barthes, Roland: Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1989, S. 87. Original in Französisch, Paris 1980.

<sup>113</sup> Barthes 1989, S. 86

<sup>114</sup> Ebd., S. 89.

<sup>115</sup> Ebd.

turguts“<sup>116</sup> zugesprochen. Zugleich hat er das alpine Ökosystem stark beeinträchtigt. Besonders in den schneelosen Monaten sind die Spuren der Wintersportindustrie in der Landschaft sichtbar. Wintersportgebiete repräsentieren in ihrer von genussvollem Benutzen und gleichzeitigem Beschädigen veränderten Form „die Ambivalenz des Verhältnisses von Kultur und Natur in der Moderne“<sup>117</sup> und Kunkels Bilder zeigen eine Momentaufnahme dieser Nutzlandschaft.

Im Jahr 1993 schien Kunkel noch in der von Autoren wie Piepmeier formulierten Denkweise verhaftet, in der die Krise zwischen Mensch und Natur betont und betrauert wird. Zehn Jahre später wird er allerdings mit Robert Smithsons Texten und damit auch dessen Ideen zu einer Kunst der Entropie vertraut sein<sup>118</sup> – ein Wissen, das sich auch in seinem künstlerischen Tun widerspiegelt. Smithson sah in dem Konzept der Entropie, also der aus der Thermodynamik übernommenen Idee des in der Natur ablaufenden, unumkehrbaren Übergang von Ordnung zu Unordnung, „eine ‚Wirklichkeit‘, der die Kunst sich aussetzen, mit der sie kollidieren muss“<sup>119</sup> und entwickelte künstlerische Arbeiten in und für eben jene, durch ihre Nutzung in Unordnung geratenen Landschaften, welche er *Land Reclamation Projects* nannte und von denen er aufgrund seines frühen Todes keines realisieren konnte.<sup>120</sup> Dass Kunkel in seine *Aerial Views*-Serie auch Luftaufnahmen der Bingham Copper Mine aufnahm und damit auf ein von Smithson zwar geplantes aber niemals begonnenes Projekt hinweist, zeugt von Kunkels gründlichem Studium der Schriften Smithsons und seinem Interesse an eben jenen *Land Reclamation Projects*, welche durchaus eine Kritik an der durch Menschen herbeigeführten Zerstörung von

---

<sup>116</sup> Denning, Andrew: Zwischen Natur und Moderne – Wintersport im Deutschsprachigen Europa, in: Ue-kötter, Frank (Hg.), *Ökologische Erinnerungsorte*, Göttingen 2014, S. 61-85, hier: S. 62.

<sup>117</sup> Denning 2014, S. 83.

<sup>118</sup> Ein Exemplar der gesammelten Schriften Smithsons, auf Deutsch im Jahre 2000 erschienen, findet sich in Kunkels Nachlass.

<sup>119</sup> Ursprung, Philip: *Grenzen der Kunst – Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, München 2001, S. 307f.

<sup>120</sup> Kur vor seinem Unfalltod im Jahre 1973 schlug Smithson der Kennecott Copper Corporation vor, die drei Meilen breite Grube ihrer Bingham Copper Mine in Utah durch einen See an der tiefsten Stelle mit vier Molen zu gliedern. Die Kennecott Copper Corporation lehnte das Projekt ab. 1977 unterzeichnet Präsident Carter die "Surface Mining Control and Reclamation Act", die alle Bundesstaaten zu Schutzmaßnahmen verlassener Gruben verpflichtet. Den von den Firmen seitdem bevorzugten Freizeitpark-Projekten halten Smithsons "Reclamation Projects" entgegen, das sie die Spuren der irreversiblen Rohstoffausbeutung konservieren.

Landschaft formulieren, ihre formalen Mittel jedoch nicht in der bildlichen Anklage, sondern in der künstlerischen Umnutzung der Landschaft selbst finden.

Eine weitere frühe Werkgruppe, die sich dem ungleichen Verhältnis von Mensch und Natur widmet, ist die Serie *Life* aus dem Jahr 1994 (Abb. 16-18, S. 232-234), in der Kunkel große Aquarienanlagen in öffentlichen Gebäuden und Zoos darstellt. Sie ist eine der wenigen Serien, die Kunkel in Innenräumen fotografierte, seine Komposition fokussiert jedoch nicht auf das Innenleben der Aquarien, sondern öffnet den abgebildeten Raum so weit wie möglich, um die Konstruktion der Wasserbecken zeigen zu können. Somit werden die Raum-in-Raum-Architekturen der Aquarien zum eigentlichen Thema der Arbeit. Betont wird dieser Fokus durch die Entscheidung Kunkels, allein mit dem in den Räumen vorhandenen Licht zu arbeiten. Einige Räume sind hell und neutral beleuchtet und das Aquarium erscheint als Teil einer Funktionsarchitektur, andere Räume wurden so konzipiert, dass das Licht hauptsächlich aus den Aquarien selbst scheint und den sie umgebenden Raum in ein Dämmerlicht taucht, in welchem das Wasserbecken dann hell leuchtet. Durch die notwendigerweise sehr langen Belichtungszeiten lösen sich in Kunkels Fotografien alle Konturen der Wasserlebewesen und/oder der BetrachterInnen der Aquarien auf und die Szenerien erscheinen vollkommen leblos. „*Life* präsentiert so – ganz im Gegenteil zur Bedeutung des Titels – entvölkerte Unterwasserwelten und menschenleere Betrachterräume.“<sup>121</sup> Diese fototechnisch bedingte „Auslöschung“ wurde von Kunkel zum Zeitpunkt der Entstehung der Bilder ganz programmatisch eingesetzt und auf das Mensch-Natur-Verhältnis übertragen, wenn er schreibt: „The application of a long exposure time “extinguishes” life, a phenomenon that can also be found in a much greater perspective: the extinction of earth through the evolution of civilization.“<sup>122</sup> Was hier als Stimme des 26-jährigen Kunkels einen kämpferischen Ton in sich trägt, ist interessanterweise nicht das, was die Bilder vermitteln. In ihrer Betrachtung öffnen sie sich nämlich auch einer ganz anderen Lesart, die Erec Gellautz nachvollzieht, wenn er beobachtet: „Die Bilder versagen den Betrachtern alles, was auf den ersten Blick *spannend* wirkt. Auf den zweiten Blick gleichen sie diese Enttäuschung aber durch ihren hohen Reflexionsgrad aus. Denn die Arbeiten verhandeln erkenntnistheoretische Fragen, etwa danach, wie

---

<sup>121</sup> Gellautz, Erec: Der fotografierte Zweifel – Systemkonfrontationen im Werk von Albrecht Kunkel, in: Weibel u. a. 2016, S. 150-168, hier: S. 152.

<sup>122</sup> Siehe die Artist Statements im Anhang, S. 192-196.

wir die Welt wahrnehmen oder wie Wirklichkeit *gemacht* wird.“<sup>123</sup> Indem Kunkel die komplizierte Konstruktion der Räume in seinen Bildfindungen betont darstellt, verweist er auf die Machtposition des Menschen über die Natur, aber auch auf das „Verhältnis von Objekt und Wahrnehmung“<sup>124</sup>. Die Aquarien werden in ihrer Doppelfunktion als „Lebensräume und ästhetische Medien“<sup>125</sup> zugleich dargestellt. Damit arbeitete er weiterhin ganz im Sinne ökologischer Stimmen wie der Piepmeiers, der in seinem Text dazu aufruft „den Konstitutionszusammenhang zwischen ästhetisch angeschauter und gesellschaftlich angeeigneter Natur“<sup>126</sup> zu erkennen und kritisch zu befragen. Aber anders als in den vorher beschriebenen Serien *Lauf* und *Once Upon a Time* hat Kunkel hier seine Bildsprache trotz des innerlichen Aufruhrs, der durch seinen Text spricht, offensichtlich ent-emotionalisiert und es gelang ihm durch diese „produktive Distanz“<sup>127</sup> zu einem analytischen Blick auf seinen Bildgegenstand zu gelangen, der ihm vielleicht zur Entstehungszeit noch nicht als Instrument bewusst war, der aber im Verlauf seiner Studienzeit zu einer bewussten künstlerischen Strategie ausgearbeitet wurde. Somit kann *Life* als „eine der wichtigen Serien seines Frühwerks“<sup>128</sup> bezeichnet werden.

### **Landschaft als Bild, Landschaft als Medium**

Um die komplexe Verwebung von geografischen, ästhetischen, kulturellen und politischen Aspekten in der Landschaftstheorie weiter für die Analyse von Albrecht Kunkels künstlerischem Werk fruchtbar zu machen, sollen im Folgenden einige Positionen vorgestellt werden, die Landschaft in ihrer Darstellung primär als ein ideologisches Konzept verstehen und einen Fokus auf die wirklichkeitskonstituierenden Momente von Landschaftsdarstellungen legen; also auf die Frage, wie sehr schon vorhandene Landschaftsdarstellungen unsere Ideen von Landschaft formen und darüber hinaus sogar aktuelle, durch Menschen evozierte Veränderungsprozesse in der Landschaft determinieren.

---

<sup>123</sup> Gellautz 2016, S. 153. Auszeichnungen im Original.

<sup>124</sup> Ebd., S. 155.

<sup>125</sup> Ebd., S. 152.

<sup>126</sup> Piepmeier 1980, S. 31.

<sup>127</sup> Vgl. Gellautz 2016, S. 153.

<sup>128</sup> Ebd., S. 151.

## Denis E. Cosgrove als bildinterpretierender Geograf

Es war der Humangeograf Denis E. Cosgrove, der 1984 mit *Social Formation and Symbolic Landscape* eine Schrift vorlegte, die sich dezidiert mit dem Thema Landschaft als Produkt kultureller und sozialer Prozesse beschäftigte und als Hauptthese formulierte, dass Landschaft vor allem als ideologisches Konzept verstanden werden müsse: "Landscape is an ideological concept. It represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their world through their imagined relationship with nature, and through which they have underlined and communicated their own social role and that of others with respects to external nature."<sup>129</sup>

Obwohl ausgebildeter Geograf, entwickelte Cosgrove seine Gedanken zur symbolischen Landschaft anhand von Bildbeispielen aus der Kunstgeschichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Dabei zeigte er zum einen die Untrennbarkeit von soziokulturellen und mythologischen Aspekten im Umgang mit Landschaft auf - mit anderen Worten, die konstitutive Kraft kollektiver Erinnerung - und zum anderen die Trennung von Landschaft als gedanklicher Konstruktion und dem Material Erde als solches. Sein Ziel war es, über den Weg der Bildanalyse zu einer Reflexion der historischen und sozialen Dimensionen des eigenen Faches zu gelangen.<sup>130</sup>

Landschaft wurde von Cosgrove vornehmlich als Blicktradition verstanden, und somit entfernte er sich weit von der geografischen Definition von Landschaft als Erdraum. Vielmehr verwob er bildwissenschaftliche, soziologische und historische Überlegungen zu einem Maschenwerk, in dem Landschaft mehr symbolische denn materielle Wirklichkeit ist, sich allerdings auch nicht vollständig außerhalb gesellschaftlicher und erdräumlicher Zusammenhänge erklären lässt.<sup>131</sup>

Mit dieser Neudefinition des eigenen Analysegegenstandes und der Betonung auf die immateriellen Komponenten innerhalb des Komplexes Landschaft, erarbeitete Cosgrove sowohl für seine eigentliche Disziplin, aber auch über diese hinaus, eine

---

<sup>129</sup> „Landschaft ist ein ideologisches Konzept. Es repräsentiert die Art, in der bestimmte Klassen von Menschen sich selbst und ihre Welt durch ihre imaginierte Beziehung zur Natur dargestellt haben, und wie sie dadurch ihre eigene soziale Rolle und die der anderen unterstrichen und kommuniziert haben.“ Cosgrove, Denis E.: *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison 1984, S. 15. (Übersetzung von mir)

<sup>130</sup> „Geography until very recently has adopted the landscape idea in an unexamined way, implicitly accepting many of its ideological assumptions. Consequently it has not placed the landscape concept within an adequate form of historical or social explanation.“ Cosgrove 1984, S. 15.

<sup>131</sup> "Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences, but assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques which it shares with other areas of cultural practice.“ Cosgrove 1984, S. xiv.

transdisziplinäre Landschaftstheorie, die der Komplexität des Themas Rechnung tragen will. Für die Kunst- und Bildwissenschaft ist Cosgroves Verständnis von Landschaft als ideologisches Konzept und Blicktradition ein wichtiger Impuls. Für die Fototheoretikerin Deborah Bright beispielsweise sind es solche Impulse, die KünstlerInnen in den 1980er-Jahren aufnehmen sollten, um die traditionelle Darstellung von Landschaft in eine kritische Bestandsaufnahme der Gegenwart zu überführen: "... it seems more productive to look outside the conventions of art history for models that might open up new possibilities for photographic practice and discourse for everybody, male and female. In fields such as cultural geography, urban planning, and landscape architecture, the environment is viewed as a terrain of social symbols and contradictions."<sup>132</sup> Insbesondere in Kunkels Arbeiten "Fountain" (2001) und „Felsen“(1998-2000) wird die Verwebung von kunst- und kulturhistorischen sowie medientheoretischen Ideen zu einer fruchtbaren Verbindung, die weiterhin das Verhältnis von Mensch und Natur über den Weg des Bilder begreifbar machen will.

### Die politischen Lesart von Landschaftsbildern

Für den Kunstwissenschaftler W. J. T. Mitchell sind Landschaften weder geografische Gegebenheiten, „noch kodierte [Bild-]Texte, die es interpretierend zu lesen gilt, sondern sozial relevante Prozesse kollektiver und subjektiver Identitätshervorbringung“<sup>133</sup>, manifestiert in medial vermittelten Metaphern<sup>134</sup>. In seiner Annahme, dass Landschaftsbilder in ihrer kulturellen Relevanz nicht als ein Genre der Kunst, sondern als eine Währung<sup>135</sup> zu verstehen sind, ist Mitchell, der 1994 einen Sammelband unter dem Titel *Landscape and Power* herausbrachte, ein Hauptvertreter

---

<sup>132</sup> „[...] es scheint produktiver, über die Konventionen der Kunstgeschichte hinaus nach Modellen zu suchen, die neue Möglichkeiten für die fotografische Praxis und den Diskurs für alle, Männer und Frauen, zu öffnen. In Disziplinen wie Kulturgeographie, Stadtplanung und Landschaftsarchitektur wird die Umwelt als ein Terrain sozialer Symbole und Widersprüche gesehen.“ Bright, Deborah: *Of Mother Nature and Marlboro Man - An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography*, Erstveröffentlichung in: *exposure*, 1985, überarbeitet veröffentlicht in: Richard Bolton (Hg.), *The Contest of Meaning - Alternative Histories of Photography*, Cambridge 1987, <https://medium.com/exposure-magazine/re-exposure-of-mother-nature-and-marlboro-men-201dc897fc6c> o. p., (Übersetzung von mir).

<sup>133</sup> Guldin, Rainer: Einführung, in: Ders., *Politische Landschaften*, Bielefeld 2014, S. 7-20, hier: S. 7. Gulding bezieht sich an dieser Stelle dezidiert auf Mitchell, der in der Einleitung zu *Landscape and Power* statuiert: „The aim of this book is to change "landscape" from a noun to a verb. It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed.“ Mitchell 2002, S. 1.

<sup>134</sup> Dieser Begriff wird nicht von Mitchell verwendet, aber von späteren, sich auf seine Schriften beziehende LandschaftstheoretikerInnen wie z. B. Rainer Guldin.

<sup>135</sup> Mitchell, W.J.T.: *Imperial Landscape*, in: Mitchell 2002, S. 6.

der politischen Lesart von Landschaftsbildern. Nationenbildung in Europa und den USA, so seine These, sind neben allen kriegerischen Auseinandersetzungen und politischen Verhandlungen maßgeblich über die Darstellung der jeweiligen Landschaften manifestiert worden. „Landschaftsmetaphern [...] operieren in politischen Diskursen als Projektionsdispositive kollektiver und subjektiver Identitäten, dadurch dass sie vielfältige Brücken zwischen Gesellschaft, Landschaft und Mensch erstellen.“<sup>136</sup> Als Landschaftsmetaphern sind hier alle medial vermittelten Landschaftsdarstellungen und die sich daraus ergebenden Identifikationsmomente gemeint – Gemälde, Texte, Münzprägungen, Illustrationen und selbstverständlich ab ca. 1850 Fotografien und noch etwas später der Film.

Mitchell formuliert zu Beginn seines Text *Imperial Landscape* drei wesentliche Thesen: “ (1) That it is, in its “pure” form, a western European and modern phenomenon; (2) that it emerges in the seventeenth century and reaches its peak in the nineteenth century; (3) that it is originally a genre of painting associated with a new way of seeing.”<sup>137</sup> Diese Grundannahmen erklärt Mitchell als „The Western-ness of landscape“ und verknüpft Landschaftsgeschichte mit Kolonialgeschichte.<sup>138</sup> Nach der Analyse von Landschaftsszenen aus dem kolonialen Neuseeland im 19. Jahrhundert und zeitgenössischen Bildern aus Israel kommt Mitchell zu einer Definition zur ästhetischen Funktion von Landschaft in der Moderne, die Ritters Kompensationstheorie eine gänzlich andere Lesart entgegenstellt: “We have known since Ruskin that the appreciation of landscape as an aesthetic object cannot be an occasion for complacency or untroubled contemplation; rather, it must be the focus of a historical, political and (yes) aesthetic alertness to the violence and evil that is written on the land, projected there by the gazing eye. We have known at least since Turner [...] that the violence of this evil eye is inextricably connected with imperialism and nationalism. What we know now is that landscape itself is the medium by

---

<sup>136</sup> Guldin 2014, S. 10.

<sup>137</sup> „1. in ihrer ‚puren‘ [idealisierten] Form ist Landschaft ein modernes und westeuropäisches Phänomen, 2. dieses Phänomen tauchte im 17. Jahrhundert auf und erreichte seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert, 3. sie ist originär ein Genre der Malerei, und ihre Entstehung wird mit einem neuen Sehen auf die Welt in Verbindung gebracht.“ Mitchell 2002, S. 7. (Übersetzung von mir)

<sup>138</sup> „At a minimum we need to explore the possibility that the representation of landscape is not only a matter of internal politics and national or class ideology but also an international, global phenomenon, intimately bound up with the discourse of imperialism.“ Ebd., S. 9.

which this evil is veiled and naturalized.”<sup>139</sup> Mitchell versteht Landschaft und ihre mediale Vermittlung als ein aktives Element, mit dem Kultur geformt wird, als „ein Prozess in dem soziale und subjektive Identitäten geformt werden“<sup>140</sup> und dementsprechend können Landschaftsdarstellungen als Implikationen politischer bzw. gesellschaftlicher Dominanz decodiert werden. Die Verstrickung von Landschaftsdarstellungen in jeweilige Machtverhältnisse ist hier nicht bloß symbolisch verstanden, vielmehr wird die Wirkmacht von Landschaft sowie ihre Mediatisierung als ein eigenständiges Instrument kultureller Macht betont.

### **Landschaftsfotografie als Bild-Politik<sup>141</sup> am Beispiel der USA**

In den USA, dem kulturell wichtigsten Referenzpunkt für Albrecht Kunkel, sind fotografische Landschaftsdarstellungen besonders eng an Bild-Politiken gebunden. Die US-amerikanische Landschaft war vor allem im 19. Jahrhundert einer der Schauplätze, auf denen nationale Identität verhandelt wurde; und die Bezwingung einer vermeintlich unberührt vorgefundenen Wildnis spielte in diesem Prozess eine wesentliche Rolle. Ebenso intensiv wurde auch die weitere Industrialisierung medial begleitet, während zeitgleich die zerstörerischen Folgen der Landnutzung für die Natur zu einem Thema der Kunst wurden. In der globalisierten Gegenwart stellt die Darstellung von Landschaft – besonders der des Westens der USA und ihrer angrenzenden Staaten – weiterhin eine fruchtbare Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Politiken dar.

Teile von Albrecht Kunkels künstlerischer Auseinandersetzung mit Landschaft in den USA kann als Weiterschreibung einer bestimmten Form dieser Wirklichkeits-

---

<sup>139</sup> „Wir wissen seit Ruskin, dass die Wertschätzung der Landschaft als ästhetisches Objekt kein Anlass für Selbstzufriedenheit oder unbeschwerte Kontemplation sein kann; vielmehr muss sie [die Landschaft] im Mittelpunkt einer historischen, politischen und (ja) ästhetischen Wachsamkeit gegenüber der Gewalt und dem Bösen stehen, das auf dem Land geschrieben steht, und das dort vom starren Blick der BetrachterInnen projiziert wurde. Wir wissen zumindest seit Turner [...], dass die Gewalt dieses bösen Blicks untrennbar mit Imperialismus und Nationalismus verbunden ist. Was wir heute wissen, ist, dass die Landschaft selbst das Medium ist, durch das dieses Böse verschleiert und etabliert wird.“ Ebd., S. 29f. (Übersetzung von mir)

<sup>140</sup> Ebd., S. 5.

<sup>141</sup> „Bildpolitik kann die Wechselwirkung von Bildlichkeit und Politik ebenso beschreiben wie die strategische Nutzung von Sichtbarkeit bzw. Bildwirkungen, beispielsweise durch Künstler oder in den Naturwissenschaften. Sehr häufig ist der Begriff auf die Indienstnahme von Bildern durch Herrscher oder andere Akteure bezogen, die an der Herstellung kollektiv verbindlicher Entscheidungen beteiligt sind. In diesem Sinne ist dann beispielsweise von der Bildpolitik der Päpste, der Alliierten oder der Europäischen Union die Rede. Bilder sind aber nicht per se als politisch zu verstehen. Entscheidend ist ihre Kontextualisierung.“ Drechsel, Benjamin: Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegungen zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft, in: Iconic Turn? Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2, Innsbruck u.a. 2006, S. 106-120.

beschreibung gelesen werden und im Folgenden soll hier eine analytische Einführung angestrebt werden.

In ihrer Dissertationsschrift *Zur Konstruktion amerikanischer Landschaft* hat Julia Galandi-Pascual die US-amerikanische Landschaftsfotografie als wichtigstes Repräsentationsmedium der oben genannten Verstrickungen markiert und damit in der jüngeren deutschsprachigen Fotografieforschung einen Grundlagentext für das Verständnis dieses spezifischen Blickregimes vorgelegt.<sup>142</sup> Der Autorin gelingt es, sehr deutlich herauszuarbeiten, warum die amerikanische Landschaftsfotografie (und speziell die Darstellung des amerikanischen Westens) „als fester Bestandteil einer nationalen Ikonografie diente, die im 19. Jd. eine kulturelle Emanzipation gegenüber der seit Jahrhunderten gepflegten europäischen Tradition anstrebte und sich in die quasi-religiöse Doktrin des ‚manifest destiny‘ einfügen liess“. Ihr Text zeigt anhand von literarischen und bildlichen Quellen, wie die amerikanische Wildnis als „Land Gottes“ verstanden wurde und wie die Eroberung dieser vermeintlich unberührten Natur, sowie die Entdeckung solch beeindruckender Orte wie der Rocky Mountains, Yosemite Valley, Grand Canyon, Yellowstone Plateau oder der Pazifikküste als stetige Erneuerung des Bundes zwischen Gott und den US-Amerikanern interpretiert wurde.

Im frühen 19. Jahrhundert waren weite Teile der USA noch nicht durch die Siedler erschlossen. Die so genannte *Frontier* bewegte sich von der Ostküste Richtung Westen und die gerade erfundene Fotografie wurde umgehend in die Berichterstattung der Fortschritte aufgenommen. FotografInnen begleiteten Expeditionen und ihre Dokumentation bediente die Nachfrage nach Bildern von beeindruckenden Landschaften, die es noch zu erobern galt. Die US-amerikanische Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert war gänzlich eingebettet in die Konstruktion von nationaler Identität und Prozesse der Landnahme und wurde in dieser Funktion in den USA viel umfangreicher eingesetzt als in Europa. Ihre kurze Produktionsdauer, die vermeintliche Wirklichkeitstreue der Abbildung sowie die leichten Vervielfältigungsmöglichkeiten der Motive ließen das technische Medium Fotografie zum zeitgemäßen Agenten der territorialen Ausdehnung werden. Auftraggeber waren sowohl die Regierung als auch privatwirtschaftliche Unternehmen wie z. B. Eisenbahnbetriebe. Insofern dienten diese Fotografien vor allem der topografischen Erfassung des Landes im Hinblick auf Besiedelung und ökonomischer Verwertung. Ihre Ästhetik war nicht der europäisch geprägten Landschaftsmalerei entlehnt,

---

<sup>142</sup> Galandi-Pascual 2010.

sondern folgte den Anforderungen der jeweiligen Expedition, was vielen Bildern eine wissenschaftliche Zurückgenommenheit verlieh, die Jahrzehnte später von KünstlerInnen wie z. B. Albrecht Kunkel wieder aufgegriffen und auf die aktuelle Situation angewandt wurde.

In der US-amerikanischen Fotografiegeschichte steht also am Anfang die Entdeckung und Kolonisierung des Landes, bei der die Landschaftsfotografie als Agent verschiedener politischer und wirtschaftlicher Interessen maßgeblich beteiligt war. Als einzig adäquate Kategorie konnte die Idee des Erhabenen aus dem europäischen Diskurs übernommen werden.<sup>143</sup> In der erhabenen Landschaftsdarstellung wurde die vermeintliche Wildnis poetisiert, was FotografInnen des späten 19. Jahrhunderts, bspw. Eadweard Muybridge oder Ansel Adams (Abb. 19 und 20, S. 235), zu einem ästhetischen Paradigma etablierten. Dieses wurde in Fotografien des frühen 20. Jahrhunderts zu einer dramatischen Landschaftsdarstellung perpetuiert, die bis heute in der visuellen Kultur der USA und weltweit nachwirkt: „denn obwohl die historische Erschließung des Westens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgeschlossen war und die Epoche des ‚Wilden Westens‘ nur von relativ kurzer Dauer war, sind sie fester Bestandteile einer immer wiederkehrenden Rhetorik der kulturellen Selbstreflektion, deren wesentliche Merkmale die Ästhetisierung der nationalen Geschichte und die Heroisierung des amerikanischen Volkes sind.“<sup>144</sup>

## **Künstlerische Neuvermessung der US-amerikanischen Landschaft:**

### **New Topographics**

Die Verschränkung von bildlicher Erhabenheitsrhetorik mit der topografischen Markierung von Orten im US-amerikanischen Westen lässt sich bis heute in der künstlerischen Fotografie finden. Als paradigmatischer Schlüsselmoment in der Etablierung eines „anti-ästhetischen“ Blicks auf die US-amerikanische Landschaft wird in der Fotografiegeschichte hinlänglich die Ausstellung *New Topographics – Photographs of a man-altered landscape* gewertet. Sie wurde von Oktober 1975 bis Februar 1976 im Museum of Photography in Rochester, New York gezeigt und präsentierte Serien von Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd und Hilla Becher, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore und Henry Wessel Jr.; eine

---

<sup>143</sup> Vgl. Galandi-Pascual, 2010.

<sup>144</sup> Ebd., S. 73.

Zusammenstellung junger, bis dato eher unbekannter Positionen, von denen die Hälfte (Adams, Baltz, die Bechers und Shore) im Verlauf der nächsten Dekade international erfolgreiche KünstlerInnen wurden.

Wie im Titel schon programmiert, ist die Ausstellung in dem Bewusstsein der topografischen Funktion früher Landschaftsfotografie kuratiert worden. Der Kurator William Jenkins betont in seinem kurzen Katalogtext vor allem die neutrale Bildsprache und leitet daraus den Begriff *Topographics* als Bezeichnung einer rein wissenschaftlichen (dokumentarischen) und demzufolge ihren Bildgegenstand nicht bewertenden Abbildungsweise ab. Die Fotohistorikerin Julia Galandi-Pascual schlägt in ihrer Arbeit jedoch eine gegenteilige Lesart vor, welche die zu Beginn der 1970er-Jahre entstandenen Fotografien als eine künstlerische Neuvermessung der US-amerikanischen Landschaft versteht: „In den Fotografien wird deutlich, wie sich die ‚Frontier‘, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die offene Grenze zur freien Wildnis gewesen war, mit dem Einsetzen der Industrialisierung in die Städte verlagerte, um schließlich Mitte des 20. Jahrhunderts an den Stadträndern verortet zu werden.“<sup>145</sup> Als *Frontier* ist hier nun die Grenze zwischen bewohnter, kulturell-industriell genutzter und unbewohnter Landschaft gemeint, deren Markierung in suburbanen architektonischen Strukturen sichtbar wird. Diese urbanen Strukturen – Ballungen von Leichtbau-Einfamilienhäusern, Verkehrswegen, Industrieanlagen und Einkaufszentren in der Weite des US-amerikanischen Westens – sind die Motive der *New Topographics*-FotografInnen (Abb. 21-26, S. 236-237). Ihre Darstellung von Kulturlandschaft zeigt „das Ergebnis der erfolgreichen Eroberung der Natur“<sup>146</sup> und entspricht in ihrer ent-emotionalisierten Bildsprache einer in den 1960er-Jahren einsetzenden kritischen Neubewertung US-amerikanischer Expansionspolitik, welche durch zunehmende Umweltzerstörung, die Erfahrung der sukzessiven Auflösung der Rassentrennung, des Kalten Krieges, des Vietnamkrieges, Watergate und dem erstmals einsetzenden Misstrauen gegen die Regierung sowie einer sich langsam wandelnden Haltung gegenüber den indigenen Bevölkerungen Impulse erhielt. „Indem die *New Topographics*-Fotografen die Zeichen [der] Ausbeutung von natürlichen Ressourcen und die Zersiedelung des Landes zeigen, wird [...] der destruktive Charakter der Besiedelungsgeschichte nunmehr an der ‚New Suburban Frontier‘ sichtbar gemacht“<sup>147</sup> resümiert Galandi-Pascual und

---

<sup>145</sup> Galandi-Pascual 2010, S. 142.

<sup>146</sup> Ebd., S. 114.

<sup>147</sup> Ebd., S. 163.

kommt damit zu demselben Ergebnis wie der US-amerikanische Kunstwissenschaftler John Rohrbach, welcher die in der Ausstellung anhand von Stadtlandschaften verhandelte Wirklichkeit als einen kritischen Kontrapunkt zu der fortschrittsgläubigen zeitgenössischen Alltagskultur in den USA der 1970er-Jahre versteht: „*New Topographics* konterkarierte die vorherrschenden Vorstellungen vom modernen amerikanischen Leben mit einer neuen Definition des Zustandes des Landes, die augenblicklich als aufschlussreich, wenn nicht beunruhigend wahrhaftiger wahrgenommen wurde. [...] Diese Neudefinition beinhaltete eine Ablösung von der Glorifizierung des sich schnell ausdehnenden technologischen Fortschritts durch die Anerkennung der Disfunktionalität des modernen städtischen Lebens.“<sup>148</sup>

Das anhaltende kunstwissenschaftliche Interesse an der *New Topographics*-Ausstellung führte 2009 zu einer Wiederaufführung in Form einer Wanderausstellung mit den Originalaufnahmen. Aufgrund ihrer im Verhältnis zur zeitgenössischen Rezeption überproportionalen Rezeptionsgeschichte ist diese Rekonstruktion durchaus sinnvoll gewesen, weil sie eine intensive Revision der Ausstellung ermöglichte, welche eine angemessene kunstwissenschaftliche Aufarbeitung dieses nachträglich beinahe mystifizierten Projekts einleitete. So findet beispielsweise in dem Katalog zur rekonstruierten Ausstellung eine breite diskursanalytische Rekontextualisierung statt, welche neben den einzelnen Biografien der KünstlerInnen auch deren Vernetzung und Einbettung in die US-amerikanische Foto- und Kunstszene beleuchtet.<sup>149</sup> Die Texte des Sammelbandes *Reframing the New Topographics*, der 2013 erschien und Texte versammelt, denen es z. B. gelingt, das sich hartnäckig haltende Urteil zu revidieren, das die Bildsprache der Fotografinnen als ‚emotionslos‘ und ‚anti-ästhetisch‘, kennzeichnet, waren auch fruchtbar für die hier zu leistende Analyse von Kunkels Arbeiten. In der kunstwissenschaftlichen Revision von *New Topographics*, welche sich an die Rekonstruktion der Ausstellung im Jahr 2009 angeschlossen, wurden die in Jenkins Erläuterungen eher vernachlässigten soziopolitisch

---

<sup>148</sup> Original in Englisch: „New Topographics counterpointed prevailing conceptions of contemporary American life with a new definition of the country's condition that was instantly recognized to be insightfully, if disturbingly more true. [...] this redefinition entailed replacing Whitmanesque celebrations of the fast-expanding array of modern technological advances with overt recognition of the disjunctions of modern urban life.“ Rohrbach, John: Introduction, in: Foster-Rice, Greg und Rohrbach, John (Hg.): *Reframing the New Topographics*, Chicago 2013, S. XIII-XXV, hier: S. XIII.

<sup>149</sup> Siehe hierzu: Salvesen, Britt: *New Topographics*, in: *New Topographics - Texte und Rezeption*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Linz, Salzburg 2010, S. 15-79. Engl. Erstausgabe: *New Topographics*, Ausst.-Kat. Center for Creative Photography Tucson u. a., Göttingen 2009. Der umfangreiche und gründlich recherchierte Text ist mittlerweile zum Grundlagentext aller weiteren Forschungen über das ‚Phänomen New Topographics‘ geworden.

kritischen Untertöne einiger der Bilder (z. B. der von Robert Adams) herausgearbeitet, was den Blick auf die präsentierten Fotografien neu justierte und sie aus der damals von Jenkins vorgeschlagenen Lesart als „non-judgemental“ entließ, und welche die Bilder allein in einer kunsthistorischen Genealogie den konzeptuellen Kunstströmungen der 1960er- und 70er-Jahre zuordnete. Vielmehr loten sie die sie umgebenden diskursiven Räume aus. Hier spielen neben den konzeptuellen Kunstströmungen eben auch ökologische, politische, soziologische und philosophische Aspekte eine sinnstiftende Rolle.

### **Kunkels Motivkreis in der Nachfolge der *New Topographics* betrachtet**

Die Bewertung der *New Topographics*-Ausstellung als Wendepunkt oder sogar Paradigmenwechsel für die Fotografie,<sup>150</sup> sowohl hinsichtlich ihrer Stellung innerhalb der bildenden Kunst als auch hinsichtlich ‚stilistischer‘ Entwicklungen, wird sicherlich auch für Kunkel von Bedeutung für seine eigenen künstlerischen Entscheidungen gewesen sein. Britt Salvesen umreißt die Bedeutung der Ausstellung bzw. der erfolgreichsten dort präsentierten FotografInnen in ihrem ausführlichen Text zur Rekonstruktion der Ausstellung in drei Punkten. Als Erstes ist das die neu entstandene Funktion fotografischer Bilder als Analyseinstrument im Zusammenhang der Visual Studies in den frühen 1980er-Jahren in den USA, in die sich die ebenfalls analytisch aufgebauten Bilder der *New Topographics*-FotografInnen nahtlos einfügen ließen – sie waren also in besonderer Weise als Anschauungsmaterial für die zeitgenössische Theorie und Kritik zu gebrauchen. Zum Zweiten führt sie die weitreichende, hauptsächlich in Europa (und hier insbesondere in Deutschland, Großbritannien und Italien) stattgefundenen Weiterführung der ent-emotionalisierten Bildsprache an. Für Deutschland muss hier auf die StudentInnen von Bernd und Hilla Becher verwiesen werden, was insofern nahe liegt, als dass das Fotografenpaar Teil der *New Topographics*-Ausstellung war. Und zum Dritten nennt Salvesen die Dozententätigkeit der teilnehmenden FotografInnen in den USA und Europa, durch die sich diese neue Auffassung von Fotografie ebenfalls multiplizierte. Der intensive Nachhall dieser Gruppenausstellung führte dazu, dass heute im wissenschaftlichen Kontext von einem *New Topographics Movement* gesprochen wird, in dessen Wirkungskreis die zeitgenössische Landschaftsfotografie bis heute aktualisiert wird.

Im Zusammenhang mit der Analyse von Kunkels Fotografien ist an dieser Stelle folgendes festzuhalten: Kunkels Fotografie kann in zweierlei Hinsicht als eine Wei-

---

<sup>150</sup> Salvesen 2009, S. 55.

terführung der *New Topographics*-Fotografien gelesen werden, wovon eine höchstwahrscheinlich vom Künstler intendiert war, die andere es jedoch nicht sein kann, da sie sich an Forschungsergebnissen orientiert, die erst nach seinem Tod veröffentlicht wurden, er sie also nicht rezipiert haben konnte.

Als bewusste Anknüpfung an die heute so genannte *New Topographics*-Ästhetik kann Kunkels Bildsprache gewertet werden. Auch er bevorzugte eine ent-emotionalisierte Ästhetik, welche zunächst wertfrei erscheint. Durch den sich wiederholenden Fotografenstandpunkt, der seine Objekte tendenziell typologisiert und einem vergleichenden Sehen zugänglich macht, wird eine Neutralität in der Bildausgabe hergestellt, die dem wissenschaftlichen Fotografieren entlehnt ist, nur dass bei Kunkel kein Auftraggeber die vermeintliche Objektivität einforderte, sondern der Künstler selbst seine Autorschaft weitgehend ent-subjektivierte. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird diesem Themenkomplex unter dem Titel *Der distanzierte Blick: Kunkels Bildsprache als Ausdruck einer mehrfachen Zeitlichkeit* detailliert nachgegangen.

In Kunkels Themen, bzw. seinen Motiven, findet sich ebenfalls eine Nähe zu den Bildern der *New Topographics*-Ausstellung. Grob gesprochen geht es hier wie dort um die ‚man-altered landscape‘, also urbane Strukturen in der Landschaft; im Vergleich werden allerdings Unterschiede deutlich, welche sowohl auf die unterschiedlichen Entstehungszeiträume (1970er und 1990er/2000er-Jahre) als auch die unterschiedlichen Blicktraditionen (USA und Europa) sowie unterschiedliche theoretischen Impulse (z. B. systemtheoretische bei einigen der *New Topographics*-Fotografen und medien- bzw. bildtheoretische bei Kunkel) zurückzuführen sind. Der in den neuesten Forschungen deutlicher herausgearbeitete ökologische Impetus, der bei der Rezeption der *New Topographics*-Ausstellung bis dato nicht hinlänglich eingedacht wurde,<sup>151</sup> lässt sich auch bei Kunkel finden. In den früheren Arbeiten aus den 1990er-Jahren sicherlich klarer formuliert, ist er in den späteren Arbeiten allerdings durch das Interesse an Land Art ebenfalls ablesbar. Es sind allerdings genau diese neueren Überlegungen zu den *New Topographics*-Fotografien, die Kunkel nicht mehr rezipieren konnte und die somit nicht als inhaltlich-theoretische Einflüsse geltend gemacht werden können. Vielmehr gilt es festzuhalten,

---

<sup>151</sup> Am 30. Oktober 2015 fand erstmalig im deutschsprachigen Raum ein Symposium zu diesem Thema statt. Unter den Titel „From a ‚Topographic‘ to an ‚Environmental‘ Understanding of Space - Looking into the Past and into the Presence of the New Topographics Movement“ diskutierten Fotografen und Theoretiker über das andauernde Nachwirken der Ausstellung und der fotografischen Herangehensweise. Das Symposium war Teil des Programms zu der Ausstellung „Landschaft. Umwelt. Kultur. - Über den transnationalen Einfluss der New Topographics“, welche vom 22. Oktober bis zum 29. November 2015 im Museum für Fotografie in Braunschweig präsentiert wurde.

dass Kunkel in seiner intensiven Beschäftigung mit den Land Art Projekten und der offensichtlichen Kenntnis der *New Topographics*-Ästhetik mit seinen Arbeiten ebenfalls an der künstlerischen Bearbeitung einer fotografischen Vermessung des US-amerikanischen Westens beteiligt war. Wie sich diese Beteiligung im Einzelnen darstellte und wie Kunkels Blick als deutscher Europäer auf die US-amerikanische Landschaft wirkte, wird ebenfalls im folgenden Kapitel analysiert.

### **Künstlerische Neuvermessung der US-amerikanischen Wüste: Atomic Photographers Guildt (APG)**

Während sich die Fotografinnen von New Topographics hauptsächlich auf die suburbanen Veränderungen des westlichen Raums in den USA konzentrierten, entstanden auch Fotoprojekte, welche die militärisch-industriellen Landschaften in den riesigen Zwischenräumen der US-amerikanischen Wüste in den Fokus nahmen. 1987 wurde beispielsweise die Atomic Photographers Guildt (APG) gegründet, ein Kollektiv von Fotografinnen das sich bis heute der Aufgabe widmet, alle Facetten des Atomzeitalters sichtbar zu machen; insbesondere die Massenproduktion von Kernwaffen, Atomtests, Reaktorunfälle, Lagerung radioaktiver Abfälle, bestrahlte Landschaften und von Strahlung betroffene Populationen. Mit ihrer eigenen Bildpolitik stellen die APG-Fotografinnen „Gegen-Bilder“ zu der regierungsgesteuerten Bildproduktion der staatlichen Atomprogramme der USA her.<sup>152</sup> (Abb. 27-29, S. 238)

Diese Gegen-Bilder sind meist als zeitintensive Langzeitdokumentationen angelegt und stellen eine klassische Dokumentarfotografie dar. So konnte beispielsweise der APG-Fotograf Peter Goin in den späten 1980er-Jahren eine Genehmigung bekommen, das als Nevada Testing Site (NTS) bekannte Gebiet zu fotografieren. Goin war einer der ersten externen Fotografinnen, der Zugang zu dem damals noch streng geheim behandelten Gebiet bekam. Mit Gorbatschows Perestroika entspannte sich ab Mitte der 1980er-Jahre die politische Situation und die Sicher-

---

<sup>152</sup> „As well as being publicly announced for the most part, and possible tourist spectacles, test nuclear explosions were extensively documented, photographed and filmed. Indeed, it is as an image that the nuclear desert reached the wider public and entered the collective imagination. The US Department of Defense, for instance, regularly produced copiously illustrated reports aimed specifically at informing the lay public and defending the usefulness of an atomic arsenal and its testing. Titled firstly *The Effects of Atomic Weapons* (1950), and subsequently *The Effects of Nuclear Weapons*, these reports appeared in new, revised and updated editions throughout the 1960s and 1970s.“ Siehe: Nardelli, Mathilde: *No End to the End - The Desert as Eschatology in Late Modernity*, Tate Papers no. 22, Herbst 2014, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/no-end-to-the-end-the-desert-as-eschatology-in-late-modernity>

heitsvorkehrungen auf dem Gelände wurde nach und nach gelockert; so sehr, dass heute das Nevada Field Office, eine Regionalbehörde des US-amerikanischen Ministerium für Energie, monatlich kostenlose und weit in die Zukunft ausgebuchte Sightseeing-Touren durch die NTS anbietet. Allerdings: Fotografieren und Filmen ist auf den Touren verboten und so bleiben uns als interessierte BetrachterInnen zum einen eine eigene, lang vorbereitete Reise nach Nevada oder zum anderen die offiziellen Bilder des Nevada Field Office sowie künstlerische Arbeiten wie die von Peter Goin, um einen Eindruck von der Situation vor Ort zu bekommen. 1991 veröffentlichte Goin das Buch *Nuclear Landscapes* mit Bildern der NTS und machte damit einen bis dahin vor der Öffentlichkeit verschlossenen bzw. einen allein durch eine regierungsgesteuerte Bild-Politik vermittelten Ort sichtbar. Seine Bilder zeigen die Wüstenlandschaft in ihrer allgemeinen Trockenheit und doch scheint sie besonders unlebendig, ein Eindruck, der durch die von Goin abgebildeten verlassenen Industrieanlagen und seltsam funktionalen Architekturen bzw. architektonischen Vorrichtungen wie Aussichtsplattformen, kreisrunde Umzäunungen für Tiere oder Materialtests wie vereinzelt stehende Betonwände noch verstärkt wird (Abb. 30-34, S. 239-240).

Trotz der hohen Sicherheitsstufe der Atomtests war und ist die Nevada Test Site ein Paradox, denn mehr als die ausgedehnte Wüstenlandschaft wurde in der intensiven Testphase zwischen 1951 und 1961 nicht als Sicherheitsmaßnahme zwischen die benachbarte Bevölkerung und die nukleare Strahlung eingesetzt. Das Geheime lag offen in der Weite der Landschaft verborgen. In diesem offenen Geheimnis der Landschaft lag eine Faszination, der sich zahlreiche Künstler nicht entziehen konnten. „Increasingly symbolic of the threat of nuclear apocalypse, the desert was one among other landscapes where unresolved conflicts boiled on the surface and came into view.“<sup>153</sup> Die Wüste wurde zum Konzept, zur Projektionsfläche und zum Ort der Kunstproduktion. Tatsächlich wurde fast jedes Großprojekt der Land Art in der Wüste im Südwesten des Landes geschaffen, oft in der Nähe einer Militärbasis: Smithsons *Spiral Jetty* befindet sich in der Nähe der Hill Air Force Base in Utah, James Turrells *Roden Crater* in der Nähe von Camp Navajo in Arizona und Walter De Marias *Lightning Field* ist nur zwei Autostunden von der Trinity Test Site in New Mexico entfernt, wo der erste Atombombentest 1945 stattfand.<sup>154</sup> Die ikonischen Land

---

<sup>153</sup> Scott, Emily Eliza: Elsewhere – Desert Ends, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 67-92, hier: 69.

<sup>154</sup> Siehe hierzu: LoPresti, Eric: Land Art and the Nuclear Landscape, <http://artfcity.com/2016/06/21/img-mgmt-land-art-and-the-nuclear-landscape/>

Art Arbeiten lassen sich auch in einer Topologie militarisierter, nuklearer Landschaft lesen.

Goins Bilder der verbrauchten Landschaft in Nevada aus den später 1980er-Jahren offenbaren eine entropische Qualität, wie sie sich Robert Smithson nicht besser hätte ausdenken können; als wären Smithsons Theorien, die er während den 1960er-Jahren entwickelte, zeitgleich dazu in der Wüste in die Praxis umgesetzt worden, zeugen Krater, Risse im Boden und Abbrüche von den zahlreichen unterirdischen Detonationen, die ab 1963 vorgenommen wurden. Smithson arbeitete in seinen *Pour Pieces* in ähnlich stark verbrauchten Landschaften, in denen er durch seine künstlerischen Eingriffe eine Sichtbarkeitsebene über die zwar von ihrer starken Benutzung zeugenden, aber vielleicht schon zu gewöhnlichen Schuttlandschaften goss. (Abb. 35, S. 241)

Auch Goin versah seine Landschaftsdarstellung mit einer bedeutungsverstärkenden Ebene, die aus beschreibenden Texten besteht, die er wie Untertitel in den unteren Bildrand platzierte. Hier wie dort zeigt sich, dass entropische Landschaften erst einmal (bedeutungs)leer sind, ihre inhärenten Gesetzmäßigkeiten bis auf eine wahrgenommene Fremdheit<sup>155</sup> nicht offenbaren und eine deiktische Geste zur Verdeutlichung der künstlerisch intendierten Aussage notwendig ist.

Die Tatsache, dass künstlerische FotografInnen wie Goin in den 1980er-Jahren Zugang zu Hochsicherheitseinrichtungen des US-Militärs erhielten, könnte neben der Lockerung der Sicherheitsbeschränkung auch eine tatsächliche Lockerung der Geheimhaltungen im Kalten Krieg nahelegen, doch der Literaturwissenschaftler John Beck betont, dass hier lediglich eine weitere Form der Bild-Politik greift, nämlich dass jegliche Zugeständnisse an Transparenz als Teil einer breiteren Verdeckungsstrategie zu verstehen sind: der Offenheit durch Zeigen, um sich zu verstecken.<sup>156</sup> Wenn der ausdrückliche Zweck einer Landschaftsfotografie darin besteht, zu zeigen, was dort verborgen ist, wie in den Arbeiten von Peter Goin, bleibt die Frage, was man in einer „leeren“ Landschaft genau sehen kann. Landschaftsfotografien

---

<sup>155</sup> „Entering this kind of landscape—profound in what it represents, politically controversial, secluded from access—feels like crossing an international boundary. Almost instantly, we no longer possess the landscape, and we identify ourselves as aliens.“ Goin, Peter: Prologue, in: *Nuclear Landscapes*, Baltimore und London 1991, S. xvii-xxi, hier: S. xix.

<sup>156</sup> Siehe hierzu: Beck, John: *The Purloined Landscape: Photography and Power in the American West*, Tate Papers, no.21, Frühling 2014, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/21/the-purloined-landscape-photography-and-power-in-the-american-west>

von militärischen und militarisierten Orten müssen sichtbar machen, was nicht gesehen werden kann – indem sie auf die Verborgenheit selbst zeigen.

Durch eine Bild-Politik mit zahlreichen Bildern schön-schrecklicher Explosionen von Atom-Tests in der Wüste erreichten die USA in den 1960er-Jahren eine tiefe Verankerung dieser Bilder in das gesellschaftskollektive Gedächtnis, die in einer Volte über Arbeiten wie beispielsweise Jean Tinguelys *Study for an End of the World, No.2* (1962), (Abb. 36, S. 242) in die künstlerische Produktion zurückgespeist wurden. Der Kunst- und Medienwissenschaftler Tom Holert meint eine mediale „Konjunktur der Wüste“ ab 1970 beobachten zu können, die sich insbesondere im Film zeigt: „Der kulturelle Ort, an dem die Wüstenbilder förmlich explodierten, war [...] das Kino. [...] Einmal mehr operiert die Wüste als semantisch vieldeutiges Heterotop der Leere, des Todes, der Versuchung, der Offenbarung, aber auch des Ursprungs, der Reinheit, der Läuterung. Eine lange religiöse und literarische Tradition, die im 19. Jahrhundert, etwa bei Nietzsche und Flaubert, als typisches Motiv der Moderne an Bedeutung gewinnt, wird in den 1960er- und 1970er-Jahren fortgeschrieben.“<sup>157</sup>

Auch Albrecht Kunkel arbeitete intensiv an einer Serie, in der eine Explosion in der Wüste die Hauptrolle spielte. Im Jahr 2001 reiste Albrecht Kunkel nach Spanien, um in der Tabernas-Wüste eine Arbeit zu realisieren, die sich mit der Konstruktion von Landschaftsdarstellungen in Filmen und Fotografie beschäftigt. Die Ortswahl impliziert dieses Thema, denn die südspanische Wüste dient seit den 1950er-Jahren als Drehort für Filme, Werbeclips und Musikvideos, darunter so ikonische wie *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) oder *Lawrence von Arabien* (1962) oder auch das Video zu Madonnas *Frozen* (1998). Kunkels multimedial angelegte Arbeit *Fountain* (2001) ist nicht vollständig erhalten geblieben, was insofern besonders bedauerlich ist, da Kunkel hier zum ersten und einzigen Mal die rein fotografische Arbeitsweise verlassen und Bewegtbildsequenzen integriert hat. Einzig übermittelt bleibt neben den Negativen ein ausstellungsfertiger Abzug und eine Besprechung der Filme in dem Katalog zur Gasag-Kunstpreis-Ausstellung von Jutta Voorhoeven,<sup>158</sup> sowie die darin abgebildeten Standbilder. Trotz der großen Materiallücken ist *Fountain* in seiner „Konvergenz von kulturellen, medialen und ästheti-

---

<sup>157</sup> Holert, Tom: Strudel und Wüsten des Politischen – Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow, in: [http://www.mediaartnet.org/themen/kunst\\_und\\_kinematografie/wuesten\\_des\\_politischen/2004](http://www.mediaartnet.org/themen/kunst_und_kinematografie/wuesten_des_politischen/2004)

<sup>158</sup> Voorhoeve, Jutta: Natur wird gemacht, in: Gasag-Kunstpreis 2001 – In Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Berlin, Ausst.-Kat. Hochschule der Künste Berlin 2001, S. 14-17.

schen Fragestellungen“<sup>159</sup> so interessant und für Kunkels Arbeitsweise exemplarisch, dass eine Analyse sinnvoll erscheint.

### **Kunkels *Fountain* als medientheoretisch aufgeladene Reinszenierung der US-amerikanischen Wüste**

Der einzige materiell überlieferte Teil der Serie ist das Motiv eines Filmsets in der Wüste. Das mit *Making of „Fountain I“* betitelte Bild zeigt ein kleines Filmteam bestehend aus Kamera- und Tonmann, das ein Interview zwischen zwei Frauen filmt (Abb. 37, S. 242). Die Situation findet in einer bergigen Wüstenlandschaft statt, die sich weit hinter die Menschengruppe erstreckt. Kunkel platziert seinen Fotografenstandort wie ein Selfotograf vor die gesamte Filmproduktion, so dass er nicht so sehr das szenische Bild einfängt, sondern die im Titel implizierte Making of-Situation. Worum es in dem Interview inhaltlich geht, lässt sich erst in der Zusammenschau und der überlieferten Beschreibung der anderen Teile erarbeiten. Einer der vier zu *Fountain* gehörigen Filme zeigte nämlich das in *Making of „Fountain I“* dargestellte Interview, in dem eine Sprengmeisterin über ihre Arbeit und die Schönheit von Explosionen als ästhetisches Spektakel spricht. Die weiteren drei Filme zeigten zum einen die Vorbereitung der unterirdischen Sprengung, bei der mit einem fahrbaren Bohrer ein Loch in die Erde gearbeitet wurde; zum anderen die Explosion selbst, allerdings erst nach ca. 90 Sekunden Standbild der Landschaft; sowie einen Schwenk über ein sich ebenfalls in der Tabernas-Wüste befindliches Kulissendorf einer „Westernstadt“ (Abb. 38A-D, S. 243). Als komplementierende Teile waren vier weitere Abzüge geplant, auf denen einmal das Filmteam zu sehen ist, wie es den Bohrvorgang filmt; dann das fahrbare Bohrergerät in der Landschaft stehend; des Weiteren das Hauptspektakel, die Explosionsfontäne; sowie die Rückseite des Kulissendorfs. (Abb. 39-42, S. 244-245) Diese waren jedoch in der Gasag-Kunstpreis-Ausstellung nicht installiert, sondern zu diesem Zeitpunkt lediglich geplant und im weiteren Verlauf nicht realisiert worden.

Wie Erec Gellautz aus dem Archivmaterial des Nachlasses herausarbeiten konnte, hatte Kunkel in der Produktion der Arbeit eine Hierarchisierung der Motive durch verschiedene Bildgrößen geplant, wobei das Motiv der Fontäne als größtes Bild produziert werden sollte und die zwei Making of-Motive in einer mittleren Größe. Die Motive des Bohrergeräts in der Landschaft sowie der Kulissenstadt – welche von den Bewohnern der Gegend bezeichnenderweise „Texas-Hollywood“ genannt wird

---

<sup>159</sup> Gellautz 2016, S. 162.

- sollten als kleinste Formate die Werkgruppe vervollständigen.<sup>160</sup> Diese mehrfache formale Abstufung kongruiert mit den der Arbeit inhärenten Reflexivitätsebenen, die Kunkel geradezu wie eine räumliche Distanzierung vom Geschehen inszeniert. Als zentrales Element fungiert die Fontäne, sie ist titelgebendes Element der Arbeit sowie alleiniger Grund für die Reise und die gesamte Produktion; dementsprechend wird sie im Bild- und Filmensemble primär behandelt. In der ersten Reflexionsebene werden die Produktionsbedingungen auf der filmischen Ebene dargestellt: die Bohrung an sich und das Interview mit der Sprengmeisterin. Einen weiteren Distanzierungsschritt erreicht Kunkel durch die beiden Fotografien *Making of Fountain I* und *Making of Fountain II*, auf denen er als Fotograf das Filmteam bei der Arbeit ablichtet. Als dritte Distanzierung funktionieren all die Motive - ob als Film oder Fotografie aufgenommen -, in denen ein landschaftlicher Blick thematisiert wird: der lange, unbewegte Filmblick in die Landschaft an deren Ende die Explosion „fast provokativ als Spektakel ins Bild fällt“<sup>161</sup> sowie der suchende Schwenk mit der Kamera über die Landschaft, der „den bisherigen Ausschnitt des Terrains verlässt“<sup>162</sup> und die Kulissenstadt entdeckt.

Die Tabernas-Wüste sollte als programmatische Ortswahl Kunkels verstanden werden. Ihm war klar, dass er hier eine hochgradig medialisierte Landschaft darstellte; eine Landschaft mit emblematischer Qualität: Sie repräsentiert „den Wilden Westen“ und „die Wüste“. Durch das Herbeiführen und Aufnehmen einer „sinnlosen Explosion“<sup>163</sup> und der gleichzeitigen Darstellung ihres Making-of wies Kunkel seine Reise in die Wüste als eine medienreflexiv aufgeladene Expedition aus, deren Ziel die Sichtbarmachung ihrer eigenen Inszenierungsstrategien war. Dass er diesen multiperspektivischen Versuchsaufbau in dieser ikonischen Wild West/Wüsten-Landschaft realisierte, weist darauf hin, dass ihm wohl bewusst war, dass diese Landschaftsmerkmale uns speziell durch fotografisch/filmische Medialisierung als „Bild von Landschaft“ bekannt sind und er hier die kreislaufförmige Dynamik von Landschaftsdarstellung und Landschaftswahrnehmung thematisierte.

Die Explosionsfontäne als „Schauereignis und Bildgegenstand“<sup>164</sup> würde in ihrer Einzeldarstellung erst einmal nicht mehr als ein Bildmotiv sein, dessen „reine Form

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 162.

<sup>161</sup> Voorhoeve 2001, S. 17.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Gellautz 2016, S. 160.

ästhetische Autonomie gewinnt“<sup>165</sup> und deren ikonologischen Gehalt man besonders im 20. Jahrhundert verankern muss; angefangen bei der Kriegsberichterstattung – vornehmlich zum Zweiten Weltkrieg und insbesondere zur Atombombenexplosion über Hiroshima und Nagasaki im August 1945 – und den schon besprochenen Atombombentests in der Wüste von Nevada bis hin zu den, wie Gellautz anmerkte, „zwar wenig beschrittenen, aber nicht unbetretenen Pfade“ der Kunstproduktion mit Explosionen<sup>166</sup> und den von Holert beschriebenen Wüsten-Filmen, insbesondere Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point*, der in einer fulminanten Explosionsszene zum Ende des Films ein Höhepunkt dieser Wüstenästhetik darstellt: „Kein Spielfilm hat stärker die kathartischen Effekte thematisiert, die in der Wüste auf die Jugend der 1960er-Jahre warten“<sup>167</sup>. Albrecht Kunkel kam ein paar Jahre nach der Arbeit an *Fountain* auf das Wüstenmotiv zurück, als er in der *Aerial Views*-Serie einen Teil zu *Zabriskie Point* erarbeitete, indem er den realen Ort in der Wüste in Luftaufnahmen darstellte und diese mit Portraitaufnahmen der damaligen Hauptdarstellerin des Films, Daria Halprin, ergänzte – in Teil X dieser Arbeit wird die mehrfache Verweisstruktur der *Aerial Views*-Serie tiefergehend untersucht. Durch die visuelle Einbettung des Explosionsmotivs in seine eigene „Entstehungsgeschichte“ betonte Kunkel bei *Fountain* ein weiteres Mal den medienreflexiven Impuls seiner Arbeit; ihn interessierten in diesem Zusammenhang vielmehr die Bedingungen der Bildproduktion, die er durch den schon beschriebenen Dreischritt von gefilmtem und fotografiertem Ereignis, fotografiertes Filmaufnahme und wiederum gefilmter und fotografiertes Landschaftsdarstellung einer schon stark medialisierten Landschaft in ein dynamisiertes Hin.und.Her von Reflexionsebenen und ihren Überschneidungen überführte, das die Qualität hat, die Metapher der „Bildzirkulation“ zu verbildlichen.

### **9/11 als disruptiver Moment im künstlerischen Schaffen von Albrecht Kunkel**

Ein Grund, warum Kunkel die Arbeit an *Fountain* unterbrochen und nicht wieder aufgenommen hat, könnte sein, dass seine Idee, ein Explosionsbild als Ausgangs-

---

<sup>165</sup> Vgl. Voorhoeve 2001, S. 17.

<sup>166</sup> Siehe hierzu: Gellautz 2016, S. 163ff. Als Beispiel werden angeführt: Ana Mendieta's Ideen zu Skulpturen aus Rauch, Cai Guo-Qiangs *The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century* (1996) sowie Dennis Oppenheims *Whirlpool (Eye of the Storm)* (1973).

<sup>167</sup> Holert 2004.

punkt einer bildlichen Reflexion über Bildproduktion zu etablieren, in eine zeitliche Überschneidung mit den Anschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001 fiel. Auch wenn die verhältnismäßig kleine, „schlanke Fontäne aus Rauch“<sup>168</sup>, die Kunkel in der Tabernas-Wüste inszenierte, weder formal noch in ihrem sozialen Ausmaß mit der Explosion des Anschlags zu vergleichen ist, wurde die Serie noch während ihrer Entstehung in ein vom Künstler nicht intendiertes politisches Gefüge überführt – ein Zufall, den Mirjam Lewandowsky nachträglich als „Moment der Überraschung“ erinnert: „... die Explosion, die da in der Wüste stattfindet und die Politisierung, die dann durch den 11. September in das Bild hineingetragen wurde, das war auf jeden Fall Diskussionsthema. ... Ich weiß noch, dass es auch darum ging, dass das ja eine Explosion war, die für nichts erzeugt wurde, einfach so. [...] Und die Verbindung zu den aktuellen politischen Ereignissen löste bei uns irgendwie ein Unbehagen aus.“<sup>169</sup> Tatsächlich waren ab dem 11. September 2001 die Explosion und Staubwolke an den Twin Towers medial überpräsent; in Endlosschleifen im TV und als gleichförmige Titelseiten der Printmedien gab es für ein paar Tage eine mediale „Allgegenwart der Wolke“, die sich zwar bald auch in andere Bildtypen ausdifferenzierte, aber dennoch ein „Phänomen der Uniformierung“ innerhalb der verschiedenen Bild-Politiken rund um das Ereignis 9/11 wirkte.<sup>170</sup> Da Kunkel sich der Schiefelage zwischen ikonologischer Nähe mit den Bildern des Anschlags und gleichzeitig unpassend unbeschwerter Sinnlosigkeit seiner „Wolke“ wohl bewusst war, wurde die eigentlich geplante Produktion wahrscheinlich ausgesetzt.

Nach 2001 scheint es, dass Kunkel unter dem Eindruck der visuellen Macht, welche die Bilder rund um 9/11 innehatten – ein Ereignis, das als „Paradigma für die radikale Durchdringung von Geschichte, Politik und Visualität“<sup>171</sup> beschrieben wird, in ein anderes gedankliches Arbeiten kam, in dem die USA eine größere inhaltliche Befragung erfuhren als in den Jahren zuvor. Er bewarb sich auf das Künstlerstipen-

---

<sup>168</sup> Ebd., S. 161.

<sup>169</sup> Mirjam Lewandowsky im Gespräch mit der Autorin, 1.10.2013.

<sup>170</sup> Vgl. Chéroux 2011. Die in zwei längere Essays aufgeteilte Publikation *Diplopie – Bildpolitik des 11. Septembers* ist eine beeindruckend reichhaltige Detailanalyse von Verwendung und Interikonizität der Pressebilder, die zeitnah um das Ereignis 9/11 medial verbreitet wurden.

<sup>171</sup> Holert, Tom: Bild-Ereignisse, in: Ders.: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, S. 13-51, hier: S. 14 und Müller-Helle, Katja: Brüchige Sichtbarkeiten – Medienmechanismen amerikanischer Bildpolitik nach 9/11, in: Knaupert, Michael und Leser, Irene (Hgg), *Hillarys Hand – Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Reihe: *Kulturen der Gesellschaft* 11, Bielefeld 2014, S. 187-201.

dium der Chinati Foundation in Marfa, Texas, das er 2002 antreten konnte, und in dem drei-monatigen Aufenthalt entwickelte er eine „sehr streng konzeptuelle“<sup>172</sup> Idee zu einer mehrteiligen Serie über Orte und KünstlerInnen in den USA, die er bis 2006 mit Intensität bearbeitete.

### **Albrecht Kunkels *Aerial Views* als kunstgeschichtliche Topologie der USA und Befragung von Bildevidenz**

Die als *Aerial Views* betitelte Serie besteht aus Sets von Luftaufnahmen verschiedener Orte in den USA, die er in den Jahren 2002 bis 2006 als Schwarz-Weiß-Negative beim US-amerikanischen Landwirtschaftsministerium erworben hat. Die Bildarchive der Ministerien in den USA werden zu einem großen Teil als public domain behandelt und sind allgemein zugänglich. Es ist davon auszugehen, dass Kunkel mit diesem Bildmaterial eine umfangreiche Werkgruppe konzipierte, denn auf seinem Computer findet sich ein Ordner mit 25 Recherchedokumenten zu den einzelnen Teilen dieser zunächst mit dem Arbeitstitel *Aerials* versehenen Serie. Dieser digitale *Aerials*-Ordner beinhaltet Material zu den KünstlerInnen, mit denen Albrecht Kunkel sich offenbar eingehender zu beschäftigen beabsichtigte, sowie die Koordinaten ihrer Wohnorte und Standorte von Kunstwerken.<sup>173</sup> Abgelegt sind dort außerdem die gescannten Luftaufnahmen, die Kunkel als Einzelbilder und als Tableaus zusammengestellt hat. Die auf den Luftbildern erfassten Orte stehen alle im Zusammenhang mit KünstlerInnen bzw. Kunstwerken und legen somit eine kunstgeschichtliche Topologie an.

Ergänzend zum Erwerb der Luftaufnahmen reiste Kunkel an einige der betreffenden Orte, um dort zu fotografieren. In der Kombination von Luftbildern und selbst aufgenommenen Straßenszenen ein- und desselben Ortes ergibt sich ein bildsprachliches Spannungsfeld. Dieses speist sich zum einen aus dem Verhältnis von Nähe und Ferne sowie aus der sich anschließenden Frage, wie viel Erkenntnis man über einen Ort aus größtmöglicher Distanz gewinnt oder was man über ihn erfahren kann, wenn man ihn besucht. Zum anderen werden sehr technisch wirkende Bilder aus der Vogelperspektive dem geläufigen horizontalen Blickwinkel der tradi-

---

<sup>172</sup> Mirjam Lewandowsky im Gespräch mit der Autorin, 1.10.2013.

<sup>173</sup> Insgesamt gibt es Arbeitsskizzen zu folgenden Teilen: Donald Judd / Marfa; Robert Smithson / Spiral Jetty; Robert Smithson / Bingham Coppermine; Jackson Pollock / East Hampton; Michelangelo Antonioni / Zabriskie Point; Carl André / Hartford; Jan Bas Ader / Falmouth; James Turrell / Rodan Crater; Richard Long / Three Sisters; Dan Graham / Jersey City; Bern und Hilla Becher / Bethlehem; Nancy Holt / Sun Tunnels; Walter De Maria / Lightning Field; Cy Twombly / Lexington; Eadweard Muybridge / Stanford; Los Angeles; Michael Heizer / Five Conic Displacements; Michael Heizer / Effigy Tumuli; Bruce Naumann - Galisteo.

tionellen, menschengemachten Fotografie gegenübergestellt, sodass überlegt werden kann, welche Bildform welche Form von Evidenz erzeugt.

Die de facto realisierten sechs Teile des Konzepts weisen eine variantenreiche Materialität auf. Kunkel ließ einige der Bilder rahmen, andere präsentierte er als Mappenwerke, wiederum andere in einer Vitrine. Eine weitere Bildgruppe wurde sowohl gerahmt präsentiert als auch in einem Magazin veröffentlicht. (Abb. 43-45, S. 246) Die Werkgruppe *Aerial Views* ist in ihrer vielfältigen Form ein nicht leicht zu handhabendes Konvolut. Sie ermöglicht in ihren unterschiedlichen Zusammenstellungen und Präsentationsformaten vom großflächigen Wanddisplay bis zum individuell lesbaren Arrangement in Mappen unterschiedliche Rezeptionsmodi. Die Vermutung liegt nahe, dass Kunkel die Motive der Serie als modulare Menge verstand, mit der er experimentierte, um die Wirkungsweisen der verschiedenen Präsentationsformen zu untersuchen. Aus heutiger Sicht erscheint die Werkgruppe *Aerial Views* als eine zwar heterogene, aber zusammenhängende Arbeit, bei der die verschiedenen Teile auch als Einzelwerke präsentiert werden könnten, sich die besonders interessanten Momente jedoch in ihrer Zusammen- bzw. Gegenüberstellung ergeben.

### **Was nehmen wir auf einem Foto wahr? - Bildevidenz**

Zum Entstehungszeitpunkt der Werkgruppe *Aerial Views* war die Diskussion darüber, wie Bilder Sinn erzeugen, virulent.<sup>174</sup> Es wurden zu dieser Zeit zahlreiche Gründe für dieses als „Wiederkehr der Bilder“<sup>175</sup> empfundene und interdisziplinär ausgerichtete Interesse an visuellen Artefakten formuliert, von denen im Zusammenhang mit Kunkel drei besonders relevant erscheinen. Zum einen ist die technische Entwicklung der digitalen Fotografie anzuführen, die in den 1990er-Jahren aufgrund ihrer offensichtlichen Möglichkeiten zur Bildmanipulation das Denken über Fotografie einer gründlichen Revision unterzog und den Glauben an Bilder im Allgemeinen infrage stellte.<sup>176</sup> Zum anderen war es die Entwicklung neuer bildge-

---

<sup>174</sup> Vgl. Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

<sup>175</sup> Diese „Wiederkehr“ war vor allem darauf bezogen, dass Bilder im Zuge des sogenannten iconic turns seit den späten 1980er-Jahren neben dem Medium Schrift neue Bedeutung für die Kulturwissenschaften gewannen. Vgl. Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11-38.

<sup>176</sup> Bis in die 1990er-Jahre hielt sich die Idee, eine Fotografie hätte aufgrund ihrer technischen/chemischen Qualität eine besondere Fähigkeit zur Wahrheitsvermittlung. Doch durch ihre Digitalisierung konnte sie „endlich das sein, was [sie] schon immer war, aber nie sein durfte: Fälschung, Repräsentation, kulturelle Praxis.“ Stiegler, Bernd: *Die digitale Photographie*, in: Ders., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 403-422, hier S. 409f.

bender Verfahren in den Wissenschaften, insbesondere in der Hirnforschung, die gleichzeitig zur eben beschriebenen Desillusion eine neue Bildergläubigkeit hervorbrachte, die allerdings hauptsächlich für rein technisch erzeugte Bilder galt.<sup>177</sup> Diese Tendenz lässt sich heute etwa auch in der neuartigen Form der Drohnenfotografie entdecken, die als Garant für authentische Bilder gilt, obwohl sie vor allem bislang unbekannte Blickwinkel sichtbar macht. Als dritter wesentlicher Faktor ist die Veränderung der visuellen Kultur infolge der Anschläge vom 11. September 2001 anzusehen, da in der Berichterstattung über die Ereignisse dieses Tages ein „Ineinanderübergehen von Ereignis und Bild [stattfind], dass etwas Neuartiges an sich ist.“<sup>178</sup> Die Bilder-Loops der Geschehnisse zeigten dem Großteil der Weltbevölkerung vor den Fernsehbildschirmen, dass „mediale Vermittlung [...] eine ‚echte‘ Schockerfahrung“<sup>179</sup> bewirken kann.

Das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit erschien also in der Zeit, in der Kunkel seine Werkgruppe konzipierte, als besonders paradox. Einerseits war den Bildern nicht mehr zu trauen, andererseits wurde Wissen, Gefühl und auch Politik mehr denn je über Bilder vermittelt.<sup>180</sup> Im theoretischen Umgang mit diesem Paradoxon wurde dem Begriff der (Bild-)Evidenz besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Etymologisch abgeleitet vom lateinischen *e-videri* (dt. heraus scheinen, hervorscheinen), ist sie „dasjenige, was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt“<sup>181</sup>, also eine unmittelbare Überzeugungskraft besitzt. Doch wie stellt sich Evidenz ein? Kann sie einfach da sein? „Tatsächlich kommt nichts weniger evident zustande als Evidenz. Auch sie muss begründet werden, sie kommt und geht, ihr temporäres Erscheinen bedarf der Vorbereitung und Vermittlung.“<sup>182</sup> Korrekterweise wäre also zu fragen, mit welchen visuellen und bildrhetorischen Verfahren

---

<sup>177</sup> Siehe hierzu ausführlich: Nohr, Rolf F.: Bilder - Bild, Diskurs, Evidenz, Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd. 23, Münster 2014.

<sup>178</sup> Jean Baudrillard, Wilfried Dickhoff und Heinz Peter Schwerfel: Kunst und Singularität - Ein Gespräch mit Jean Baudrillard, in: Schwerfel, Heinz Peter (Hg.): Kunst nach Ground Zero, Köln 2002, S. 201-214, hier S. 202.

<sup>179</sup> Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis - Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Bielefeld 2013, S. 10.

<sup>180</sup> Vgl. Holert, Tom: Evidenz-Effekte - Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann (Hg.), Korrespondenzen - Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart, Mediologie, Bd. 4, Köln 2002, S. 198-225.

<sup>181</sup> Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3: Eup-Hör, Tübingen 1996, Sp. 33-47.

<sup>182</sup> Geimer, Peter: Vom Schein, der übrig bleibt - Bild-Evidenz und ihre Kritik, in: Lethen/Jäger/Koschorke 2015, S. 181-218, hier S. 182.

das unmittelbar Einleuchtende im Bild vermittelt wird, was also Instrumente der Evidenzerzeugung sind. Die Herausforderung bei der Beantwortung dieser Fragen besteht einerseits darin, Bildevidenz nicht als ein rein kulturelles Konstrukt zu unterschätzen, den Bildern andererseits aber auch nicht zu viel Eigenleben zuzusprechen, sondern ihre Überzeugungskraft immer im Zusammenhang mit anderen Sinnsystemen zu denken und anzuerkennen, dass Vermittlung „Teil der Evidenz des Bildes“<sup>183</sup> ist.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen können Albrecht Kunkels *Aerial Views* als eine künstlerische Befragung von Bildevidenz verstanden werden, deren Ausgangspunkt durchaus in der medial vermittelten „Schockerfahrung“ der Anschläge zu finden ist, die er erlebte und künstlerisch nutzte. Als bildanalytisch denkender Künstler, der „Bildern große Kraft zubilligte“<sup>184</sup> und zugleich der grundlegenden Frage nachging, was wir erkennen können, wenn wir ein Bild anschauen<sup>185</sup> war Kunkel, wie zahlreiche Bildtheoretiker und -produzenten nach dem Bild-Ereignis 9/11, mehr als zuvor an der Befragung von visueller Wirkmacht interessiert. Dass er aus seinem Drang, die USA zu bereisen, und der Frage nach Formen von Bildevidenz wiederum Abbildungen der US-amerikanischen Landschaft zum Ausgangspunkt machte, verweist ein weiteres Mal auf die epistemologische Kraft dieser Motivkategorie, an der sich so viele kulturelle, ästhetische, soziale und politische Diskurse anlagern können.

### **Vogelperspektive als „Barock der Oberfläche“<sup>186</sup> und autoritäres Blickregime**

Doch was können wir auf den Luftaufnahmen der *Aerial Views* tatsächlich erkennen? In welches Sinnsystem sind sie eingebunden und mit welchen Instrumenten der Evidenzerzeugung wird hier operiert? Schaut man sich die einzelnen Serien an, so stellt man fest, dass Kunkel die Bilder aus ihrem ursprünglichen Sinnsystem entnommen hat. Weder Koordinaten noch andere lesbare Informationen lassen sich anhand der gerahmten Aufnahmen identifizieren. Zwar nennt der Bildtitel einen Ortsnamen, doch ob Bildinformation und Ortsbezeichnung kongruent sind, könnte

---

<sup>183</sup> Ebd., S. 218.

<sup>184</sup> Lewandowsky 2016, S. 194.

<sup>185</sup> „For a long time, my artistic research has revolved around the nature of the image. What is it that we perceive in a photograph?“ So formuliert Kunkel sein bildwissenschaftliches Grundinteresse verschiedentlich in Texten, die er etwa Bewerbungen auf Künstlerstipendien beilegte.

<sup>186</sup> Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997, S. 31.

letztendlich nur derjenige Betrachter verifizieren, der über das nötige topografische Detailwissen verfügt. Innerhalb der von Kunkel angelegten Bildblöcke zeigen die einzelnen Ausschnitte den abgebildeten Ort mit nur leichten Verschiebungen in den Koordinaten, was zu irritierenden Vervielfältigungen einzelner Bildbereiche führt. Was uns Kunkel hier vorführt, ist das „Barock der Oberfläche“<sup>187</sup> kartografischer Bilder, auf denen „Einzelheiten mit dem Unendlichen“<sup>188</sup> gekoppelt werden und zu einer tendenziellen Abstraktion führen. Somit überführte er die ehemals wissenschaftlich funktionalisierten Bilder in das Sinnsystem Kunst und gab sie völlig neuen Kontexten frei.

Werden die Luftaufnahmen der Werkgruppe dadurch zu „visuelle[m] Blindtext“<sup>189</sup>, also zu Bildern, die keinen Sinn in sich tragen? Ja und nein. Zwar stellt sich eine erkenntnistheoretische Klarheit aufgrund der fehlenden sprachlichen Informationsebene nicht mehr ein, durch die Neukontextualisierung im System Kunst verstärkte Kunkel jedoch den selbstreferentiellen Effekt der Bilder und erlaubt es den Rezipierenden, sie losgelöst von ihrer einstigen Funktion zu betrachten oder in Beziehung zu anderen Bildern zu setzen. So kann man sich von den Fotografien an abstrakte Zeichnungen und Gemälde erinnert fühlen, oder an die zahlreichen Ideen konzeptueller Künstler, die ab den späten 1960er-Jahren begannen, Kartenmaterial in ihre künstlerische Praxis aufzunehmen,<sup>190</sup> sowie an Kunstwerke der Land Art – eine Referenz, die Kunkel sicherlich intendierte, da die meisten abgebildeten Orte sich mit Kunstwerken oder KünstlerInnen dieser Strömung in Beziehung bringen lassen.

Die Vogelperspektive fasziniert die Menschen schon seit Jahrhunderten. Lange bevor es möglich war, sich tatsächlich von der Erdoberfläche zu lösen und zu „fliegen“, wurde der Blick von oben auf die Welt in den Künsten thematisiert. Er wurde entweder als das Zusammenfallen von Naturerlebnis, Gottesbegegnung

---

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Holert 2002, S. 205.

<sup>190</sup> Siehe hierzu z. B. Bianchi, Paolo und Folie, Sabine (Hg.): Atlas Mapping – Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Kunsthaus Bregenz, Wien 1997.

sowie Rückbesinnung auf die eigene Wahrnehmung beschrieben<sup>191</sup> oder im Zusammenhang mit Überwachung und Sanktionierung gedacht.<sup>192</sup> Als „tiefgreifende [...] Mutation des Blicks“<sup>193</sup> wird die Vogelperspektive im 19. Jahrhundert zum Paradigma der Weltbeherrschung, wie es der Ballonfahrer-Fotograf Nadar, der ab 1858 die ersten Luftfotografien erstellte, sofort erkannte.<sup>194</sup>

Im Ersten Weltkrieg setzte sich die Luftfotografie aus Flugzeugen zu Aufklärungszwecken durch und die Vogelperspektive wurde endgültig zu einer militärischen Perspektive. In der Zeit des Kalten Krieges wurde die neuartige Technik der Satellitenbilder in der propagandistischen Bildrhetorik eingesetzt, wie zum Beispiel die erste Satellitenaufnahme des gesamten Globus in Farbe, 1967 aufgenommen von einem US-amerikanischen Wettersatelliten. (Abb. 46, S. 247) Das Bild wurde umgehend veröffentlicht und die Vorführung des Blicks aus dem All, dieser überlegenen Aufsicht auf die Erde, als eine Machtdemonstration der Vereinigten Staaten in Richtung der Sowjetunion angesehen.<sup>195</sup> Mit dem heutigen Einsatz von visuell ausgestatteten aber unbemannten Raketendrohnen, wie sie trotz großer Proteste aus der Zivilgesellschaft und von Veteranen<sup>196</sup> weiterhin von der US-Regierung im „Kampf

---

<sup>191</sup> Der auf 1336 datierte Bericht Francesco Petrarcas von seiner Besteigung des Mont Ventoux gilt als die erste literarische Beschreibung eines weiten Rundblicks über die Landschaft. Zur Rezeptionsgeschichte dieses mutmaßlich fiktiven Berichts und einer aktuellen Interpretation des Textes als ambivalentes Erlebnis zwischen Weltzuwendung und Weltabkehr siehe: Hofmann, Martina: Der Blick vom Gipfel auf die Welt - Ausgewählte Beispiele zur Etablierung eines literarischen Motivs, in: Sprache, Literatur, Kommunikation - Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Gießener Elektronische Bibliothek, Gießen, 2015, online: [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK\\_GG\\_05\\_Hofmann.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK_GG_05_Hofmann.pdf), abgerufen am 29.07.2016.

<sup>192</sup> Jonathan Swift beschreibt in Gullivers Reisen die fliegende Insel Laputa als Sitz einer dem Festland entfremdeten Herrscherklasse sowie als Sanktionierungsinstrument: „Sollte sich eine Stadt auf Aufstand oder Meuterei einlassen [...] kennt der König zwei Methoden sie zum Gehorsam zu zwingen. Die erste und mildere Methode besteht darin, die Insel im Schwebezustand über der betreffenden Stadt samt umliegenden Ländereien zu halten, wodurch er sie den Wohltaten von Sonne und Regen berauben und infolgedessen die Bewohner mit Hungersnot und Krankheiten heimsuchen kann. Und wenn es durch das Verbrechen gerechtfertigt ist, werden sie gleichzeitig von oben mit großen Steinen beworfen, wogegen sie keine andere Verteidigung haben als sich in Kellern und Höhlen zu verkriechen, [...]“ Swift, Jonathan: Gullivers Reisen, aus dem Englischen übersetzt von Hermann J. Real und Heinz J. Vienken, Stuttgart 2011, 224f. Erstauflage 1987.

<sup>193</sup> Buci-Glucksmann 1997, S. 15.

<sup>194</sup> Siehe hierzu: Bann, Stephen: Nadar's Aerial View, in: Dorrian/Pousin 2013, S. 83-94.

<sup>195</sup> Das Bild selbst wurde jedoch auch zum Symbol der Schönheit, Verletzlichkeit und Einheit des Planeten Erde - eine Bildaussage, die der sich gerade bildenden Ökologie- und Friedensbewegung entgegenkam.

<sup>196</sup> Das US-amerikanische Drohnenprogramm läuft seit 2009 und wird in den USA und Stützpunkten in Deutschland vom Boden aus gesteuert. Siehe hierzu u.a. <https://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2013/US-Drohnenkrieg-laeuft-ueber-Deutschland,ramstein109.html>, abgerufen am 27.4.2018 und den preisgekrönten Dokumentarfilm *National Bird* (Regie: Sonia Kennebeck) von 2016, in dem Veteranen über ihre Tätigkeiten sprechen.

gegen den Terror“ eingesetzt werden, hat die mediengestützte Kriegsführung ein neues Kapitel eröffnet, dessen „neoimperiale Vertikalität zu einem prägenden Element der Machtausübung“<sup>197</sup> geworden ist.

### **Google Earth und das Transparenzversprechen von Satellitenbildern**

Als die USA 1992 ihr Satellitensystem Landsat zur kommerziellen Nutzung freigab, führte dies zu grundlegenden Veränderungen in der Verwendung der mit diesem System produzierten hochauflösenden Bilder. Eines der Ergebnisse dieser Entwicklung ist der 2005 eröffnete Internetdienst Google Earth, der Luftaufnahmen und Satellitenbilder von privatwirtschaftlichen Anbietern kauft, digital aufbereitet und als vollständig illuminierten virtuellen Globus allen BürgerInnen zur eigenen Erforschung auf dem privaten Computer zugänglich macht. Dass das Startbild des Programms (Abb. 47, S. 247) ikonografisch an das erste farbige Satellitenbild der Erde anknüpft, ist sicher kein Zufall, sondern intendierte Weiterführung einer Bildrhetorik, die vermittelt, dass die Welt visuell nun gänzlich erfasst ist.<sup>198</sup>

Der Zugriff auf Luftaufnahmen von der Erdoberfläche im Internet schien im Verlauf der 1990er-Jahre sowohl Privatpersonen als auch Nichtregierungsorganisationen (NGOs) mit einer vorher nie da gewesenen visuellen Souveränität auszustatten, die sich jedoch als vollkommen überschätzt erwies. Denn letztlich bleiben die Erkenntnisse, die sich durch die neue Technik ergeben können, nicht viel mehr als ein Versprechen von Transparenz und Teilhabe. Denn die wissenschaftliche Analyse von Luft- und Satellitenaufnahmen erfordert spezielle Software, über die Privatpersonen in der Regel nicht verfügen. Zudem gibt es weiterhin blinde, weil unscharfe Flecken auf dem Google-Globus. Nicht alle Gegenden der Erde werden auf die gleiche Weise mit hochauflösenden Kameras abgetastet. Vielmehr sind wir mit einer neuen politischen Kartografie konfrontiert, die sich durch mehr oder weniger hoch aufgelöste Datensätze und deren Aktualität strukturiert.<sup>199</sup> Die aktuellsten und schärfsten Bilder sowie die sie interpretierende Software sind weiterhin staatlichen Behörden vorbehalten. Unsere visuelle Souveränität ist also eine Scheinsouveräni-

---

<sup>197</sup> Tom Holert im Interview mit Felix Koltermann: Bilder im Zeitalter des Drohnenkriegs, in: Wissenschaft und Frieden, Themenheft: Die Kraft der Künste, Wissenschaft und Frieden e.V. (Hg.), H. 3, 2014, Marburg 2014, S. 30-33, hier: S. 32.

<sup>198</sup> Siehe hierzu: Billings, Linda: To the Moon, Mars, and Beyond - Culture, Law, and Ethics in Space-Faring Societies, in: Bulletin of Science, Technology & Society, Bd. 26, Nr. 5, Oktober 2006, S. 430-437, online verfügbar auch auf der Homepage der Autorin: [http://lindabillings.org/lb\\_papers/space\\_law\\_ethics\\_culture.pdf](http://lindabillings.org/lb_papers/space_law_ethics_culture.pdf), abgerufen am 29.07.2016.

<sup>199</sup> Vgl. Dorrian, Mark: On Google Earth, in: Dorrian/Pousin 2013, S. 290-307.

tät und das Transparenzversprechen ein kulturelles Konstrukt, das durch Repräsentationssysteme wie zum Beispiel das Programm Google Earth produziert wird und nicht im Bild selbst angelegt ist.<sup>200</sup>

Obwohl man die Welt durch Google Earth besser kennenlernen soll, kann sie im Zuge des Browsens zu einem fremden Planeten werden. Während mit dem Blick aus dem All auf unsere Erde der Weltraum seine Faszination mehr und mehr zu verlieren scheint, findet sich das Unheimliche, Verborgene und Rätselhafte, das sich einst mit dem Blick ins All verband, nun zunehmend auf der (digitalisierten) Erdoberfläche wieder. Neben unhaltbaren Theorien über Bildmanipulationen in den Google-Earth-Bildern sind dort allerdings auch echte, von Regierungen in Auftrag gegebene Eingriffe zu verzeichnen. Der Künstler Mishka Henner etwa dokumentierte diese in seiner 2011 entstandenen Serie *Dutch Landscapes*, in der er Google-Earth-Bilder von Orten, an denen sich die Niederländische Regierung eine visuelle Zensur vorbehalten hatte, zu Kunstwerken machte. Anstatt eine kaum wahrnehmbare Camouflage einzusetzen, wurden sensible Gebäude und Landstriche von den niederländischen Sicherheitsbeauftragten mit einem farbenfrohen Muster überzogen. (Abb. 48, S. 248) Geheimhaltung offenbart sich hier als verspielte Variante der auf Macht ausgelegten vertikalen Bildpolitik, die sich selbst sichtbar macht und trotzdem effizient ist. Seit einer Gesetzesänderung aus dem Jahr 2013 ist die Unkenntlichmachung der militärischen und royalen Topologie in dieser Form in den Niederlanden nicht mehr zugelassen<sup>201</sup> und man kann die vormals geheimen Orte nun auf Google Earth anschauen. Diese Neuerung fügt Henners Arbeit über ihren ästhetischen Gehalt hinaus eine geradezu archivarische Dimension hinzu, denn die Bilder, die der Künstler 2011 unserer Alltagskultur entnommen hatte, gibt es heute nur noch als Kunstwerk.

Weitere zeitgenössische Beispiele des künstlerischen Umgangs mit Luftaufnahmen bzw. mit dieser Bildform assoziierten Themen bewegen sich inhaltlich vor allem im Spektrum zwischen Klimakritik und Sichtbarmachung von Überwachungsstrukturen. So macht etwa Andreas Gursky in seiner Serie *Oceans* (Abb. 49, S. 249) Satellitenbilder zum Ausgangspunkt seiner digitalen Bildfindungen, fokussiert aber nicht – wie auf solchen Aufnahmen üblich – die Landmassen, sondern zeigt diese, geradezu fragil wirkend, lediglich am Bildrand, während den großen Teil der Bildfläche

---

<sup>200</sup> Siehe hierzu ausführlich: Harris, Chad Vincent: Technology and Transparency as Realist Narrative, in: Science, Technology, & Human Values, Bd. 36, Nr. 1, Januar 2011, S. 82-107.

<sup>201</sup> Vgl. Sutter, John D.: When online censorship is beautiful, in: CNN online, 18.02.2015, <http://edition.cnn.com/2015/02/18/opinion/cnnphotos-sutter-google-dutch-landscapes/>, letzter Zugriff am 29.07.2016.

die Ozeane einnehmen. Der Künstler versteht seine Bilder als einen Beitrag zur Klimadiskussion<sup>202</sup> und reaktiviert damit die Wirkung der ersten Bilder des Planeten Erde, auf denen der Globus ebenfalls zerbrechlich und schützenswert aus dem Dunkel des Alls heraus leuchtete.

Während uns Mishka Henner in geradezu humoristischer Form vorführt, wie wenig transparent die öffentlich verfügbaren Luftaufnahmen tatsächlich sind, dient Gursky der spektakuläre Blick von oben als ästhetische Hintertür zur Thematisierung globaler Probleme. Albrecht Kunkels *Aerial Views* erzeugen durch ihre oben beschriebene Entkontextualisierung tendenziell eine Ratlosigkeit bei den BetrachterInnen, der sich nicht auf textliche Ergänzungen stützen kann, sondern jenseits der Sprache allein mit der Logik der Bilder<sup>203</sup> konfrontiert ist. Kunkel führt uns mit seinen Luftbildern vor, wie wenig evident ein Bild tatsächlich ist und dass es ein sinnstiftendes System um das Bild herum benötigt.

### **Bildevidenz - erzeugt durch Subjektpräsenz**

Wie schon erläutert, präsentierte Albrecht Kunkel die sechs realisierten Teile seiner Werkgruppe *Aerial Views* in unterschiedlichen Varianten. Während die gerahmten Luftbilder entkontextualisiert für sich allein wirken sollten, stellte er den in Mappen eingeordneten Aufnahmen eigene Fotografien an die Seite, in denen er den BetrachterInnenblick aus der dezentralisierten Totalen der Vogelperspektive in eine horizontale Nahaufnahme überführte, die dem menschlichen Sehen viel mehr entspricht als die Aufsicht. Kunkels Bildbeiträge zu den insgesamt vier Zusammenstellungen dieser Art bestehen aus Aufnahmen von Straßen und Häusern sowie einem Porträt. Im Gegensatz zu den zu wissenschaftlichen Zwecken aufgenommenen Luftbildern, die die Erdoberfläche gleichbleibend aus größtmöglicher Distanz abtasten, wird in Kunkels Fotografien die Präsenz seiner Person - sein Blick, seine Wahl der Motive - deutlich spürbar.

So porträtierte er die ehemalige Schauspielerin Daria Halprin und kombinierte ihr Porträt später mit Luftaufnahmen des Zabriskie Points, einem Aussichtspunkt im kalifornischen Death Valley, der zugleich titelgebend für Michelangelo Antonionis Hippiie-Roadmovie war, in dem Halprin 1970 eine Hauptrolle spielte (Abb. 89, S. 266). Im texanischen Marfa fotografierte Kunkel das Ateliergebäude von Donald

---

<sup>202</sup> Vgl. Amend, Christoph: Gursky Earth - Atelierbesuch bei Andreas Gursky, in: Zeit Online, 29.04.2010, <http://www.zeit.de/2010/18/Atelierbesuch-Andreas-Gursky>

<sup>203</sup> Boehm 2007, S. 47-53. Die Logik der Bilder wird hier als eine „Liaison mit dem Unbestimmten“ (S. 49) verstanden.

Judd (Abb. 91, S. 267), in Jersey City Häuserfronten, wie sie Dan Graham seit 1965 für seine Bild-Text-Arbeit *Homes for America* aufnahm (Abb. 92 und 93, S. 268) sowie eine assoziative Bilderweiterung der Graham-Arbeit *Alteration to a Suburban House*, 1978 (Abb. 94 und 95, S. 269) In Bethlehem, Pennsylvania, erweiterte er eine Motivsequenz, die Walker Evans 1935 eröffnet hatte und die 1986 von Bernd und Hilla Becher zum ersten Mal aktualisiert worden war (Abb. 96, 97 und 98, S. 270). Zwar führt seine Bildsprache den klassischen dokumentarischen Stil weiter, der sich durch Helligkeit, Klarheit, Frontsicht auf das Motiv sowie eine vermeintliche Anonymität des Blicks auszeichnet, doch in Kombination mit den viel technischer wirkenden Luftbildern dreht sich die objektive Bildsprache des dokumentarischen Stils in ihr Gegenteil um und offenbart sich als Resultat der ästhetischen Entscheidung eines Subjekts. In diesem „Gegen-Blick“ zur technisch erzeugten Luftaufnahme erkennt Tom Holert auch ein politisches Projekt, denn: „Je mehr die dominante Visualität „top-down“ organisiert ist, desto prekärer, aber auch wichtiger wird das Bildgeschehen am Boden. Der Bildjournalismus, ob nun von professionellen Reportern oder von ‚citizen journalists‘ betrieben, schildert und dokumentiert ja unter anderem jene Realitäten der Zerstörung, die von einer vertikalen Bild- und Kriegführung verursacht wurden. Die von Leuten am Boden gemachten Bilder sind auch deshalb von so großer Bedeutung, weil wir es heute vermehrt mit Bildern zu tun haben, die sich vom menschlichen Eingriff, vom menschlichen Auge und der Hand, die die Kamera hält, vollkommen befreit haben. Sie werden von Kameras produziert, die auf eine Rakete oder eine Drohne montiert sind. Das verändert auch die Vorstellungen darüber, wer der Agent oder die Agentin der Bildproduktion (nicht nur) in Kriegssituationen ist.“<sup>204</sup> Kunkels Antizipation dieses bildsprachlichen Spannungsverhältnisses, das sich durch den Einsatz von Drohnenfotografie in den vergangenen Jahren noch verstärkt hat, war vom Künstler nicht politisch gemeint, zeigt aber deutlich, wie intensiv Kunkel sich mit Fragen zu Bildwirkung beschäftigt hat.

Einer der realisierten Teile von Kunkels Werkgruppe *Aerial Views* bezieht sich auf Smithsons *Spiral Jetty*. In insgesamt acht Luftbildern wird ihr Standort gezeigt. Zu sehen ist das Ufer des Salzsees, doch die Mole selbst ist nur mit Mühe auf den originalen Abzügen zu erkennen und auf Abbildungen eigentlich gar nicht (Abb. 90, S. 267). Es gehört zum Faszinosum dieses Kunstwerks, dass es zeitweise für Jahre überspült und somit unsichtbar wird und im Zusammenhang mit Kunkels Arbeit

---

<sup>204</sup> Holert 2014, S. 32.

gerät die dem Blick entzogene *Spiral Jetty* zur Metapher für die gesamte Werkgruppe, denn auch auf den anderen Luftbildern ist die jeweilige kunsthistorische Referenz nicht sichtbar. Kunkels Projekt spielt mit der Pseudo-Evidenz der Luftaufnahmen, die viel weniger erkennen lassen als wir von ihnen erwarten. Erst seine eigenen Bilder ergänzen die Werkgruppe um eine „aufklärerische“ Komponente. Während die Luftbilder als Koordinatensystem von Kunkels kunsthistorischer Topologie dienen, zeigen die eigenen Fotografien die kunstgeschichtlichen Referenzen auf. Seine fotografischen Exkursionen nehmen zum einen die ebenfalls nomadische Kunstpraxis der von ihm zitierten Künstler auf<sup>205</sup> und verdeutlichen zum anderen gerade durch das Implementieren seines reflexiven Blicks das Konzept der Werkgruppe.

Wenn das Wesen des fotografischen Bildes tatsächlich in seiner „doppelten Indexikalität“<sup>206</sup> liegt, also in seinem Vermögen, gleichzeitig sowohl die Außenwelt abzubilden als auch auf das Innenleben des Fotografen rückzuverweisen, dann stellen die realisierten Teile der Werkgruppe *Aerial Views* dieses Wesen in vortrefflicher Weise dar. In der Kombination verschiedener Bildformen und Blickwinkel der Luftbilder und Kunkels eigener Fotografien manifestiert sich diese doppelte Zeigestructur, in der sich zum einen der Blick auf „die Welt“, aus großer Distanz und mit objektiv-neutraler Bildsprache, und zum anderen Kunkels zahlreiche künstlerische und ästhetische Entscheidungen widerspiegeln. Neben den Verfahren der Aneignung, Kontextverschiebung, Reihung, Neukombination und dem Durchdeklinieren der unterschiedlichen Präsentationsformen zeigen diese Arbeiten vor allem auch das kunstgeschichtliche Interesse des Künstlers. Kunkels Interesse an den Orten der *Aerials*-Serie und die daraus resultierende Motivwahl entspringen eindeutig einem kunstgeschichtlichen Movens: der Suche nach einem Dialog mit Kunstwerken und KünstlerInnen. Dieser historisierende Aspekt wird im 3. Teil dieser Arbeit gründlicher untersucht. An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass Kunkel in seiner Beschäftigung mit der Landschaft in der Arbeit zur *Aerials*-Serie die Verschränkung verschiedener Blickführungen erprobte und uns BetrachterInnen vorführt, dass die subjektive Blickführung eines Künstlers möglicherweise zu mehr Er-

---

<sup>205</sup> Siehe hierzu u. a. Stierli, Martino: Fotografische Feldforschung in der Architektur und Kunst der 1960er Jahre, in: Kirchengast, Albert und Moravánszky, Kos (Hg.), *Experiments - Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst*, TheorieBau, Bd. 2, Berlin 2011, S. 54-91.

<sup>206</sup> „The meaning of photography for most of its history has stemmed primarily from its double indexicality, that is, its peculiar pointing both outward to the world before the camera and inward to the photographer behind it.“ Kelsey/Stimson 2008, S. VII-XXXI, hier S. XI.

kenntnis führen kann als ein rein technisch orientierter, für wissenschaftliche Zwecke entworfener Blick.

## Orte und Räume

### Eine Theorie der Orte und Räume

Gestützt auf Michel Foucaults kurzen Essay *Andere Räume*<sup>207</sup>, in welchem dieser Ideen zum 20. Jahrhundert als einer „Epoche des Raumes“ entwickelt, erarbeitet der Geologe und Architekturtheoretiker Edward Soja seine 1989 erschienene Schrift *Postmodern Geographies*<sup>208</sup> und wird damit einer der tonangebenden Denker eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels, welcher „spatial turn“ genannt wird. Dieser Wechsel kann folgendermaßen definiert werden: das Paradigma der *Zeit*, das, so Foucault und Soja, die Historiker seit dem 19. Jahrhundert geleitet hatte, wird im ausgehenden 20. Jahrhundert durch das Paradigma des *Raumes* ersetzt. Raum wird hier als Dimension der Gleichzeitigkeit verstanden, wohingegen Zeit lineare Prozesse und Wandlungen bedeutet. Als Kern des Raum-Paradigmas kann also die Loslösung der Wissenschaften von einem genealogischen Dispositiv genannt werden; ebenso die Hinwendung zur Erkenntnis, dass „wir in einer Epoche der Gleichzeitigkeit, des Nebeneinanders, in einer Epoche der Nähe und Distanz, der räumlichen Enge und der großen Entfernungen“<sup>209</sup> leben.

Es wurde schon zu allen Zeiten über den Raum nachgedacht, wie Stephan Günzel in seinen beiden Anthologien *Raum - Ein interdisziplinäres Handbuch* (2010) und *Texte zur Theorie des Raums* (2013) nachweist, doch erst seit den späten 1980er-Jahren wird der Raum als Erklärungsmodell sozialer Ordnungen dezidiert der Historie entgegengestellt. Das neue Nachdenken über die sozialen Bedingungen von Raum wurde nicht zuletzt von den politischen Ereignissen dieser Zeit begleitet: das Ende des Kalten Krieges, Territorialkriege in Europa, die Verschiebung von Grenzen sowie die Globalisierung als raumveränderndem Geschehen. Eine weitere Intensivierung raumbezogener Diskussionen begann nach den Anschlägen auf das

---

<sup>207</sup> Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.), *Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34-46. Originalfassung als Vortrag am Cercle d'Etudes Architecturales, Paris, 14. März 1967.

<sup>208</sup> Soja, Edward: *Postmodern Geographies - The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1989.

<sup>209</sup> Foucault 1967/1990, S. 34.

World Trade Center am 11. September 2001 und aktualisiert sich durch Migrationsbewegungen aus Krisengebieten zu drängenden Fragen, welche sich auch in der Theorie widerspiegeln; so zum Beispiel wenn Edward Soja seine Theorien zum Raum im Jahre 2011 um den Aspekt der (globalen) Gerechtigkeit erweitert: "I look at how a critical spatial consciousness can stimulate new strategies for political organizations and activists to work towards greater social justice, greater equality, and to fight against the most oppressive forces that are operating in the world today. There would be nothing left, in my view, if the vital and assertive spatial emphasis were eliminated from an understanding of justice in general or the search for a Just City in particular."<sup>210</sup>

Albrecht Kunkel dachte Raum und Historie zusammen und suchte nach Orten, an denen er durch seine Bilder Geschichte sicht- und lesbar werden lassen konnte. Betrachtet man seine Ortswahl, so folgt sie scheinbar einer gedanklichen Ergänzung, wie Foucault sie seinem Text zum Raum hinzufügte: „Trotz aller Techniken, die ihn besetzen, und dem ganzen Wissensnetz, das ihn bestimmen und formalisieren lässt, ist der zeitgenössische Raum wohl noch nicht gänzlich entsakralisiert (im Unterschied zur Zeit, die im 19. Jahrhundert entsakralisiert worden ist). Gewiss hat es eine theoretische Entsakralisierung des Raumes gegeben [...], aber wir sind vielleicht noch nicht zu einer praktischen Entsakralisierung des Raumes gelangt.“<sup>211</sup> Was Foucault damit meint, ist die Tendenz von Orten und Räumen, durch ihre Benutzung und Bespielung von Menschen zu Kult- und Pilgerstätten, zu „Erinnerungsorten“<sup>212</sup>, zu werden, und zwar nicht nur im religiösen Sinne sondern auch in säkularer Hinsicht. Foucaults Konzept der Heterotopien als „[...] tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind [...]“<sup>213</sup> ist auf Kunkels Werk allerdings nur bedingt anzuwenden. Für Kunkel sind zwar auch reale Orte wichtig, diese sind

---

<sup>210</sup> Siehe: Spatial Justice and the Right to the City - An Interview with Edward Soja, in: justice spatiale | spatial justice, März 2011, <http://www.jssj.org/wp-content/uploads/2012/12/JSSJ3-11en.pdf> Ausserdem: Soja, Edward: Seeking Spatial Justice, Minneapolis 2010.

<sup>211</sup> Foucault 1967/1990, S. 37.

<sup>212</sup> Den Begriff der Erinnerungsorte prägte ab den 1980er-Jahren der französische Historiker Pierre Nora, dessen Konzeption im weiteren Verlauf näher betrachtet wird.

<sup>213</sup> Foucault 1967/1990, S. 39.

jedoch keine Heterotopien im Sinne Foucaults<sup>214</sup>, sondern Orte, welche mit einer ideellen Bedeutung aufgeladen sind oder an denen sich die gegenseitig immer wieder aktualisierende Dynamik von realem Ort, dessen Verbildlichung und der den Ort definierenden kulturellen Praxis gut ablesen lassen kann.<sup>215</sup> Kunkels Orte lassen sich sinnvoller mit anderen Raumtheorien verbinden, und zwar all denen, die das Verhältnis von Raum, Geschichte und Erinnerung untersuchen.

Nachdem im ersten Teil dieses Kapitels, in dem Kunkels Arbeiten im Hinblick auf seine Landschaftsdarstellungen untersucht wurden und herausgearbeitet wurde, dass er im Verlauf der 15 Jahre seines künstlerischen Tuns eine thematische Wendung von der Betonung der „Krise“ zwischen Mensch und Natur zur Betonung der kulturellen Kondition von Landschaft und der Konstruktion von Landschaftsdarstellungen findet, werden nun Werkgruppen in den Fokus genommen, in denen Kunkel Orte aufsucht, an denen sich Aspekte von medialer Konstruktion und kollektivem Gedächtnis überschneiden. Dafür werde ich ausgehend von den Theorien Marc Augés, Pierre Noras und Aleida Assmanns zu Orten und Nicht-Orten, Erinnerungsorten und der „Medialität“<sup>216</sup> von Erinnerungsorten die Analyse von Kunkels Werk um raumtheoretische Aspekte erweitern.

## Orte und Nicht-Orte

Das Wortpaar *Ort/Nicht-Ort* wurde 1992 erstmals von dem französischen Anthropologen Marc Augé in die Wissenschaft zum Raum eingebracht und „dient als Maßstab für den sozialen oder symbolischen Charakter eines Raums.“<sup>217</sup> Als Orte versteht Augé so genannte anthropologische Orte, die „nachhaltig von sozialen Beziehungen (zum Beispiel von strengen Verhaltensregeln) oder von einer ge-

---

<sup>214</sup> Foucault nennt als Heterotopien bspw. Heime, Kliniken, Gefängnisse aber auch Kinos, Theater und Museen, also Orte, welche er in seinen späteren Schriften näher betrachtet.

<sup>215</sup> In diesem Sinne könnte man Foucaults Idee von Räumen, welche die Gesellschaft widerspiegeln hinsichtlich medial bedeutsamer Räume aktualisieren. Ich werde auf diesen Gedanken in der Analyse von Kunkels Werk *Cannes/Red Carpet* zurück kommen.

<sup>216</sup> „Medialität ist das, was sich als gemeinsame komparative Plattform zwischen Medien ergibt. In genau diesem Sinn kann es nur einen differenztheoretischen, einen offenen Medienbegriff geben, der nicht einen fest umrissenen Kanon von Medien kennt, sondern einrechnet, dass das, was als *die Medien* angesprochen wird, auf dem Weg des Vergleichs überhaupt erst erzeugt wird.“ Ruchartz, Jens: Fotografische Gedächtnisse – Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen, in: Erll/Nünninger 2004, S. 83-105, S. 83.

<sup>217</sup> Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*, Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe, München 2010, S. 124. Original auf Französisch, Paris 1992.

meinsamen Geschichte geprägt sind (zum Beispiel Kultstätten).<sup>218</sup> Anthropologische Orte sind „relational und historisch“, sie sind nutzbar und identitätsstiftend für eine Gruppe von Menschen. Der Autor benennt sowohl die „Bahnen, Achsen und Wege, die von einem Ort zum anderen führen“ als auch „Plätze, an denen die Menschen einander begegnen und sich versammeln und denen sie zuweilen beträchtliche Ausmaße verliehen haben“<sup>219</sup> als anthropologische Orte. Im Gegensatz dazu definiert Augé Nicht-Orte, an denen sich Menschen temporär aufhalten oder die als Durchgangsräume genutzt werden, wie z.B. Hotels, Flughäfen, Ferienwohnungen oder Aufnahmestellen für Geflüchtete. Das Leben an Nicht-Orten ist laut Augé von einer doppelten Erfahrung geprägt, welche den Menschen auf sich selbst verweist und zugleich einen Abstand zwischen ihm und der Welt schafft.<sup>220</sup> Nicht-Orte sind darüber hinaus als a-historische Räume gekennzeichnet.<sup>221</sup> Während anthropologische Orte Gemeinschaft fördern, unterstützen Nicht-Orte die Vereinzelung des Menschen und damit ist der grundlegende Unterschied dieser beiden Ortskategorien formuliert.<sup>222</sup>

Die in den frühen 1990er-Jahren von Augé als Ausprägungen einer „Übermoderne“ formulierte Unterscheidung zwischen Orten und Nicht-Orten erfährt im Verlauf ihrer Rezeption einige Kritik. Der deutsche Historiker Karl Schlögel stellt 2003 zum Beispiel fest, dass „das Leben sich gerade immer mehr an Orten abspielt, die Augé Nicht-Orte genannt hat“<sup>223</sup> – zum Beispiel Einkaufszentren – und fragt, ob aus Augés Nicht-Orten innerhalb nur eines Jahrzehnts etwas geworden sei, was nach dessen Definition ein anthropologischer Ort sein müsste. Mit der Einführung von Free Wi-Fi an Augé-typischen Nicht-Orten wie beispielsweise Einkaufszentren kann aus meiner Beobachtung bestätigt werden, dass diese Orte in der Gegenwart zumindest eine soziale Funktion haben, da sich Jugendliche – ich beobachte in meinem Alltag hauptsächlich Jugendliche in den Neukölln Arcaden in Berlin – gerne und

---

<sup>218</sup> Augé 2010, S. 124.

<sup>219</sup> Ebd., S. 63.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>221</sup> „Man lebt dort ganz in der Gegenwart. [...] Insgesamt macht das den Eindruck, als hätte die Zeit den Raum eingefangen, als gäbe es keine andere Geschichte als die Nachrichten des Tages [...]. Ebd., S. 104f.

<sup>222</sup> „So wie die anthropologischen Orte Organisch-Soziales hervorbringen, so schaffen die Nicht-Orte eine solitäre Vertraglichkeit.“ Ebd., S. 96.

<sup>223</sup> Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit, München 2003, S. 292.

lange dort aufhalten, wo sie „guten Empfang“ haben. Ob diese Orte wirklich eine historische Qualität bergen, davon bin ich wiederum nicht überzeugt.

Stephan Günzel erkennt in Augé einen Gesellschaftstheoretiker, der sich mit dem allgemeinen Transitzustand der Gegenwart schwer tut und den „alten Terminus ‚Entfremdung‘ wieder zu Ehren kommen lässt“<sup>224</sup>. Doch trotz der zu beanstandenden „Kritik des Raumes als Kulturkritik“<sup>225</sup> sind Augés Ideen zu Orten und Nicht-Orten eine fruchtbare Lektüre für die Analyse von Kunkels Werk, welches neben anderen Fragen auch jene nach dem „sozialen oder symbolischen Charakter eines Raums“ stellt. Einige der von Kunkel fotografierten Orte entsprechen der Definition von Augés anthropologischen Orten im „klassischen“ Sinne. Zu nennen wären hier in chronologischer Reihenfolge die mit prähistorischen Malereien versehene Höhle Pêche Merle in Frankreich (Teil der Serie *Tropfsteinhöhlen*, 1996/1998, Abb. 81-84 S. 261-263) die mit Ritzungen versehenen *Felsen* (1998-2000, Abb. 85-87 S. 263-264) sowie die jüdischen und christlichen Gebetsstätten in Jerusalem der Serie *Pilgrimage/Transmission* (2007, Abb. 102-107, S. 274-277). Alle diese Orte dienen – oder dienten – durch ihre Benutzung der Identitätsbildung einer Gemeinschaft, sie schaffen Relationen in einem historischen Gefüge. Die jüngsten Felsritzungen im portugiesischen Côa-Tal stammen zum Teil aus den 1950er-Jahren und zeugen sowohl von einem individuellen Mitteilungsbedürfnis alltäglicher Beobachtungen der damals dort noch ansässigen Müller – z. B. ein Zug, der über eine Talbrücke rollt oder ein Selbstportrait mit ergänzenden Geburtsdaten – als auch von einem generationsübergreifenden Aufschreibesystem der unterschiedlichen Wassergrenzen bei Überflutungen.<sup>226</sup> Kunkel konzentriert sich in seiner Bildserie allerdings auf Stellen an denen die ältesten, paläolithischen Ritzungen zu finden sind und betitelt seine Motive nach dem jeweiligen geografischen Ort: *Penascosa*, *Quinta da Barca*, *Almendra*. Diese Konzentration auf die Frühgeschichte zeigt Kunkels überzeitliches Interesse, das vielmehr nach emblematischen Übersetzungen von Zeit suchte. Eine zu eindeutige Zeitlichkeit und eine zu eindeutige Ikonografie hätte den dargestellten Zeitraum für seine Zwecke wahrscheinlich zu sehr eingegrenzt.

---

<sup>224</sup> Günzel 2010, S. 261.

<sup>225</sup> Günzel 2010, S. 261.

<sup>226</sup> Für einen chronologischen Überblick der Felsritzungen im Côa-Tal siehe: Luís, Luís: Rock Art as Land Art – A Diachronic View of the Côa Valley, in: Balbín Behrmann, Rodrigo u. a. (Hg.), *Rock Carvings of the European and African Atlantic Façade*, Oxford 2009, S. 130-147.

Aktualisiert man Augés Konzept der anthropologischen Orte nach dem Vorschlag von Karl Schlögel, so können auch weitere Arbeiten Kunkels aus diesem Blickwinkel betrachtet werden. Wie stark sind beispielsweise kulturelle oder sportliche Großereignisse von „sozialen Beziehungen und gemeinsamen Geschichten“ geprägt? Kunkel fotografierte die Giardini in Venedig, die Filmfestspiele in Cannes, den Grand Prix von Monaco, die Allianz Arena in München sowie Modenschauen in Paris und New York. Alle diese Orte erfüllen in der Gegenwart die Funktion der Gemeinschaftsbildung (z. B. Fan/Experte/VIP sein) und sind durchaus in historische Abläufe (die Venedig Biennale findet seit 1895 statt, Filmfestspiele, Modenschauen etc. generieren geradezu eine Geschichte von Preisträgern, Gewinnern und Kollektionen) eingebettet. Die Gemeinschaft, die sich in und an diesen Orten bildet, entspricht vielleicht nicht der ethnologisch-volkskundlichen Vorstellung von langfristiger Gemeinschaftsbildung, aus der sich Augés Konzept speist, stellt aber, so meine These, eine Gemeinschaftsbildung dar, welche unter den Bedingungen der globalisierten Gegenwart, in der sich Gruppen auch kurzzeitig zu einer identitätsbildenden Gemeinschaft zusammenfinden können und sich dann wieder räumlich voneinander entfernen, ebensogut als eine anthropologische Wirklichkeit verstanden werden muss.

### ***Brita in Schranke* und eine unveröffentlichte Portraitserie entfremdeter Menschen**

Wir müssen davon ausgehen, dass Kunkel Augés Ideen zu Orten und Nicht-Orten nicht eingehend studiert und sie auch nicht bewusst in seine Arbeitsweise integriert hat; weder seine private Bibliothek führt diesen Autor noch reflektiert Kunkel dessen Theorien in den Texten zu seiner Arbeit. Das Einzelbild *Brita in Schranke* (2000, Abb. 50, S. 250) stellt nichtsdestotrotz geradezu eine bildliche Übersetzung einer Nicht-Ort-Situation dar und wir sollten davon ausgehen, dass über „zirkulierendes Wissen“ und die „spezifischen Wissensformen zur Entstehungszeit“<sup>227</sup> sich das, was Augé in den 1990er-Jahren entwickelte und was sehr erfolgreich rezipiert wurde, auch in Kunkels Fotografien kristallisieren kann.

Zu sehen ist auf *Brita in Schranke* eine junge, schwarz gekleidete Frau. Streng zurückgebundene Haare und eine Lederjacke lassen sie androgyn erscheinen. Ihre Mimik ist ausdruckslos, der Blick geht geradeaus auf ein nicht auszumachendes Ziel. Sie wurde in dem Moment abgelichtet, in dem sie durch die Sicherheitschranke eines Flughafens geht. Das querformatige Bild zeigt die Frau in einem

---

<sup>227</sup> Vgl. König 2017, o.P.

Halbkörperportrait, was einen mittelweiten Aufnahmeabstand definiert, welcher weder die Person noch das sie umgebende Gerät in Gänze abbildet. Diese ausschnittshafte Komposition führt dazu, dass wir die Szene nicht als Relation wahrnehmen, sondern als Konstellation. Nicht die Beziehung zwischen den dargestellten Elementen (z. B. Mensch und elektronische Sicherheitsschranke in ihren proportionalen Größen zueinander) wird thematisiert sondern die Gesamtsituation, die sich aus dem Zusammentreffen der Elemente ergibt – ein Mensch bewegt sich in einer stark technisierten Umgebung.

Hinsichtlich Kunkels künstlerischem Werk stellt *Brita in Schranke* eine doppelte Besonderheit dar: zum einen ist es eine eindeutig inszenierte Portraitaufnahme und zum anderen wurde es in einer Innensituation aufgenommen. Kunkel vergrößerte das Motiv in den Maßen 140 x 184 cm, was die Figur lebensgroß werden lässt. Peter Weibel erkennt als „Kern des mimetischen Großbilds [...] die Sehnsucht nach Einheit von Objekt und Bild, von Leben und Kunst“.<sup>228</sup> Stellt man sich das Bild im Kontext einer Ausstellungssituation vor, so kommt der Menschendarstellung neben den zahlreichen menschenleeren Landschaftsdarstellungen eine beinahe überproportionierte Stellvertreterfunktion all jener Menschen zu, die Kunkel in seinen anderen Bildern nicht zeigt, sondern lediglich durch ihre Spuren in der Natur in ihrer Absenz darstellt. Der Mensch bleibt in Kunkels Werk der Natur weitgehend entzogen; somit spiegelt uns die Frau namens Brita einen Zustand, den Augé als Grundzustand der von ihm pessimistisch wahrgenommenen „Übermoderne“ wie folgt definiert hat: „Letztlich findet er [der Mensch der Gegenwart] sich hier [an den Nicht-Orten] mit einem Bild seiner selbst konfrontiert, allerdings mit einem ziemlich fremdartigen Bild. Das einzige Gesicht, das er sieht, die einzige Stimme, die Gestalt annimmt [...] sind seine eigenen – Gesicht und Stimme einer Einsamkeit, die um so verwirrender ist, als sie an die Einsamkeit von Millionen anderer gemahnt. Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“<sup>229</sup> Ebenfalls 2001 inszenierte Kunkel weitere Portraits, die jeweils eine Einzelperson in einer mit metapho-

---

<sup>228</sup> Siehe: Weibel, Peter: Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit, in: Bolz, Norbert und Ruffer, Ulrich (Hgg.), Das große stille Bild, München 1996, S. 46-71, hier: S. 56.

<sup>229</sup> Augé 2010, S. 104.

rischer Bedeutung aufgeladenen Umgebung zeigen. Wir können davon ausgehen, dass Kunkel die Motive nicht als Ausstellungssprints in Betracht zog, da sie nur als Negativsammlung vorliegen. Die Nachlassverwalter ließen bei der Erstellung des Werkverzeichnisses zur Übersicht jedoch einige Negative der Serie scannen und aus dem Material ergab sich eine erstaunlich konsistente Motivsequenz von insgesamt sieben Bildern, welche zwar an unterschiedlichen Orten, aber wohl ungefähr zum selben Zeitpunkt entstanden sind. (Abb. 51-52, S. 251) Die folgende Beschreibung des unveröffentlichten Materials dient dem Zweck, Kunkels Entscheidung für *Brita in Schranke* als einzigem Ausstellungssprint dieser Bildfolge nachzuvollziehen. Alle weiteren Portraits stellen männliche Personen dar. Ein Bild zeigt dieselbe räumliche Situation: eine Sicherheitsschranke an einem Flughafen. Ein anderes folgt demselben Aufbau: eine Person geht durch eine Tür, der obere Türrahmen ist jedoch abgeschnitten und so ergibt sich die Anmutung einer Passage. Ein drittes Bild ist ebenfalls in einer Innensituation aufgenommen worden: ein Mann steht sehr gerade und mit verschränkten Armen in der Ecke einer großen Halle. Eine hellbraune Ledertasche, die neben dem Mann auf dem Boden abgestellt ist, lässt eine Wartehalle im Flughafen oder Bahnhof vermuten. In gewisser Weise befinden sich die Personen alle in einer Nicht-Ort-Situation, entweder halten sie sich an Transitorten auf oder sie passieren eine Schwelle.

Die vier anderen Portraits sind auf der Straße oder in der Landschaft fotografiert worden. Während drei Motive sowohl vom Bildaufbau als auch von der Inszenierung der Personen zusammengehörig scheinen, fällt ein Portrait hinsichtlich formaler Kriterien aus der gesamten Serie heraus. Es zeigt einen mit Jogginghose, T-Shirt und Turnschuhen bekleideten Teenager, der vor einer Wüstenlandschaft steht, die sich kilometerweit in den Hintergrund erstreckt und am Horizont mit einer Bergkette abschließt. Ein dunstiges Morgen- oder Abendlicht taucht die gesamte Szenerie in eine rosa/orange-graue Farbigkeit. Der Junge steht mit herunterhängenden Armen in einer kontrapostischen Haltung, der Blick ist ernst in die Kamera gerichtet. In der hinter ihm erstreckten Landschaft ist keinerlei Besiedelung zu erkennen, was den jungen Mann sehr verloren erscheinen lässt; steht er doch allein in einer unwirtlichen Natur, in der er weder Schutz noch Nahrung finden könnte.

Die drei restlichen Männerportraits unterscheiden sich von den anderen Motiven in einem wesentlichen inszenatorischen Moment: die Bildausschnitte wurden enger gewählt, sodass keine Mensch-Natur-Konstellation zum Bildthema wird, sondern der Betrachterblick auf die abgebildeten Personen gelenkt wird. Diese haben ihre Aufmerksamkeit nicht auf den Fotografen bzw. seine Kamera gerichtet, sondern

sind anderweitig beschäftigt. Alle drei Figuren schauen auf etwas, das außerhalb des Bildausschnittes liegt, bzw. im Bild nicht sichtbar ist. Ein Mann schaut auf das Display eines Camcorders, der zweite steht und scheint mit einer anderen Person im Gespräch zu sein und der hockende Mann schaut in die Ferne. Sie alle sind hoch konzentriert. Der hockende Mann hat seine rechte Handfläche flach auf den Gehweg gelegt, so als würde er etwas erspüren wollen. Der Mann im Gespräch steht vor einem winterlichen Dickicht, den Oberkörper leicht vorgebeugt, die auf dem Bildausschnitt nicht mehr sichtbaren Hände auf die Hüften gestützt. Diese Körperhaltung und der angespannte Gesichtsausdruck lassen eine unangenehme Situation vermuten. Der Mann mit dem Camcorder wiederum scheint entspannt, während er auf das Display schaut. Ob er gerade filmt oder sich schon fertige Aufnahmen anschaut, wissen wir als Betrachter nicht. Hinter ihm zeichnet sich unscharf eine Parklandschaft ab.

Keine der Personen der gesamten Portraitreihe befindet sich in einer sonderlich dynamischen Bewegung. Stehen, gehen oder hocken sind die Aktionen, die Kunkel seine Figuren mit vollkommener Ernsthaftigkeit und Ruhe im Gesichtsausdruck ausführen lässt, denn an der Inszenierung der Szenen besteht kein Zweifel. Kunkel stellt seine Figuren in verschiedener Intensität dissoziiert von ihrer Umwelt dar, doch am seltsamsten erscheint die Mensch/Umweltbeziehung auf dem Bild mit dem hockenden Mann, der seine Handfläche auf den Boden gelegt hat. Er berührt die Asphaltplatten des Gehwegs, sein Blick ist unfokussiert, so wie Menschen in manchen Momenten den für sie meist dominanten Sehsinn unscharf stellen oder durch Augenschließen unterbrechen, um die anderen Sinneswahrnehmungen intensiver erleben zu können. Das Betasten von Beton stellt einen überspitzten, beinahe psychotisch anmutenden Dissoziationszustand dar, und steht möglicherweise am Ende einer von Kunkel konzipierten, bildhaften Deklination der als Entfremdung verstandenen Mensch/Umweltbeziehung, die sich in den anderen Portraits ablesen lässt. Sowohl der Junge in der Wüste, als auch die Männer an ihren jeweiligen Standorten - versiegelter Raum oder blattlose Landschaft - sowie die Frau im Flughafen sind sichtbar unemotional mit der sie umgebenden Welt verbunden, die auf zweierlei Weisen menschenunfreundlich dargestellt ist: Kunkels Protagonisten bewegen sich entweder durch atmosphärisch kühle, rein funktionsorientierte Räume, oder sie befinden sich in einer kargen, unwirtlichen Landschaft, die unter Umständen sogar gefährlich werden könnte. Allein der Mann mit dem Camcorder wirkt entspannt und in einer sinnstiftenden Weise beschäftigt. Ist es ein Zufall, dass diese Stimmung gerade bei dem Motiv entsteht, das einen mediennutzenden

Menschen zeigt, der sich Bilder von der Welt anschaut, also zu diesem Zeitpunkt medial vermittelt mit der Außenwelt verbunden ist?

Es wäre nicht richtig, eine von Kunkels Nachlassverwaltern zusammengestellte Bildserie auf eine sinnfällige Aussage hin interpretieren zu wollen, da es sich hier nicht um Motive handelt, die der Künstler autorisiert hat. Trotzdem sollte festgehalten werden, inwiefern uns die Betrachtung dieser nicht veröffentlichten Motive einen Zugang zu *Brita in Schranke* liefern kann. Wir wissen nun, dass Kunkel die Motive, in denen er das von ihm als gestört empfundene Mensch/Umweltverhältnis inszenierte, nicht überzeugend genug fand, um daraus eine eigenständige Werkgruppe zu erarbeiten. *Brita in Schranke* bleibt ein Solitär in seinem Werk und der Grund dafür könnte sein, dass dieses Motiv im Vergleich mit den anderen Portraits dasjenige Motiv ist, das den Kontrast von menschengemachter Umwelt und dem Menschen selbst am markantesten darstellt. Hier braucht Kunkel keine weitere (theatralische) Inszenierung hinsichtlich Körperhaltung und/oder Mimik, um den von der Natur dissoziierten Menschen darzustellen. Diese Interpretation von Kunkels Entscheidung, aus der Portraitserie nur *Brita in Schranke* zu veröffentlichen, gewinnt an Berechtigung, schaut man sich den Verlauf seines Werkes hinsichtlich seiner distanzierten Bildsprache an, welche immer auf eine größtmögliche Neutralität hinsichtlich der formalen Mittel ausgerichtet war; und unter formale Mittel sollten auch die „Regieanweisungen“, die ein Fotograf seinen Modellen macht, gezählt werden. Kunkel entschied sich meist gegen theatralische Momente in seinen Bildfindungen und die Frage, weshalb er diese bildrhetorische Strategie so konsequent verfolgte, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit ausführlich erörtert.

## **Erinnerungsorte und Ereignisräume**

Die von Patrick Schmidt als „Erfolgsgeschichte eines wenig stringenten Konzepts“<sup>230</sup> bezeichnete Theorie des französischen Historikers Pierre Nora zu den von ihm so genannten „Lieux de mémoire“ (Erinnerungsorte) ist ein kulturhistorisches Projekt, welches genauso intensiv rezipiert und fortgeführt wurde wie es – berechtigterweise – kritisiert wurde. Herausgegeben in den Jahren 1984 bis 1992 katalogisiert das siebenbändige Werk die nationale Gedächtnisgeschichte Frankreichs anhand von Kategorien wie Symbole, Monumente, Ereignisse, Parolen, Institutionen oder geografische Orte und schlägt dazu eine Vielzahl von Beispielen vor,

---

<sup>230</sup> Schmidt, Patrick: Zwischen Medien und Topoi – Die Lieux de mémoire und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses, in: Erll, Astrid und Nünninger, Ansgar (Hgg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses – Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität, Berlin 2004, S. 25-43, hier: S. 25.

welche sowohl lokalisierbar sind und somit reale Orte darstellen, aber auch rein ideell funktionieren und somit keine Lokalität – oder ganz viele Lokalitäten zugleich, nämlich im Gedächtnis vieler Menschen – besitzen. So werden als Erinnerungsorte selbstverständlich das Schloss Versailles genannt, aber auch Volkslieder und Gedenkfeiertage. Noras Methode, welche „ganz im Sinne der mnemotechnischen Tradition räumliche Arrangements einer zeitlichen Ordnungsform vor[zieht]“<sup>231</sup> ist somit im Kontext dieser Arbeit eine fruchtbare Grundlage zur weiteren Analyse des Werkes von Albrecht Kunkel. Denn so wie Noras Projekt eine „Gedächtnisarbeit nicht im Zeichen des [linearen] Ganzen sondern des Fragments, der Lücke, der Beziehungslosigkeit“<sup>232</sup> darstellt, ist auch Kunkels Werk von diesen Merkmalen geprägt, welche in ihrer topologischen Grundkonstruktion einer Suchbewegung „der Struktur des Gedächtnisses nahe kommt, in dem vieles unverbunden nebeneinander steht.“<sup>233</sup>

Man kann Noras Projekt vorwerfen, es unterstütze tendenziell die Stärkung nationaler Mythen, ebenso sind die Texte durchgehend aus einer elitenzentrierten Perspektive verfasst und blenden die koloniale Vergangenheit Frankreichs ebenso aus wie die Existenz des muslimischen Teils seiner Bevölkerung. Auch die dichotomisch angelegte Argumentation, nach der die Erinnerungsorte entstehen, weil unser lebendiges Gedächtnis verschwindet, wird zuweilen als zu kulturpessimistisch empfunden.<sup>234</sup> Darüber hinaus steht die Inkonsistenz von Noras Theoriebildung im einleitenden Essay seiner Anthologie zur Debatte<sup>235</sup>, ebenso die Beliebigkeit seiner

---

<sup>231</sup> Assmann, Aleida: Im Zwischenraum zwischen Geschichte und Gedächtnis – Bemerkungen zu Pierre Nora „Lieux de mémoire“, in: Francois, Etienne (Hg.), Lieux de mémoire/Erinnerungsorte – D’un modèle français à un projet allemand, Berlin 1996, S. 19-27, hier: S. 19.

<sup>232</sup> Assmann 1996, S. 20.

<sup>233</sup> Ebd. S. 21.

<sup>234</sup> Patrick Schmidt erkennt in Noras Entgegensetzung von Geschichte und Gedächtnis darüber hinaus einen Angriff auf eine „kritische Geschichtswissenschaft, die identitätsfundierende Mythen dekonstruiert.“ Siehe hierzu Schmidt in Erl/Nünninger 2004, S. 31.

<sup>235</sup> „Selbst die theoretischen Ausführungen Noras sind durchdrungen von Metaphern, Allegorien und Assoziationen zu historischen Bezügen. Der Aufbau des Textes ist zirkulär und seine Begrifflichkeit ohne klaren definitorischen Rahmen. Anmerkungsapparat und Literaturverzeichnis fehlen gänzlich.“ Carcenac-Lecomte, Constanze: Pierre Nora und ein deutsches Pilotprojekt, in: Dies. u. a. (Hgg.), Steinbruch – Deutsche Erinnerungsorte – Eine Annäherung an eine deutsche Gedächtnisgeschichte, Frankfurt/M. 2000, S. 13-25, hier: S. 22. Originalquelle: Nora, Pierre: Entre mémoire et histoire, in: Ders. (Hg.), Les Lieux de mémoire, 7 Bände, Paris 1984-1993. Erstmals ins deutsche übersetzt erschien der Text 1990 im Wagenbach Verlag, Berlin.

Definition davon, was ein Erinnerungsort ist.<sup>236</sup> Trotzdem hat sich Noras Konzept als ausserordentlich anschlussfähig erwiesen und wurde in zahlreichen ähnlich angelegten Forschungsprojekten adaptiert und im besten Falle gleich hinsichtlich seiner Schwächen korrigiert. Im deutschsprachigen Raum erschienen neben dem dreibändigen Werk *Deutsche Erinnerungsorte* auch Arbeiten zu Erinnerungsorten des Christentums, Ostmitteleuropas sowie der DDR, aber auch transnational angelegte Studien, wie z. B. ein Band zu „ökologischen Erinnerungsorten“<sup>237</sup>, führen Noras Konzeption in der jüngeren Vergangenheit weiter. Es scheint als hätte er mit seinem vagen Neologismus eine „terminologische Lücke“<sup>238</sup> geschlossen, welche sich in einer Zeit auftat, in der sich in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue „Erinnerungskultur“<sup>239</sup> entwickelte.

Der Kern von Noras Theorie findet sich in der Idee des kollektiven Gedächtnisses, welche wiederum eine Konzeption des ebenfalls französischen Soziologen Maurice Halbwachs ist, der in dem 1925 erstmals erschienenen Text *Les cadres sociaux de la mémoire* (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) anhand von soziologischen Untersuchungen beschreibt, wie sich Gruppen ein Gedächtnis schaffen. Dieses kollektive Gedächtnis „beruht auf gemeinsamen Riten, Symbolen und Geschichten, an denen man teilnimmt und die man sich gegenseitig erzählt.“<sup>240</sup> Aleida Assmann fasst die Definition dessen, was seit Halbwachs als kollektives Gedächtnis verstanden wird wie folgt zusammen: „Es führt kein direkter Weg von individuellen Erfahrungen und Erinnerungen zu einem kollektiven Gedächtnis. Das ist keine Ansammlung von Einzelerinnerungen, sondern eine rekonstruierte Geschichte, die den Rahmen absteckt für die eigenen Erinnerungen, sodass man sich mit selbst Erlebtem in ihr wieder erkennt oder sich dieser Geschichte zurechnen kann.“

---

<sup>236</sup> So fragt sich Pim den Boer im Vorwort seiner Arbeit der „Europäischen Erinnerungsorte“, welche Objekte nach Noras Definition eigentliche keine Gedächtnisorte darstellen.

<sup>237</sup> Francois, Etienne und Schulze, Hagen (Hgg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Oldenbourg/München 2008; Marksches, Christoph u. a. (Hgg.): *Erinnerungsorte des Christentums*, München 2010; v. Weber, Matthias u. a. (Hgg.): *Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa*, Oldenbourg/München 2011, Olschowski, Martin: *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009; Uekötter, Frank (Hg.): *Ökologische Erinnerungsorte*, Göttingen 2014.

<sup>238</sup> Schmidt 2004, S. 27.

<sup>239</sup> Zur historischen Entstehung der so genannten Erinnerungskultur in Europa und dem (neuen) Unbehagen an ihr schreibt Aleida Assmann in: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur - Eine Intervention*, München 2013, S. 155f.

<sup>240</sup> Assmann 2013, S. 14.

[...] Durch Einbindung in Kommunikation und Teilnahme an gemeinsamen Überlieferungsbeständen werden Gruppengedächtnisse aufgebaut, die jeweils ganz unterschiedliche Festigkeit, Reichweite und Verbindlichkeit aufweisen. Nur das, was in Museen ausgestellt, in Denkmälern verkörpert und in Schulbüchern vermittelt wird, hat auch die Chance, an nachwachsende Generationen weitergegeben zu werden. Ein kollektives Gedächtnis ermöglicht es den Mitgliedern einer Gesellschaft, über räumliche und zeitliche Entfernung hinweg Bezugspunkte in der Vergangenheit festzuhalten und gemeinsame Orientierungsformen aufzubauen. Auf diese Weise kann man sich als Teil einer größeren Einheit begreifen, die weit über die individuelle Erfahrung hinausgeht.“<sup>241</sup>

Das kollektive Gedächtnis ist also eine tradierte Form des Erinnerns, es ist „intentional und symbolisch konstruiert“ und somit „ein Gedächtnis des Willens und der kalkulierten Auswahl.“<sup>242</sup> Ganz richtig verweist Assman auf die Wichtigkeit der identitätskonstruierenden Kraft einer gemeinsam erinnerten Geschichte für Gemeinschaften, aber auch auf die „gefährlichen Potentiale“ dieser Erinnerungskultur und zwar hinsichtlich „aggressiver und revanchistischer Gedächtnisformationen“, welche sich hierbei ebenfalls ausbilden können. Die Autorin erkennt die Notwendigkeit der „kritischen Selbstreflexion dieser Gedächtniskonstruktionen“<sup>243</sup> und plädiert in *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* „für eine Neuorientierung, die uns aus der Erinnerungskultur heraus- und zu einem reflektierten Geschichtsbewusstsein zurückführt.“<sup>244</sup> Für die Gegenwart bedeutet das, Antworten auf die Fragen zu finden, wie sich kollektives Erinnern in Migrationsgesellschaften herstellen lassen kann, in denen sich oftmals unterschiedliche Erinnerungskulturen (in Europa z. B. das Erinnern an den Nationalsozialismus und den Stalinismus sowie Erinnerungsdiskurse von Migranten aus nicht-europäischen Ländern) sowie Opfer- und Täter narrative überlagern. Darüber hinaus betont Assmann die Wichtigkeit, sich bei nationalen Erinnerungsdiskursen von genealogischen Konzepten zu verabschieden, denn diese „setzen ein ethnisches Schuldkollektiv voraus, das im Zeitalter von

---

<sup>241</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>242</sup> Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: *Das Gedächtnis der Kunst*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt/M. und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2000, S. 21-27, hier: S. 22.

<sup>243</sup> Assmann 2000, S. 24.

<sup>244</sup> Assmann 2013, S. 25.

Globalisierung, Migration und der damit einhergehenden Pluralisierung von Erinnerungen nicht mehr haltbar ist.“<sup>245</sup> Eine entscheidende Rolle weist sie bei diesem Prozess der Umgestaltung von Geschichte als „polyzentrische Erinnerung“<sup>246</sup> den Künstlern zu, welche individuell und nicht kollektiv agieren: „Kollektive Formen der Vergegenwärtigung tendieren dazu, den Horizont des Gedächtnisses zu verengen und seinen Gehalt zu vereinfachen, was immer auch der politischen Instrumentalisierung dienen kann. Individuelle Formen der Aneignung und Erneuerung rastern dagegen diesen Erinnerungsgehalt auf und verschieben seinen Horizont [...], die individuelle, aber verallgemeinerbare künstlerische [Sprache] hat einen wichtigen Anteil an der Erneuerung von Geschichte [...]“<sup>247</sup>

### Medien des kollektiven Gedächtnisses

Die Frage nach der medialen Vermittlung von Erinnerung birgt in Pierre Noras Theorie der Erinnerungsorte eine weitere Schwachstelle, da sie den medienspezifischen Aspekt des kollektiven Erinnerns nicht explizit benennt. Patrick Schmidt erkennt darin sogar einen Hauptgrund für die von ihm diagnostizierte mangelnde Stringenz des theoretischen Konzeptes, welche „eben darin liegt, dass die lieux de mémoire nicht in ihrer Rolle *als* und in ihrer Beziehung *zu* Gedächtnismedien reflektiert werden.“<sup>248</sup> Für Assmann sind Noras Erinnerungsorte wiederum durch eine „Doppelstruktur“ gekennzeichnet, die „den Erinnerungsort gleichzeitig zu einem produktiven Erinnerungsmedium“ macht: „sie [die Erinnerungsorte] sind sowohl Notate als auch Medien des Gedächtnisses.“<sup>249</sup> TheoretikerInnen, die sich mit kollektiver Erinnerung als kulturellem Phänomen beschäftigen<sup>250</sup>, stellen sich die Frage, wie sich gedächtnisrelevante Inhalte denn überliefern? Denn „weder [eine] Kollektivseele noch [ein] objektiver Geist [stecken] hinter dem Gedächtnis der Grup-

---

<sup>245</sup> Assmann 2013, S. 10.

<sup>246</sup> Assmann, Aleida und Reichert, Dagmar: Die Zukunft der Erinnerung – Ein Gespräch, in: Europa – Die Zukunft der Geschichte, Ausst.-Kat. Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich, Zürich 2015, S. 54-58, hier: S. 55.

<sup>247</sup> Assmann 2010, S. 27.

<sup>248</sup> Schmidt in Erll/Nünninger 2004, S. 27. Auszeichnungen von mir.

<sup>249</sup> Assmann 1996, S. 22f.

<sup>250</sup> Für eine Zusammenstellung der medienorientierten Gedächtnisforschung und einer knappen Erläuterung der jeweiligen Methoden und Erkenntnisinteressen empfehle ich den Einführungstext der Anthologie „Medien des kollektiven Gedächtnisses“. Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses – Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Erll/Nünninger 2004, S. 3-22, hier: S. 7ff.

pe, sondern die Gesellschaft mit ihren Zeichen und Symbolen“<sup>251</sup> bzw. „die Praxis kollektiven Erinnerns ist eng verbunden mit kreativen Konstruktionsprozessen“<sup>252</sup>.

Mit dem Vierklang Sprache/Schrift/Bild/Ton lassen sich die medialen Instrumente einer kollektiven Gedächtnisbildung schnell umreißen, wobei davon ausgegangen werden soll, dass sie sich weder chronologischen Epochen zuordnen lassen, noch dass sie neutrale Träger von Informationen sind, sondern dass sie das, was sie vermeintlich enkodieren vielmals erst konstruieren; und zwar in ihrer jeweils medien-spezifischen Eigenheit. Astrid Erll benennt hierfür das Beispiel des Buches, das in seiner medien-spezifischen Eigenschaft „eine ungeheure Vielzahl von Informationen in temporal-kausaler Anordnung zu präsentieren“ das bevorzugte Medium „elaborierter [historiografierender] Nationalgeschichten“ im 19. Jahrhundert darstellte.<sup>253</sup> Dieses medien-spezifische Merkmal lässt sich epochenübergreifend ebenso für die Niederschrift religiöser Historiografien feststellen.

Zusammenfassend lässt sich mit Erll formulieren, dass die für die Gedächtnisbildung relevanten Phänomene „eher im Rahmen einer umfassenden ‚Theorie des Medialen‘ zu erfassen sind“<sup>254</sup>, als mit einer bestimmten Medientheorie. Sie plädiert für ein „ausdifferenziertes Mehrebenenmodell“, welches die „vielen verschiedenen medialen Phänomene erfassen *und zugleich* sichtbar voneinander differenzieren kann“<sup>255</sup> und betont darüber hinaus die Dimension der sozialen Funktionalisierung von Medien: „Bei der Untersuchung von Medien aus erinnerungshistorischer Perspektive spielen stets unterschiedliche Faktoren eine Rolle – wie Kommunikationsinstrumente (z.B. Schrift), Medientechnologien (z.B. Druck), sozialsystemische Institutionalisierung (z.B. Kanonisierung) und konkrete Medienangebote (z.B. die Bibel). Erst in dem Zusammenspiel von solchen, auf verschiedenen Ebenen anzusiedelnden medialen und sozialen Phänomenen konstituiert sich ein ‚Medium

---

<sup>251</sup> Assmann 1999, S. 132.

<sup>252</sup> Erll 2004, S. 4.

<sup>253</sup> „Man findet [diese Nationalgeschichten] weder in der mündlichen Überlieferung, noch in Historien-gemälden oder Riten. Sie existierten schlichtweg nicht in anderen Medien oder gar in einer (wie auch immer gearteten) außermedialen Realität. Allein das Buch wies das spezifische Leistungsvermögen auf [...]“ Erll in Erll/Nünninger 2004, S. 5.

<sup>254</sup> Erll 2004, S. 11.

<sup>255</sup> Ebd., Auszeichnungen im Originaltext.

des kollektiven Gedächtnisses.“<sup>256</sup> Produzenten und Rezipienten sind also gleichermaßen an der Konstruktion von Gedächtnismedien aktiv, nämlich „bei der Entscheidung darüber, welchen Phänomenen überhaupt gedächtnismediale Qualitäten zugeschrieben werden, sowie bei der Auswahl und Enkodierung und/oder bei der Dekodierung und Deutung des zu Erinnernden.“<sup>257</sup>

Für Aleida Assmann, die im deutschsprachigen Raum am grundlegendsten die Verbindung des kulturellen Gedächtnisses<sup>258</sup> und dessen Medien erforscht hat, gibt es vier Kategorien von Gedächtnismedien: Schrift, Bild, Körper und Orte. Während Schrift und Bild ein enges, durch Konkurrenz gekennzeichnetes Verhältnis als Aufzeichnungsmedien verbindet<sup>259</sup> und der Körper als ein „Körpergedächtnis der Wunden und Narben“<sup>260</sup> vornehmlich Traumata vergegenwärtigt, sind es laut Assmann die Orte selbst, denen „eine große Kraft der Erinnerung innewohnt“<sup>261</sup>, welche sie qua ihrer Materialität vermitteln. Die Autorin betont, dass Orte „für die Konstruktion kultureller [Erinnerung] von hervorragender Bedeutung“ sind, da sie „[...] die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern. Sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen [...] übersteigt.“<sup>262</sup>

Innerhalb der Kategorie *Ort* unterscheidet Assmann sechs weitere Unterkategorien, die hier kurz eingeführt werden sollen, um die von Kunkel fotografierten Orte präziser in ihrer gedächtnisrelevanten Funktion beschreiben zu können. Grundsätzlich sind Gedächtnisorte „Kontaktzonen, an denen man einen unmittelbaren Kon-

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 13.

<sup>257</sup> Ebd., S. 19.

<sup>258</sup> Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses erarbeitete sie in Zusammenarbeit mit ihrem Mann, dem Ägyptologen Jan Assmann. Im Gegensatz zum „kommunikativen Gedächtnis“, das sich über einige Generationen durch Erzählungen weiterträgt, ist das kulturelle Gedächtnis ein „epochenübergreifendes Gedächtnis, das durch normative Texte [und andere Artefakte] gestützt ist“. Assmann 1999, S. 13. Siehe dazu auch: Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis - Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

<sup>259</sup> Assmann 1999, S. 190f.

<sup>260</sup> Ebd., S. 246.

<sup>261</sup> Nach einem Zitat Ciceros. Vgl. Assmann 1999, S. 298.

<sup>262</sup> Ebd., S. 299.

takt mit der Vergangenheit sucht“<sup>263</sup>. Neben *heiligen Orten*, die eine Verbindung zu den Göttern herstellen und die es zu allen Zeiten in allen Kulturen gegeben hat und gibt, gibt es die eher privaten *Generationenorte*, welche eine ununterbrochene Verwandtschaftskette der Lebenden und Verstorbenen an sich binden.<sup>264</sup> *Gedenkorte* wiederum sind durch eine Diskontinuität zwischen Historie und Gegenwart gekennzeichnet und materialisieren „die abgebrochene Geschichte in Ruinen und Relikten, die sich als fremde Überreste von der Umgebung abheben.“<sup>265</sup> *Gedächtnisorte* changieren nach Assmann in ihrer Bedeutung zwischen heiligen Orten und Gedenkorten und können, wie im Falle Jerusalems als „exemplarischer Gedächtnisort“, zum „Kampfplatz rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften werden.“<sup>266</sup> Als *traumatische Orte* können für die westeuropäische Geschichtsschreibung die NS-Vernichtungslager verstanden werden, als Orte an denen erinnert wird, aber deren Bedeutung sich „einer affirmativen Sinnbildung versperrt.“<sup>267</sup> Als letzte Unterkategorie der gedächtnisrelevanten Orte nennt Assmann die *Gedächtnisorte wider Willen*, welche mit dem Zusammenbruch eines Regimes und dem mit diesem verbundenen Wertesystems eine aktualisierte, zeichenverschobene Bedeutung bekommen und die oftmals erst gegen den Willen der neuen politischen Entscheidungsträger zu einem Gedächtnisort umfunktioniert werden, wie beispielsweise das ehemalige Gestapogebäude oder die ehemalige Zentrale des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR in Berlin. Wie jede intelligente Kategorisierung ist auch diese Unterteilung der verschiedenen Gedächtnisfunktionen von Orten nicht starr gedacht, sondern als Differenzierungshilfe zu verstehen. Des Weiteren können Orte verschiedene, auch gegenläufige Gedächtnisfunktionen zugleich erfüllen.

### **Kunkels Orte - Erinnerungs- oder Ereignisorte?**

Folgt man Aleida Assman, dann sind „bestimmte Orte mit einer besonderen Gedächtniskraft ausgestattet“<sup>268</sup> und können neben Schrift, Bild und Körper ebenfalls

---

<sup>263</sup> Ebd., S. 337.

<sup>264</sup> Eine Kategorie, die laut Assmann in der Moderne an Bedeutung verliert, da „bodenständige Lebensformen obsolet werden“. Ebd., S. 301.

<sup>265</sup> Ebd., S. 309.

<sup>266</sup> Ebd., S. 305f.

<sup>267</sup> Ebd., S. 328.

<sup>268</sup> Ebd., S. 301.

als Gedächtnismedium charakterisiert werden. Doch was passiert, wenn Fotografien diese besonderen Orte zeigen? Haben wir es dann mit einer doppelten Medialität zu tun, mit anderen Worten, zeigt ein Gedächtnismedium das andere? Oder werden die Fotografien selbst zu Erinnerungsorten?<sup>269</sup> Für Kunkels Ortswahl lassen sich mit Blick auf Assmanns Vorschlag zur Kategorisierung folgende Kategorien ausschließen: weder fotografierte er traumatische Orte, noch die so genannten Gedächtnisorte wider Willen oder Generationenorte. Sein Interesse fokussierte sich auf Gedenk- und Gedächtnisorte, also Orte an denen Historie lokal am Boden verankert ist und kollektiv sowie sinnstiftend nachvollzogen werden kann. In diesem Sinn wären wir wieder bei den „klassischen“, von Pierre Nora konzipierten Erinnerungsorten angelangt. Doch Kunkel entgrenzt Noras national gedachtes Konzept, indem er sowohl Höhlen in Deutschland und Frankreich, als auch Felsen in Portugal, eine Ausgrabungsstätte in der Türkei sowie verschiedene Orte in den USA abbildet und sie somit innerhalb seines Werkes in ein transnationales Beziehungsgefüge setzt, das anzeigt, dass Kunkel vielmehr anthropologisch gedacht hat. Darüber hinaus lässt sich bei der chronologischen Betrachtung der Werkgruppen ein weiteres Mal eine Interessensverschiebung nach der Studienzeit, also nach 2001, erkennen, die wiederum eine Divergenz zu Noras und auch Assmanns Konzeption von Erinnerungsorten aufweist. Kunkels Ortswahl zielt nach 2001 nicht mehr ausdrücklich auf historische Erinnerungsorte (Höhlen, Felsen, Ausgrabungsstätten), sondern auf Orte an denen in der Gegenwart ein Erinnerungsort im Begriff ist, konstruiert zu werden. Ich vermute, dass Kunkel das Potential von Ereignissen wie den Filmfestspielen in Cannes oder Sportgroßereignissen als zukünftige Erinnerungsorte zu funktionieren, erkannt hat. In Kunkels überlieferter Bibliothek finden sich zwar keine dezidiert erinnerungstheoretischen Schriften, aber dass ihm das Konzept des kulturellen Gedächtnisses bekannt war und er seine künstlerische Praxis damit kontextualisierte, kann wiederum anhand seiner Artists Statements belegt werden. Hier schreibt er: „My photographs focus on historically charged places and on the imagery that is associated with them because of our collective cultural memory.“<sup>270</sup> Das Zitat macht deutlich, dass Kunkel von einem Zusammenhang zwi-

---

<sup>269</sup> Diesen Vorschlag macht Sonja Fessel in ihrem Aufsatz zur Repräsentation historischer Orte in der zeitgenössischen Fotografie. Siehe: Fessel, Sonja: Charged Sites - On the Representation of Historic Place in Contemporary Photography, in: Großmann/Krutisch 2012, S. 1075-1079.

<sup>270</sup> In der Auswertung der Daten seines Computers fand ich drei Artists Statements, die mit kleinen Abweichungen denselben Text darstellen. Kunkel bereitete Anfang des Jahres 2009 Bewerbungen für Dozentstellen an Kunsthochschule Bergen und der Fachhochschule Augsburg vor, ebenso für das Stipendienprogramm des Whitney Museum of American Art in New York. Siehe Anhang, S. 193-196.

schen kollektivem Erinnern und medialen Konstruktionsprozessen ausging und er als Künstler den Anteil von Fotografie an dieser Konstruktion reflektierte. Betrachtet man darüber hinaus ein weiteres Mal den Zeitpunkt an dem Kunkel diesen medienreflexiven ‚turn‘ in seinem Werk implementierte, so lässt sich nicht übersehen, dass dies nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York geschah, einem historischen Ereignis, das erstens besonders ortsgebunden war (Stichwort Ground Zero) und zweitens in besonderem Maße durch seine „Medialität“ charakterisiert ist: ein Gebäude wird aufgrund seiner Symbolkraft zerstört und diese Zerstörung produziert eine Welle neuer ikonischer Bilder. Mit Baudrillard gesprochen hat dieser Anschlag „die Beziehung zwischen Bild und Ereignis radikalisiert, denn es handelt sich nicht mehr um das Visuelle im Sinn eines medialisierten Bildes [...]. Es gibt eine Überlappung, ein Ineinanderübergehen von Ereignis und Bild, das etwas Neuartiges ist.“<sup>271</sup> Nach „9/11“ wurde ein „Notstand, den Umgang mit Bildern betreffend ausgerufen“<sup>272</sup>, so dass neu über den Status massenmedial verbreiteter Bilder nachgedacht werden musste und somit im Besonderen auch über den Status fotografischer Bilder – Albrecht Kunkel unternahm diese Denkbewegungen als Künstler in seinem Medium. Die schon beschriebene Reflexion über Bedingungen der Bildproduktion in *Fountain* (2001) ist ein Beispiel, an dem sich Kunkels bildwissenschaftliches Interesse besonders deutlich zeigt, auch wenn die Produktion der Werkgruppe anscheinend durch das Ereignis „9/11“ unterbrochen wurde. Ein anderes Beispiel ist die Aufnahme, die er 2003 bei den Filmfestspielen in Cannes realisieren konnte; hier konstruiert Kunkel eine closed-circuit-Situation, in der er als Bildproduzent im Bild zu sehen ist. (Abb. 99 auf S. 271) Im Schlusskapitel dieser Arbeit wird das Motiv eingehender analysiert. Abschließend soll hier festgehalten werden, dass Kunkels Orte zwischen Erinnerungs- und Ereignisorten changieren. Zahlreiche Werkgruppen, insbesondere die vor 2001 entstandenen, aktivieren „das ewige geologische Gedächtnis“<sup>273</sup> und konfrontieren uns BetrachterInnen mit dem Verhältnis von geologischer und menschlicher Zeit – Trevor Paglen formuliert dieses Aufzeigen von Verhältnismäßigkeiten als eine der Aufgaben von Künstlern in

---

<sup>271</sup> Baudrillard, Jean: Kunst und Singularität – Ein Gespräch mit Jean Baudrillard, in: Schwerfel, Hans Peter (Hg.), Kunst nach Ground Zero, Köln 2002, S. 201-214, hier: S. 202.

<sup>272</sup> Latour, Bruno: Iconoclash – Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkriegs?, Berlin 2002, S. 74.

<sup>273</sup> Buci-Glucksmann 1997, S. 141.

der Gegenwart.<sup>274</sup> Andere Werkgruppen Kunkels, insbesondere die Serie von Einzelbildern, zeigen vielmehr Ereignisorte, an denen sich die Produktion von Geschichte kumuliert und Kunkel als wacher Zeitgenosse schon einmal die Bilder dazu macht.

### Fotografie als Gedächtnismedium

Im spezifischen Fall der Fotografie wird seit ihrer Einführung um 1839 ein besonderes Verhältnis zwischen der Idee des Gedächtnisses und dem technischen Aufzeichnungsmedium erkannt, so dass zunächst beide Vorgänge gleichgesetzt wurden<sup>275</sup>, um später, als der Film die Fotografie als „Leitmetapher der Gedächtnistheorie“<sup>276</sup> ersetzte, differenziertere Analysen der Verbindung hervorzubringen.

Jens Ruchartz stellt mit Sigfried Kracauer<sup>277</sup> fest, dass die Fotografie sich vom menschlichen Gedächtnis in zwei wesentlichen Punkten unterscheidet, nämlich „dass sie wie das Speichermedium Schrift [...] das einmal Eingespeicherte unveränderlich bewahrt“ und „dass sie den Menschen schon bei der Einspeicherung [...] zu umgehen scheint“, womit der Autor die Eigenschaft des fotografischen Bildes betont, alle aufgenommenen Informationen gleichwertig zu verarbeiten und zu präsentieren, also keine Selektion hinsichtlich gedächtnisrelevanter Wichtigkeit vorzunehmen. Parallel zu der Idee der intendierten Externalisierung von Erinnerungen durch die Niederschrift von Ereignissen (Tagebuch, Logbuch, Zettelkasten) führt Ruchartz das fototheoretische Konzept der eher unintendierten „Spur“<sup>278</sup> weiter und argumentiert: „Für den spezifischen Vergangenheitsbezug analogtechnischer Bilder, der diese dauerhaft an die singuläre Situation ihrer Entstehung rückbindet, scheint mir [...] das Konzept der ‚Spur‘ angemessen.

---

<sup>274</sup> „Visualizing deep time is what art can contribute to that questions: it can perhaps help us to imagine how to think in that kind of time or think about who we are in relation to earth processes that fold out on times that are really different of what we experience every day.“ Trevor Paglen über seine künstlerische Arbeit, in: Arts at MIT, 13.2.2012, [https://www.youtube.com/watch?v=SyQ5P0hvl\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=SyQ5P0hvl_s), min. 06.00-06.10

<sup>275</sup> „Nach 1839 wurde das menschliche Gedächtnis eine lichtempfindliche Platte, präpariert für die Aufnahme, Fixierung und Reproduktion visueller Erfahrungen.“ Draaisma, Douwe: Die Metaphernmaschine - Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt 1999, S. 124.

<sup>276</sup> Stiegler, Bernd: Gedächtnis, in: Bilder der Photographie - Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt/M. 2006, S. 103.

<sup>277</sup> „Die Photographie erfaßt das Gegebene als ein räumliches oder zeitliches Kontinuum, die Gedächtnisbilder waren es, insofern es etwas meint.“ Kracauer zitiert nach Ruchartz in Ertl/Nünninger 2004, S. 88.

<sup>278</sup> Siehe hierzu Stiegler, der sehr knapp aber eindrücklich die Genese dieser fototheoretischen Denkfigur anhand von Aussagen von Talbot bis Baudrillard nachvollzieht und dabei auf die verschiedenen Bedeutungen der fotografischen Spur als „Index“ oder „Indiz“ aufmerksam macht. Stiegler 2006, S. 217ff.

Das Medium ist dabei – anders als im Fall der Externalisierung – keineswegs selbst Spur, sondern nur eine technisierte und standardisierte Möglichkeit, dauerhafte Spuren zu erzeugen.“<sup>279</sup>

Während Externalisierungen tendenziell eine bereits angeeignete, subjektivierte Erinnerung darstellen, ist die Spur eher Anlass von Erinnerung, die im Rezipienten aktiviert wird.<sup>280</sup> Um das spezifische Verhältnis zwischen Spur und Vergangenheit zu präzisieren, unterscheidet Ruchartz zwischen der allgemein gültigen „Repräsentation“ eines Ereignisses – was die Spur nicht ist – und einem „Resultat“, da die Spur „genau jenes singuläre, punktuelle Ereignis anzeigt, das sie hervorgebracht hat“<sup>281</sup>. Ausserdem betont er wie alle Gedächtnistheoretiker die aktive Rolle der jeweils zeitgenössischen Rezipienten von Spuren<sup>282</sup> – Spuren müssen nämlich gelesen werden können, sonst sind sie nicht wahrnehmbar. In der Verknüpfung von Vergangenem mit der Gegenwart sieht Ruchartz mit Roland Barthes' Diktum „Es ist so gewesen“ sowohl die Medienspezifik fotografischer Bilder als auch das Wesen der Spur begründet, so dass beim Betrachten fotografischer Bilder „der Widerspruch von gewusster Vergangenheit und wahrgenommener Gegenwart [im Bewusstsein des Rezipienten] noch einmal auf die Spitze getrieben“<sup>283</sup> wird.

Mit Blick auf die fotografische Praxis, bei der meist ein Motiv gesucht und dann nach einer Reihe von ästhetischen und technischen Entscheidungen abgelichtet wird, muss bei dem Konzept der Spur gefragt werden, wie unintendiert diese Spuren wirklich entstehen, oder ob, und zu diesem Schluss kommt auch der Autor, analoge Aufzeichnungsmedien – und die Fotografie ist die erste Erfindung dieser Art – „das Moment der Spur [in die erinnerungsorientierte Mediengeschichte] einführen, ohne den traditionellen Modus der Externalisierung aufzukündigen“<sup>284</sup> – und die Fotografie als Gedächtnismedium im Besonderen zwischen Externalisierung und Spur changiert.

Es kann also zusammengefasst werden, dass „Fotografien intentional hergestellte Spuren eines Ereignisses [sind] und daher auf der Kippe zwischen objektiver und subjektivi-

---

<sup>279</sup> Ruchartz in Ertl/Nünninger 2004, S. 89.

<sup>280</sup> Ebd., S. 91.

<sup>281</sup> Ebd., S. 89.

<sup>282</sup> „Spuren sind also weit davon entfernt, unschuldige Überbleibsel der Vergangenheit zu sein, sondern werden – im Sinne einer konstitutiven Nachträglichkeit – aus den Interessen und mit den Verfahren der jeweils interpretierenden Gegenwart erst erzeugt.“ Ebd., S. 89f.

<sup>283</sup> Ebd., S. 91.

<sup>284</sup> Ebd.

ver Verweisung [stehen].“<sup>285</sup> Besonders bei der Entstehung einer kollektiven Erinnerung wird die Frage nach der möglichen Spurenlese in fotografischen Bildern virulent, also die Frage ob und wie sich das dargestellte Ereignis als ein zeitgeschichtliches Ereignis lesen lässt, und anschließend die Frage, welche „gesellschaftlichen Kontexte notwendig sind, um aus [Bildern] Dauerspuren entstehen zu lassen“<sup>286</sup>, welche dann von einer Anzahl voneinander unabhängiger Menschen gelesen werden können – also zu kollektivem Erinnern bzw. Wissen werden.

## Bildgedächtnis

Im Zusammenhang mit den Fotografien Albrecht Kunkels enthalten des Weiteren Bernd Stiegler Gedanken zum Verhältnis von Gedächtnis und Fotografie eine weitere „Spur“, der nachzugehen sinnvoll erscheint. Stiegler weist darauf hin, dass sich mit der Fotografie auch ein besonderes „Bildgedächtnis“ entwickelt hat: „Photographien bilden ein eigenes Bildgedächtnis aus, das sich auf Photographien bezieht und Bilder in Bildern in Erinnerung ruft. Dieses Gedächtnis kann mitunter – und vielleicht ist das sogar die Regel – die Gedächtnisfunktion der Photographie als solche zum Gegenstand haben.“<sup>287</sup>

Wie schon in der Reflexion von Landschaftsbildern und deren konstitutiven Anteilen an der Gestaltung realer Landschaften, führt auch die Frage nach dem Verhältnis von Erinnerung und Bild bzw. Fotografie in eine zirkuläre Dynamik innerhalb derer eine originäre Quelle nicht mehr auszumachen ist – vielmehr ist jeder Mensch selbst die Quelle. Was Stiegler darüber hinaus jedoch betont ist, dass sich – spätestens seit der Erfindung der Fotografie – ein dezidiert interpiktoriales Bildgedächtnis entwickelt hat.<sup>288</sup> Dieses Bildgedächtnis ist, so meine These, mehr noch als der jeweilige Ort das grundlegende Thema von Kunkels Fotografien. In seiner Selbstbeschreibung markiert Kunkel sich als einen Künstler des Bildgedächtnisses, der von einem „kritischen Umgang mit dem Bilderkosmos fasziniert ist“: „Der Ausgangspunkt meiner Arbeit ist immer die Reflexion über die Wirkmächtigkeit von

---

<sup>285</sup> Ebd., S. 95.

<sup>286</sup> Diese Frage stellte Cornelia Brink an den Anfang ihrer Analyse zur Verwendung von Bildern des Holocausts als institutionale Erinnerungsbilder, in: Dies.: Ikonen der Vernichtung – Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998, S. 10.

<sup>287</sup> Stiegler 2006, S. 103.

<sup>288</sup> Siehe auch Assmann 1999, S. 15 „Während bestimmte Arten von Gedächtnis im Rückzug begriffen sind, wie das Lerngedächtnis, das Bildungsgedächtnis [...] nehmen andere Formen des Gedächtnisses wie das der Medien oder der Politik offensichtlich an Bedeutung zu.“ und 408ff.

Bildern. Mich interessiert, wie Menschen über Bilder Wertesysteme für die Welt entwickeln, welche Vorstellungen Bilder vermitteln und welche Mechanismen in den Bildern stecken. Ich suche systematisch Orte auf, die paradigmatisch für die Generierung von Kultur stehen und greife dabei auf jene Bilder und Orte zurück, die die Geschichte hervorgebracht hat: z.B. auf Höhlen als Ursprung von Erkenntnis, Felszeichnungen als früheste Formen menschlicher Abstraktion, Orte des Ursprungs von Glauben wie Jerusalem, oder auf Luftaufnahmen, die ein Versuch sind, sich kartographisch Land anzueignen.“<sup>289</sup> So aktiviert und speist Kunkel in verschiedenen Momenten und unterschiedlicher Intensität dieses Bildgedächtnis: sowohl unsere „inneren Bilder“<sup>290</sup> werden angesprochen, diese anthropologische Grundlage unseres Seins, als auch unser medial vermitteltes, gegenwärtiges Bildgedächtnis; darüber hinaus entwickelt Kunkel noch einen explizit kunstgeschichtlichen Zugang, der sich insbesondere in der *Aerials*-Serie zeigt. Mit welchen ästhetischen Strategien Kunkel diesen vielgestaltigen Motivkreis zusammenhält und wie seine bildrhetorischen Entscheidungen den mehrfachen Zeitlichkeiten eine Bühne bereiten, ist Thema von Teil 3 dieser Arbeit.

## Portraits

### Das (unvollendete) Portrait-Projekt

Wie Ursula Frohne und Christian Katti beschreiben, belebt sich Kunkels Bildwelt über die Jahre ihrer Entstehung: „Anfänglich sind die Orte menschenleer. Am deutlichsten ist das noch bei der Serie *Life* und den *Public Spaces* der Fall, [...]. Nach und nach kommen Menschen in die Bildräume – so bei *Making of Fountain I* –, bis sie schließlich so ungezwungen belebt erscheinen wie die späten Aufnahmen aus Israel.“<sup>291</sup> Auch beim Studieren des bebilderten Werkverzeichnisses im Katalog zur Überblicksausstellung *Albrecht Kunkel – Quest – Fotografien/Photographs 1989-2009* lässt sich feststellen, dass die Darstellung von Menschen im Verlauf der Zeit

---

<sup>289</sup> Siehe Artists Statements im Anhang, S. 192-196.

<sup>290</sup> „Unsere inneren Bilder sind nicht immer individueller Natur, aber sie werden auch dann, wenn sie kollektiven Ursprungs sind, von uns so verinnerlicht, dass wir sie für unsere eigenen Bilder halten. Die kollektiven Bilder bedeuten deshalb, dass wir die Welt nicht als Individuum wahrnehmen, sondern dies auf eine kollektive Weise tun, welche unsere Wahrnehmung einer aktuellen Zeitform unterwirft. Gerade an diesem Sachverhalt ist die mediale Einrichtung der Bilder beteiligt. In jeder zeitgebundenen Wahrnehmung verändern sich die Bilder, auch wenn ihre Themen überzeitlich sind, qualitativ.“ Belting 2001, in: Rimmle u. a. 2014, S. 240.

<sup>291</sup> Frohne/Katti 2016, S. 191.

zunimmt, insbesondere ab ca. 2005. Einige dieser Portraits sind als Aufträge aus der Modebranche oder von Zeitschriftenredaktionen entstanden und werden im Folgenden nicht maßgeblich in meine Überlegungen einbezogen.<sup>292</sup> 1993 erprobt Kunkel in der 4-teiligen Serie *Once Upon a Time* bereits die Kombinatorik von Menschen- und Landschaftsbildern, ebenso in den Triptychen *Lauf I-III*; beide Serien sollten dem Frühwerk Kunkels zugeordnet werden, in dem er seine systematische Arbeitsweise noch nicht vollständig entwickelt hatte und in autarken Einzelprojekten arbeitete. Das bereits erläuterte Portrait-Projekt aus dem Jahr 2000 stellt Kunkels erste rein auf die Menschendarstellung konzentrierte Arbeit dar, wobei hier allein *Brita in Schranke* eine weitere Bearbeitung durch den Künstler erfuhr. Im Zusammenhang mit der *Aerials*-Serie fotografierte Kunkel 2004 die Tanztherapeutin Daria Halprin; hier allerdings, wie im Verlauf dieser Arbeit tiefergehend analysiert, als interikonischer Verweis auf den Film *Zabriskie Point* (1970) von Michelangelo Antonioni, in dem die Portraitierte die Hauptrolle spielte. Doch selbst nach Abzug der eindeutigen Auftragsarbeiten, die auch Kunkel nicht als künstlerischen Teil seiner Fotografie gesehen hat<sup>293</sup>, und den oben genannten, eher einzeln funktionierenden Portraitarbeiten lässt sich ein ansteigendes Interesse seinerseits beobachten, sich in Form seiner ihm eigenen, systematischen Arbeitsweise mit dem Menschenbild zu beschäftigen.

So scheint es ein größeres Portrait-Projekt gegeben zu haben, an dem Kunkel bis zu seinem Tod gearbeitet hat. In der Auswertung seines Laptops<sup>294</sup> konnte ich kurze Beschreibungen und Ideenskizzen zu einem Projekt finden, mit dem Kunkel 2008 begann – eine umfangreiche Serie, in der junge jüdische und christliche Gläubige gezeigt werden sollten. Realisiert wurden bis zu seinem Tod eine Reihe von Aufnahmen von jungen NovizInnen des New Yorker Franziskanerordens *Fran-*

---

<sup>292</sup> Hiermit sind gemeint die im Katalog *Quest* unter „Modeportraits“ subsummierten Serien, die zwischen 2005 und 2008 entstanden sind: die Portraits von prominenten Personen für Zeitschriften aus den Jahren 2005-2007, die zwei großen Aufträge *Bokassas Kinder* für das *ZeitLeben* Magazin (2007) und *Chile - Another Germany* für *BIG Magazine* (2007) sowie die Werbekampagne für Mercedes-Smart (2008), Vgl.: Weibel u. a. 2016, Werkliste, S. 212-222.

<sup>293</sup> Im Überblick über den Nachlass wird beschrieben, dass Kunkel eine klare Teilung seiner Fotografie in freie Projekte und Auftragsarbeiten vornahm. Siehe Anhang, S. 180-190.

<sup>294</sup> Die Auswertung erfolgte im Jahr 2013 nach folgender Systematik: entweder wurde im Emailprogramm im Absender nach Redaktionsnamen gesucht, oder im Betreff nach Schlagwörtern, welche auf einzelne Projekte hinwiesen, wie z. B. Novizen/Novices usw. Außerdem wurden alle Ordner, deren Namen nicht auf privaten sondern beruflichen Inhalt hinwiesen, geöffnet und nach möglichen Schriftzeugnissen zu geplanten Arbeiten durchsucht. Kopien der Dokumente wurden nicht angefertigt.

*ciscan Friars and Sisters of the Renewal* (Abb. 53-56, S. 252), einer Gemeinschaft, die hauptsächlich in der New Yorker Bronx lebt und wirkt. Weiterhin finden sich in der privaten Korrespondenz zahlreiche Anfragen an verschiedene Stellen der jüdischen Gemeinde in New York, die allerdings erfolglos blieben. Die Bildfolge der NovizInnen, welche auch in der Ausstellung *Quest* gezeigt wurde, stellt also den ersten Teil einer umfangreicher geplanten Arbeit dar. Schon ein paar Jahre zuvor wandte Kunkel sich der konzeptuellen, seriellen Bildnisfotografie zu, als er 2006 in einer Lyoner Klinik Frauen portraitierte, die ihre erste Schwangerschaft erlebten. Diese, als „halbe Auftragsarbeit“<sup>295</sup> in Zusammenarbeit mit dem französischen Publizisten Rémi Faucheux und einer Geburtsklinik in Lyon entwickelte Serie wurde 2008 in dem Bildband *Clinic. Une exploration de l'univers médical à travers la photographie contemporaine* veröffentlicht und verschiedentlich ausgestellt<sup>296</sup> (Abb. 57-60, S. 253). Neben den Auftragsarbeiten und den frei gewählten Portrait-Projekten gibt es ein drittes Konvolut an Portraitbildern, bestehend aus Motiven, die Kunkel als Einzelbilder in sein Portfolio integrierte und von denen wir davon ausgehen können, dass sie auftragsungebunden entstanden sind: Bilder von Menschen an der Rennstrecke in Monaco, die zwei Tänzerinnen des Friedrichstadt-Palastes und die zwei chinesischen Uniformierten (Abb. 61-67, S. 254) – all diese Motive sind jedoch durch den Künstler nie in eine ausstellungsfertige Form überführt worden. Darüber hinaus bringen die von den Nachlassverwaltern gescannten Negative zahlreiche weitere Portraitarbeiten zum Vorschein – Passanten in Mexico City und Peking, Models und Turnerinnen sowie eine Gruppe von Frauen mit identischen T-Shirts, die von Kunkel jedoch überhaupt nicht weiter bearbeitet wurden. (Abb. 68 bis 73, S. 255) Es scheint mir trotzdem fruchtvoll, auch dieses Konvolut in die weiteren Überlegungen einzubeziehen, da sich hier, wie auch schon bei der unbearbeitet gebliebenen Serie der Männerportraits, gerade im Nachdenken über die möglichen Ausschlusskriterien der Motive eine Spur zu Kunkels Intention herauskristallisiert.

Denn auch wenn sich eine Zunahme des Interesses an Menschenbildern in der Durchsicht von Kunkels Nachlass beobachten lässt, so bleibt die Beschäftigung mit

---

<sup>295</sup> „Die Schwangerenbilder waren eine halbe Auftragsarbeit. Albrecht kannte denjenigen, der in dieser Klinik ein Projekt machen wollte und das Buch als Resultat. Ich glaube die Klinik hatte Gelder gegeben. Er hat Albrecht gefragt und zusammen haben sie sich für die Schwangeren entschieden. Dass sie aber portraitiert wurden, also teilweise ohne Bauch zu sehen sind, war Albrechts Idee.“ Mirjam Lewandowsky in einer Email am 14.8.2018.

<sup>296</sup> Der Ausstellungskatalog *Quest* von 2016 verzeichnet im Anhang zwei Ausstellungen des gesamten *Clinic*-Projekts: 2006 im *Musée Contemporain de Lyon* und 2007 in der *Open Eye Gallery* in London.

der Bildform des Portraits doch ein besonders tastendes Suchen in seinem künstlerischen Tun. Eine Verbindung zu den anderen – den menschenleeren – Serien ist unzweifelhaft spürbar, sie bleibt jedoch unausgesprochen, denn auch die Künstler-Statements integrieren die Portraits sprachlich nicht. Im Folgenden soll, ausgehend von den von Kunkel selbst als künstlerische Arbeiten verstandenen Motiven, eine Idee formuliert werden, welche Position die Menschenbilder in der künstlerischen Fotografie von Albrecht Kunkel einnehmen und welche Funktion das erst spät durch den Künstler in sein Werk geholte Bild des Menschen hier innehat.

### **NovizInnen und schwangere Frauen**

Ein gemeinsames Merkmal dieser beiden Serien ist die Form der ästhetischen Parameter, die Kunkel hier setzt, welche vornehmlich eine Vereinzelung und dadurch Konzentration auf die dargestellten Personen bewirken. Für die Serie der NovizInnen baute Kunkel ein provisorisches Studio, in dem er alle Personen vor einem hellgrauen Hintergrund ablichten konnte. Die gescannten Negative der Serie zeigen, dass eine mit Klebeband an die Wand befestigte graue Pappe für die Herstellung des Effekts reichte. In der Geburtsklinik in Lyon suchte Kunkel möglichst neutrale Hintergründe, vor die er die Frauen platzierte. Beide Inszenierungsformen konzentrieren sich auf die Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Personen, über die sie sich selbst definieren und die sie der Kamera präsentieren – eine Bildnisform, die Gottfried Boehm als „selbstständiges Bildnis“ begreift, bis in das späte 14. Jahrhundert zurückverfolgt und als erste systematische Bestrebungen markiert, Individualität darzustellen.<sup>297</sup> Das so genannte selbstständige Bildnis konfrontiert die BetrachterInnen mit einem Portrait, „das über ikonografische und historische Methoden nur unzureichend entschlüsselt werden kann“<sup>298</sup>, da der/die Dargestellte seiner/ihrer Lebensrealität enthoben wurde und allein als äußere Gestalt sichtbar ist. Während das selbstständige Bildnis in der Renaissance jedoch ein „gedeutetes Bild menschlicher Individualität anstrebt und der Stilisierungsarbeit des Künstlers verpflichtet ist“<sup>299</sup>, also gestalterische Strategien der Individualisierung

---

<sup>297</sup> Vgl. Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum – Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985. Die Entdeckung der Individualität wird mittlerweile auch schon im europäischen Mittelalter nachgewiesen. So z.B. von Aaron J. Gurjewitsch: Das Individuum im europäischen Mittelalter, München 1995.

<sup>298</sup> Vgl. Gördüren, Petra: Das Bildnis schweigt, in: Dies., Das Portrait nach dem Portrait – Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 261ff.

<sup>299</sup> Gördüren 2013, S. 263.

wie Mimik und Gestik enthält, kann in der fotografierten Variante dieser Bildform der/die ProduzentIn im Entstehungsprozess fast verschwinden und die darzustellende Person der technischen und unselektiven Aufzeichnung ihrer Erscheinung aussetzen. Doch wo keine Stilisierungsarbeit mit dem Ziel der Individualitätsdarstellung betrieben wird, da bleibt das Bildnis reines Abbild und muss durch andere Strategien einem sinnfälligen Gefüge zugeführt werden. Dies geschieht bei Kunkel über die Zusammenfassung mehrerer Bildnisse zu einer Serie, in der sich über spezielle Attribute der Dargestellten ein Sinnzusammenhang herstellt. Bei Kunkels NovizInnen oder den schwangeren Frauen ist die äußere Gestalt der abgebildeten Personen sprechend genug, um einen interpretatorischen Anknüpfungspunkt zu entwickeln; hier wird nicht so sehr ein Subjekt gezeigt, sondern eine, durch ein übergeordnetes Signifikat vereinte, Personengruppe.

Neben dem neutralen Hintergrund ähneln sich Kunkels Bildnisserien auch darin, dass die abgebildeten Personen kaum emotionale Regung in Mimik und Gestik zeigen; sitzend oder stehend blicken sie mit ruhigem Gesichtsausdruck mal in die Kamera, mal an ihr vorbei. Während die Schwangeren in der Bildauswahl des Katalogs *Clinic* gradeaus in die Kamera und damit geradewegs auf uns BetrachterInnen schauen, blicken die NovizInnen, die tendenziell im Dreiviertel- oder Halbportrait aufgenommen wurden, auf einen Punkt, der neben der Kamera liegt. Die im Bearbeitungsprozess aussortierten Aufnahmen zeigen, dass Kunkel sich erst nach dem Fotografieren für diese Blickrichtung entschieden haben muss (Vgl. Abb. 74-75, S. 256). In der vergleichenden Sicht auf die beiden formal sehr ähnlichen Serien entwickelt dieser Unterschied in der Blickachse der Dargestellten eine erstaunliche Wirkkraft, welche die schwangeren Frauen viel lebens- und realitätsnäher erscheinen lässt, als die durch ihre Wahl zum religiösen Leben ohnehin mehr vergeistigten NovizInnen. Ihr entrückt scheinendes Aussehen wird durch die uns entzogenen Blicke, die in ein undefiniertes Anderswo gleiten und einem ebenfalls undefinierbaren, kaum wahrnehmbaren feinen Lächeln – einem „Mona-Lisa-Lächeln“ – bestärkt. Da sich dieses Lächeln auf allen Bildnissen der NovizInnen finden lässt, sollten wir davon ausgehen, dass Kunkel hier eine Art Regieanweisung gegeben hat und somit als Bildproduzent nicht völlig hinter dem technischen Entstehungsprozess verschwunden ist. Kunkel spielt hier mit einer doppelten Strategie: durch die gleichbleibenden formalen Parameter der Bilder unterbindet er die Individualisierung der Dargestellten maßgeblich und durch die Wahl seiner ProtagonistInnen sowie die für alle geltenden Posen verstärkt er zugleich ihre jeweilige Gruppenzugehörigkeit. Trotzdem Kunkel auf der formalen Ebene eine

Entkontextualisierung anstrebt, verzichtet er nicht auf „die Darstellung einer Bedeutungswelt [...], die ausserhalb der physiognomischen Erscheinung der Portraitierten liegt“<sup>300</sup>. Ganz im Gegenteil suchte er nach Personen, deren äußere Erscheinung eine dezidierte Bedeutung in sich trägt.

Kunkel gesteht seinen ProtagonistInnen im Titel keine Eigennamen zu, doch mit Blick auf Thomas Ruffs berühmte Portraitserie aus den 1980er-Jahren – welche die formalen Parameter des einfarbigen Hintergrunds und der möglichst ausdruckslosen Mimik in die künstlerische Fotografie eingeführt hat –, in der der Künstler die Namen der Portraitierten im Bildtitel mitliefert, lässt sich feststellen, dass uns diese reine Informationsebene den dargestellten Personen ebenfalls nicht näher bringt. Auch hier funktioniert erst der über die Vermittlungstexte gelieferte Kontext, nämlich dass es sich bei fast allen Personen um KommilitonInnen oder FreundInnen des Künstlers handelt, als anschlussfähige Interpretationsebene im Bezug auf die Dargestellten. Doch ist Ruffs Serie, mehr noch als bei Kunkels NovizInnen und Schwangeren, eine Portrait-Serie in der die Frage verhandelt wird, wie viel wir durch eine Abbildung über einer Person erfahren können, was zu weiterführendem „Nachdenken über die Konstruiertheit von Identitäten“ und der „Sichtbarmachung von Konstruktionsprinzipien“ durch Fotografie führt.<sup>301</sup> Während Ruffs wegweisende Portraitserie hinlänglich als medienreflexive Studie zum Individualitätsbegriff markiert und mit der Frage verknüpft wird, was das Bildnis als „Bildform zu leisten oder eben nicht zu leisten vermag“<sup>302</sup>, scheint Kunkel diese Fragestellung nicht zu bearbeiten. Die Befragung des „Ich“, so wie es in Portraitbildern ab spätestens dem ausgehenden 19. Jahrhundert stattfand – voranschreitende Erkenntnisse in Psychologie, Philosophie, Soziologie und Naturwissenschaften liessen das Subjekt neu erscheinen<sup>303</sup> – ist nicht mehr Kunkels Thema. Dafür ist das „postmoderne Be-

---

<sup>300</sup> Ebd., S. 265.

<sup>301</sup> Vgl. Wagner, Frank: *Flüchtige Portraits/Fleeting Portraits*, Ausst.-Kat. Realismus Studio/NGBK 1998/1999, Berlin 1998, S. 5-11.

<sup>302</sup> „Da die Portraits von Ruff eine subjektive Interpretation menschlicher Individualität vermissen lassen, wird deutlich, dass sich das Interesse des Künstlers nicht auf eine Vermittlung eines wie auch immer gearbeteten Menschenbild, sondern auf das Abbild als solches richtet und darauf, was es als Bildform zu leisten oder eben nicht zu leisten vermag.“ Vgl. Gördüren 2013, S. 264.

<sup>303</sup> Vgl. Ebd., Einleitung – Portrait im Wandel, S. 9-38.

kenntnis zur radikalen Vielfalt, zum Pluralen und Heterogenen“<sup>304</sup> schon tief genug im Bewusstsein des Künstlers verankert. Vielmehr scheint er die „innerästhetisch motivierte Konzeptualisierung des Portraits“<sup>305</sup>, die verschiedentlich ab den 1980er-Jahren in die künstlerische Fotografie festgestellt wurde,<sup>306</sup> schon so weit in seine Arbeitsweise adaptiert zu haben, dass ihn weder die Befragung des Subjekts und dessen „Masken der Patchwork-Identität hypermoderner Individuen“<sup>307</sup> noch die Befragung der Bildform an sich bewegte, sondern vielmehr die spezifische Wirkung seiner konzeptuellen und systematischen Arbeitsweise und Bild-Zusammenstellungen.

Doch welche Wirkung erzielt Kunkel mit seinen Portraitserien? Die von ihm fotografierten Personen sind ihm fremd und er stellt durch die Art und Weise der Abbildung auch keine Vertrautheit her bzw. dar. Durch ihre „Übersteigerung des Dokumentarischen“ verlieren seine Portraits ihre „identifikatorische Funktion und zugleich auch [ihre] psychologische Dimension“.<sup>308</sup> Die zwei besprochenen Portraitserien zeigen offensichtlich bestimmte Personengruppen, sodass das Individuum hier weniger thematisiert wird als die jeweils signifikanten Merkmale: junge Geistliche bzw. schwangere Frauen. Vielmehr wird hier „die Kamera weitestgehend dazu benutzt [...], die Gesichtlichkeit des Menschen zu visualisieren, um das Menschliche zu definieren.“<sup>309</sup> Denn es liegt im Wesen des Portraits, dass es jedem Verschwinden des Subjekts zum Trotz einen „unreduzierbare[n] menschliche[n]

---

<sup>304</sup> Yeh, Sonja: Postmoderne – Zur Bestimmung eines Begriffs, in: Dies., Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich – Die großen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser, Bielefeld 2013, S. 58-76, hier: S. 70.

<sup>305</sup> Gronert, Stefan: Andere Bilder – Kunsthistorische Anmerkungen zur Konzeptualisierung des fotografischen Portraits, in: Mit anderen Augen – Das Portrait in der zeitgenössischen Fotografie, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn u. a. 2016, Köln 2016, S. 177-132, hier: S. 177.

<sup>306</sup> Vgl. u. a. Gronert 2016, Cotton 2014, Gördüren 2013, Drück 2004, Wagner 1998

<sup>307</sup> Frohne/Katti 2016, S. 192.

<sup>308</sup> Gronert 2016, S. 121. Der Autor markiert die „Übersteigerung des Dokumentarischen“ als eine der konzeptuelle Strategien in der zeitgenössischen Portraitfotografie, neben folgenden weiteren: subtile Referenzen, Hyper-Inszenierung und mediale Hybridisierung.

<sup>309</sup> Drück, Patricia: Das fotografische Portrait – Funktionen und Kategorien im Wandel der Zeit, in: Dies., Das Bild des Menschen in der Fotografie – Die Portraits von Thomas Ruff, REIMER VERLAG 2004, S. 30-64, hier: S. 63.

Rest“<sup>310</sup> beibehält. Wie ein anthropologischer Sog zieht es uns BetrachterInnen in Reflexionen über die dargestellte Person und auch unsere eigene Verfasstheit, denn „auch wenn sich die Wahrnehmung und der Begriff des „Ich“ radikal verändert [hat], der menschliche Glaube an das Sichtbare und die Möglichkeit, sich durch den Blick auf eine Oberfläche Bedeutung zu verschaffen, [besteht] nach wie vor“<sup>311</sup>.

### **Körperlichkeit und (Welt-)Verwandtschaft**

Kunkels Menschenbilder sind also weder als klassische Portraits<sup>312</sup> zu identifizieren noch als medienreflexive Befragung des Genres zu interpretieren, aber in der Zusammenschau der intrinsisch motivierten Bildnis-Serien fällt eine – bewusst oder unbewusste? – Betonung der Körperlichkeit der dargestellten Personen auf; „Körper, die in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt werden, die durch ihre ‚auffallende‘ Form und Größe im Raum präsent sind“<sup>313</sup>. Die schwangeren Frauen erleben zum Zeitpunkt der Aufnahme eine ganz spezielle Körpererfahrung – zum einen ihre ganz eigene durch die Veränderungen und irgendwann die Erfahrung eines anderen Körpers im eigenen und dazu noch ihre Schwangerschaft als (unfreiwillige) Sichtbarkeit im Raum, die „zum Medium der Kommunikation mit der Familie, Freunden, Bekannte und Fremden“<sup>314</sup> wird. Die NovizInnen verbergen ihren fleischlichen Körper mit einer auffälligen Ordenstracht, was zu einem paradoxen, üppigen Nicht-Körper führt, wohingegen die Tänzerinnen ihren Körper – ihr Arbeitswerkzeug – freigelegen und mit einem funkelnden Strass-Kostüm schmücken; ebenso körperbetont erscheinen die jungen Turnerinnen in ihren glänzenden Gymnastikanzügen. Die jungen Models werden zwar lediglich im Brustportrait gezeigt, aber die Professionalität ihrer Körperbeherrschung in Gestik und Mimik fällt

---

<sup>310</sup> Drück 2004, S. 63.

<sup>311</sup> Ebd., S. 63f.

<sup>312</sup> Wie Frohne und Katti in ihrem Text herausarbeiten, lassen sich „klassische Portraits“, die mit der Idee angefertigt werden, die Persönlichkeit der Person durch ihr Abbild erscheinen zu lassen, sehr wohl in Kunkels Auftragsarbeiten finden; es wird jedoch ebenso festgestellt, dass bei den Bildern mancher Celebrities „hinter den ikonischen Masken ihrer Konterfeis kaum noch eine Erkenntnis über ihre Persönlichkeit zu erwarten ist.“ Vgl. Frohne/Katti 2016, S. 184.

<sup>313</sup> Nowicka, Magdalena und Tolasch, Eva: (Un)Fassbare Körper – Frauen erzählen von ihrer Schwangerschaft, in: Schmidt, Rolf Gerhard (Hg.), Körperbilder in Kunst und Wissenschaft, Würzburg 2014, S. 139-164, hier: S. 139.

<sup>314</sup> Nowicka/Tolasch 2014, S. 163.

im Vergleich mit den im selben Format abgelichteten Frauen in den gleichartigen T-Shirts besonders auf. Diese wiederum wurden in einer Situation, wahrscheinlich einer Arbeitssituation, abgelichtet, in der ihr Körper markiert ist; ihre T-Shirts zeigen alle dasselbe gestickte Emblem bestehend aus den Buchstaben JSB, was meinen Recherchen nach darauf hinweist, dass sie Hotelangestellte sind. Ebenso die chinesischen Sicherheitsmänner, deren Körper zum Zeitpunkt der Aufnahme im Dienst des Staates agieren und auch dementsprechend markiert sind – wenn auch mit sehr schlecht sitzenden Uniformen.

Unsere Identität, das wissen wir heute, wird maßgeblich durch das Verhältnis unserer Person zu sozio-kulturellen Wirklichkeiten herausgebildet; und dieses Verhältnis zur Welt und zu anderen Menschen sowie zu unserer Geschichte – familiär und gesellschaftlich – ist höchst divers. „The body provides a good yardstick for comparison and differentiation“<sup>315</sup> befindet Sally O’Reilly, denn unabhängig von unserem eigenen sozialen, physischen oder emotionalen Zustand oder ob wir politisch oder religiös einer Meinung sind, unsere Körperlichkeit vereint uns auf einer ganz basalen Ebene. Selbstverständlich müssen wir der Tatsache Geltung geben, dass es sehr unterschiedliche körperliche Verfasstheiten gibt, die uns auf der alltäglichen Erfahrungsebene auch wieder trennen können, doch die anthropologische Erfahrung unserer Körperlichkeit an sich ist elementar.

Anscheinend ist für Kunkel die Frage nach unserem Körper und wie dieser Körper Teil der Welt ist, interessanter als die Frage nach Identität bzw. Subjektivität. Und so sucht er Personen zum Fotografieren, deren Körperlichkeit die Bedingungen von Gesellschaft mit einer besonderen Intensität in sich tragen und fertigt Bilder an, in denen die individuellen Bedingungen der Personen kaum hervor scheinen. Hier folgt er einer Strategie, die von der Fotografin Rineke Dijsktra, einer von Kunkel sehr geschätzten Zeitgenössin, folgendermaßen auf den Punkt gebracht wurde: „Although my photographs are mostly portraits of individuals, I like them to become more universal, like metaphors that can stand for an entire group. You don’t have to show everything; you should keep things open to imagination. To these

---

<sup>315</sup> O’Reilly, Sally: Representation and Presence, in: Dies., The Body In Contemporary Art, London 2009, S. 16-47, hier: S. 31.

ends I isolate the subjects. The focus should be on details that don't normally catch the eye. They tell a story, but the story isn't complete."<sup>316</sup>

Im Vergleich mit Dijkstras gänzlich auf das Portrait ausgelegte Arbeitsweise, in der sie insbesondere über die Abbildung von Kindern, Jugendlichen und sehr jungen Erwachsenen zu Bildern von unverstellten Emotionen kommt<sup>317</sup>, scheint die durch Kunkels Portraits erzählte unvollendete Geschichte vielmehr eine Geschichte gegenwärtiger, gesellschaftlicher Rollen zu sein – die Rolle der Mutter, der religiös Lebenden, der Ordnungshüter, der Menschen in der Unterhaltungsindustrie. Die dreiteilige Motivzusammenstellung von Personen, die Kunkel am Rand der Rennstrecke in Monaco fotografierte kann hierfür als frühes Beispiel stehen, sehen wir doch auch hier drei unterschiedliche gesellschaftliche Typen: den Akteur in Form des Rennfahrers, den Ermöglicher in Form des Seitenwächters und den Zuschauer bzw. Claqueur in Form des „Boxen-Girls“. Auch diese drei Figuren zeigen ihre ganz eigene, besondere Körperlichkeit, sei es durch ihre Ausstattung oder durch ihre Haltung. Und ein vergleichender Blick auf die nicht bearbeiteten Motive der Serie zeigt, dass Kunkel diejenigen Bilder vernachlässigt hat, auf denen der Körper der dargestellte Person entweder zu eindeutig markiert ist oder auch eine zu schwache Identifikationsmöglichkeit im Bezug auf die gesellschaftliche Rolle liefert (Vgl. Abb. 76, S. 257).

Ein allumfassendes Menschenbild zeichnen zu wollen scheint nicht Kunkels Intention gewesen, auch wenn die Bildnis-Serien, die er in sehr unterschiedlichen Situationen auf seinen Reisen fotografierte, ein breites Spektrum an individuellen Realitäten abbilden. Aber dass sich „kein stimmiges Bild der Welt, kein Welt-Bild und keine Weltanschauung, mehr herleiten lässt, sondern nur noch Bilder der Welten“<sup>318</sup>, das war zum Entstehungszeitpunkt von Kunkels Bildnis-Serien hinläng-

---

<sup>316</sup> Realism in the Smallest Details – Rineke Dijkstra interviewed by Jan van Adrichem, in: Rineke Dijkstra – A Retrospective, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Hg.) und San Francisco Museum of Modern Art 2012, New York 2012, S. 45-60, hier: S. 50.

<sup>317</sup> „The emotions of younger people seem to be very much on the surface. They have no defined image of themselves yet. [...] But I've never explicitly sought vulnerability; it's more a search for something roughly present but still barely defined in their personality.“ Rineke Dijkstra interviewed by Jan van Adrichem 2012, S. 47.

<sup>318</sup> Breuer, Gerda: Einführung – Vom universitären Umgang mit Bilderflut und Bilderlosigkeit, in: Dies. (Hg.), Bild[er] der Welt[en] – Unüberschaubarkeiten zwischen Bilderflut und Anschauungsverlust, Wuppertaler Gespräche 4, Schriftenreihe des Lehrstuhls für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität/GH Wuppertal, Frankfurt/M und Basel 2000, S. 7-13, hier: S. 7.

lich bekannt und akzeptiert. Zeitgenossenschaft wird so „zur anspruchsvollen Aufgabe, diese grundlegende und unauflösbare Differenzerfahrung zu verarbeiten und zu reflektieren.“<sup>319</sup> Es scheint angesichts der Pluralität von Erlebniswelten wohl vielmehr die „Suche nach Zeichen der Zugehörigkeit“<sup>320</sup> gewesen zu sein, die ihn motivierten und die ihn, wie schon die Suche nach Orten, zu überzeitlichen und überindividuellen Themen führte: Arbeit, Glaube, Verwandtschaft.

Dass die beiden in Peking und Mexico City entstandenen und sehr ausführlich angelegten Portrait-Serien kaum bzw. keinerlei weitere Bearbeitung erfuhren, lässt die Frage nach dem Warum aufscheinen. Wie kann es sein, dass all diese zahlreichen Motive anscheinend vom Künstler verworfen wurden? Ein Vergleich der ästhetischen Parameter der verschiedenen Bildnis-Serien zeigt: bei den Aufnahmen, die Kunkel in eine weitere Bearbeitung überführte – gemeint sind hier die Schwangeren, die NovizInnen, die Tänzerinnen und die Uniformierten, welche als Blatt im Portfolio oder als Ausstellungsabzug produziert wurden – ist es ihm durch verschiedene Methoden fast durchgängig gelungen, die Figuren vor einem möglichst neutralen Hintergrund zu vereinzeln und unseren Blick ganz auf ihre äußere Gestalt zu konzentrieren. In Peking und im Friedrichstadt-Palast schaffte er das durch den Einsatz eines Blitzlichts, das die Personen als helle Silhouette vor einem dunklen Raum aufscheinen liess und bei den NovizInnen und Schwangeren durch die eingangs schon beschriebene Ortswahl bzw. den Bau eines provisorischen Studios. Allein die Situation an der Rennstrecke in Cannes liess keine dieser Strategien zu, bzw. entstand die Serie ein paar Jahre zuvor, nämlich 2005, also zu einem Zeitpunkt, an dem Kunkel seine selbstgewählten Parameter im Bezug auf die Bildnisfotografie vielleicht noch nicht gänzlich gefestigt hatte. Auch auf den Reisen nach Mexiko und China ein paar Jahre später konnte oder wollte Kunkel das zu diesem Zeitpunkt bereits erprobte ästhetischen Programm der Vereinzelnung nicht zur Wirkung bringen. Hier fotografierte er in einer zwar nicht weniger konzentrierten Form Passanten und Begegnungen in einer alltäglichen Situation, integrierte jedoch ihr Umfeld in die Darstellung. Dadurch werden die Bilder zugänglicher für eine ikonografische und/oder historische Lesart, da nun Hintergrund und dargestellte Person in einen Zusammenhang gestellt werden können und sich ein narrativer Raum er-

---

<sup>319</sup> Gelshorn, Julia: Kunst und Globalisierung, in: Butin, Hubertus (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 178-182, hier: S. 181.

<sup>320</sup> Frohne/Katti 2016, S. 188.

öffnet. Ist diese Form der Darstellung für Kunkel zu anekdotisch? Zu nah an den konkreten Lebenssituationen der Personen und damit zu speziell, um seiner überzeitlich orientierten, auf die gesellschaftliche Rolle der jeweiligen Personen und deren Verkörperlichung konzentrierten Arbeitsweise zu entsprechen? Oder erkannte Kunkel in den zwar sehr zugewandten Aufnahmen im Nachhinein trotzdem das problematische, weil unausgewogene Verhältnis zwischen Fotograf und Objekt der Aufnahme, das unglücklicherweise auch hier zur Reproduktion des kolonialen Blicks auf fremde Kulturen wird, und verzichtete daraufhin auf die weitere Ausarbeitung der Serie? Die hier fragend formulierten Ideen müssen an dieser Stelle Vermutungen bleiben.

Wenn man die Arbeit der beiden großen Auftragsreisen für die Zeitschriften-Serien *Bokassas Kinder* (*ZeitLeben Magazin*, 2007, Abb. 77, S. 258) und *Chile - Another Germany* (*BIG Magazine*, 2007, Abb. 78, S. 259) in die Analyse in Kunkels Bildnisfotografie einbindet, dann ist auch hier die Suche nach den langen Verbindungslinien zwischen den Menschen ein wesentliches Motiv. Beide Projekte, wenn auch in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden, verfolgen Verwandtschaften über weite räumliche und zeitliche Distanzen: einmal versuchen Kunkel und der *ZeitLeben*-Autor möglichst viele Nachfahren des zentralafrikanischen Diktators Jean-Bedel Bokassa ausfindig zu machen – dieser zeugte eine unüberschaubare Zahl an Kindern mit Frauen aus verschiedenen Ländern – ein andermal fotografiert Kunkel in Chile Nachfahren deutscher Einwanderer, deren heutiges Leben die kulturellen Spuren der Vorfahren geradezu bewahren. Und so scheint Kunkel die „Möglichkeiten eines Aufeinander-bezogen-Seins, das – ohne Hoffnung auf eine utopische, universale Brüderlichkeit – von der Zuversicht auf Annäherung über kulturelle Grenzen hinweg getragen ist“<sup>321</sup> auszuloten und bleibt damit in einer durchaus klassischen, humanistischen Grundhaltung, die durch ihn jedoch eine Überführung in die Gegenwart erhält, in der eine große Erzählung „das Ziel der Freisetzung von Pluralität in sich trägt“<sup>322</sup>.

### **Der Mensch als Ort der Bilder**

Aufschlussreich in der Beantwortung der Frage warum sich Kunkels Bildwelt im Laufe der letzten Jahre ihrer Entstehung so belebt hat, ist auch der von Frohne und

---

<sup>321</sup> Frohne/Katti 2016, S. 193

<sup>322</sup> Yeh 2013, S. 75.

Katti betonte Konnex von Kunkels Menschenbildern und dem bild-anthropologischen Verständnis vom menschlichen Körper als Ort der Bilder: „Denn der Ort der Bilder, das sind die Menschen selbst.“<sup>323</sup>

Bilder stehen in einem doppelten Körperbezug, so definiert Christine Kruse im Rekurs auf Hans Belting das Verhältnis: „einmal, indem jeder Mensch mit seinen Vorstellungen und Phantasien über ein eigenes, individuelles Bildarsenal verfügt und mit seinem Gedächtnis ein körpereigenes Bildarchiv besitzt“, und dann „sind die einzelnen Bildmedien selbst künstliche oder symbolische Bild-Körper, in denen individuelle und kollektive Vorstellungen, Erinnerungen und Träume eingeschrieben sind.“<sup>324</sup> Die Autorin geht von dem Modell zweier Bildkategorien aus, auf dem die gesamte, westliche Bildgeschichte basiert; den internen oder nicht medialen Bildern und den externen, medialen Bildern – die sich allerdings gegenseitig bedingen und verändern.<sup>325</sup> „Statt [jedoch] den (Bild)medienbegriff auf einen Dualismus von Geist und Materie, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit zu bringen, wird eine Korrelation von internen Repräsentationen und Bildmedien angenommen: Medien entstehen aus mentalen Operationen (auf der Kommunikatorseite) und generieren mentale Operationen (auf der Rezipientenseite).“<sup>326</sup>

Vor diesem Hintergrund betrachtet könnte Kunkels relativ späte Einbindung des Menschenbilds in seine sonst topologisch orientierte Arbeitsweise auch als weitere Entäußerung seiner Überlegungen zum Bild und unserer Bildkultur verstanden werden. In der Literaturliste seines Nachlasses finden sich Beltings oder Kruses Schriften zwar nicht, doch wir wissen, dass Kunkel einige Seminare bei Belting an der HfG Karlsruhe belegt hatte (s. Teil 1 dieser Arbeit). Insbesondere Beltings Aus-

---

<sup>323</sup> Frohne/Katti 2016, S. 188.

<sup>324</sup> Kruse, Christine: Wozu Menschen malen – Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003, S. 20. Und: Belting, Hans: Bild-Anthropologie, München 2001. Die Autorin bezieht sich in ihrer Theoriebildung dezidiert auf Belting und grenzt sich dann von seinen Ideen ab, indem sie „die Differenzen zwischen den gemachten, den künstlichen Bildern und den internen Repräsentationen, die ihren Ort im Menschen haben“ (S. 22) erforscht: „Die medienanthropologische Fragestellung verhält sich insofern komplementär zur Bildanthropologie, als sie das Bildermachen selbst in das Zentrum der Überlegungen stellt. Bildmedien werden nicht als Kehrseite der vom ‚reinen Bild‘ definierten Medaille angenommen, sondern Bilder und Medien bilden eine interpendente Einheit, wobei die verschiedenen Bildtechniken und die davon anhängenden Bildqualitäten, die Frage wie das Bild gemacht ist, ein weiteres Zentrum des Interesses bilden.“ (S. 22).

<sup>325</sup> Vgl.: Kruse 2003, S. 36.

<sup>326</sup> Ebd., S. 38.

führungen zur Bild-Anthropologie kommen Kunkels Themen entgegen.<sup>327</sup> Als bild-analytisch denkender Künstler, der in seiner künstlerischen Praxis Fragen zur Evidenz der Bilder sowie Fragen zu Geschichte und Gedächtnis nachging und sich darüber hinaus für die Entstehung von Bild- und Kommunikationszeichen interessierte, musste Kunkel irgendwann beim Menschen ankommen, denn: „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten.“<sup>328</sup>

Kunkels 2007 entstandene Serie *Pilgrimage/Transmission* (Abb. 102 - 107, S. 274 - 277) trägt diese Idee über die Abbildung von religiösen Pilgerstätten in Jerusalem in sich. Denn im „Bannkreis der Religion“ hatte der Glaube an das Bild einmal seinen „Sitz im Leben“: da die „Wirklichkeit empirisch und sinnlich nicht verfügbar war, machten die Hüter des Glaubens sie entweder durch Bilder anschaulich, über die sie Kontrolle ausübten, oder sie erließen ein Bilderverbot, welches Bilder aber nicht gänzlich annulliert, sondern sie den Augen entzieht, um sie in eine innere Vorstellung zu verlegen.“<sup>329</sup> Ähnlich wie bei den Felszeichnungen und -ritzungen, die Kunkel Jahre früher fotografiert um die Anfänge der menschlichen Kommunikation mit Zeichen und Bildern nachzuvollziehen, zieht es Kunkel an die Orte, an denen die Glaubensbegriffe der monotheistischen Religionen durch Bild- und Bauwerke sowie durch körperbetonte Rituale gefestigt wurden und werden. Und hier integriert er erstmals den Menschen, als damals wie heute aktiven Teil dieser Dynamik, in seine Bildfindungen und betont in der Titelgebung der Serie, dass es ihm hier genau um jene Übertragungsdynamiken geht, die Belting beschreibt: „In Bildprak-

---

<sup>327</sup> „Der Ausgangspunkt meiner Arbeit ist immer die Reflektion [sic] über die Wirkmächtigkeit von Bildern. Mich interessiert, wie Menschen über Bilder Wertesysteme für die Welt entwickeln, welche Vorstellungen Bilder vermitteln und welche Mechanismen in den Bildern stecken. Ich suche systematisch Orte auf, die paradigmatisch für die Generierung von Kultur stehen und greife dabei auf jene Bilder und Orte zurück, die die Geschichte hervorgebracht hat: z.B. auf Höhlen als Ursprung von Erkenntnis, Felszeichnungen als früheste Formen menschlicher Abstraktion, Orte des Ursprungs von Glauben wie Jerusalem, oder auf Luftaufnahmen, die ein Versuch sind, sich kartographisch Land anzueignen.“ In diesem Absatz eines Artists Statements formuliert Kunkel eigentlich alle bild-anthropologischen Fragestellungen. Artist Statements siehe Anhang, S. 192-196.

<sup>328</sup> Belting 2001/2014, S. 236.

<sup>329</sup> Belting, Hans: Das echte Bild - Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 7.

tiken überleben Glaubensbegriffe, und Bildpraktiken begannen einmal als Glaubenspraktiken.“<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> Belting 2005, S. 7.

## **Teil 3 – Der distanzierte Blick: Kunkels Bildsprache als Bühne einer mehrfachen Zeitlichkeit**

**A**lbrecht Kunkel fotografierte in seiner gesamten Laufbahn als Fotograf in einer erstaunlich konsistenten Bildsprache. Bis auf ein paar Experimente mit schwarzweißen Portraits und sehr farbigen Nachtaufnahmen, welche in seiner Ausbildungszeit am Lette-Verein Berlin (1988-1990) entstanden, weisen seine Bilder eine durchgehend ähnlich gestaltete Syntax auf: meist großformatige Farbfotografie ohne extreme Lichtgestaltung; eine statische, auf das Bildzentrum konzentrierte Komposition; eine mittelweite bis weite Entfernung zwischen Fotograf/Kamera und Bildgegenstand sowie eine auf die menschlichen Proportionen austarierte Perspektive. Allen Motiven seines Werkes ab ca. 1993 ist dieses – das Fotografensubjekt und die affektive Bildwirkung neutralisierende – Programm zueigen. In diesem Kapitel wird die Bildsprache Kunkels im Hinblick auf etablierte fototheoretische Begriffe hin diskutiert. Vorsicht ist stets geboten, wenn eine künstlerische Bildsprache auf ihre Wirkungsintention hin untersucht wird, „denn nie können wir wissen, ob das Resultat sich wirklich mit der meist erst während des Arbeitsprozesses herauskristallisierten Vorstellung des Urhebers deckt“<sup>331</sup>. Dennoch soll der Versuch einer Strukturanalyse unternommen werden, da sich Kunkels bildsprachlichen Strategien so offensichtlich an einem ästhetischen Programm orientierten.

Das folgende Kapitel ist in zwei Teile organisiert. Der erste Teil des Kapitels beginnt mit einem kurzen Überblick über die unterschiedlichen Ideen zum „Dokumentarischen“ in der Fotografie. Dass es sich hierbei nicht um eine spezifische Eigenschaft des Mediums Fotografie handelt, sondern um eine künstlerische Strategie, ist eine der Ausgangsthesen des gesamten Kapitels. Am Ende des ersten Teils soll dann als resümierender Schluss die Idee eines distanzierten Blicks anhand von kurzen Werkanalysen formuliert werden, welche das ästhetische Programm Kunkels als die

---

<sup>331</sup> Pochat, Götz: Geschichte und Kunstgeschichte – Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Sinngebung der Kunst und der Kunstgeschichte, in: Ders., Kunst, Kultur, Ästhetik – Gesammelte Aufsätze, Wien und Berlin 2009, S. 585-622, hier: S. 612. Erstmals veröffentlicht in: Kunsthistoriker, Wien 1985, H. 4/5, S. 4-16.

Voraussetzung für ein inhaltliches Spiel mit mehrfachen Zeitlichkeiten kennzeichnet. Kunkels distanzierter Blick wird als ein dezidiert geschichtlicher Blick identifiziert, der als Gegenstand der inhaltlichen Aussage eine mehrfache Zeitlichkeit in sich trägt und diese in den fotografischen Ergebnissen mit dem Ziel zum Ausdruck bringt, ein „dynamisches Hinüberwirken des Geschichtlichen in das gegenwärtige Leben und vice versa“<sup>332</sup> zu generieren.

Im zweiten Teil des Kapitels werden die mehrfachen Zeitlichkeiten von Kunkels distanzierterem Blick anhand der mehrteiligen Werkserie *Aerial Views* (2002-2006) im Hinblick auf ihre kunstgeschichtliche Verweisstruktur untersucht. Dieses unvollendet gebliebene Konvolut weist einige Besonderheiten auf und hat eine Alleinstellung in Kunkels Werk. Geplant schien eine ca. 21-teilige Werkserie, in der gefundenes und selbst produziertes Bildmaterial in einer dialogischen Kombinatorik zueinander gebracht und somit eine komplexe, interikonische Verweisstruktur zur Wirkung gebracht wurde. In den Jahren 2002 bis 2006 erwarb Kunkel zahlreiche Sets von Luftaufnahmen verschiedener Orte in den USA beim US-amerikanischen Landwirtschaftsministerium. Auf seinem Computer findet sich ein Ordner mit Recherchedokumenten zu den einzelnen Teilen dieser zunächst mit dem Arbeitstitel *Aerials* versehenen Serie.<sup>333</sup> Die auf den Luftbildern erfassten Orte stehen alle in Zusammenhang mit KünstlerInnen bzw. Kunstwerken und legen somit eine kunstgeschichtliche Topologie an. Ergänzend zum Erwerb der Luftaufnahmen reiste Kunkel an einige der betreffenden Orte, um dort zu fotografieren. Neben der dreifachen Zeitstruktur der Höhlen- und Felsenbilder implementiert Kunkel in dieser Serie eine weitere Zeitlichkeit, die hier mit dem Kunstwort „Kunstgeschichtlichkeit“ gefasst werden soll. Der von Eva Kernbauer erdachte Neologismus bezeichnet „die Durchdringung von künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Praxis“<sup>334</sup> und Kunkels explizite bzw. intendierte Einordnung des eigenen Werks in kunsthistorische Zusammenhänge lässt sich vor dem Hintergrund dieser Theorie besonders fruchtvoll analysieren.

---

<sup>332</sup> Ebd., S. 585.

<sup>333</sup> Dieser digitale *Aerials*-Ordner beinhaltet Material zu ca. 25 KünstlerInnen, mit denen Albrecht Kunkel sich offenbar eingehender zu beschäftigen beabsichtigte, sowie die Koordinaten ihrer Wohnorte und Standorte von Kunstwerken. Abgelegt sind dort ausserdem die gescannten Luftaufnahmen, die Kunkel als Einzelbilder und Tableaus zusammengestellt hat.

<sup>334</sup> Kernbauer, Eva: Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit – Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015, S. 9-31, hier: S. 9.

## Dokumentarisches Fotografieren als ästhetisches Programm

„Es gilt als ausgemacht, dass das Projekt des Dokumentarismus ein zutiefst paradoxes, wenn nicht aporetisches ist,“<sup>335</sup> stellt der Kunstwissenschaftler Tom Holert fest. Und auch die Medienwissenschaftler Friedrich Balke und Oliver Fahle attestieren dem Dokumentarischen eine „fundamentale Ambivalenz, die es zwischen dem Versprechen auf eine [...] direkte Wirklichkeitswiedergabe auf der einen und einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht [...] auf der anderen Seite changieren lässt.“<sup>336</sup> Der prekäre Status des Dokumentarischen ist innerhalb der foto- und filmtheoretischen Literatur also hinlänglich bekannt. Dennoch ist der Begriff, wie Susanne Holschbach betont, nicht obsolet: „Er hat eine konkrete Geschichte, das heißt, er wurde verwendet, um eine spezifische Art der fotografischen Praxis und den Stil bzw. die Haltung bestimmter Fotografinnen und Fotografen zu kennzeichnen; er wurde schließlich problematisiert und vermittels seiner kritischen Reflexion wieder brauchbar gemacht.“<sup>337</sup>

Im Folgenden verschiedenen Versuche, das Dokumentarische in der Fotografie zu beschreiben, aufgezeigt werden. Analog zu Rosalind Krauss' Unterscheidung zwischen Fotografie und dem Fotografischen<sup>338</sup> soll das Verhältnis zwischen Dokument und dem Dokumentarischen als eine Form der theoretischen Verschiebung gedacht werden, in der sich das Dokumentarische vom Gegenstand des Dokuments (Pass, Zeugnis, Urkunde etc.) ablöst um als anwendbares Konzept in andere Bereiche (Film, Fotografie, Kunst etc.) zu migrieren. Ich werde mich hauptsächlich auf Literatur ab den 2000er-Jahren konzentrieren, also der Zeit, in der das Verständnis um eine Krise der Repräsentation in den Bild- und Medienwissenschaften

---

<sup>335</sup> Holert, Tom: Index und Fantastik, in: Ders., *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, S. 190-195, hier: S. 192.

<sup>336</sup> Balke, Friedrich und Fahle, Oliver: Dokument und Dokumentarisches - Einführung in den Schwerpunkt, in: *Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.), Zeitschrift für Medienwissenschaft*, H. 11 Dokument und Dokumentarisches, Zürich/Berlin 2014, S. 10-17, hier: S. 11.

<sup>337</sup> Holschbach, Susanne: Im Zweifel für die Wirklichkeit - Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: *Siegrid Schneider und Stefanie Grebe (Hg.), Wirklich wahr! - Realitätsversprechen von Fotografien*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23-30, hier: S. 23.

<sup>338</sup> Krauss beschreibt das Fotografische als ein theoretisches Objekt oder Folie, welche/s sie, ausgehend von der von ihr statuierten Indexikalität der Fotografie, dazu befähigt, über den indexikalischen Charakter zeitgenössischer Kunst zu schreiben. Siehe hierzu: Krauss, Rosalind: Einleitung, in: *Krauss 1982/1998*, S. 13-17. Diese „methodische Unentschiedenheit“ wurde verschiedentlich kritisiert, u. a. von Peter Geimer, der sogar die Frage stellt, ob Krauss mit ihren Überlegungen zum Fotografischen ihrem eigentlichen Untersuchungsgegenstand - der Kunst - gerecht wird. Siehe hierzu: Geimer, Peter: *Der fotografische Index als Funktionsmodell der Kunst (Krauss)*, in: *Geimer 2009*, S. 27.

durch das Bild-Ereignis der Anschläge des 11. Septembers 2001 aktualisiert wurde und damit auch die Revision dokumentarischer Praxen eine Konjunktur erfuhr.

### **Dokumentarische Gebrauchsweisen in der Geschichte der Fotografie**

Eine systematisierende und international geführte Diskussion über dokumentarische Gebrauchsweisen der Fotografie beginnt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Zeitpunkt, an dem es „offenbar notwendig geworden [war ...], verschiedene Richtungen moderner Fotografie unterscheiden zu können.“<sup>339</sup> Während im 19. Jahrhundert die wahrheitsgetreue Wirklichkeitswiedergabe fotografischer Aufnahmen noch unhinterfragt blieb und Fotografien generell als Bildbeweise der sicht- und unsichtbaren Welt verstanden wurden – ihre Qualität als Dokument also nicht infrage gestellt wurde –, hatten sich um die Jahrhundertwende die piktorialistischen Strömungen entwickelt, deren ProtagonistInnen ihre Aufnahmen zugunsten einer mehr malerischen Anmutung manipulierten, um sie als künstlerische Artefakte auszuweisen, so dass sie gleichberechtigt und/oder im Widerstreit mit den ‚objektiven‘<sup>340</sup> Anwendungsweisen des Mediums existierten.

Ab den späten 1920er Jahren und vorwiegend in den 1930er setzte sich der Begriff „dokumentarisch“ international durch und zwar weder für die Beschreibung von ästhetischen bzw. stilistischen Merkmalen noch für eine bestimmte Gruppe von Fotografen, sondern, wie Renate Wöhrer schön herausarbeitet, als Beschreibung eines „Überschneidungsraum[s] von künstlerischen und nicht-künstlerischen Elementen“, also nicht in Abgrenzung zu einer wie auch immer gearteten Kunstfotografie, sondern als ein „Ineinandergreifen von Kunst- und Gebrauchsfotografie“, das unter den Vorzeichen von bild-politischen Regierungsaufträgen entstand.<sup>341</sup>

Denn als die Ursprungsorte einer Begriffsdefinition des Dokumentarischen werden in der fotohistorischen Literatur zwei unterschiedliche Regierungsorganisationen aus Großbritannien und den USA genannt: die *Film Unit*, welche 1927 am briti-

---

<sup>339</sup> Holschbach 2004, hier: S. 23.

<sup>340</sup> Zwar war die neue Objektivität fotografischer Aufnahmen insbesondere in den Wissenschaften ein „Schock“, wie die Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison beschreiben, nichtsdestotrotz wird das Paradigma der Objektivität von den beiden Autoren als „epistemische Tugend“ erkannt und eine gewissen Objektivitätshörigkeit historisch ins 19. Jahrhundert verortet. Siehe dazu: Daston, Lorraine und Galison, Peter: *Objektivität*, Berlin 2007.

<sup>341</sup> Siehe hierzu ausführlich: Wöhrer, Renate: „More than mere records“ – Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne, in: Dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden – Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, S. 315-335.

schen *Empire Marketing Board* (E.M.B.) gegründet wurde, sowie die *Historical Section* der *Farm Security Administration* (F.S.A.) die in den USA von 1937 bis 1943 bestand. Sowohl der E.M.B. als auch die F.S.A. beauftragten Fotografen und Filmemacher um sozial-politische Themen öffentlichkeitswirksam zu ‚dokumentieren‘ und die Arbeit beider Organisationen sollte „im Kontext einer seit dem Ersten Weltkrieg gestiegenen Bedeutung staatlicher Propaganda in Europa und den USA“<sup>342</sup> als Öffentlichkeitsarbeit für die Nation verstanden werden. Ihre jeweiligen Leiter kommen in den die Arbeit begleitenden und legitimierenden Texten zu recht ähnlichen Definitionen dessen, was eine gute Bilddokumentation ausmacht: Für Ron Stryker (F.S.A.) ist ebenso wie für John Grierson (Film Unit) die aktive Gestaltung des Bildmaterials während der Aufnahme zentral. „Realitäten sollen durch ein Erkennen und Darstellen signifikanter Elemente bzw. Momente herausgeschält und so schöpferisch zur Ansicht gebracht werden.“<sup>343</sup> Künstlerische Vorgehensweisen (Selektieren, Arrangieren, Komposition, Lichtführung etc.) waren somit wichtige Bezugspunkte in den ersten schriftlich erfassten Konzeptionen von fotografischen und filmischen Bilddokumentationen. Gleichzeitig wurde jedoch deren Zweckgebundenheit betont und selbstverständlich eine Darstellungstreue im Hinblick auf Gegenständlichkeit vorausgesetzt.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde der vor allem im künstlerischen Kontext verwendete Begriff der Dokumentarfotografie dann mit stilistischen Merkmalen belegt, die sich mittlerweile sogar in ein „klassisches“ Repertoire sowie dessen Revisionen unterscheiden lassen können. Helligkeit, Verständlichkeit, Tiefenschärfe, der Einsatz von Großbildkameras, die Frontalität der Aufnahme sowie weite Bildausschnitte, die ein gleichzeitiges Erfassen vieler Details ermöglichen, werden hinlänglich als klassische Merkmale der Dokumentarfotografie erkannt. In dieser Form der Bildproduktion ziehen sich die AutorInnen hinter ihr Sujet zurück und demonstrieren eine objektiv-dokumentarische Haltung, die sie in ihrer Rolle als vermeintlich neutrale Subjekte auszeichnet.

### **Das Dokumentarische in der künstlerischen Fotografie**

Dass das Dokumentarische irgendwann von Fotografen als eine bildsprachliche Strategie in einem Kunstkontext verstanden wurde, lässt sich an der Rezeptionsge-

---

<sup>342</sup> Wöhler 2015, hier: S. 332.

<sup>343</sup> Ebd., S. 320.

schichte einer geradezu ikonischen Aussage zum Thema nachvollziehen: Der Fotograf Walker Evans, der in den 1930er-Jahren für die F.S.A. gearbeitet hatte und in der fotohistorischen Forschung hinlänglich als einer der Hauptvertreter der klassischen Dokumentarfotografie gilt, prägte in einem Interview auf die Frage, wie er seinen dokumentarischen Ansatz beschreiben würde, eine emblematisch gewordene Definition der künstlerischen Dokumentarfotografie: „Documentary? That’s a very sophisticated and misleading word. And not really clear. [...] The term should be *documentary style*. An example of a literal document could be a police photograph of a murder scene. You see, document has use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, though it can certainly adopt that style.“<sup>344</sup> Dass dieses Statement im Jahre 1971 formuliert wurde und sich auf Fotografien bezieht, die zu diesem Zeitpunkt über 30 Jahre alt sind, bringt den Fotohistoriker Wolfgang Brückle richtigerweise dazu, es als retrospektive Selbstlegitimation des Fotografen zu lesen: „Looking back, what he [Walker Evans] was aiming for was the strict distinction between commissioned photography and his personal, artistic photography, which he conceived of as essentially non-functional, referring to a concept of art in Kant’s tradition.“<sup>345</sup> Wovon sich Evans hier laut Brückle befreien will, ist die Einordnung seiner Bilder in eine traditionelle, auftragsgebundene Dokumentarfotografie, wie Evans sie für die F.S.A. anfertigte und die zum Zeitpunkt seines Interviews in den 1970er-Jahren einer fundamentalen Kritik ausgesetzt war. Insbesondere das „normativ eingesetzte Subjekt-Objekt-Verhältnis“ zwischen FotografIn und den Fotografierten wurde als „doppelter Akt der Unterjochung“ wahrgenommen: „... erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft.“<sup>346</sup> Die Verortung einer wirklichkeitsbeobachtenden Fotografie in den Bereich des Nicht-funktionalen, so wie Walker Evans dies mit seiner Fotografie tut, enthebt die künstlerische Dokumentarfotografie in diesem Moment jedoch auch von einer kritischen

---

<sup>344</sup> Walker Evans im Gespräch mit Leslie Katz, in: *Art in America*, Jg. 59, H. 2, März/April 1971, S. 82-89, hier: S. 87. Hervorhebung von mir.

<sup>345</sup> Brückle, Wolfgang: *On Documentary Style - "anti-graphic photography" between the Wars*, in: *History of Photography*, Jg. 30, H. 1, Frühjahr 2006, S. 68-79, hier: S. 76.

<sup>346</sup> Solomon-Godeau, Abigail: *Wer spricht so? - Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, in: Herta Wolf u. a. (Hgg.), *Diskurse der Fotografie - Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/Main 2003, S. 53-74. Original: *Who is Speaking Thus? - Some Questions about Documentary Photography*, in: *Dies., Photography at the Docks - Essay on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis 1991, S. 169-183.

bzw. politischen Funktion. Hier zeigt sich das von Holert als aporetisch gekennzeichnete Wesen des Dokumentarischen ein weiteres Mal: der beinahe unauflösbare Konflikt zwischen einer Zeigeabsicht, die unausweichlich in ein System von Machtverhältnissen eingebunden ist und einem Wirklichkeitsversprechen, das anscheinend niemals eingelöst werden kann.

In einer neueren Dokumentar fotografie, deren ProtagonistInnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (post)strukturalistische Impulse in ihrer Praxis umsetzen, wurde „die Textualität der Fotografie, ihre Einbettung in diskursive und institutionelle Systeme“<sup>347</sup> berücksichtigt und thematisiert – ja dadurch konstituierte sich ihr Dokumentarismus. Als eine wichtige Position für diese Form des Dokumentarischen steht der Fotograf Allan Sekula, der ab den frühen 1970er-Jahren seine Fotografien beispielsweise mit ausführlichen Begleittexten ergänzte, um der kritischen Dimension seiner Themen Ausdruck zu verleihen. (Abb. 79, S. 260) Gleichzeitig entwickelte sich ein Verständnis von dokumentarischer Fotografie, das in der Subjektivität einer Schnappschuss-Ästhetik begründet ist und deren Authentizitätseffekte gerade dadurch als dokumentarisch gelten – als einflussreiche und populärste Vertreterin dieser Form des Dokumentarismus wäre Nan Goldin zu nennen, in deren Fotografie das Private politisch wird. (Abb. 80, S. 260)

Das ästhetische Repertoire der Dokumentarfotografie ist also variabel und seine Ausprägungen stehen „heute als reine Stilmittel zur Verfügung, das heißt, sie werden als solche losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion der Wirklichkeitsdarstellung eingesetzt: in der Werbe- und Modefotografie, aber auch im Kunstkontext.“<sup>348</sup>

In der zeitgenössischen Kunst hat die Dokumentarfotografie weiterhin den Status einer eigenständigen Richtung, die sich – unabhängig ihres ästhetischen Programms – „nach wie vor mit der gesellschaftlichen Realität wie auch der individuellen Lebenswirklichkeit auseinander setzt. Ihre Haltung ist jedoch eine vorwiegend skeptische – sie ist sich ihrer Traditionen und der Problematik ihrer Definition bewusst, weiß um die Relativität jeglichen Wirklichkeitsbezugs, um die Begrenztheit subjektiver Perspektiven, um die Medialität von Erfahrungen. Sie weiß um die Effekte unterschiedlicher Präsentationsformen, wie der des Buches oder der der Ausstellungswand, auf die Rezeption von Bildern; ebenso wie um die bedeutungszuweisende Funktion von Texten und Kontexten; und selbstverständlich auch um die inhärenten Gestaltungsmittel ihres Mediums und die damit verbundenen Ma-

---

<sup>347</sup> Ebd., S. 74.

<sup>348</sup> Holschbach 2004, S. 29.

nipulationsmöglichkeiten. Dennoch hält sie an dem Wirklichkeitsversprechen der Fotografie fest: an dem Versprechen, dass es mit ihrer Hilfe möglich ist, in den sichtbaren Erscheinungen etwas Gegenwärtiges festzuhalten, es für andere lesbar zu machen und für die Zukunft aufzubewahren.“<sup>349</sup> Das Werk Albrecht Kunkels sollte als Teil dieser reflektierten Form einer klassischen Dokumentarfotografie verstanden werden.

### **Das Dokumentarische als kunstwissenschaftliche Meta-Diskussion**

Wenn sich der Effekt des Dokumentarischen immer mehr am Grad der Reflexivität bemisst, mit der Bilder präsentiert werden<sup>350</sup> und nicht durch ein definiertes Gefüge bildsprachlicher Mittel entsteht, und wenn dieser Effekt in vielen unterschiedlichen Disziplinen – Fotografie, Film, Kunst, TV – angestrebt wird, um eine Wirklichkeitsnähe zu erzeugen, so kann tatsächlich von einer Strategie des Dokumentarischen gesprochen werden, die in einem Meta-Diskurs stattfindet. Anknüpfend an die eingangs festgestellte Ambivalenz des Dokumentarischen, das unentwegt zwischen Wirklichkeitsaufnahme und Zeigeabsicht changiert, weisen verschiedene Theoretiker auf weitere Besonderheiten des Dokumentarischen hin. Tom Holert stellt eine widersprüchliche Dynamik in der Wirkung dokumentarischer Bilder fest, denn: „je stärker man das dokumentarische Bild und seine Produktionsbedingungen sichtbar macht – durch medienkritische Kommentare, die Zurschaustellung von Zweifeln an Objektivität und Wahrheitsgehalt des Gezeigten usw. – , desto plausibler erscheint ihr Einsatz zum Zwecke der Wahrheitsfindung.“<sup>351</sup> Und Hito Steyerl ergänzt: „Die ständige Unsicherheit darüber, ob dokumentarische Wahrheit möglich ist oder ob sie von vornherein verworfen werden muss, der ständige Zweifel, ob das, was wir sehen, auch mit der Wahrheit übereinstimmt, stellen keinen Mangel dar, der verleugnet werden muss, sondern im Gegenteil das entscheidende Charakteristikum dokumentarischer Formen. Ihr Merkmal ist die oft unterschwellige, aber trotzdem nagende Verunsicherung, die sie erzielen, und mit ihr die Frage: Ist das wirklich wahr?“<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> Ebd., S. 30.

<sup>350</sup> Holert 2008, hier: S. 192.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Steyerl, Hito: Die dokumentarische Unschärferelation - Was ist Dokumentarismus?, in: Dies., Die Farbe der Wahrheit - Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008, S. 7-16, hier: S. 12.

Holert und Steyerl legten 2008 zeitgleich Anthologien vor, in denen der Status des Dokumentarischen intensiv befragt und aktualisiert wurde und deren Thesen bis heute im deutschsprachigen Raum eine Referenzgröße in der Diskussion darstellen. Holert denkt dabei das Konzept des Dokumentarischen vor allem ausgehend von zeitgenössischen Bildpolitiken in den Massenmedien und beobachtet, dass trotz der anhaltenden Krise der Repräsentation „die ‚Repräsentationen des Realen‘ eher mehr denn weniger Macht als zuvor besäßen, ‚unsere Welt zu gestalten‘.“ Das Dokumentarische wird hier in Verlängerung von Foucaults Machtanalysen als „Element soziotechnischer Überwachungsdispositive“ gedacht und dementsprechend versteht Holert „die Produktion und die Kontrolle der Zirkulation von in Geschichte und Gesellschaft verankerten Bildern“ heutzutage sogar als „wichtigsten Schauplatz gesellschaftlicher Machtausübung“<sup>353</sup>. Doch ganz aufgeben kann Holert das aufklärerische Projekt des Dokumentarischen nicht. Er bewertet den Meta-Diskurs über die „Rhetoriken, Haltungen, Epistemologien und Ansprüche des Dokumentarischen“<sup>354</sup> vor allem im Nachdenken über Dokumentalität als „Schnittstelle zwischen Governementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion“<sup>355</sup> weiterhin als produktiv und die neue Problematik der so genannten Fake News zeigt, wie dringlich es ist, die Frage nach dem Wahrheitsgehalt bildlicher und medialer Artefakte weiterhin ernst zu nehmen.

Hito Steyerl beobachtet im Zeitalter der Digitalisierung ein allgemeines „Begehren nach Intensität“, das sukzessive das „Bedürfnis nach objektiver, institutionell garantierter, wenn nicht gar wissenschaftlich inspirierter Seriosität, die die Glaubwürdigkeit dokumentarischer Formen ausmachte“, ersetzt. Dieses beobachtete Intensitätsbegehren bringt sie dazu, über die „affektiven Komponenten“ des Dokumentarischen nachzudenken, die es zwar immer schon gab, deren Theoretisierung laut

---

<sup>353</sup> Holert 2008, S. 192. Während dieser Text geschrieben wird, wird eine Diskussion über ein Video geführt, in dem zu sehen ist, wie zwei junge, asylsuchende Männer aus Afghanistan in Chemnitz von einer Gruppe Rechtsradikaler auf der Straße verfolgt und bedroht werden. Hohe Regierungsbeauftragte zweifeln an der Echtheit der Aufnahme und kritisieren ihre Verbreitung über soziale Netzwerke.

<sup>354</sup> Ebd., S. 190.

<sup>355</sup> Hier rekurriert Holert direkt auf Steyerl, die „Dokumentalität“ als „Schnittstelle zwischen Governementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion“ versteht. Vgl. Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit (2003), in: Babias, Marius (Hg.), Hito Steyerl – Jenseits der Repräsentation – Essays 1999-2009, Köln 2016, S. 57-63, hier: S. 58.

Steyerl jedoch „zugunsten eines Verständnisses dokumentarischer Ansätze als Machtwissen [im Sinne Holerts, Anm. d. Verfln.] vernachlässigt“<sup>356</sup> wurden.

Die „traditionelle Nahbeziehung von Dokumenten zur Macht“ ist Steyerl selbstverständlich bewusst, doch das Dokumentarische ausschließlich als „Erfüllungsgehilfen von Machtinteressen zu erklären“ bedeutet für sie, „[es] zu unterschätzen und alle Unterschiede zwischen verschiedenen dokumentarischen Verfahren zu nivellieren.“<sup>357</sup> In ihren Texten untersucht sie unter anderem den affektiven Modus dokumentarischer Bilder, um eine Neubestimmung des Dokumentarischen zu erreichen und bezieht sich dabei stärker auf die neuen, digitalen Bildzirkulationen als Holert. Auch Steyerls Thesen lassen an Aktualität nicht nach, Affekte und Emotionen werden als bedeutende zeitgemäße Analysekatoren des Künstlerischen und des Sozialen angesehen und das Verhältnis von Macht und Emotionen dabei insbesondere in den Fokus genommen.<sup>358</sup>

Eine Möglichkeit für die Rehabilitierung des Dokumentarischen als kritische Analyse der Welt sieht Steyerl in der Befreiung der Bilder aus ihrer „Verwicklung in Herrschaft“, und zwar in einer Neubestimmung von dokumentarischer Distanz: „Eine solche Distanz kann nicht räumlich definiert sein. Sie muss ethisch und politisch gedacht werden, aus einer zeitlichen Perspektive. Nur aus der Perspektive der Zukunft können wir eine kritische Distanz zurückerlangen, einer Zukunft, die Bilder aus der Verwicklung in Herrschaft entlässt.“<sup>359</sup> Diese interessante Umkehr der Perspektive stellt eine fundamentale Neubestimmung des Dokumentarischen dar, deren Grundmerkmal bisher immer die Retrospektive gewesen war, da jede Aufnahme eine Vergangenheit zeigt. „Documentary is not actuality.“<sup>360</sup> stellte der Filmtheoretiker Philip Rosen 1993 fest und bescheinigte damit allen dokumentarischen Ansätzen in Film und Fotografie immer eine komplizierte Verwicklung mit dem

---

<sup>356</sup> Dokumentarische Praxis ist immer schon Handlung – Gespräch zwischen Reinhard Braun und Hito Steyerl, in: Camera Austria International, Über das Dokumentarische als politische Praxis, H. 114, Wien 2011, S. 27-28, hier: 27.

<sup>357</sup> Steyerl, Hito: Phantom Truck – Die Krise der dokumentarischen Repräsentation, in: Dies., Die Farbe der Wahrheit – Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008, S. 113-120, hier: S. 115.

<sup>358</sup> Im fotohistorischen Kontext soll hier die von Katharina Sykora herausgegebene Anthologie *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, genannt werden. Aktuell bearbeitet das cx - centrum für interdisziplinäre studien an der Akademie der Bildenden Künste München für das Studienjahr 2017/2018 das Thema "Politik der Emotionen / Macht der Affekte".

<sup>359</sup> Steyerl 2008, wie FN X, hier: S. 15f.

<sup>360</sup> Rosen, Philip: Document and Documentary – On the Persistence of Historical Concepts, in: Renov, Michael (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York 1993, S. 58-89, hier: S. 72.

Konzept der Historizität. Steyerl wiederum löst das Dokumentarische aus dieser Logik und damit auch aus der Logik der Repräsentation. In ihrem Sinne darf ein kritischer Dokumentarismus „nicht das zeigen, was vorhanden ist – die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen“, sondern soll zeigen „was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann“.<sup>361</sup> Hier wird der Bereich der Utopie und des Science Fiction in das Dokumentarische eingedacht und somit eine andere Zeitlichkeit eingeführt – die allerdings im Werk von Albrecht Kunkel nicht zur Wirkung kommt: seine fotografische Wirklichkeitsbefragung ist ganz im retrospektiven angesiedelt.

### **Das Dokumentarische bei Albrecht Kunkel**

Albrecht Kunkel interessierte sich als Künstler ausserordentlich für die Wirkungsmacht von (fotografischen) Bildern und seine Arbeiten aus den 2000er-Jahren können als eine künstlerische Reflexion dieses Themenkomplexes verstanden werden. Dass für ihn dabei ein dokumentarischer Ansatz als Grundlage seiner Praxis dient, erschließt sich auch aus der Lektüre seiner Artists Statements.<sup>362</sup> Zugleich erschließen sich aus der Lektüre jedoch auch die Schwierigkeiten, mit denen man konfrontiert ist, wenn man versucht *das Dokumentarische* zu fassen; eine Problematik, die Abigail Solomon-Godeau in ihrem programmatischen Text zur Dokumentarfotografie drastisch als „Morast von Widersprüchen, Verwechslungen und Mehrdeutigkeiten“<sup>363</sup> bezeichnete, in den man sich begibt, wenn man die eigene künstlerische Praxis oder Werke anderer im Hinblick auf das Dokumentarische beschreibt.

Über die Serie *Felsen* (1998-2000), die prähistorische Felsritzungen im portugiesischen Côa-Tal zeigt, schreibt Kunkel, dass er eine „kalkulierte Inszenierung“ einsetzte, die jedoch „in der dokumentarischen fotografischen Haltung verschwindet“. Und weiter unten im Text ist im Zusammenhang mit der Serie *Pilgrimage/Transmission* (2007) von einer „Umwertung des Dokumentarischen“ die Rede, das er „zugunsten der auratischen Qualität fotografischer Bilder in den Hintergrund treten“ lässt. Was hier deutlich wird ist, dass Kunkel – wie auch die meisten Theoretiker – das Dokumentarische als eine Strategie erkennt, die innerhalb einer künstlerischen Praxis mehr oder weniger forciert werden kann. Dann allerdings überraschen die

---

<sup>361</sup> Steyerl 2008, hier: S. 16.

<sup>362</sup> Siehe die Artist Statements im Anhang, S. 192-196.

<sup>363</sup> Solomon-Godeau 2003, S. 64.

formulierten Dichotomien zwischen ‚Inszenierung‘ und ‚dokumentarischer Haltung‘ sowie zwischen dem ‚Dokumentarischen‘ und einer ‚auratischen Bildqualität‘, die Kunkel weiterhin aufrecht erhält. Was Kunkel in dem Text über seine eigenen Arbeiten nicht genügend gelingt, ist, den „meta-dokumentarischen Diskurs“<sup>364</sup> aus der eigenen Praxis herauszulösen und das Dokumentarische nicht mehr in den Bildern selbst zu verorten, sondern es als eine Reihe „unterschiedliche[r] Akte der Beglaubigung und Bezeugung und des Beweizens, des Registrierens und Zertifizierens, letztendlich der Herstellung von Wahrheit“<sup>365</sup> zu verstehen, die sich im Umgang mit den Bildern ergeben und nicht im Akt des Fotografierens. Wie sehr sich Kunkel nämlich für die Rhetoriken des Dokumentarischen interessierte und sie auch praktisch in seiner Arbeit untersuchte, zeigt die heterogene Materialität der mehrteiligen Serie *Aerial Views*, die im vorherigen Teil dieser Arbeit schon auf ihre evidenz-erzeugenden Aspekte hin beschrieben wurde.

Kunkel folgt einem dokumentarischen Programm, das sich einer vermeintlich neutralen Wirklichkeitsdarstellung verschrieben hat und richtet seine Kamera mit kühlem, nicht wertenden Blick auf die Welt. In der Zurückhaltung des eigenen emotionalen Wertesystems liegt eine foto-ethische Entscheidung: der Künstler Albrecht Kunkel zeigt auf die Wirklichkeit und führt uns BetrachterInnen einen Ausschnitt der Welt vor, den er als Künstler-Subjekt jedoch unkommentiert lässt. Durch diese Urteilsenthaltung des Produzenten eröffnet sich ein Deutungsraum, der nun von den BetrachterInnen individuell mit Sinn befüllt werden kann. Kunkels künstlerischen Kommentar zu der Welt, die er abbildet, kann in der Auswahl seiner Motive erkannt werden, denn seine inhaltlichen Intentionen eröffnen sich besonders in der Zusammenschau der Werkgruppen und Einzelbilder. Für sich betrachtet ergeben die einzelnen Teile seines Werkes eine Aneinanderreihung von unterschiedlichen Themen, deren Gemeinschaftsmerkmal die unveränderte Bildsprache darstellt, doch in der Zusammenschau eröffnet sich eine nachvollziehbare Narration mit einem geradezu interreferenziellen Programm.

Dieses Programm sollte ab der Zeit seines Studiums als ein bewusstes Referenzsystem zu künstlerischen, ästhetischen und kulturhistorischen Vor-Bildern verstanden werden, dem sich Kunkel bedient, denn seinem distanzierterem Blick wohnt eine retrospektive Bewegung inne, die eine mit geschichtlichen Verweisen angereicherte

---

<sup>364</sup> Holert 2008, S. 109, Auszeichnung im Text.

<sup>365</sup> Balke/Fahle 2014, S. 11.

Gegenwart aufzeichnet, und die Wahl seiner technischen Mittel unterstützt diesen retrospektiven Charakter.

### **Analoge Großbildfotografie in der digitalen Zeitenwende**

Da das Dokumentarische als ästhetische Kategorie keine feste Größe darstellt, sondern als Meta-Diskurs und künstlerische Strategie funktioniert, muss für die Analyse von Albrecht Kunkels ästhetischer Rhetorik ein anderer Zugang gefunden werden. Kunkels Fotografien weisen eine klare, Isakson'sche Ästhetik auf, die das Künstler-subjekt so gut es geht hinter der technischen Herstellungsweise zurücktreten lässt. In der Beschreibung dieser Bildsprache eignen sich Adjektive wie kühl, distanziert, nüchtern oder objektiv, doch keine dieser Volkabeln lässt sich in eine ästhetische bzw. eine fototheoretische Kategorie überführen.

Kunkels Entscheidung für die analoge Großbildfotografie ist zum Entstehungszeitpunkt seiner Arbeiten als eine bewusste Entscheidung zu werten, denn die digitale Fotografie mit ihren technischen Möglichkeiten der Bildmanipulation wäre für ihn ebenfalls zugänglich und nutzbar gewesen. Dass Kunkel seine Negative meist digitalisierte um sie hinsichtlich Farbkorrektur und Ausgabeformat zu bearbeiten, stellt lediglich eine Übersetzung der analogen Grundtechniken in digitale Verfahren dar, und schöpft das bildmanipulierende Potential digitaler Bildbearbeitung keineswegs aus. Vielmehr findet Kunkel mitten in der Zeitenwende zwischen analoger und digitaler Fotografie einen eigenen Weg mit der sich komplett verändernden Materialität des Mediums.

Analoge Großbildkameras sind kompliziert in der Handhabung denn die Negative müssen einzeln in den Kamerakörper eingelegt werden und das ist ohne Assistenten langwierig – auch ist ein spontanes Reagieren auf die Umgebung nicht möglich. Der Kamerakörper bedarf eines Stativs und kann nicht in der Hand gehalten werden, somit ist nicht jeder Kamerastandpunkt zu realisieren. Das Motiv – insbesondere beim Fotografieren im Freien, ausserhalb der idealen Bedingungen in einem Fotostudio – muss also in einem intensiven Wahrnehmungsprozess in der Landschaft gefunden und erarbeitet werden. Die Bildfindung ist weiterhin davon abhängig, wie mobil der/die FotografIn ist. Kunkel war meist allein unterwegs und hat ohne Assistenz fotografiert. Wir müssen uns seine Arbeitsweise also als eine sehr konzentrierte, körperlich anstrengende und stille Arbeit vorstellen.

## Kunkels Fotografie als ein distanzierter Blick in mehrfache Zeitlichkeiten

Um Kunkels inhaltliches Programm und die seinem Werk inhärenten narrativen Linien zu dechiffrieren, bietet sich das vorgeschlagene Konzept der „mehrfachen Zeitlichkeit“ an. Sich überlagernde Zeitlichkeiten sind zunächst einmal ein konstitutives Merkmal der Fotografie bzw. der Kunst im Allgemeinen, da es im Moment der Kunstbetrachtung immer zu einer Überlagerung von Zeitlichkeiten kommt, die sich aus der Erlebniszeit der BetrachterInnen im Moment des Betrachtens, der im Kunstwerk symbolisch dargestellten Zeit sowie dem jeweils individuellen Wissen der BetrachterInnen über die Entstehungszeit des Kunstwerks zusammensetzt.<sup>366</sup>

Bei Albrecht Kunkels Arbeiten überlagern sich Zeitlichkeiten allerdings auch innerhalb der von ihm ausgewählten Motive, eine mehrfache Zeitlichkeit wird vom Künstler also forciert und inszeniert. Wiederholt finden sich in Kunkels Werk Momente, in denen sich mehrere zeitliche Bezugssysteme überschneiden: mal richtet Kunkel seinen distanzierten Blick weit in die Vergangenheit - indem er Motive aufzeichnet, in denen sich Zeit materialisiert und/oder manifestiert hat, dann zeichnet er in derselben Aufnahme bzw. derselben Serie sehr zeitgenössische Momente auf. Historie und Gegenwart, Kontinuum und Momentum; Kunkels Werk zieht seine Stärke aus der Konfrontation von Zeitlichkeiten - auch der Konfrontation unserer „individuellen und begrenzten Zeitlichkeit“<sup>367</sup> gegenüber der überzeitlichen Dimension von „kollektiven Gedächtnisstätten“<sup>368</sup>, religiösem Glauben oder einer sogenannten „deep time“<sup>369</sup>, die sich vielmehr geologisch festmachen lässt und ebenfalls den menschlichen Erfahrungshorizont überschreitet. Darüber hinaus finden sich Zeitlichkeitsüberlagerungen in Kunkels Fotografien, die eine interpiktorale bzw. kunstgeschichtliche Dimension in sich tragen. Die mehrfache Zeitlichkeit in Albrecht Kunkels Werk ist also eine, die neben der historischen Zeit auch eine kunst- bzw. mediengeschichtliche Zeit thematisiert. Im Folgenden werden die verschiedenen Zeitebenen in Kunkels Werk nachvollzogen.

---

<sup>366</sup> Vgl. Pochat, Götz: Erlebniszeit und Bildende Kunst, in: Pochat 2009, S. 709-730.

<sup>367</sup> Frohne/Katti 2016, S. 182.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Trevor Paglen, der sowohl Geograf als auch Künstler ist, verwendet den Begriff „deep time“ oftmals, um seine Vorstellung von der Funktion von Kunst zu formulieren: „... visualizing deep time is what art can contribute ... to todays questions, which are global warming or where to store nuclear waste.“ Vgl. Paglen 2012.

In der weiten Perspektive auf Kunkels gesamtes künstlerisches Werk können wir eine erstaunlich lange und geografisch ausgedehnte Zeitspanne ausmachen, die vom Künstler abgebildet wird. Sie umspannt einen gedanklichen Raum von prähistorischer Höhlenmalerei in Europa bis zum Bau eines Fußballstadions in China im Jahr 2007. Dieser Zeitraum ist selbstverständlich nur punktuell repräsentiert und bei einem Entstehungszeitraum von über 15 Jahren auch sicherlich nicht von Beginn an konzeptuell angelegt, und doch wirken Kunkels überzeitlichen Betrachtungen konsistent. In der Überlagerung von Zeitlichkeiten liegt eine Kraft, die über den simplen fotografischen Zeigemoment der einzelnen Motive hinausreicht. Es entsteht eine Art Meta-Narration, mithilfe derer die einzelnen Teile miteinander verbunden werden können, denn ihnen liegt eine gemeinsame Idee zugrunde, die von Kunkel über die Jahre hinweg variiert wird. Verkürzt formuliert soll an dieser Stelle nur stichpunktartig auf den Themenkomplex „Kommunikation und kulturelle Praxis“ hingewiesen werden, der Kunkel anscheinend kontinuierlich interessierte und deren künstlerische Erforschung ihn angetrieben hat. Wie sich die Zeitlichkeiten in einzelnen Motiven von Kunkels Werk überlagern, lässt sich an zahlreichen Beispielen ablesen. Schon 1993 fotografierte er eine Werkgruppe mit dem geradezu programmatischen Titel *Once Upon A Time*, in der er panoramatische Blicke in Alpenlandschaften mit Portraits von jungen Erwachsenen in Kombination setzte und damit Nah- und Fernblick, Mensch und Natur aber auch die „Ewigkeit der Berge“ einem kurzen Moment im Leben eines Menschen gegenüberstellte. (Vgl. Abb. 14A/B und 15A/B, S. 230-231)

### **Tropfsteinhöhlen (1996-1998)**

Von 1996 bis 1998 entstand die *Tropfsteinhöhlen*-Serie (Abb. 81-84, S. 261-263), deren Motive beeindruckende Stalaktiten und Stalagmiten, die wie geologische Manifestationen von Zeit über Jahrhunderte entstanden, zeigen. Die Gegenwart kommt in dem Moment ins Bild, in dem Kunkel den Aufnahmewinkel so weit stellt, dass die Infrastruktur des Höhleninneren sichtbar wird: Geländer und Wege machen das Terrain gangbar, künstliches Licht erhellt den eigentlich ewig dunklen Raum, die Höhle wird zu einem Schauobjekt für Touristen, doch, wie Erec Gellautz richtig feststellt, ist es gerade das Fehlen jeglicher Personen auf Kunkels Höhlenbildern, welches diese zeitgenössischen „Medien der Inszenierung [...] deutlich hervortreten lassen“ und „damit einen kritischen Topos der weitschweifenden Kul-

turgeschichte der Höhle bzw. der Geschichte der Höhlenforschung<sup>370</sup> aktualisieren. Kunkels Höhlenbilder erschöpfen sich nämlich nicht in der Darstellung eines Naturschauspiels, sondern aktivieren gerade durch die Zurschaustellung der auf den Menschen ausgerichteten Infrastruktur die dem Ort angelagerten kulturellen Dispositive: Ideen von Unterwelt, Platos Höhlengleichnis, Forscherdrang und Entdeckerglück sowie die von Kunkel festgehaltene touristische Erschließung sind in diesen Bildern präsent. Erst durch den Einbezug zeitgenössischer Elemente ergibt sich ein Sinnzusammenhang, der Anknüpfungspunkte an eine erweiterte, die Gegenwart reflektierende Interpretation ermöglichen.

### **Felsen (1998-2000)**

Der Zusammenschluss von Vergangenheit und Gegenwart funktioniert in der anschließend fotografierten Werkgruppe *Felsen* (1998-2000, Abb. 85-87, S. 263-264) nach einem anderen Prinzip: Kunkel suchte Orte in Westeuropa auf, an denen sich vergangene Zeitalter sehr deutlich – und in diesem Fall im Wortsinn – eingeschrieben haben, denn die abgebildeten Felsen zeigen teilweise über 25.000 Jahre alte geritzte Schrift- und Bildzeichen, die in der jungpaläolithischen Epoche entstanden sind. Er fotografierte einzelne Motive in den Wäldern von Fontainebleau nahe Paris und in den Pyrenäen sowie eine kleine Motivserie im portugiesischen Côa-Tal. Anders als bei den Bildern aus dem Inneren der Tropfsteinhöhlen wurde die Gegenwart hier nicht über die Darstellung einer touristisch orientierten Infrastruktur von Wegeleitsystemen ins Bild geholt, denn die Wege durch die Landschaften scheinen nicht gesichert oder mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet zu sein. Um trotzdem einen Effekt von mehrfacher Zeitlichkeit zu erzeugen, ergänzt Kunkel die Felsenbilder mit der Aufnahme einer frisch angelegten archäologischen Grabung, die er während seines Aufenthalts im Côa-Tal entdeckte.

Ebenso wie die Felsen zeichnet er die Grabungsstätte menschenleer auf. Ein diffuses Dämmerlicht, das die gesamte Werkgruppe ästhetisch prägt, lässt keine eindeutige Zeitbestimmung zu und der Bildaufbau zeigt eine seltsam flache Staffellung von Vorder- und Hintergrund. Die Felsen und die sie spärlich umgebende Vegetation scheinen wie vor eine graue Fläche montiert, so dass keinerlei „landschaftliche Weite“ zur Wirkung kommen kann. Diese ästhetischen Parameter lassen Kunkels Felsen-Bilder in einer doppelten Dekontextualisierung erscheinen: neben ei-

---

<sup>370</sup> Gellautz 2016, S. 156.

ner gewissen „zeitlosen Präsenz“<sup>371</sup> tragen sie vor allem eine ortlose Präsenz in sich, da es – bis auf die Bildtitel – keine landschaftlichen Merkmale gibt, die eine genaue topografische Zuordnung zulassen. Diese, durch formale Entscheidungen forcierte Zeit- und Ortlosigkeit enthebt die Motive aus ihrem spezifischen Zusammenhang und unterstützt gleichzeitig ihre geschichtliche Präsenz, da sich weit entfernte Orte zu einem Topos „universaler Ereigniszusammenhänge“<sup>372</sup> verdichten. Kunkels distanzierter Blick wird hier ein weiteres Mal zur Bühne für die Entfaltung mehrfacher Zeitlichkeiten im Bild, bzw. der Serie, denn die vom Künstler forcierte Neutralität der Aufnahmeparameter – Menschenleere, ausgewogene Perspektive, ungerichtetes Licht und eine mittlere Entfernung zwischen Kamera (und damit BetrachterIn) und Bildmotiv – sowie ihre dadurch hergestellte Zeitlosigkeit ermöglichen es den BetrachterInnen, sich mit den in den dargestellten Bildmotiven eingeschriebenen Zeitlichkeiten – prähistorisch wie auch gegenwärtig – kurzzuschließen; sie gedanklich zu betreten.

Die Felsritzungen in Frankreich und Portugal sind sehr seltene Überlieferungen einer frühen „ästhetischen Verhaltensweise“<sup>373</sup> – der menschlichen Abstraktionsleistung des Kommunizierens durch Zeichen. Das Klima im portugiesischen Côa-Tal begünstigte das Überdauern der Petroglyphen in besonderer Weise; auf einer Fläche von ca. 19 Kilometer entlang des Flusses Côa und seiner Mündung in den Douro-Fluss in Portugal finden sich über 800 gut sichtbare Beispiele von eingeritzten Zeichen, Bildern und Schrift; beginnend mit Motiven aus dem Jungpaläolithikum und weiteren aus den folgenden Epochen des Holozäns bis hin zu einer letzten intensiven Phase in der Neuzeit und neuesten Geschichte vom 17. Jahrhundert bis in die 1950er-Jahre, in der das Areal hauptsächlich von Müllern besiedelt war. Das Côa-Tal ist somit eine weltweit einzigartige Gelegenheit, Zeichen und Bilder aus den größten Zeiträumen der Menschheitsgeschichte zu studieren und einen Eindruck von der Entwicklung und dem Werdegang des menschlichen Bewusstseins und der Zivilisation zu erfahren. Die Bedeutung des bildnerischen Denkens sowie die damit verknüpfte Art der kodifizierten Kommunikation gilt gemeinhin als „unentbehrlicher Bestandteil der menschlichen Psyche“<sup>374</sup> und stellt einen The-

---

<sup>371</sup> Ebd., S. 160.

<sup>372</sup> Pochat 2009b, S. 585.

<sup>373</sup> Vgl. Pochat, Götz: Mensch und Natur im Spiegel der prähistorischen Kunst – Gedanken über die Anfänge einer ästhetischen Verhaltensweise, in: Pochat 2009, S. 153-172.

<sup>374</sup> Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte, in: Pochat 2009, S. 653- 663, hier: S. 650.

menkomplex dar, der im Zentrum von Albrecht Kunkels künstlerischem Interesse stand – nämlich die bildanthropologischen Fragen, wie und wodurch unsere inneren Bilder zu äußeren Bildern werden, wie dann durch Zeichen und Bilder ein allgemein akzeptierter Sinn erzeugt wird und inwieweit Bilder grundlegende und somit auch der Schrift vorgelagerte Elemente der menschlichen Kommunikation darstellen.

Neben den bildanthropologischen Aspekten der *Felsen*-Serie wird hier Zeitlichkeit zum wiederholten Mal zum Gegenstand der inhaltlichen Aussage, denn neben dem unmittelbaren Zeitbewusstsein im Moment des Betrachtens eröffnet sich uns durch das Betrachten gleichzeitig eine immense zeitliche Ausdehnung. Weit zurückliegende Phasen der Menschheitsgeschichte werden uns wiederum als inneres Bild ins Bewusstsein geholt, denn wir wissen zwar, dass sie sich vollzogen haben, doch uns gelingt allein, dieses Wissen als „Zeitphantasie“<sup>375</sup> zu strukturieren – als eine Vorstellung von Zeit, die sich innerhalb unserer Selbst vollzieht und somit nicht verifiziert werden kann bzw. muss.

Wie wir zu diesem Wissen über die Vergangenheit – zu unserer ganz individuellen Zeitphantasie – kommen, wird von Kunkel ebenfalls motivisch in seine *Felsen*-Serie aufgezeigt. Die Grabungsstätte kann als symbolischer Stellvertreter für die systematische Archäologie verstanden werden, die als Wissenschaft unser heutiges Verständnis der Vergangenheit zu großen Teilen konstituiert und aktualisiert. Zeitliches wird hier von Kunkel in räumliche Kategorien umgesetzt und „im Koordinatenpunkt des Kunstwerks kommt die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit (und vice versa) zum Ausdruck“<sup>376</sup>.

### **Troia (2002)**

Auf das Thema der archäologischen Grabung kommt Kunkel 2002 noch einmal zurück, als er die Grabungsstätte des historischen Troia in der heutigen Türkei besucht und verschiedene Stellen des Areals fotografiert. Als ausstellungsfertigen Abzug bearbeitet er jedoch nur ein Motiv, und zwar eine Aufnahme des sogenannten Schliemanngrabens, der das Gelände von Norden nach Süden durchzieht und der bei der ersten Grabungskampagne des deutschen Gelehrten und Abenteurers Heinrich Schliemann im Jahre 1871 entstand.

---

<sup>375</sup> Bezugnehmend auf Husserls Unterscheidung von Zeitwahrnehmung und Zeitphantasie. Vgl. Pochat 2009d, S. 714.

<sup>376</sup> Pochat 2009c, im Rekurs auf Erwin Panofsky, S. 653.

Kunkel fotografiert den Ort von einer für ihn eher unüblichen, leicht erhöhten Position aus, was – im Gegensatz zu den Felsen-Bildern – eine weite Perspektive zulässt, so dass sich auf dem Bild *Troia III (Schliemanngraben)* (Abb. 88, S. 265) die hinter dem Hügel liegende Landschaft erahnen lässt. Der Bildaufbau apostrophiert hier eine Luftperspektive der Renaissancemalerei ohne ein dezidiertes Bildzitat darzustellen. Es ist keine Horizontlinie zu erkennen, da sich das obere Bilddrittel gänzlich in einer weißgrauen Himmelfläche auflöst. Es scheint, als hätte Kunkel die Auflösung ins Grau durch den dezenten Eingriff der Überbelichtung forciert, zumindest lassen die überblendeten Baumkronen auf der rechten Bildhälfte diesen Schluss zu. Inwieweit diese gängige fototechnische Bild-Manipulation schon während des Aufnahmeprozesses stattfand, oder erst in der nachträglichen digitalen Aufbereitung des Bildes adaptiert wurde, lässt sich am Abzug schwer rekonstruieren – es gilt jedoch festzuhalten, dass Kunkel auch bei dieser Aufnahme ästhetische Entscheidungen trifft, die das Bild in eine gewisse Zeit- und Ortlosigkeit überführen und auch hier alle Parameter des distanzierten Blicks zum tragen kommen: die menschenleere Szene liegt unkommentiert vor uns ausgebreitet, so als wären wir vom Künstler eingeladen, sie gedanklich zu betreten und uns in ihre überlagerten Zeitlichkeiten zu begeben. Doch trotz der Einladung in den offenen Bildraum, macht es Kunkel seinen BetrachterInnen nicht leicht. Der Hinweis auf Troia und den Schliemanngraben im Titel gibt zwar eine Denkrichtung vor, doch ohne tiefergehendes Wissen über die Geschichte, ist Kunkels möglicher Intention schwer auf die Spur zu kommen.

Die Aktivität Heinrich Schliemanns, dem Entdecker der Stätte, steht zum einen für die Beginne der modernen Archäologie und seine Troiakampagne gilt als die erste systematische – jedoch nicht zielführende, weil mehr zerstörende als freilegende – archäologische Grabung. Zum anderen wird Schliemann heute als fragwürdiger Wissenschaftler und „Grenzgänger zwischen Fakten und Fiktionen“<sup>377</sup> dargestellt, der sich bei seiner gesamten Troiakampagne mehr von seinem Wunschdenken leiten ließ, als von archäologischen Schlussfolgerungen, so ist zum Beispiel der von ihm als „Schatz des [Troianischen Königs] Priamos“ gekennzeichnete Goldfund längst umdatiert worden. Schliemanns Geländeforschungen, seine Entdeckung

---

<sup>377</sup> Zintzen, Christiane: „Ich taufe sie mit den Namen Troia und Ilium ...“ Heinrich Schliemann. Grenzgänger zwischen Fakten und Fiktionen, in: *Troia – Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.) u. a., Stuttgart 2001, S. 430-439, hier S. 430

des „Schatzes des Priamos“<sup>378</sup> und seine öffentlichkeitswirksame Publikationstätigkeit waren „[mit]verantwortlich für die Wiedergeburt des mythologischen Bewusstseins zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“<sup>379</sup>. Gerd Biegel nennt vier Stränge der modernen Rezeptionsgeschichte des Troiastoffes: Über und unter allem liegt „das Phänomen Schliemann“, welcher als Entdecker des realen Standortes der antiken Stadt zwar die „Historizität der homerischen Quellen bestätigte“, jedoch in nicht unerheblichem Maße auch für die Erneuerung des Mythos sorgte. Der zweite Strang wird als „archäologisch-touristisch“ benannt und führte zur Gründung des Nationalparks Troia im türkischen Hisarlik im Jahre 1996. Die dritte Rezeptionsebene liegt in dem Bereich der Künste, der Literatur und der Kulturwissenschaft und wird erweitert durch die vierte Ebene der Wissenschafts- und Forschungsgeschichte, welche sich wiederum im Besonderen der Person Schliemann sowie der Rezeptionsgeschichte künstlerischer und literarischer Interpretationen des Originalstoffes widmet.<sup>380</sup>

Dass Kunkel in seinem Werk die Entscheidung traf, nur ein Motiv der *Troia*-Bildfolge als Einzelbild zu führen, legt die Vermutung nahe, dass er – wie auch schon bei der *Felsen*-Serie – eine starke Selektion in der Motivwahl vornahm, um eine bestimmte Aussage zu forcieren. Der Komplex Schliemann/Troia beinhaltet wesentliche Fragestellungen zur Geschichtsschreibung und Wissensvermittlung, wie zum Beispiel der Frage nach der notwendigen stetigen Aktualisierung archäologischer Befunde, der Frage nach der Rolle des „Historien-Tourismus“ in der Gegenwart sowie Fragen zur Rückgabep Praxis von archäologischen Fundstücken, wie es sich exemplarisch – und unaufgelöst – beim „Schatz des Priamos“ nachvollziehen lässt<sup>381</sup>. All diese Fragestellungen lassen sich in der Analyse des Bildes aktivieren, auch wenn das Bild selbst durch seine Neutralität in der Bildsprache keine Les- bzw. Denkrichtung vorschlägt.

---

<sup>378</sup> Es gilt als Bewiesen, dass der beeindruckende Goldfund nicht dem Troianischen König Priamos zugeordnet werden kann und Schliemann sich hier – wie bei seiner gesamten Kampagne – wissentlich geirrt hat. Siehe Stoneman, Richard: Die Idee Trojas – Resonanzen in England und Deutschland im zwanzigsten Jahrhundert, in: Kocziszky, Eva (Hg.), Ruinen in der Moderne – Archäologie und die Künste, Berlin 2011.

<sup>379</sup> Stoneman 2011, hier: S. 341.

<sup>380</sup> Vgl.: Biegel, Gerd: Mythenwandel – Troiarezeption im 20. Jahrhundert in Theater, Literatur und Kunst, in: Troia – Traum und Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.) u. a., Stuttgart 2001, S. 440-454.

<sup>381</sup> Siehe hierzu und zur Persona Heinrich Schliemann: Herrmann, Joachim (Hg.): Heinrich Schliemann – Grundlagen und Ergebnisse moderner Archäologie 100 Jahre nach Schliemanns Tod, Berlin 1992.

Die sich in *Troia III (Schliemanngraben)* überlagernden Zeitlichkeiten weisen, wie auch schon in der *Felsen*-Serie, eine dreifache Zeitstruktur auf: die gegenwärtige im Akt des Betrachtens, die zeitgenössische im dargestellten Ort zum Entstehungszeitpunkt der Aufnahme und eine historische im abgebildeten Bildgegenstand, der Geschichte bzw. Zeitphantasie manifestiert. Ausserdem implementiert Kunkel bei dem Troiamotiv eine weitere Zeitlichkeit durch den Bildaufbau in sein Bild; wenn auch nur in einer zaghaften Andeutung. Die lang auslaufende Perspektive der Landschaftsaufnahme erscheint in einem Sfumato, das Gedanken an die Landschaftsdarstellungen der Hochrenaissance evoziert und damit schafft Kunkel einen reichhaltigen zeitlichen Querschnitt durch die Epochen mit gedanklichen Meilensteinen in der Antike, der Renaissance und dem 19. Jahrhundert. Wie auch in der *Felsen*-Serie vermeidet Kunkel es, zeitgenössische Artefakte in das Motiv aufzunehmen. Es gibt keine Hinweise auf Wegeleitsysteme oder Schilder, mit denen die BesucherInnen durch den archäologischen Park geführt werden. Das Motiv verbleibt in seiner überzeitlichen Präsenz, in die die BetrachterInnen je nach Wissenstand Zugang haben. Das *Troia*-Bild ist in der Zusammenschau von Kunkels Werk die letzte Beschäftigung seinerseits mit einem „Historienthema“. Der Blick in eine weit zurückliegende Vergangenheit weicht einem anders gelagerten Interesse. In den Jahren ab 2002 beschäftigt Kunkel insbesondere die Anknüpfung seines Werkes an eine kunstgeschichtliche Zeitrechnung sowie die Reflexion seiner zeitgenössischen Gegenwart.

### Die Zeitebene der Kunstgeschichte

Der Neologismus der Kunstgeschichtlichkeit behauptet keineswegs ein neues Phänomen in der Kunst, sondern bündelt Fragen nach Geschichtsmodellen, die in der Gegenwartskunst zum Einsatz gebracht werden. Denn: „Kunstwerke eignen sich hervorragend zur Verkehrung chronologischer Abfolgen und zur Überbrückung historischer Distanzen. Sie können vergangene Bildsprachen wiederbeleben, auf widersprüchliche zeitliche Modalitäten rekurrieren und eigenmächtig kunsthistoriografische Modelle hervorbringen.“<sup>382</sup> Die künstlerische Beschäftigung mit Kunstgeschichte kann in unterschiedlichen Strategien erfolgen: KünstlerInnen können Kunstwerken nachreisen und ihre Beschäftigung mit ihnen zum Thema machen; sie können sie interpiktoral und/oder -textual in ihr Werk integrieren und sie so als Subtext das eigene Werk anreichern lassen; sie können mit anderen, wesent-

---

<sup>382</sup> Kernbauer 2015, S. 9.

lich älteren KünstlerInnen kollaborieren oder schon bestehende Kunstwerke mit dem eigenen Werk dezidiert erweitern bzw. kommentieren. Im Folgenden soll die von Kunkel unvollendete Werkgruppe *Aerial Views* (2002-2006) im Hinblick auf ihre mehrfachen Zeitlichkeiten und ihre kunstgeschichtlichen Aspekte hin analysiert werden. Kunkels kunstgeschichtlicher Bezugsrahmen ist klar auf eine Zeit und einen geografischen Kreis konzentriert – (fast) alle kunstgeschichtlichen Verweise der Serie rekurrieren auf Kunstwerke, die in den 1960er und 1970er-Jahren in den USA entstanden sind. Darüber hinaus integriert Kunkel hier erstmals fremdes Bildmaterial in sein Werk: geografische Luftbildaufnahmen, also ein Bildformat, das einem völlig kunstfremden Gebrauchskontext entnommen wird. Wie sich diese verschiedenen Referenzpunkte treffen und zu einem sinnhaften Ergebnis kommen, soll im folgenden Teil dieses Kapitels erörtert werden.

### **Kunkels *Aerial Views* als kunstgeschichtliche Chrono-Topografie**

Im Nachlass von Albrecht Kunkel befinden sich insgesamt 19 Sets von Luftaufnahmen verschiedener Orte in den USA, die er in den Jahren 2002 bis 2006 als Schwarz-Weiß-Negative beim US-amerikanischen Landwirtschaftsministerium erworben hat. Es ist davon auszugehen, dass Kunkel mit diesem Bildmaterial eine umfangreiche Werkgruppe konzipierte, denn auf seinem Computer findet sich ein Ordner mit Recherchedokumenten zu den einzelnen Teilen dieser zunächst mit dem Arbeitstitel *Aerials* versehenen Serie.<sup>383</sup> Die auf den Luftbildern erfassten Orte stehen alle im Zusammenhang mit KünstlerInnen beziehungsweise Kunstwerken und legen somit eine kunstgeschichtliche Topologie an. Diese spannt sich vom Osten bis in den Westen des Landes und markiert folgende Orte bzw. KünstlerInnen: Donald Judd/Marfa, Robert Smithson/Spiral Jetty, Robert Smithson/Bingham, Jackson Pollock/East Hampton, Michelangelo Antonioni/Zabriskie Point, Carl André/Whitewater; Jan Bas Ader/Falmouth, James Turrell/Roden Crater, Richard Long/Three Sisters; Dan Graham/Jersey City, Bernd und Hilla Becher/Bethlehem, Nancy Holt/Sun Tunnels, Walter De Maria/Lightning Field, Cy Twombly/Lexington, Eadweard Muybridge/Stanford, Los Angeles, Michael Heizer/Five Conic Displacements, Michael Heizer/Effigy Tumuli, Bruce Naumann/Galisteo. Die gerade genannten Informationen entsprechen den Ordner Titeln auf Kunkels Computer und bestätigen die Beobachtung von Samantha Schramm, wenn sie formuliert: „ ... die Pro-

---

<sup>383</sup> Dieser digitale *Aerials*-Ordner beinhaltet Material zu ca. 25 Künstlern, mit denen Albrecht Kunkel sich offenbar eingehender zu beschäftigen beabsichtigte, sowie die Koordinaten ihrer Wohnorte und Standorte von Kunstwerken. Abgelegt sind dort außerdem die gescannten Luftaufnahmen, die Kunkel als Einzelbilder und als Tableaus zusammengestellt hat.

jekte der Land Art markieren [...] Orte: Namen wie *Lightning Field*, *Double Negative*, *Spiral Jetty*, *Sun Tunnels* oder *Cross* verweisen beschreibend auf die Form des Projekts, [...], und haben haben ihre Funktion in der Benennung des Ortes.“<sup>384</sup> Weiterhin interessant an Kunkels Zusammenstellung ist, dass es sich bei einigen Orten um die Wohn- bzw. Geburtsorte der KünstlerInnen handelt, wie z.B. Bruce Naumann/Galisteo, Cy Twombly/Lexington, Dan Graham/Jersey City oder Donald Judd/Marfa – seine kunstgeschichtliche Topologie war also nicht nur auf Kunstwerke konzentriert, sondern bekundet auch ein biografisches Interesse an den ausgewählten KünstlerInnen.

Ergänzend zum Erwerb der Luftaufnahmen reiste Kunkel an einige der betreffenden Orte, um dort zu fotografieren. Im vorangegangenen Teil dieser Arbeit wurde Kunkels Vorgehensweise der Kombinatorik von technisch angefertigten Bildern und selbst angefertigten Bildern bei der *Aerial Views*-Serie bereits unter der Fragestellung von Bild-Evidenz besprochen. Nun soll es um die kunstgeschichtlichen Momente dieser Werkgruppe gehen. Kunstgeschichtlichkeit bezeichnet „die Durchdringung von künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Praxis“<sup>385</sup> und in der zeitgenössischen Kunst lässt sich seit einiger Zeit ein besonderes Interesse von KünstlerInnen an der Neu-Aktivierung von Geschichte beobachten, die mit der Frage verbunden ist: Was sind die Geschichten aus der Vergangenheit, die uns zu dem machen, was wir sind? Kunstgeschichtliche Verfahren drücken nicht notwendigerweise eine konservative oder tradierte Haltung aus; sie können vielmehr den Wunsch nach Veränderung und Entwicklung widerspiegeln. So entwickeln KünstlerInnen ihre eigenen „Chronopolitiken und Zeitregimes“,<sup>386</sup> um zum Beispiel die eigene Position zu reflektieren, neue Terminologien zu entwickeln oder Geschichte zu aktualisieren.

### **Ein Interview mit Daria Halprin als Schlüssel zu Kunkels Ideen**

In Kunkels Chronopolitik der *Aerial Views*, die geradezu eine Chrono-Topologie darstellt, wird ein Bezug auf die konzeptuelle Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre in den USA klar deutlich. Indem er kunsthistorisch bedeutsame Orte auswählt, projiziert Kunkel ihre Relevanz in die Gegenwart und stellt sie erneut zur Diskussion. Welche Überlegungen seiner Konzentration auf die Kunstströmungen der 1960er-

---

<sup>384</sup> Schramm, Samantha: Land Art – Ortskonzepte und mediale Vermittlung zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, S. 124.

<sup>385</sup> Kernbauer 2015, S. 9.

<sup>386</sup> Ebd.

und 1970er-Jahre zugrunde liegen, lässt sich aus heutiger Sicht durchaus rekonstruieren. Zwar sind im Nachlass keine schriftlichen Konzeptionen oder Exposé zu der Arbeit *Aerial Views* zu finden, es existiert jedoch die digitale Version eines Briefes an Daria Halprin, die Kunkel 2004 interviewte und fotografierte, in dem er sein Interesse an ihr folgendermaßen formulierte: "I am currently working on a new series of photographs that is entitled *I Have a Dream*. I am trying to find and show people of your generation who have articulated their vision of an alternative future a long time ago and have been able to pursue and achieve that vision. I would like to investigate their lives today to show the pursuit and result of their ideas they have developed."<sup>387</sup> Zur Erläuterung: Daria Halprin lebt in Kalifornien, wo sie nach einer kurzen Betätigung als Schauspielerin in Hollywood in den frühen 1970er-Jahren seit 1978 mit ihrer Mutter und ihrem Mann Khosrow Khalighi in der San Francisco Bay Area das Tamalpa Institute, ein Zentrum für Bewegungs- und Tanztherapie leitet. International bekannt wurde Daria Halprin durch ihre Hauptrolle in dem 1970 veröffentlichten Film *Zabriskie Point* von Michelangelo Antonioni; einem Film, der als „Versuch eines Vertreters des europäischen Nachkriegsmodernismus“ gesehen werden kann, „die Widersprüche der US-Jugend in einer Parabel über die Flucht vor den urbanen Politisierungen in die [...] individuelle Anarchie zu fassen.“<sup>388</sup> Halprin spielte eine junge Frau, die ihren Platz in der Gesellschaft sucht: "She was on the threshold between two worlds, one that represented the hippie movement and political activism, the other Corporate America. Antonioni had this figure, [...], travelling through two very different worlds that were clashing. He was playing with that paradox."<sup>389</sup> Was hier als „Corporate America“ bezeichnet wird, ist das weiße, kapitalistische, expansions- und kriegsorientierte Amerika, gegen das sich seit den späten 1960er-Jahren eine Gegenbewegung sammelte. Die von Daria Halprin verkörperte Figur trägt denselben Vornamen wie die Schauspielerin, trotzdem spielte Halprin nicht sich selbst: "But were those two worlds clashing in me, the real Daria at that time? I can't really make that leap because after all I was raised in a highly alternative and artistic family and I had virtually no experience with Cor-

---

<sup>387</sup> Brief von Albrecht Kunkel an Daria Halprin, datiert auf den 25.6.2004, siehe Anhang, S. 197. Wir können heute nicht klar sagen, dass es sich um die finale Version des Briefes handelt.

<sup>388</sup> Holert 2004.

<sup>389</sup> Auszug aus dem Gespräch zwischen Albrecht Kunkel und Daria Halprin. Das Manuskript war als Datei auf Kunkels Computer abgelegt. Das Gespräch wurde am 7.9.2004 in San Francisco geführt, von Kunkel jedoch nie veröffentlicht. Da es keine Informationen über die Freigabe des Gesprächs von Seiten Daria Halprin gibt, ist es dieser Arbeit nicht beigefügt.

porate America.“ Halprins Eltern sind die Choreografin Anna Halprin und der Landschaftsarchitekt Lawrence Halprin, die in den 1950er-Jahren die Idee einer Tanz- und Bewegungstherapie mitentwickelt haben. Die Familie ist somit tief verwurzelt in einer linken, intellektuellen, radikal offenen Form des Denkens und Lebens, die als „amerikanische Gegenkultur“ auch die alternativen Bewegungen in Europa inspiriert hat; wobei wichtig zu erwähnen ist, dass Lawrence Halprin während seines Studiums in Harvard in den späten 1930er-Jahren von den aus Deutschland emigrierten ehemaligen Bauhausprofessoren Walter Gropius und Marcel Breuer unterrichtet wurde.<sup>390</sup>

Das Transkript des Gesprächs zwischen Albrecht Kunkel und Daria Halprin, in dem sie über die Dreharbeiten zu *Zabriskie Point*, das Motiv der Explosion im Film sowie die gesellschaftliche Situation in den USA in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren sprechen, ist in digitaler Form erhalten geblieben. Kunkels Fragen an Halprin zielen darauf ab, ein Verständnis der damaligen Zeit zu bekommen. Er bezeichnet Antonionis Film als „Portrait der USA – und darüber hinaus, der westlichen Gesellschaft – im Krieg mit sich selbst“<sup>391</sup> und diskutiert mit seiner Interviewpartnerin über Gemeinsamkeiten zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die USA befanden sich 2004 in einem Präsidentschaftswahlkampf, den George W. Bush im November ein weiteres Mal sicher für sich entschied. Das Land war moralisch tief gespalten zwischen Kriegsgegnern und -befürwortern, denn die Regierung musste damals zwar zugeben, dass die im Irak vermuteten Massenvernichtungswaffen, mit deren Existenz man die militärischen Angriffe seit März 2003 gerechtfertigt hatte, nicht zu finden waren, konnte aber zugleich den sogenannten „Krieg gegen den Terror“ unvermindert weiterführen.

Die das Interview ergänzenden Portraitbilder sind sehr klar und nüchtern auf die Person Daria Halprin fokussiert. Kunkel fotografierte sie stehend vor zwei verschiedenen Hintergründen; einmal in einem Garten, einmal vor einer hellen Wand. All jene BetrachterInnen, die vertraut mit Halprins Rolle in *Zabriskie Point* sind, erkennen in ihrer Körperhaltung eine Referenz an die Abschlusszene des Films, in der sie in ähnlicher Körperhaltung einer minutenlangen Explosion zuschaut, die ein modernistisches Gebäude in der Wüste zerstört, ein gewalttätiger Akt, der wie vieles in diesem Film nicht eindeutig in der Realität verortet ist, sondern ebensogut in

---

<sup>390</sup> Siehe hierzu u. a.: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>

<sup>391</sup> Übersetzt aus dem Englischen von mir.

der Fantasie der Hauptfigur stattfinden könnte, wie Halprin Kunkel gegenüber bestätigt: "The explosion that Daria finally imagined was the explosion of Corporate America. But it was not only that, also of our parental figures. Antonioni was also trying to look at the Black American revolution which wanted to break through the white structures. So yes, there was this contrast of free love and the explosiveness and anger." In der beschriebenen Szene wird Daria gezeigt, wie sie mit festem Gesichtsausdruck und leicht angehobenem Kinn das explodierende Haus über einen Canyon hinweg anschaut - eine Körperhaltung, die wir bei der 30 Jahre älteren und von Albrecht Kunkel fotografierten Daria Halprin wieder entdecken können. Kunkel reinszeniert die Schlüsselszene des Films als „angedeutete, spontane Erinnerungsgeste“, aus der sich „eine zeitliche Erinnerungsstruktur“ ergibt, „die der Distanz zum Geschehen mehr Raum gibt als dem Reenactment der filmischen Szene.“<sup>392</sup> Die von Kunkel sehr subtil angelegten Referenzen erschließen sich nur durch Kenntnis der filmischen Vorlage; ebenso indirekt bleiben die bereits formulierten weiteren Interpretationsräume, die sich durch die echte Person Daria Halprin ergeben. Nichtsdestotrotz ist hier eine Verweisstruktur vom Künstler intendiert, also eine kunstgeschichtliche Ebene in die Arbeit eingedacht.

Kunkel verfolgt seine Idee zu *I Have a Dream* über das Portrait und das Interview mit Daria Halprin hinaus nicht weiter; die Gründe dafür sind nicht bekannt. Wir wissen heute aber, dass er die Portraitbilder für einen Teil der *Aerial Views*-Serie verwendete und mit Luftaufnahmen des real existierenden Ortes Zabriskie Point zusammenbrachte. (Abb. 89, S. 266) Können wir Kunkels Interesse an der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre als eine Reaktion auf die damals aktuelle politische Situation werten? Es scheint fast so, als sei er auf der Suche nach den Ursprüngen der politischen und kulturellen Gegenbewegung gewesen, die sich angesichts der irrwitzig hegemonialen Kriegsrhetorik der Bush-Regierung während der 2000er-Jahre in den USA neu formierte.

### **Die konzeptuelle Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre**

Zugleich nimmt der von ihm ausgewählte Zeitraum und die von ihm bevorzugte Kunstströmung als generelles Phänomen betrachtet eine besondere Rolle im System Kunst ein und es lassen sich verschiedene Anknüpfungspunkte an Kunkels Interessen erkennen. Einige davon sind eindeutig und von Kunkel zu Lebzeiten rezipierbar gewesen, andere Merkmal der konzeptuellen US-amerikanischen Kunst der

---

<sup>392</sup> Vgl. Lewandowsky 2016, S. 198.

1960er- und 1970er Jahre, die Kunkel sicherlich sehr interessiert haben, wurden allerdings zu einem Zeitpunkt tiefergehend erforscht, an dem Kunkel nicht mehr lebte.

Zu dem Forschungsstand, den Kunkel wahrnehmen können, gehört beispielsweise Philip Ursprungs Untersuchung, in der er die verschiedenen künstlerischen Positionen in den Übergang von Modernismus zu Postmodernismus,<sup>393</sup> der von KünstlerInnen und TheoretikerInnen gleichermaßen forciert wurde,<sup>394</sup> einordnet und in dessen Folge sich auch die Strukturen der Kunstinstitutionen veränderte: „Künstler und Kritiker/Vermittler kommen sich immer näher.“<sup>395</sup> Diese Überlegungen wurden von Albrecht Kunkel sicherlich nachvollzogen, war er doch auch für sich persönlich an der Verankerung seiner künstlerischen Arbeit auf dem Kunstmarkt interessiert.<sup>396</sup>

Der vielfältige Einsatz von Fotografie in der konzeptuellen Kunst wird von Albrecht Kunkel sicherlich ebenfalls bemerkt worden sein, ebenso deren Funktion, „den Projekten der Land Art ihren ikonischen Charakter verliehen“<sup>397</sup> zu haben. Gerade die Land Art sollte im Kontext von Kunkels Grundinteressen als besonders relevant betrachtet werden, zeigt sich doch hier eine Überschneidung verschiedener Aspekte; medientheoretische wie auch topologische: „Die Künstler der Land Art verhandeln das Problem der Erschließung und Sichtbarmachung der Orte. Sie verwenden Fotografien um die Orte der Land Art zu markieren.“<sup>398</sup> Vielfach stellten die fotografischen Dokumentationen eine so maßgeblich ästhetische Instanz in der Rezeption der Arbeiten dar, dass man bezüglich der Land Art durchaus von einer genuin fo-

---

<sup>393</sup> Siehe hierzu ausführlich: Ursprung, Philip: Grenzen der Kunst – Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art, München 2001.

<sup>394</sup> Siehe hierzu: Ursprung 2001 und Lauf, Vera: Perspektiven auf Moderne in den 1960er bis 1990er Jahren – Ästhetik der Differenz – Zwischen Aneignung und Zurückweisung, in: Dies., Moderne Aneignungen – Zur Kritik der Moderne in der zeitgenössischen Kunst, München 2014, S. 28-44.

<sup>395</sup> Ursprung 2001, S. 273.

<sup>396</sup> Dass die Verschränkung von künstlerischer Produktion und Marktmechanismen nicht nur positiv verstanden werden sollte, sondern auch zu einer Verengung der einzelnen Handlungsspielräume sowie zu einer Monopolisierung von Deutungsmacht führen kann, führt Philip Ursprung ebenfalls aus. Ebd. S. 372.

<sup>397</sup> Schramm 2014, S. 81. Ebenso zum Thema: Witkovsky, Matthew S. (Hg.): Light Years – Conceptual Art and the Photograph 1964–1977, Ausst.-Kat., Art Institute of Chicago, New Haven/London 2012 und Costello, Diarmuid und Iversen, Margaret (Hg.): Photography after Conceptual Art, Chichester 2010.

<sup>398</sup> Schramm 2014, S. 124.

tografisch vermittelten Kunst sprechen kann.<sup>399</sup> Neben den Kunstwerken existiert deren Bild, das vielfach den ursprünglichen Bildgegenstand in den Galerie- und Museumsräumen repräsentierte und auch selbst zum Werk wurde. Die Verwendung von Fotografie und Film wurde oftmals direkt im Entstehungsprozess des Werkes mitgedacht und somit zur autonomen Erweiterung, zum „Metatext der Skulptur“<sup>400</sup>. Robert Smithsons Film *Spiral Jetty* (1970)<sup>401</sup> führt dies exemplarisch vor: „Er zeigt, wie Bulldozer und Kipplader die Mole aufschütten und sich dabei immer wieder in das rötlich gefärbte Wasser vorarbeiten; er zeigt unterschiedliches kartographisches Material (der aktuellen Geografie, aber auch prähistorischer Kontinentalverschiebungen), die Anfahrt mit dem Auto auf einer einsamen Wüstenpiste, Filmbilder aus der „Hall of Late Dinosaurs“ im American Museum of Natural History in New York, einen Stapel mit Büchern, die für die Konzeption des Projekts wichtig waren; man sieht einen Mann (Smithson selbst), der über die vollendete Spiralmole läuft, verfolgt von der Kamera: irgendwann erhebt sich der Kamerablick, Hubschraubergeräusche setzen ein, in kreisenden Bewegungen steigt die Kamera in die Höhe, während Smithson weiter laufend, stolpernd, hüpfend die 470 Meter der Anhäufung absolviert; die Abendsonne bricht an, die Kamera blinzelt ihr zu, sämtliche Lichtverhältnisse werden durchgespielt; das Bild der Sonnenexplosion, mit dem der Film angefangen hat, wird durch die Gegenlichtaufnahmen der Sonne am Ende wieder aufgenommen. Die letzte Einstellung zeigt ein Foto im Schneiderraum, in dem der Film geschnitten wurde; an der Wand hängt ein Foto der Erdsulptur „Spiral Jetty“, auf das die Kamera zoomt. Der Film wird aus dem Off durch die Geräusche von Fahrzeugen und Hubschraubern sowie die Stimme von Smithson ergänzt. Letztere liest Texte aus naturwissenschaftlichen, kartographischen, literarischen Werken. Diese zusätzliche diskursive Schicht fügt sich zur Ebene des visuellen Filmmaterials, das seinerseits aus unterschiedlichen Quellen stammt und unterschiedlichen Status besitzt. So werden verschiedene diskursive Felder collagenhaft kontrastiert und verknüpft – zu einem jener „Haufen Sprache“, die für Smithson die krude Materialität des Diskursiven bezeugen.“<sup>402</sup> Was Tom Holert hier mit seiner Werkbeschreibung formuliert, ist die ebenfalls für die Kunstent-

---

<sup>399</sup> Vgl. Holert, Tom: Land Art's Multiple Sites, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 97-117.

<sup>400</sup> Holert 2004, o. P.

<sup>401</sup> Robert Smithson und Nancy Holt, *Spiral Jetty*, 1970, Film, 32 Min., Farbe.

<sup>402</sup> Holert 2004, o. P.

wicklung der 1960er- und 1970er-Jahre entscheidende Entwicklung, dass KünstlerInnen zunehmend die Geschichtsschreibung ihrer eigenen Kunst selbst betrieben oder zumindest mit einer regen Publikationstätigkeit begleiteten.

All dies konnte Kunkel zu Lebzeiten rezipieren, beobachten und künstlerisch verarbeiten. Wir wissen, dass er insbesondere die Ideen von Robert Smithson kannte und dessen Texte gelesen hat, denn er besaß die gesammelten Schriften von Smithson, die 2010 auf Deutsch erschienen sind und plante für seine *Aerial Views*-Serie gleich zwei Teile zu Smithsons Werken. Ein Teil zeigt das Gebiet der *Spiral Jetty* in Luftaufnahmen und ist als Tableau fertig gestellt worden. (Abb. 90, S. 267) Der andere Teil liegt in einem unbearbeiteten Zustand vor, hier gibt es lediglich die Luftaufnahmen der Gegend, in der Smithson das Land Reclamation Project zur Bingham Canyon Mine plante.

Einige neuere Schriften zu den Kunstpositionen der 1960er- und 1970er-Jahre hätte Kunkel sicherlich ebenso interessant gefunden, denn sie untersuchen ausführlich Impulse aus der Systemtheorie, der Kybernetik und der Ökologie – kurz: „die Politik des holistischen Bewusstseins um 1968“<sup>403</sup> – auf die konzeptuelle Kunst in den USA.<sup>404</sup> Grundlegend für dieses Verständnis von Welt ist die Erkenntnis, dass alle Formen von Materie auf unserem Planeten miteinander verbunden sind, und dass die Trennung von Fragen zu Technik und Natur nicht haltbar für die Zukunft ist: „Für die *New Communalists* [gemeint sind hier insb. die recht kurzlebigen Hippiekommunen im US-amerikanischen Westen; J.D.] begann die Veränderung der Gesellschaft nicht mit Diskussionen über Landnutzungsrechte oder Regierungsmechanismen, sondern mit der kollektiven Sensibilisierung aller Bürger für die kybernetische Einsicht, dass das gesamte Individuum, die gesamte menschliche Gesellschaft sowie die gesamte Natur wie Matroschka-Puppen ineinander verschachtelt seien.“<sup>405</sup> Zahlreiche Arbeiten der Land Art befassten sich mit der Thematik, wie einzelne Objekte in ganzheitlichen Ökosystemen operieren; auch solch kanonische

---

<sup>403</sup> Turner, Fred: Politik der Ganzheit um 1968 – und heute, in: Diederichsen, Dietrich und Franke, Anselm (Hg.): *The Whole Earth – Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt 2013, Berlin 2013, S. 43-48, hier: S. 43.

<sup>404</sup> Sie hierzu ausführlich: Nisbet, James: *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge 2014; Foster-Rice, Greg: *Systems Everywhere – New Topographics and the Art of the 1970s*, in: Foster-Rice/Rohrbach 2013, S. 45-69 und auch: Buchmann, Sabeth: *Navigieren in/mit System – Kunst, Technik, Natur – 1970/heute*, in: Diederichsen/Franke 2013, S. 60-64.

<sup>405</sup> Turner 2013, S. 45.

Großprojekte wie Heizers *Double Negative* und Robert Smithsons *Spiral Jetty* (beide 1970) oder James Turrells bis heute in Entstehung befindlicher *Roden Crater*, die alle die „skulpturale Skala des Minimalismus neu modellierten, um zwischen dem Körper des einzelnen Zuschauers und der Größe der Erde selbst zu vermitteln“<sup>406</sup>, was bei BesucherInnen anscheinend funktioniert: „Der Blick geht weit, immer weiter, fast könnte man meinen, über den Tag hinaus. Seltsam, wie die Zeit sich hier aufspannt und alles Minütliche, Stündliche, alles Alltägliche in dieser Weite verloren geht. So muss sich die Ewigkeit anfühlen.“<sup>407</sup>

### **Kunkels kunstgeschichtliche Spurensuche: Marfa, Jersey City, Bethlehem**

Kunkels Interesse an überzeitlichen, holistischen Narrativen, die Erkenntnisse über die Menschheit und ihr Form der Kommunikation schaffen und sein besonders in den 1990er-Jahren ausgeprägte Interesse an dem Verhältnis von Mensch und Natur finden anscheinend in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahren einen Resonanzraum, den Kunkel über die Chrono-Topologie seiner *Aerial Views*-Serie (wieder) erfahrbar machen wollte.

Dafür reiste er an einige der Orte und fotografierte, was er an zeitgenössischen Verweisen finden konnte. Wie schon bei den Portraits von Daria Halprin bedient sich Kunkel einer subtilen, Wissen voraussetzenden Verweisstruktur, die jeweils unterschiedlich eingesetzt wird.

In Marfa fotografierte er die Ateliergebäude von Donald Judd und stellte mit seiner geradlinigen Fotografie die minimalistische Qualität der Gebäude heraus. (Abb. 91, S. 267) In der Kombination mit den ebenfalls schnurgeraden Straßen in Marfa City, die er vom Kirchturm im Stadtzentrum in einer Aufsicht fotografieren konnte, kann er eine (visuell vermittelte) Verbindung zwischen den Arbeiten von Donald Judd und den urbanen Strukturen der Spätmoderne darstellen.

Ähnlich verfährt er bei seiner Spurensuche in Jersey City, wo er Gebäudeensembles auf der Spur ist, die ebenso auch von Dan Graham für dessen bekannte Arbeit *Homes for America* (1966/1967) fotografiert hätten werden können. Ausserdem versieht er ein Motiv der *Jersey*-Serie mit einer zumindest im Titel direkt wirkenden

---

<sup>406</sup> Nisbet 2014, S. 9. Original in Englisch: „which recast the sculptural scale of minimalism as a way to mediate between the body of the individual spectator and the magnitude of the earth itself.“ Übersetzung von mir.

<sup>407</sup> Rauterberg, Hanno: Im Bauch des Schattentiers - Am Rand des Roden Crater in Arizona fühlt man die Ewigkeit, und sich selbst angenehm mickrig, Die Zeit Nr. 11/2012, 8. März 2012, online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2012/11/Arizona-Turrell-Roden-Crater>

Referenz an eine andere Arbeit von Graham, wenn er das Bild eines sich im Bau befindlichen Hauses mit *Alteration to a Suburban House (Jersey City)* versieht, was auf Grahams gleichnamiges Projekt rekurriert. (Abb. 92-95, S. 268-269)

Das von Kunkel fotografierte Haus zeigt einen Zustand von Unfertigkeit, der Durchblicke durch die Architektur des Gebäudes erlaubt, was auf einer visuell argumentierenden Ebene ebenfalls eine Referenz an Grahams Arbeit darstellt. Grahams *Alteration to a Suburban House* (1978) ist ein an architektonische Modelle erinnerndes Objekt, das auf einer schwarzen Tischkonstruktion drei Hausmodelle versammelt, die sich gegenüberstehen. Auf einer Seite, etwas erhöht montiert, steht ein größeres Haus, dessen Front durch eine Plexiglasscheibe ersetzt wurde, im Inneren des Gebäudes ist eine raumfüllende Spiegelfläche angebracht. In dem Spiel der Kräfte zwischen Privat und Öffentlich sowie Offenlegung und Verdoppelung findet sich eine für Graham typische Qualität, die Kunkel intuitiv in seiner Adaption aufgreift: "Together with the reflections on repetition and banality typical of his early work, Graham introduced a critique of the modernist trope that the literal transparency of glass in architecture would lead to social transparency."<sup>408</sup>

Ebenfalls vor Ort fotografierte Kunkel in Bethlehem, Pennsylvania, wo er durch die Wohngebiete der ehemaligen Industriestadt läuft und verschachtelte, flüchtende Bilder macht, die seiner eigentlich sehr strengen Bildkomposition zuwider laufen. (Abb. 96, S. 270) In zwei der vier Straßenbildern lässt sich im Hintergrund das riesige Stahlwerk der *Bethlehem Steel Corporation* erkennen, das 1986 von Bernd und Hilla Becher in einer für sie ebenfalls ungewöhnlichen Bildsprache fotografiert wurde. Anstatt das riesige Industriegebäude durch ihre typischen ästhetischen Parameter der leichten Untersicht, des möglichst minimalen Schattenwurfs und dem möglichst störungsfreien Umfeld um das Gebäude in eine skulpturale Anmutung zu überführen, entschied sich das Künstlerpaar damals für eine Weitsicht über das Tal, bei dem das Stahlwerk in den Hintergrund rückt und einen Blick über den Stadtfriedhof sowie eine Häuserzeile und die Bahngleise nahe dem Werk freigibt. Darüber hinaus stellt Bechers *Bethlehem, Pennsylvania, USA* (Abb. 97, S. 270) eine weitere Besonderheit in ihrem, nach strengen Regeln funktionierenden, Werk dar, denn es ist ein auffällig direktes Bildzitat einer noch früheren Version dieses Motivs, das Walker Evans 1935 unter dem Titel *A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania* fotografierte (Abb. 98, S. 270).

---

<sup>408</sup> Auszug aus dem Text zur Arbeit auf der Seite des Museums of Modern Art, New York, wo es sich in der Sammlung befindet. Vgl.: <https://www.moma.org/collection/works/147054>

Kunkel wusste von dem Bildzitat der Bechers – beide Motive waren in seinem Rechercheordner abgelegt – und nutzt seinen Aufenthalt im Jahre 2006 um einen dritten Teil zu erarbeiten, den er allerdings nicht zum Teil der Mappe werden ließ. Ein kurzer Blick lohnt trotzdem: Kunkel übernimmt nämlich nicht wie vermutet die von Evans und den Bechers vorformulierte Blickrichtung sondern stellt sich mit seiner Kamera viel näher an die Straße vor dem Friedhof und fotografiert diese. Sein Fokus liegt nicht wie bei den anderen Fotografen auf der riesigen Industrieanlage, die zwar jeweils im Hintergrund der Komposition verortet ist, durch ihre Mächtigkeit jedoch das Bild, und auch die Stadt, beherrscht. Kunkels Fokus liegt eindeutig auf der Struktur der Stadt, ihren Straßen und Häusern und damit indirekt auch auf ihren BewohnerInnen. Zu dem Zeitpunkt, an dem Kunkel die Stahl-Stadt mit dem biblischen Namen besuchte, war die *Bethlehem Steel Mill* schon jahrelang stillgelegt und der Stadt damit ihr wirtschaftliches Identifikationsmerkmal abhanden gekommen. 1995 wurde das Werk, das einmal der zweitgrößte Stahlproduzent des Landes war, geschlossen und somit ist Kunkel in der Reihe von Fotografinnen derjenige, der Bethlehem mit einer stillgelegten Industrieruine fotografierte. Dies könnte ein Ansatzpunkt für die Beantwortung der Frage sein, warum er sich dagegen entschied, das riesige Gebäude ein weiteres Mal in den Fokus zu nehmen. Seine Erweiterung der Motivsequenz ist vielmehr eine Weitererzählung und eine Neuorientierung, die er mit der Kamera vollzieht. Diese Neuorientierung des Blicks findet seine Entsprechung in der Neuorientierung, die Bethlehem als Kommune nach der Schließung des Stahlwerks ebenfalls vollziehen musste. Anders als anderen Stahl-Städten in den USA geht es Bethlehem wirtschaftlich gut.<sup>409</sup> Heute befindet sich in und um das Werk ein riesiges, 2007 eröffnetes Casino und ein durch eine private non-profit Stiftung gefördertes Kulturzentrum, das Kunst-, Bildungs- und Kulturprogramme anbietet. Insgesamt hat sich die Stadt in ihrer Neuorientierung auf den Tourismus konzentriert und der neue Stadtmarketingslogan lautet: „Bethlehem – Great Place to Stay and Play!“<sup>410</sup> An Bethlehem lässt sich also exemplarisch die Entwicklung der US-amerikanischen Stahlindustrie-Geschichte nachvollziehen, in der innerhalb ein paar Jahrzehnten eine leistungsstarke und identitätsstiftende

---

<sup>409</sup> Vgl.: <https://www.pri.org/stories/2018-07-25/pennsylvania-steel-town-reinvents-itself-future-beyond-steel>

<sup>410</sup> Siehe die Startseite der offiziellen Website der Stadt: <http://www.bethlehempa.org>

Wirtschaftskraft abgewickelt wurde und Städte eine neue Identität entwickeln mussten.

### **Kunstgeschichtlichkeit oder Interpiktorialität?**

Sind Kunkels kunstgeschichtliche Strategien auch interpiktoriale Strategien, bzw. ergibt sich das eine logischerweise aus dem anderen? Folgt man der „Typologie interpiktorialer Praktiken“, wie sie Guido Isekenmeier in der Einführung zu dem 2013 erschienenen Sammelband *Interpiktorialität - Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge* erarbeitet, so ist Interpiktorialität nur dann gegeben, wenn sich das „Nachbild“ in unterschiedlich starker Weise in der Materialwahl und/oder im Motiv auf das „Vorbild“ bezieht. Die Verbindung zwischen Vor- und Nachbild darf jedoch auf keiner der genannten Ebenen vollständig aufgelöst worden sein. Eine minimale Abweichung zwischen Vor- und Nachbild würde beispielsweise ein Faksimile oder eine Collage darstellen, eine maximale Abweichung wäre eine interpiktoriale Bezugnahme mit gleichzeitiger Abweichung in Material, Form und Stilistik; was Isekenmeier dann Travestie und/oder Anspielung nennt.<sup>411</sup>

Kunkels interpiktoriale Praktiken verweisen mithilfe der Fotografie in Richtung verschiedener Disziplinen; bei *Zabriskie Point* zum Film, bei *Marfa* zu Skulptur und Stadtplanung, bei *Jersey City* zur Minimal Art und bei *Bethlehem* tatsächlich intermedial in Richtung Fotografie. Es scheint allerdings, dass Kunkel mit seiner oft indirekten Verweisstruktur vielmehr eine Metaebene aufspannt, die sich über Material und Motiv hinweg mit dem ideellen Gehalt des Vorbilds verbindet – somit sollte hier tatsächlich besser von einer kunstgeschichtlichen Strategie gesprochen werden, bei der sich ein Künstler in die „forschende Praxis der Kunstgeschichte“ hinein begibt, „die, ausgesprochen oder nicht, von einer Interpendenz ihrer Gegenstände ausgeht.“<sup>412</sup> Das „Maschenwerk der Kunstgeschichte“<sup>413</sup>, das nicht so sehr linear verläuft, sondern vielmehr „zu einer Problemgeschichte eigener Logik“ wird, wird von Kunkel in seiner ganz eigenen Systematik geknüpft. In diesem Verfahren zeigt sich Kunstgeschichte als Unterfangen, dessen vielschichtiges, multiperspektivi-

---

<sup>411</sup> Isekenmeier, Guido: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität, in: Isekenmeier 2013, S. 11-85, hier: S. 76.

<sup>412</sup> von Falkenhausen 2013, S. 107.

<sup>413</sup> Siehe hierzu ausführlich: Maupeu, Sarah u. a. (Hg.): Im Maschenwerk der Kunstgeschichte – Eine Revision von Georg Kublers *The Shape of Time*, Berlin 2014.

sches und überzeitliche Forschungsfeld auch durch künstlerische Arbeiten wie Kunkels *Aerial Views*-Serie jeweils neu zur Anschauung gebracht werden kann.

# Teil 4 - Medientheorie(n) als künstlerisches Thema in den Arbeiten von Albrecht Kunkel

Zum Abschluss meiner Überlegungen zu Albrecht Kunkels künstlerischer Fotografie soll in diesem Teil noch einmal der Blick auf die medientheoretischen Aspekte von Kunkels Arbeiten scharf gestellt werden. Schon mehrfach wurde betont, dass bildanalytische und medientheoretische Fragestellungen als inhaltliche Ankerpunkte seiner künstlerischen Praxis eine wichtige Rolle spielten und durch seine Fotografie geradezu bearbeitet wurden. Doch welche Fragestellungen sind das?

## Medientheorie als künstlerisches Thema

Die Feststellung „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“<sup>414</sup> wirkt für sich allein gesehen erst einmal allgemein und heute geradezu selbstverständlich, aber in der Zeit, in der Kunkel seine künstlerischen Interessen auf ein theoretisches Fundament stellte, nämlich während Studium ab 1995, wurde die traditionelle Kunstgeschichte in Deutschland durch solche Aussagen in Unruhe versetzt. Sie bedeuteten nämlich eine Ausweitung der Analysebereiche, wenn es um die Befragung von ästhetischen Artefakten ging; eine Ausweitung, deren disziplinären Grenzziehungen bis heute in Diskussion befindlich sind. Denn neben der Öffnung der Kunstgeschichte hin in den Bereich einer Bildwissenschaft, die sich tendenziell mit allen möglichen bildlichen Formen – auch denen, die nie als Kunstwerke gedacht waren – verbinden kann, avancierte auch die Medientheorie, „die lange als Modeerscheinung galt [...], zu einem ernstzunehmenden Bestandteil der Wissenschaften“<sup>415</sup> und erweiterte das diskursive Feld um nichtbildliche und insbesondere um technische Kulturpraktiken. Vor allem die postmodernen MedientheoretikerInnen der 1970er- und 1980er-Jahre dehnten „ihr Verständnis des Medienbegriffs so weit aus, das u. a. Tiere, Graffiti, die Straße, Werkzeuge, Fußbälle, Klassenräume auf

---

<sup>414</sup> Belting 2001/2014, S. 236.

<sup>415</sup> Kloock, Daniela und Spahr, Angela: Einleitung, in Dies., Medientheorien – Eine Einführung, München 1997, S. 7-12, hier: S. 7.

„kultürliche‘ Weise Eingang in die Medientheorie [fanden].“<sup>416</sup> Diese Entgrenzung der Untersuchungsgegenstände wurde bis heute größtenteils zurückgenommen und ein gangbarer Definitionsweg eingeschlagen: „Charakteristisch ist dabei, dass Medien nicht als neutrale Träger oder Überträger von Informationen gelten, sondern als Techniken, welche die Möglichkeiten der Kommunizierbarkeit von Informationen konstituieren.“<sup>417</sup> Wie Daniela Kloock und Angela Spahr 1997 definieren, lassen sich „die Umriss zweier Medienbegriffe herausarbeiten: Auf der einen Seite werden – vom Alphabet über den Buchdruck bis zum Computer – Medien als Vermittler von Kommunikation definiert. [...] Auf der anderen Seite steht der Begriff, der Technik generell [...] als Medium fasst und ins Verhältnis zum menschlichen Körper setzt.“<sup>418</sup> Im Verlauf dieser Konklusion wird sich zeigen, dass Kunkel sich mehr für die kommunikationsorientierte Medientheorie interessierte und die Frage nach dem Verhältnis von Technik und Körper für seine künstlerischen Ideen keine wesentliche Rolle gespielt hat.

Im Vorwort der 2017 erschienenen „Genealogie des MedienDenkens“, einer Mitschrift von Gesprächen zwischen MedientheoretikerInnen, die der Frage nachgeht, wie sich ein Denken über Medien entwickelt hat, formuliert Siegfried Zielinski folgende Chronologie der Medientheorie: „In flachen Zeitdimensionen gedacht ist die Entwicklung des Mediendenkens nicht älter als ein Jahrhundert. [...] Als eigenes Diskursfeld prozessiert sich wissenschaftliche, theoretische, philosophische, semiologische, philologische Auseinandersetzung mit und durch Medien erst seit der Periode nach dem Zweiten Weltkrieg. Ab dieser Zeit allerdings unübersehbar und immer lauter.“<sup>419</sup> Die Relevanz eines Nachdenkens über Medien und Medienmaterialitäten ist heute weiterhin nicht infrage gestellt, ganz im Gegenteil, es ist notwendig: „Mathematiker und Physiker, Mediävisten, Philologen aller Spielarten, Theologen, Philosophen oder Kunstkritiker – alle wissen, sie haben es mit Medien oder zumindest mit medienbedingtem Material zu tun, wenn sie die Container, Archive und zeitgenössischen Äußerungen, die in ihren Denkfeldern produziert worden sind, durchforsten, zu verstehen trachten und vermitteln. Sie alle müssen Me-

---

<sup>416</sup> Yeh 2013, S. 396.

<sup>417</sup> Kloock/Spahr 1997, S. 8.

<sup>418</sup> Ebd., S. 11.

<sup>419</sup> Zielinski, Siegfried: Gärten, in: Irrgang, Daniel und Hadler, Florian (Hg.), Zur Genealogie des MedienDenkens, Berlin 2017, S. 1-7, hier: S. 4.

dienmaterialitäten ebenso lesen, deuten und berechnen lernen wie die damit auf Engstem zusammenhängenden metaphysischen Botschaften, welche die Zeichenkörper und ihre Netze artikulieren und transportieren.“<sup>420</sup> Eine „interdiskursive“ Ausrichtung des Mediendenkens ist dabei für Zielinski unabdingbar, denn „das Studium von Medien ist kein Selbstzweck“, es benötigt „in der unmittelbaren Nachbarschaft die Tiefe anderer Betrachtungsweisen, mit denen es sich verbinden, durch die es angeregt, vorangetrieben und gelegentlich gebremst werden kann.“<sup>421</sup> Für die Analyse der künstlerischen Fotografie von Albrecht Kunkel und seinem deutlichen Interesse an bild- und medientheoretischen Fragestellungen ist es also ratsam, genauer auf das Verhältnis von Medientheorie und Kunst zu schauen.

### **Was will die Kunst von der Medientheorie?**

Wie schon in *Teil 1 - Künstlerische Biografie* dargelegt wurde, studierte Kunkel ab 1995 an der HfG Karlsruhe an einem Ort, an dem die Engführung der Disziplinen Kunstgeschichte sowie Bild- und Medientheorie bzw. Medienphilosophie besonders intensiv erprobt wurde. Mit Hans Belting traf Kunkel auf einen Dozenten, der 1983 nach dem „Ende der Kunstgeschichte“<sup>422</sup> fragte. Zum Zeitpunkt von Kunkels Studienbeginn konnte diese Frage allerdings „niemanden mehr beeindrucken“<sup>423</sup> und zwar insofern, als dass aller Überlegungen über ihr Ende zum Trotz, die wissenschaftliche Beschäftigung mit *Kunst* weiterhin Bestand hatte. Es war vielmehr die Frage nach der Relevanz von *Geschichte* im Sinne von linearer Stilgeschichte, die Belting und andere WissenschaftlerInnen in diesem Zusammenhang in Frage stellten und der sie die nicht-lineare „Freiheit von Kunst“<sup>424</sup> entgegenstellten: „Die Geschichte der Kunst wurde allzu lange an einer künstlerischen Form abgelesen,

---

<sup>420</sup> Zielinski 2017, S. 2.

<sup>421</sup> Ebd., S. 3.

<sup>422</sup> Im Zuge seiner Antrittsrede als Professor für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Februar 1983 veröffentlichte der deutsche Kunst- und Medientheoretiker Hans Belting sein als Frage formulierten Essay *Das Ende der Kunstgeschichte?*. An ein akademisches Publikum gerichtet, stellte er Überlegungen zur damaligen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung im Angesicht einer weltweiten Medienkultur an. 1995 wurde der Essay in einer überarbeiteten und ergänzten Version als Publikation der HfG Karlsruhe, wo Belting mittlerweile lehrte, wieder veröffentlicht. Dieses Mal jedoch ohne das Fragezeichen im Titel. Vgl.: Engelke, Christine: *Das Ende der Kunstgeschichte*, online verfügbar unter: <https://www.grin.com/document/263398> und Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach 10 Jahren*, München 1995.

<sup>423</sup> Belting 1995, S. 7.

<sup>424</sup> Ebd., S. 9.

die sich auf ein bloßes Stilphänomen reduzierte und deshalb die Illusion hervorrief, daß diese Geschichte den Anspruch erfüllte, der in ihrem Begriff lag. Das Kunstwerk war in diesem Zusammenhang nichts mehr als der Beleg für die gesuchten Stilwandlungen. Je mehr man sich aber die Komplexität im Kunstgeschehen eingestand, desto schwieriger wurde es, die Vielfalt der Zusammenhänge, in denen man zu sehen lernte, noch auf einen einzigen Nenner zu bringen. Heute ist kein neues Modell in Sicht, das noch die Autorität des alten Fachdiskurses besäße. So läuft denn alles darauf hinaus, mehrere Kunstgeschichten nebeneinander zu betreiben, in denen jeder seine eigenen Fragen stellen mag. [...] Aber es ist immer wieder die Werkgestalt, welche unsere Neugier wachhält. Alles was ein Werk überhaupt zu sagen hat, sagt es eben mit dieser Form. Es liegt schließlich nicht an ihr, daß man sie allzu oft auf eine allzu einseitige Weise entschlüsselt hat.“<sup>425</sup>

Neben der Frage von Relevanz und Richtigkeit linearer Kunsthistoriografien – die Belting „falsch verwaltete Traditionen“<sup>426</sup> nannte –, ergab sich mit dem fortschreitenden Einbezug technischer Medien in die Kunstproduktion auch die Frage nach dem Verhältnis von Medien- und Kunstgeschichte, denn „die simultane Existenz der Medien und der Kunst [erzwang] geradezu den Dialog“<sup>427</sup>.

Für den Kunsthistoriker der Belting immer geblieben ist, war die Medientheorie „notwendigerweise auf Fragen der Technik und der Kommunikation fixiert“ und verengte sich zu einer einzigen Frage: „Wie funktioniert die Kommunikation?“<sup>428</sup>. Und es scheint genau diese Frage gewesen zu sein, die Kunkel sich bei der Entwicklung seiner künstlerischen Themen immer wieder gestellt hat. Somit wäre beispielsweise die *Felsen*-Serie (Abb. 85-87, S. 263-264) neben der Befragung der in ihnen angelegten mehrfachen Zeitlichkeiten vor allem auch ein Kunstwerk, das über die Darstellung prähistorischer Felsritzungen sehr frühe Wege der Kommunikation veranschaulicht. Ebenso der Teil der *Tropfsteinhöhlen*-Serie (Abb. 81-84, S. 261-263), in denen Kunkel neben dem „platonischen“ Schauereignis der beleuchteten Höhleninnenräume deren Felsmalereien ins Bild setzt. Neben diesen Serien, die die Anfänge von zeichenhafter Kommunikation an Felsen und in Höhlen zeigen und die in ihrer Entstehung mehr einer Spurensuche und einer (kunst)geschichtli-

---

<sup>425</sup> Ebd., S. 164f.

<sup>426</sup> Ebd., S. 9.

<sup>427</sup> Ebd., S. 167.

<sup>428</sup> Ebd.

chen Expedition gleichen, entwickelte Kunkel ein paar Jahre später konzeptuell geprägte Einzelmotive wie die closed-circuit-Szene *Cannes/Red Carpet* (2003) oder *Untitled (Allianz Arena)* und *Untitled (Monaco Grand Prix)*, beide von 2005, (Abb. 99-101, S. 271-273), in denen er Situationen fotografierte, die Informationsübertragung vorrangig als telematische Medientechnik darstellen. Die Frage „Wie funktioniert Kommunikation?“ wird hier durch das Zeigen von streng durchchoreografierten und einseitig ausgerichteten Aufmerksamkeitsökonomien beantwortet – eine dialogische Kommunikationsstruktur wird in den Szenen nicht gezeigt, es werden lediglich Bilder produziert, die ohne Anspruch auf Reaktion in die Welt gesendet werden.

In seiner medienreflexiven künstlerischen Praxis erprobte Kunkel neben seinen bildlichen Argumentationen zugleich auch eine Selbstbestimmung als Künstler. Als Fotograf versuchte er, seine Kunst im Verhältnis zu den Medien zu begreifen, und wir werden im Verlauf der Analyse feststellen, dass er der Kunst – und sich selbst als Künstler – eine ganz besondere Rolle im Medienverbund der bildgebenden bzw. wirklichkeitsaufzeichnenden Verfahren zusprach. Anders als die Medienwissenschaft, die sich aufgrund ihrer transdisziplinären Ausrichtung „gern als Leitdisziplin der Gegenwart [begreift] und die Medien aller Wissenschaften ihrem methodischen Vergrößerungsglas [unterzieht]“ ist das künstlerische Tun eine Praxis, die „andere, nicht-diskursförmige Wissensweisen und ästhetische Erfahrungen“<sup>429</sup> anbietet. Dieser Qualität, dieser besonderen Befähigung des Bildes zur Wissensgenerierung durch seine Möglichkeit des bildlichen Zeigens, das „zu einem eigenen Logos“<sup>430</sup> wird, war Kunkel auf der Spur. Er wollte sie durch seine Kunst verstehen und zugleich generieren. Dass er dabei in besonderem Maße die verschiedenen Formen der zeichen- und bildhaften Kommunikation in den Blick nahm und uns BetrachterInnen somit in ein Nachdenken über Medien im Allgemeinen bringt, stellt keinen Widerspruch und auch keine Themendoppelung dar, wie auch Michaela Ott darlegt: „Denn die beiden Erkenntnisverfahren [Kunst und Medientheorie; J.D.] bedürfen einander; sie sind, wenn auch uneingestanden, aufeinander bezogen, ihre medientheoretischen und -praktischen Suchen sind aufschlussreich ineinander verschränkt. Da die zeitgenössischen Künste eine wachsende Zahl und häufig auch unzeitgemäße Medien in Einsatz bringen, erinnern sie die Medien-

---

<sup>429</sup> Ott, Michaela: Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?, in: Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. (Hg.), Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 10, H. 8, 1/2013, April 2013, S. 180-186, hier: S. 181.

<sup>430</sup> Boehm 2007, S. 19.

theorie daran, dass das Spektrum des Medialen reicher als von ihr wahrgenommen ist. Umgekehrt schärft die Medientheorie das Bewusstsein für die Medienrelativität jeder künstlerischen Setzung und für deren kontingente Valeur.“<sup>431</sup>

Kunkel nahm als analoger Großbild-Fotograf im Vergleich zu KünstlerInnen, die zeitgleich mit ihm mit allen möglichen Formen der neuen Medien und auch dem Programmieren als Kunstform experimentierten, bewusst die Position eines „Medien-Dinosauriers“ ein. Er glaubte an „die Authentizität der Fotografie, die er vor allem in der analogen Fotografie gewährleistet sah. Nicht weil er glaubte, mit digitalen Kameras nicht zum gewünschten Ergebnis zu kommen – die digitale Postproduktion war für ihn ein wichtiges Werkzeug –, sondern weil er das analog entstandene Foto [...] für eine Bestätigung der Realität hielt, die [...] komplex und rätselhaft bleibt.“<sup>432</sup> Die Wahl seines Mediums zeichnet Kunkel ein weiteres Mal als einen reflexiven Künstler aus, der die Gegenwart aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit heraus verstehen will, anstatt eine Position als Künstler in einer entwerfenden, utopistischen Rolle einzunehmen.

### **Cannes/Red Carpet (2003), ohne Titel (Monaco, Grand Prix 2005) und ohne Titel (Allianz Arena), beide 2005**

Mit *Cannes/Red Carpet* schafft Kunkel eine komplexe Bildfindung, die die unterschiedlichen Aufmerksamkeitsökonomien der Medienwelt in den Blick nimmt und zugleich seine eigene Rolle als medienanalytischer Künstler formuliert. Diese Rolle sollte als die eines distanzierten Beobachters verstanden werden, der dem Spektakel beiwohnt, es aber von einem ausgesuchten Standpunkt aus an- bzw. durchschaut und es in der Darstellung mit seinen visuellen Mitteln für uns BetrachterInnen geradezu voranalysiert. Was zeigt Kunkel uns? Zu sehen ist eine Szene auf dem roten Teppich der Filmfestspiele in Cannes. Das Ereignis, zu dem der rote Teppich führt, ist die Premiere des Hollywood-Films *The Matrix Reloaded*, in dem unter anderem Keanu Reeves und Laurence Fishburne Hauptrollen spielen. Beide Schauspieler sind auf Kunkels Bild zu sehen, der sich mit seiner Kamera so platziert hat, dass er vom linken Rand des Teppichs die Stufen zum Filmtheater hoch fotografieren kann. Somit fängt er die Personen, die auf dem Weg ins Gebäude sind, in der Rückenansicht ein, aber da sich beide Schauspieler im Moment der Aufnahme

---

<sup>431</sup> Ott 2013, S. 181.

<sup>432</sup> Lewandowsky, Mirjam: Auf den Bühnen der Kultur, in: Weibel u. a. 2016, S. 192-204, hier: S. 195.

umdrehen, schauen sie in seine Richtung und stechen dadurch aus der Menschenmenge heraus. Ihre Interaktion gilt in diesem Moment den Menschen und den JournalistInnen auf, hinter und neben dem roten Teppich: Während der schon am oberen Ende der Treppe angekommene Laurence Fishburne von seinem erhöhten Standpunkt aus in die Menge winkt, befindet sich Keanu Reeves noch mitten auf den Stufen und dreht sich im Laufenden um, um die ihm folgenden Fotografinnen mit einer Handbewegung zu begrüßen. Beide Protagonisten schenken also verschiedenen Gruppen ihre Aufmerksamkeit, einmal den ZuschauerInnen vor Ort, die gekommen sind um das Spektakel live zu erleben, und einmal den BildproduzentInnen, die Bilder des Spektakels aufnehmen, um sie in die Welt zu übertragen. Kunkels Aufnahmewinkel ist so weit gespannt, dass er den roten Teppich fast in der ganzen Breite erfasst und weitere Teile der räumlichen Situation überblickbar sind; er fokussiert also mitnichten auf das eigentliche Medienbild, nämlich die Stars der Szene, sondern auf die Szenerie, den Schauplatz des Geschehens. Auf dem roten Teppich laufen neben den Protagonisten und den Fotografinnen weitere Gäste der Veranstaltung, außerdem Sicherheitsleute und OrganisatorInnen. Daneben und dahinter haben sich auf mehreren Ebenen Kameralleute positioniert. Etwas weiter entfernt sind die Zaungäste zu sehen, die eigentlich den Rest des Raums bevölkern, bis hin zum Dach des Nebengebäudes. Zwei große Bildschirme sind ebenfalls im Raum aufgestellt und übertragen das Geschehen in Echtzeit. Einer der Schirme zeigt das Geschehen aus der unserem Blick entgegengesetzten Perspektive und erweitert damit den Bildraum auf fast 360 Grad, was dazu führt, dass Albrecht Kunkel mit auf dem Bild zu sehen ist, und zwar ganz am rechten Rand des Schirms. (Abb. 99, Detail, S. 271) Etwas abgerückt von den anderen Fotografinnen hat er sich platziert und sicherlich ganz genau gewusst, dass er eine closed circuit-Situation produziert; also ein Bild, in dem der Bildproduzent selbst zu sehen ist. Wie in vielen seiner Bilder verbirgt sich dieses wesentliche Detail beim ersten Anschauen, ähnlich wie bei den schwer zu erkennenden Felsritzungen oder der oft indirekten kunstgeschichtlichen Verweisstruktur der *Aerial Views*-Serie braucht es BetrachterInnen voller Muße und Kenntnis, um bei *Cannes/Red Carpet* das kleine, aber bedeutungsvolle Bildgeheimnis zu entschlüsseln.

Mit der Einbeziehung der eigenen Person in den Bildraum schafft Kunkel einen geschlossenen Kreis der Blickachsen und erwirkt so eine bildanalytische Aussage, die über das dargestellte Ereignis hinausweist und einen vielmehr medientheoretischen Bedeutungsraum aufspannt. Bedingungen von Bildproduktion und die Be-

wegung der Aufmerksamkeitsströme werden hier ebenso reflektiert wie die verschiedenen Rollen der BildproduzentInnen. Kunkels Position ist in dieser Anordnung sowohl kollegial – auch er ist Teil der bildproduzierenden Menge – als auch andersartig: Mit seiner Plattenkamera ist er viel weniger beweglich und im Vergleich zu den mit digitalen Kameras ausgestatteten Anderen auch erheblich reduziert, was die Menge der möglichen Aufnahmen angeht. So bleibt er als statischer Großbild-Fotograf, der sein Bild ohne Verwertungsgedanken langsam durchdenken und entwickeln kann, zwischen den eiligen Bildjournalisten, die unter enormen Zeitdruck stehen, „Gast im anderen Geiste, ein Fremdling in der Glamourwelt, an der er als distanzierter Beobachter in dem Wissen teil hatte, nie *wirklich* Teil davon zu sein“<sup>433</sup> – also dezidiert Künstler.

Ähnliches lässt sich bei den beiden Motiven vom Autorennen in Monaco und der Allianz Arena in München beobachten. Auch hier öffnet Kunkel den Bildraum so weit, dass uns BetrachterInnen eine vielschichtige Szenerie gezeigt wird, die vielmehr die Bedingungen des Ereignisses thematisiert als auf das Ereignis selbst fokussiert. In Monaco verschachteln sich Rennbahn, Zuschauertribünen, Werbeplakate, Absperrgitter, Häuser und Berge zu einem überbordend detailreichen Panorama, das vor allem von der räumlichen Enge des Ortes spricht. Kunkel gelingt es von seinem leicht erhöhten Fotografenstandpunkt aus, einen dreiteiligen Bildaufbau zu kreieren, der drei ganz unterschiedliche räumliche Zustände vereint: Vom Vorder- bis in den Mittelgrund zieht sich die temporäre, einmal jährlich in die Stadt implementierte Rennstrecke, inklusive Tribünen und weiterer Infrastruktur, im Mittelgrund drängen sich vielstöckige Gebäude lückenlos aneinander und bezeugen die hohe Bevölkerungsdichte des Stadtstaats, während im Bildhintergrund die wolkenverhangene südeuropäische Küstenlandschaft zu erahnen ist.

Neben der räumlichen Staffelung ist in dieser Dreiteilung auch eine historische bzw. zeitliche Staffelung gegeben, die sich chronologisch von der dargestellten Gegenwart des Autorennens über den seit 1489 von Frankreich unabhängigen Mikrostaat bis zur „ewigen“ Landschaft zieht. Bedenkt man die Sensibilisierung Kunkels in Bezug auf das Verhältnis von Mensch und Natur, dann könnte hier sogar noch eine weitere Bedeutungsebene hinzugefügt werden, nämlich das Problem der umweltschädlichen Emission von CO<sub>2</sub> beim Motorsport. Wie schon in Cannes ist Kunkel in Monaco ein distanzierter Beobachter, der sich zwar in die Menge stellt,

---

<sup>433</sup> Lewandowsky 2016, S. 199.

jedoch den Blick weitet und ihn bereits beim Komponieren des Bildausschnittes analysierend scharf stellt.

Was erkennt dieser Blick im Fußballstadion? Auch dort schafft es Kunkel, eine Szenerie aufzuzeigen, die mehr über die Rahmenbedingungen als über das Ereignis, hier das Spiel, aussagt. Er fotografiert eine Ecke des Stadions zu einem Zeitpunkt vor dem Beginn der Begegnung: über zwei Drittel der Bildfläche wird von den Tribünen der Fankurve eingenommen, die Ränge sind voll besetzt und die Vereinsfarben rot/weiß dominieren; darunter sehen wir ein kleines Stück grünen Rasens, vor dem Tor stehen offizielle FahنشwenkerInnen; ganz am unteren Bildrand sind zahlreiche JournalistInnen, Fernsehteams und Fotografinnen sowie das Vereinsmaskottchen aufgereiht. Etwas deplatziert wirkt der knallrote Kleinwagen, der vermutlich der Preis eines TV-Gewinnspiels ist. Mehr als in Monaco, wo es Kunkel wohl eher um die besondere räumliche Situation und ihre Enge ging, zeigt er in München, wie auch schon in Cannes ein paar Jahre zuvor, die Medien-Maschinerie, die solche Ereignisse begleitet und Bilder erzeugt, die dann in die Kanäle der Bildzirkulation eingespeist werden.

Das Zusammenschalten von Ereignis und Bild ist ein wichtiges Thema der Medien- und Bildwissenschaft, das, wie schon an anderen Stellen dieser Arbeit betont, nach 9/11 eine neue Aktualität bekam. Kunkel zeigt mit seinen Bildfindungen, wie es zu diesen Ereignisbildern kommt, wenn sie wie in seinen Beispielen choreographiert sind, es sich also von vornherein um medienorientierte Veranstaltungen handelt – anders als bei 9/11, wo die Bilder der Anschläge unerwartet in die Medienrealität einbrachen. Kunkel stellt nicht die Frage nach Wahrheit oder „bildbasierter Wahrheitsproduktion“<sup>434</sup>; die Frage, wer den Bildraum regiert,<sup>435</sup> scheint auf seinen Bildern beantwortet. Seine medientheoretisch aufgeladenen Bilder zeigen uns das Zusammenspiel von Ereignis und gleichzeitiger Bildproduktion an sehr offensichtlichen Beispielen; das Prinzip, das Kunkel uns hier vorführt, lässt sich aber auf sehr viele Bereiche unseres Alltags übertragen und es muss auch nicht immer so offen erkennbar sein.

---

<sup>434</sup> Holert, Tom: Gebrauch der Wahrheit, in: Holert 2008, S. 224.

<sup>435</sup> So der Titel von Holerts Anthologie „Regieren im Bildraum“, siehe: Holert 2008.

## Vilém Flussers Schriften als Knotenpunkt in Kunkels Arbeiten

Albrecht Kunkels private Bibliothek, von der eine listenförmige Abschrift vom Dezember 2009 existiert, beinhaltet neben Kunstbüchern und Katalogen eine ganze Reihe von theoretischen Schriften, die sich alle mehr oder weniger explizit mit dem Bild bzw. den Medien in der sogenannten Postmoderne befassen,<sup>436</sup> doch nur Vilém Flusser wird von Kunkel namentlich in seinen Artist Statements erwähnt. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, weshalb es gerade Flussers Ideen sind, die sich für Kunkel als theoretisches Fundament für seine künstlerische Fotografie angeboten haben.

Vilém Flusser, geb. 1920 in Prag in eine deutschsprachige jüdische Familie, emigrierte 1939 mit seiner Frau Edith nach London. Nach kurzem Aufenthalt in London siedelten die Flussers 1940 nach Brasilien um und lebten in São Paulo und Rio de Janeiro. Flusser begann schon in Prag ein Philosophiestudium, konnte dieses in Brasilien jedoch nicht weiterführen und bildete sich autodidaktisch weiter. Die ersten Jahre arbeitete er in einem tschechischen Import-Export-Unternehmen, ab 1960 gelang ihm die Anbindung an intellektuelle Kreise und er begann zu publizieren. 1965 folgte die Ernennung zum Professor für Kommunikationstheorie an der Fakultät für Kommunikation und Geisteswissenschaften der Fundação A.A. Penteadó (FAAP) in São Paulo. 1972 zwang ihn die politische Situation in Brasilien ein weiteres Mal zu emigrieren. Er zog mit Edith nach Südfrankreich, konnte weiter publizieren und lehren (u. a. an der Ruhr-Universität Bochum) und starb 1991 bei einem Autounfall. Flusser schrieb in fünf Sprachen (Tschechisch, Deutsch, Portugiesisch, Englisch und Französisch), bevorzugte jedoch die deutsche Schriftsprache, was u.a. dazu führte, dass sein Nachlass in Deutschland an der Akademie der Künste in Berlin verwaltet wird. In seinen Texten ist eine kommunikationswissenschaftliche Ausrichtung unverkennbar; sie wurde von ihm für eine Metatheorie gehalten, die sich zu allen kulturellen Belangen äußern kann und sollte. Zudem verfolgte Flusser eine kulturanthropologische Perspektive, bei der es um die anthropologischen Funktionen der neuen Medien im Allgemeinen ging. Seine bekanntesten medientheoretischen Schriften sind *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), *Ins Universum der Bilder* (1985) und *Kommunikologie* (posthum 1996).

Innerhalb seines Denkens entwarf Flusser ein medien-chronologisches Modell, von dem klar ist, dass Kunkel es rezipiert hat. In seinen Artist Statements zitiert Kunkel

---

<sup>436</sup> Paul Virilio, Jean-François Lyotard und Jean Baudrillard.

Flussers Theorie und markiert seine Fotografie als bildliche Übersetzung derselben.<sup>437</sup> Wie Sonja Yeh eindrücklich und ausführlich darlegen kann, neigten alle postmodernen Medientheoretiker<sup>438</sup> zu Metaerzählungen, die zwar jeweils inhaltlich unterschiedlich gelagert waren, aber immer das eigentlich in der Postmoderne proklamierte „Ende der großen Erzählung“ konterkarieren, ja sogar zeitweise ad absurdum führen: „Wirft man einen Blick in das Terrain der als postmodern bezeichneten Medientheorien, so trifft man eben auf jene Verschiebungsgesten, Abschiedsbekundungen und je spezifische End-Zeit-Szenarien: McLuhan verkündet das Ende der Gutenberg-Galaxis, während Baudrillard das Ende des Realen oder der Repräsentation ausruft. Virilio beklagt das Ende oder die Zerstörung des Raums und der sinnlichen Wahrnehmung, während Kittler vom Ende des Humanismus und des autonomen Subjekts spricht und Flusser sich vom neuzeitlichen Denken und linear-kausalen Denkmustern verabschiedet. [...] Hingegen scheint sich aber vielmehr der Verdacht einzuschleichen, dass das Ende der Metaerzählungen bloß eine Farce ist. Das Ende der großen Erzählungen ist somit noch nicht zu ihrem Ende gelangt. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall, und diese erfahren eine Wiederbelebung in Gestalt postmoderner Medientheorien.“<sup>439</sup>

Flussers medien-chronologisches Modell ist der welt- und zeitungspannende Entwurf einer Kommunikationsgeschichte, in der die Menschheit in dem Versuch die Welt zu verstehen und sich miteinander zu verständigen immer neue Techniken der Kommunikation entwickelte. Er teilt die Geschichte der Menschheit in Perioden und zwar hinsichtlich ihrer jeweiligen Kommunikationsmedien, die er Codes nennt. Diese Codes sind für Flusser das Ordnungsprinzip menschlicher Kommunikation und determinieren unsere Bewusstseins- und Denkstrukturen grundlegend. Er unterscheidet vier Perioden; selbstverständlich gibt es lange Überschneidungsphasen: Welt, Bild, Text und Technobild. Menschlicher Weltbezug wird in seinem Modell erst über Objekte (Alt- und Mittelsteinzeit), dann über Bilder (Jungsteinzeit bis ca. 1.500 v. Chr.) und Schrift (ca. 1.500 v. Chr. bis ca. 1900 unserer Zeitrechnung) und in der Gegenwart über technische Bilder hergestellt. Für Flusser sind Fotogra-

---

<sup>437</sup> „Nach Vilém Flusser hat es zwei wesentliche Zäsuren in der Geschichte des kulturellen Gedächtnisses gegeben. Der erste Einschnitt war die Entstehung der linearen Schrift, der zweite die Erfindung des technischen Bildes. In meiner Fotoserie der prähistorischen Fundstätten führe ich beide zusammen.“ Siehe die Artist Statements im Anhang dieser Arbeit.

<sup>438</sup> Hier bleibe ich bewußt bei der maskulinen Form, da es den von Sonja Yeh beschriebenen Typus des „postmodernen Medientheoretikers“ tatsächlich nur männlich gibt.

<sup>439</sup> Yeh 2013, S. 377.

fien und alle daraus weiter entwickelten technischen Bilder erfunden worden – und auf solch große Akzeptanz gestoßen, wie wir sie gegenwärtig erleben – weil es mit ihrer Hilfe möglich gewesen war, sich ein Bild von den ungegenständlichen Begriffen der textbasierten Wissenschaften der Neuzeit zu machen. Es handelt sich jedoch explizit nicht um eine Rückkehr in das durch Bilder bestimmte „magische Bewusstsein der vorschriftlichen Zeit“<sup>440</sup>, sondern vielmehr um eine Rückorientierung auf Bilder, weil Texte Flussers Ansicht nach so abstrakt wurden, dass sie die Welt nicht mehr vermittelten. „Technobilder [...] sind Erfindungen zum Vorstellbarmachen der Botschaften von Texten.“<sup>441</sup> Die technisch-mediale Entwicklung bringt zeitgemäßere Codes hervor, die den alphabetischen Code verdrängen. Nun sind es wieder vermehrt Bilder, über die wir Menschen uns die Welt erklären. Die technischen Bilder unterscheiden sich dabei grundlegend von den traditionellen Bildern, denn es handelt sich um Bildformen, die von Apparaten und Programmen hergestellt werden: bildgebende Verfahren in den Wissenschaften, Drohnenfotografie, virtual reality etc.

Laut Flussers kommunikationswissenschaftlichem Geschichtsmodell revolutioniert der Code der Technobilder die Art unseres Weltbezugs. Der Glaube und das Vertrauen in das „abendländische Programm“ (Wissenschaft, Vernunft, Fortschritt, Logik) werden grundlegend erschüttert. In der gegenwärtigen Umbruchphase sieht Flusser die Gefahr, dass das Leben als bedeutungslos wahrgenommen werden könnte, da der Glaube an die linear kodifizierte Welt und deren dahinterstehenden Konventionen verloren geht. Auf sozialer Ebene besteht die Gefahr des Sich-dominieren-lassens durch den Code der technischen Bilder; Flusser nennt es eine „fascistische Gesellschaft“, bei der Kommunikation nur in eine Richtung läuft – viele MedientheoretikerInnen sahen und sehen dieses Problem bis heute. Doch andererseits erkannte Flusser auch die Möglichkeit, sich durch Medien selbst zu entwerfen und Freiheiten zu entfalten, indem man alternative Welten realisiert und dialogische Kommunikationsstrukturen schafft. Einen Weg aus der von Flusser so empfundenen Diktatur der einseitigen Kommunikation kann nur derjenige finden, der die Codes, Apparate und Programme seiner Zeit versteht und in der Lage ist, netz-

---

<sup>440</sup> Vgl. Marburger, Marcel René: Flusser und die Kunst, Köln 2011, S. 62.

<sup>441</sup> Flusser, Vilém: Von der Zeile ins Bild, und zurück, Berlin, Vilem\_Flusser\_Archiv, Nr. 2645.

artige Dialoge zu entwickeln. Flusser nennt das „kosmische Agora“<sup>442</sup> und antizipiert damit durchaus etwas, das wir 17 Jahre nach seinem Tod im Internet mit all seinen sozialen Vor- und Nachteilen erleben können.

Die historiografische Verkürzung seines medien-chronologischen Modells stößt in der Flusser-Rezeption durchaus auf vehemente Kritik, so schreibt der Fotohistoriker Bernd Stiegler über *Für eine Philosophie der Photographie*: „Flussers *Philosophie der Photographie* bedient sich philosophischer Versatzstücke und Begriffe, um in kulturalanthropologischer Perspektive eine „philosophische“ Menschheitsgeschichte zu erzählen, die vom Paläolithikum bis zur Gegenwart reicht, mehrere Jahrtausende Menschheitsgeschichte auf drei Begriffe reduziert und der Photographie die Aufgabe des Kampfes der Menschheit gegen die Maschinen zuweist [...]. Jede der einzelnen Etappen der apokalyptischen Deutung Flussers krankt an einer Hybris des Deutungswillens, die komplexe Phänomene auf simple begriffliche Raster reduziert und beliebig mit mythisch-magisch-computierend-kalkulierenden Schemata operiert.“<sup>443</sup> Sonja Yeh hält dagegen, dass der „wissenschaftliche Anarchismus“ der postmodernen Medientheorien „keine stilistische Willkür und Zufallsprodukt“ ist, sondern „die *bewusste Kritik am regelgeleiteten Erkenntnisgewinn*“ und diagnostiziert vielmehr ein Zusammenfallen von Wissenschaft und Kunst als Ergebnis unzureichender methodischer Werkzeuge in der gängigen akademischen Praxis: „Das tendenzielle Zusammenfallen bzw. die Auflösung der Grenzen von Wissenschaft und Kunst wird in dem Anpassen der Struktur und Form an ihrem Inhalt deutlich. Die Brüchigkeit, Unbestimmtheit, Offenheit und Ambivalenz, die sie auf inhaltlicher Ebene für die obsolet gewordenen medialen Konstellationen und ihren epistemologischen Konsequenzen feststellen, drückt sich damit auch strukturell durch die übereinstimmende (logisch) brüchige, offene und ambivalente Form aus. [...] die Theorieangebote erscheinen als offenes, fragmentiertes Experiment, als Gegenentwurf zu den großen Entwürfen und als ein Schreiben von kleinen

---

<sup>442</sup> „Sollte der Durchbruch zu einem offenen Fernsehnetz gelingen, an dem ebensoviele Partner teilnehmen würden wie am gegenwärtigen Fernseh Rundfunk oder am gegenwärtigen Post- und Telefonnetz, dann würde sich die Struktur der Gesellschaft grundsätzlich geändert haben. Alle Fenster ständen dann allen offen, um mit allen zu sprechen, und zwar über eine auf neue Art wahrgenommene Wirklichkeit zu sprechen. Dies käme einer allgemeinen Politisierung gleich, denn die Gesellschaft wäre dann um eine kosmische agora versammelt, und jeder könnte publizieren.“ Flusser, Vilém: *Für eine Phänomenologie des Fernsehens*, in: Ders., *Lob der Oberflächlichkeit – Für eine Phänomenologie der Medien*, Mannheim 1995, 2. durchgesehene Auflage, S. 180-200, hier: S. 199. Erste Auflage: Mannheim 1993.

<sup>443</sup> Stiegler 2006b, S. 396.

Geschichten.“<sup>444</sup> Und zu Flusser konkretisiert sie: „Flusser thematisiert die Notwendigkeit eines Umbruchs, lässt die Frage nach der Richtung dieses Umbruchs jedoch offen. In diesem Zusammenhang fordert er dazu auf, sich auf die neuen Gegebenheiten einzulassen. Er thematisiert die Chancen aber gleichzeitig auch die Gefahren, die das digitale Zeitalter mit sich führt. Der Mensch ist in einem Zwischenraum zwischen einer Dominierung durch den vorherrschenden Code [einerseits] und andererseits der Möglichkeit zur Gestaltung und Selbstverwirklichung gefangen. Das Bewegen zwischen den Polen von Notwendigkeit und Kontingenz, Chaos und Gefahr, Mediendeterminismus und Autonomie des Subjekts charakterisiert Flussers Theoriegebäude.“<sup>445</sup>

Flusser stellte sich in seinen Schriften durchaus als Kulturoptimisten dar – Sonja Yeh verortet seine Theorie zwischen Kulturkritik und Medienutopie – denn er glaubte an die Chancen der jeweiligen Phase. Der Fotografie, oder besser, den FotografInnen, ließ Flusser dabei eine wichtige Rolle zukommen. Als „Bewohner des fotografischen Universums sind wir an Fotografien gewöhnt“<sup>446</sup> und auch an ihre nicht enden wollende inhaltslose „Redundanz“ im Alltag. „Hier liegt denn auch die Herausforderung an den Fotografen: dieser Flut der Redundanz informative Bilder entgegenzusetzen.“<sup>447</sup> Information bedeutete für Flusser nicht so sehr Informationen über das allgemeine Weltgeschehen, sondern vielmehr Information über die medien-apparative Bedingtheit der Gegenwart. Flusser wünschte sich Kulturschaffende mit einem medienreflektierenden Bewusstsein, die eine „Philosophie der Fotografie“ praktizieren, mit der sie „gegen diese automatische Programmierung kämpfen [...]: Fotografen, die versuchen, informative Bilder herzustellen, nämlich Fotos, die nicht im Apparatprogramm stehen; Kritiker, die versuchen, das automatische Spiel der Programmierung zu durchschauen; und überhaupt all jene, die bemüht sind, der menschlichen Absicht in einer von Apparaten beherrschten Welt Raum zu verschaffen.“<sup>448</sup> In dieser Betonung der von Flusser als „Notwendigkeit“ verstandenen medienreflexiven Funktion von Fotografie sollten wir Kunkels Interesse an

---

<sup>444</sup> Yeh 2013, S. 374ff, Auszeichnung im Original.

<sup>445</sup> Ebd., S. 389.

<sup>446</sup> Flusser, Vilém: Das fotografische Universum, in: Für eine Philosophie der Fotografie, European Photography/Edition Flusser, Bd. 3, 9. Aufl., Göttingen 1999, S. 59-68, hier: S. 59. Erstauflage: Göttingen 1983.

<sup>447</sup> Flusser 1983/1999, S. 59.

<sup>448</sup> Ebd., S. 68.

Flussers Schriften begründet sehen. Die emphatische Anrufung Flussers an die FotografInnen der Gegenwart und Zukunft scheint bei Kunkel angekommen zu sein, der seine Fotografie als kunst- und medienreflexive Expedition in die Kommunikationsgeschichte der Menschen vornahm, um uns BetrachterInnen zu zeigen „dass die menschliche Freiheit im Bereich der automatischen, programmierten und programmierenden Apparate keinen Platz hat, um schließlich aufzuzeigen, wie es dennoch möglich ist, für die Freiheit einen Raum zu öffnen.“<sup>449</sup>

### **Pilgrimage (2007)**

Die letzte von Kunkel als künstlerische Arbeit fertig produzierte Serie ist insofern bemerkenswert, als dass hier beinahe alle seine Ideen zu einem Knotenpunkt zusammenfinden. Für *Pilgrimage* reiste Kunkel 2007 nach Israel, verließ die ihm gewohnte Distanz zum Objekt und begab sich in außerordentlich soziale Situationen. Er fotografierte in der Geburtskirche in Bethlehem und der Grabeskirche sowie an der Westmauer<sup>450</sup> in Jerusalem (Abb. 102-107, S.274-277). Eine Reise nach Mekka zur Kaaba war geplant,<sup>451</sup> womit Kunkel die heiligen Stätten der drei monotheistischen Religionen in einer Werkgruppe zusammengefasst hätte. Die in den Bildern der *Pilgrimage*-Serie konvergierenden Themen sind zum einen die von Kunkel immer wieder bearbeitete Frage nach der kulturelle Bedeutung von Räumen, also deren Bespielung durch den Menschen und die sich daraus ergebenden Bedeutungsräume; zum anderen Überlegungen zu Kulturproduktion, oder – in Flussers Terminologie – Informationsübertragung, oder – in Aleida Assmanns Definition – der Herausbildung eines kulturellen Gedächtnis, und die dafür verwendeten Medien bzw. Codes; sowie schlussendlich das Thema der Darstellung von mehrfachen Zeitlichkeiten. Darüber hinaus gibt es in den Materialien des Nachlasses Belege, dass Kunkel auch in Jerusalem an seiner unvollendeten Portraitserie gearbeitet hat (Abb. 108, S. 278).

Anders als bei seinen früheren Bildfindungen, wie zum Beispiel in Cannes, zeigt Kunkel bei *Pilgrimage* nicht eine Überblickskomposition, sondern konzentrierte sich auf Ausschnitte des Geschehens; in den Kirchen ist diese Konzentration sicher-

---

<sup>449</sup> Flusser, Vilém: Die Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie, in: Flusser 1983/1999, S. 69-74, hier: S. 74.

<sup>450</sup> In Deutschland bekannter als „Klagemauer“, ist die Mauer der angeblich letzte Teil der Westmauer des zerstörten zweiten Tempels des jüdischen Volkes. Klag- oder Westmauer sind Begriffe, die im jüdischen Sprachgebrauch immer seltener verwendet werden. Viele JüdInnen verwenden häufiger allein das Wort „Mauer“ („Kotel“ im Hebräischen).

<sup>451</sup> Vgl. Gellautz 2016, S. 167.

lich den räumlichen Bedingungen geschuldet, sie wiederholt sich aber auch in dem weitläufigeren Areal an der Westmauer, was für eine Entscheidung des Autors zu einem engeren Bildausschnitt spricht. Kunkel beobachtete, „wie sich die Besucher diese Räume im Gebet und in der Betrachtung aneignen“<sup>452</sup> und wie sie ihn durch ihre kollektiven Handlungen zu einem Erinnerungsort, zu einem „Medium der Erinnerung“<sup>453</sup>, werden ließen. Er beobachtete dies aus der Perspektive des distanziert-beobachtenden Zeitgenossen, der sowohl die im Gebet versunkenen Gläubigen, als auch die – zumindest in den Kirchen erlaubten – touristisch Schauenden in den Blick nahm.

Ebenso interessiert tastete sein fotografischer Blick die „Medien“ und Codes ab, die zu diesen besonderen Räumen und Orten gehören. In den Kirchen waren es deren Innenausstattung mit zahlreichen brennenden Kerzen in prunkvollen Haltern, üppig gefüllten Blumenvasen, dem Bildschmuck und von den Decken hängenden Weihrauchschwenkern. An der Westmauer, wo sich Kunkel in dem allein den Männern vorbehaltenen Teil aufhalten musste, interessierten ihn insbesondere die orthodoxen Juden in traditioneller Gebetskleidung und wie sie ihre religiösen Rituale abhielten. Mehr als die auf seinen Bildern vereinzelt ebenfalls sichtbaren liberalen und/oder konservativen Juden binden sich orthodoxe und ultraorthodoxe Juden eng an ein strenges Regime aus Regeln, Ritualen und religiösen Handlungsanweisungen, das – folgt man Flussers medien-chronologischen Modell – Informationsübermittlung, und damit Welterklärung, über Objekte und Schrift vermittelt; also im Gegensatz zu der christlichen Tradition bilderlos.

Tragen wir Aleida Assmans Idee Rechnung, die in *Teil 2* erläutert wurde und besagt, dass auch der Körper ein Ort der Erinnerung sein kann, dann hat Kunkel in der *Pilgrimage*-Serie ein kondensiertes Bild all der Bestandteile kultureller Produktion geschaffen, über die in den Theorien des kulturellen Gedächtnisses reflektiert wird: Orte und Räume, Körper und Medien. Dass er dazu in Israel fotografierte, ist insofern eine gelungene Ortswahl, weil es sich hier um eine Gegend handelt, in der mehr als an anderen Orten auf der Welt konkurrierende Traditionen ein und denselben Erinnerungsort für sich beanspruchen. Auf den Bildern der *Pilgrimage*-Serie wird diese konfliktreiche Geschichte nicht sichtbar; wie auch an anderen Stellen bleibt Kunkels Arbeitsweise eine, die Wissen bei den BetrachterInnen voraussetzt. Geschichte wird in der *Pilgrimage*-Serie, wie auch schon bei den Felsen- und

---

<sup>452</sup> Gellautz 2016, S. 166.

<sup>453</sup> Assmann 1999, S. 132.

Höhlenbildern und den *Troia*-Motiven, vielmehr in der Überlagerung von Zeitlichkeiten dargestellt. Vor dem Hintergrund der jahrtausendealten Architektur finden sich Signifikate unterschiedlicher Epochen: „Plastikstühle und rollbare Tische verweisen hier [an der Westmauer; J.D.] – wie auch Wachstücher und Plastikblumen im Altarschmuck in der Kirche – auf die alltägliche und zeitgenössische Nutzung dieser *ewigen* Orte.“<sup>454</sup> Mehr als in allen vorherigen visuellen Reflexionen über die Konstitutionszusammenhänge von überzeitlichen Wissensbeständen, bindet Kunkel bei *Pilgrimage* den Menschen als aktives Element dieser Operation in seine Bildfindungen mit ein. Damit ist diese Serie, zusammen mit dem Einzelbild *Cannes/Red Carpet*, in besonderer Weise ein Kulminationsmoment seiner künstlerischen Ideen.

---

<sup>454</sup> Gellautz 2016, S. 167, Auszeichnungen im Original.

# Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurden in einem Cluster-Verfahren die konzeptuellen Knotenpunkte des künstlerischen Werkes von Albrecht Kunkel definiert, benannt und nachvollzogen. Einige lose Enden in Kunkels fotografischem Maschenwerk sind ohne theoretische Anknüpfung geblieben. Zu nennen wären hier zum Beispiel der von Mirjam Lewandowsky in ihrem Text angedeutete ambivalente Aspekt des „Fantums“, also die Neugierde, mit der Kunkel sich seinen Objekten näherte und die gleichzeitige kritische Distanz, die er zu seinen Motiven hielt. Lewandowsky beschreibt, wie Kunkel sich „an diesen Orten als kritischer Voyeur [bewegte]“ und zugleich Orte und Situationen fotografierte, „deren Anziehungskraft er selbst erlegen war. [...] Der Voyeur sieht die Voyeure, er betrachtet die Betrachter. Diese Selbstspiegelung, die im Selbstportrait auf der Bühne von Cannes angedeutet ist, war Albrecht Kunkels Motivation zur Umsetzung von Bildern [...]“<sup>455</sup> Erkennbar scheint mir dieses zurückgehaltene Fantum beispielsweise in dem Motiv, das bei einer Chanel-Modenschau im Pariser Grand Palais entstanden ist, die er für das *BIG-Magazine* in Paris fotografierte (Abb. 109, S. 279) und bei dem er sich dem Spektakel durchaus mehr hingibt als in Cannes oder Monaco, die medientechnischen Bedingungen der Szenerie trotzdem scharf in den Blick nimmt.

Auch die Verbindungen, die es zwischen Albrecht Kunkels Fotografien und Robert Smithsons Schreiben geben muss, werden in meinem Text bis auf verschiedene Andeutungen nicht weiter vertieft; vielleicht mag eine Kollegin/ein Kollege diesen Faden aufnehmen. Ebenso wartet die mir zwar bekannte, aber im Rahmen meiner Arbeit nicht diskutierte Begeisterung Kunkels für das künstlerische Werk von Tacita Dean noch auf eine adäquate Einordnung in den Gesamtzusammenhang seines Werkes.

Für die zukünftige Betrachtung der Fotografien von Albrecht Kunkel erhoffe ich mir KollegInnen, die seinem tastenden Suchen mit Empathie begegnen und die sich, wie ich, von seiner prozessualen Arbeitsweise angespornt fühlen, eine eigene kunstwissenschaftliche Expedition zu starten.

---

<sup>455</sup> Lewandowsky 2016, S. 204.

# Anhang

# Der Nachlass – Umfang, materielle Beschaffenheit, Lagerung heute

Nachdem Albrecht Kunkel im August 2009 verstarb, verwalteten seine Eltern (im Folgenden Nachlassverwalter genannt) sein Erbe. Irene und Gert Kunkel nahmen die Verwahrung des fotografischen Nachlasses ihres Sohnes sehr ernst und lagerten ihn anfangs in ihren Privaträumen. Mit Aufnahme dieser Dissertation in der zweiten Jahreshälfte 2012 wurde die schon in Grundzügen vorgenommene Bearbeitung des Materials in Zusammenarbeit mit Frau Kunkel weitergeführt. Ziel war es, ein Werkverzeichnis über das gesamte Bildmaterial anzulegen.<sup>456</sup> Die Aufgabenverteilung zwischen mir als Promovendin und Frau Kunkel als Nachlassverwalterin sah so aus, dass ich eine Systematik erarbeitet und vorgeschlagen habe, nach der Frau Kunkel dann das Werkverzeichnis angelegt hat. Eine letzte Prüfung des Werkverzeichnisses meinerseits erfolgte bis zur Schenkung ans ZKM nicht mehr. Das endgültige Werkverzeichnis wurde ab 2015 von dem Kurator Erec Gellautz in Vorbereitung der Werkschau *Albrecht Kunkel. QUEST. Fotografien 1989-2009* (2016 im ZKM) in Zusammenarbeit mit Irene Kunkel sowie Mirjam Lewandowsky (geb. Wittmann), langjährige Lebensgefährtin Albrecht Kunkels, und mir erarbeitet. Dieses gemeinsam erarbeitete Werkverzeichnis sortiert sich chronologisch nach der Entstehungszeit der Arbeiten. Verzeichnet wurde jedes einzelne Negativ und jeder ausstellungsfertige Abzug des Nachlasses. Bildgruppen, die vom Künstler als Serie definiert wurden, stellen eine geschlossene Werkgruppe dar. Insgesamt wurden 4.058 Negative sowie 221 gerahmte oder passepartouierte Abzüge gezählt, dazu kommen noch zahlreiche kleine Arbeitsabzüge in Mappen, welche nicht mit einer Archivnummer versehen wurden. Insgesamt wurden 171 einzelne Konvolute definiert, die den Zeitraum von 1989 bis 2009 umspannen. Albrecht Kunkels Nachlass ist in seinem Umfang somit überschaubar, was hauptsächlich daran liegt, dass er schon zu Lebzeiten sein Archiv gepflegt, also Arbeitsabzüge und auch Negative entsorgt hat.

Da Kunkel fast ausschließlich auf analogem Filmmaterial fotografiert hat, besteht ein nicht unerheblicher Teil des Nachlasses aus Negativen und den dazugehörigen

---

<sup>456</sup> Ausgenommen aus diesem Werkverzeichnis waren der überlieferte Schriftverkehr sowie das digitalisierte Material.

Kontakt- bzw. Arbeitsabzügen. Für Vergrößerungen hat Kunkel verschiedene Techniken bzw. Präsentationsformen gewählt. Bis ca. 2002 hat er seine Motive hauptsächlich im Diasecverfahren<sup>457</sup> produzieren lassen oder hinter Glas gerahmt. Diese Abzüge sind meist großformatig, die Maße variieren zwischen 95 x 125 cm und 180 x 226 cm. Ab 2002, mit Beginn der langjährigen Arbeit an der Serie *Aerial Views*, vergrößert Kunkel seine Motive häufig in einem kleineren Format von 20 x 20 bis 40 x 40 cm. Auch veränderte sich seine bevorzugte Technik von Diasec zu gerahmten Bildern oder passepartouierten Abzügen, welche er als Mappenwerke zusammenstellte. Wollte man diesen Prozess interpretieren, so kann man formulieren, dass Kunkel im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung seine Motive erst großformatig und einem sehr technischen, „kühlen“ Verfahren produzieren ließ und später eine eher private Präsentationsform, welche den Betrachter zur Interaktion einlädt, ebenfalls adäquat fand.

Seit Juli 2013 wird der Nachlass von Albrecht Kunkel im Museum für Neue Kunst im ZKM Karlsruhe gelagert und verwaltet. Die Familie Kunkel hat dem Museum das gesamte Material als Schenkung zur Verfügung gestellt. In Vorbereitung zu der Retrospektive *Albrecht Kunkel. QUEST. Fotografien 1989–2009* (11.12.2016–23.04.2017) wurde es ein weiteres Mal gesichtet, vermessen und sortiert. Ebenso wurde es der digitalen Sammlung des ZKM zugeführt.<sup>458</sup> Somit wird die weitere wissenschaftliche Bearbeitung sowie die Präsentation des Materials nun von einem Ort aus koordiniert, der für Kunkels Werdegang als künstlerischer Fotograf von großer Bedeutung war.

Das in Zusammenarbeit mit den Nachlassverwaltern und den Mitarbeitern des ZKM erstellte Werkverzeichnis, das auch im Katalog als bebildertes Werkverzeichnis abgedruckt ist, diente dieser Arbeit als eine wichtige Grundlage für die Analyse von Kunkels Werk, denn es führt die wesentlichen Werkgruppen von 1989 bis 2009 auf und wurde hinsichtlich Betitelung und Datierung der Arbeiten endgültig finalisiert. Als Ergänzung arbeitete ich aber auch weiterhin mit dem so genannten „großen

---

457 Als Diasecverfahren bezeichnet man eine Technik, in der ein Fotoabzug erst auf eine Aluminiumplatte montiert und dann mit einer Plexiglasscheibe abgedeckt wird. Diese Technik wurde in den 1980er-Jahren maßgeblich von der Firma Grieger in Düsseldorf entwickelt und erlangte in den 1990er-Jahren große Beliebtheit in der Fotografenszene, was durchaus damit in Zusammenhang gebracht werden kann, dass die Fotografen der ‚Becher-Schule‘ sie sowohl sehr früh als auch sehr ausgiebig verwendeten.

458 Unter <https://zkm.de/de/person/albrecht-kunkel> können alle Informationen zu Kunkel eingesehen werden. Hier ist allerdings nicht der gesamte Nachlass online gestellt worden, eine vollständige Sammlungsliste kann jedoch unter [sammlung-und-archive@zkm.de](mailto:sammlung-und-archive@zkm.de) angefragt werden.

Werkverzeichnis“, das zwischen September 2012 und Juli 2013 von Irene Kunkel und mir angelegt wurde und das ausnahmslos alle Arbeiten des Künstlers beinhaltet. Somit umfasst es die gesamte fotografische Tätigkeit Kunkels und beinhaltet auch Arbeiten, die er als Schüler des Lette-Vereins anfertigte, ebenso wie alle Auftragsarbeiten für Magazine und Werbekunden oder Bildideen, die Kunkel nicht vollenden konnte oder wollte. Einige der Werkgruppen können heute als abgeschlossen bezeichnet werden, sie sind von Kunkel ausgewertet und entweder veröffentlicht oder als Ausstellungsabzüge produziert worden. Andere Werkgruppen erscheinen in einem un abgeschlossenen Stadium der Bearbeitung. Es existieren entweder nur Negative oder Arbeitsabzüge, es liegt keine Veröffentlichung vor und es gibt keine Abzüge, die in ihrer Fertigung präsentationsfertig, also gerahmt oder kaschiert wären. Es kann davon ausgegangen werden, dass einige Serien durch den frühen und plötzlichen Tod nicht zu einer finalen Bearbeitung kamen. In manchen Fällen werden die Arbeiten trotzdem in die Analyse aufgenommen und in einen möglichst unspekulativen Zusammenhang mit dem Gesamtwerk gestellt.

### **Albrecht Kunkel als angewandter Fotograf**

Es ist bei einem Fotografen wie Albrecht Kunkel, der an bestimmten Stellen seiner Laufbahn keine eindeutige Unterscheidung zwischen künstlerischer und angewandter Fotografie gemacht hat, zu kurz gegriffen, wenn nicht auch ein Blick auf diejenigen Motive geworfen wird, die in Magazinen veröffentlicht worden sind. Die Grenzen verschwimmen im Alltag eines Magazinfotografen, da es gängige Praxis in den Redaktionen ist, schon vorproduzierte Serien zu kaufen und somit von Seiten der Fotografen Themen erst ohne Auftraggeber erarbeitet werden, die dann den Redaktionen angeboten und möglicherweise gedruckt werden. Somit soll hier auch die Auftragsfotografie kurz erläutert werden. Diese Erweiterung ist der Analyse des künstlerischen Werks insofern dienlich, als dass so sichtbar wird, welche Themen in Albrecht Kunkels Werk in beiden Bereichen Einlass fanden und wo es klare Trennungen gab.

In Albrecht Kunkels Berufsbiografie gibt es Phasen, in denen er entweder mehr auftragsgebunden oder mehr frei arbeitet. Als sehr grobe Unterteilung kann formuliert werden, dass es von 1995 bis ca. 2003 eine konzentrierte Phase der freien, künstlerischen Betätigung gegeben hat. In diese Zeit fällt sein Studium bei Bernd Becher, Thomas Struth und Katharina Sieverding sowie sein Stipendium bei der

Chinati Foundation in Marfa. Davor und danach überschneiden sich die Betätigungsfelder.

Von 1991 bis 1995 lebt Kunkel in Paris und New York. In beiden Städten arbeitet er als Assistent für Werbe- und Modefotografen und realisiert eigene Auftragsarbeiten, meist im Bereich der redaktionellen Portraitfotografie. In den ca. sechs Jahren seines Studiums, in denen er hauptsächlich in Deutschland lebt, arbeitet Kunkel wenig als Berufsfotograf und auch noch ca. drei Jahre danach verzeichnet die Werkliste mehr freie Projekte als Aufträge. Das Verhältnis dreht sich ab 2005 jedoch wieder um. Kunkel arbeitet nun regelmäßig für Magazine, meist im Bereich Portrait- und Reportagefotografie, und beginnt größere Kampagnen für Werbekunden zu fotografieren. In dieser Zeit entstehen zwei weitere Veröffentlichungsformen, mit denen Kunkel als Fotograf in der Öffentlichkeit erscheint: sein Kundenportfolio und seine Website.

### Das Portfolio

Das Portfolio, eine Mappe mit Abzügen zu Zwecken der Selbstpromotion, ist der Ort, an dem jeder Berufsfotograf seine eigenen Bilder und deren Wirkung auf ein Publikum - in diesem Fall die Bildredakteure - testet. Somit sollte die Motivzusammenstellung in Kunkels Portfolio in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden, zeigt sie doch ein repräsentatives Bild der Motive, mit denen Kunkel als (Berufs)Fotograf wahrgenommen werden wollte. Vermutlich ab 2005 produzierte Kunkel ein Portfolio, in dem Abzüge in der Größe von ca. 60 x 50 cm präsentiert wurden, auf seinem Computer konnte eine pdf-Datei mit dem gesamten Portfolio gefunden werden, das der folgenden Analyse zugrunde liegt. In der unten gezeigten Tabelle sind all die Motive und Motivgruppen aufgeführt, die sich in Kunkels Portfolio befunden haben. Die originale Reihenfolge, die von ihm selbst nach formalen und thematischen Kriterien entwickelt wurde, ist zugunsten einer chronologischen Reihenfolge aufgelöst worden, um eine Vergleichbarkeit zum ebenfalls chronologisch organisierten Werkverzeichnis herzustellen.

Jahr	Motive und Auftraggeber (wenn bekannt)	Anzahl der Abzüge
2004	Finanzgruppe BNP Werbekampagne	1
2005	Monaco / Grand Prix, Portraitbilder wahrscheinlich für <i>BIG Magazine</i>	2

2005	München / Allianz Arena wahrscheinlich für <i>BIG Magazine</i>	2
2005	Modestrecke mit Kleidung von Adidas wahrscheinlich für <i>BIG Magazine</i>	6
2005	Portrait Tilda Swinton Auftrag für <i>Zeit Magazin</i>	1
2005	Kuba ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2005	Paris / Elysée Palast ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2006	Portrait Emanuelle Bercot ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2006	Berlin / Straßen und Plätze ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	3
2006	Berlin / Tänzerinnen Friedrichstadt Palast ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	2
2007	Chile, Valparaiso / Portraits wahrscheinlich für <i>BIG Magazine</i> unter dem Titel <i>Another Germany</i>	3
2007	Zentralafrika, Bangui / Portraits Auftrag für <i>Zeit Magazin</i> unter dem Titel <i>Jean-Bédél Bokassa - Emperor of Africa and his Descendants</i>	5
2007	Korsika / Portraits Auftrag für <i>Zeit Magazin</i> unter dem Titel <i>Jean-Bédél Bokassa - Emperor of Africa and his Descendants</i>	3
2007	Mexiko City / Portraits ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2007	Portrait Georges Moustaki Auftrag für <i>Zeit Magazin</i>	1
2007	Portrait Viktor und Rolf für <i>BIG Magazine</i>	1
2007	Modeshooting für Hussein Chalayan für <i>BIG Magazine</i>	2
2007	Modeportraits für <i>BIG Magazine</i>	3
2007	Portrait Wim Wenders Auftraggeber unbekannt	1

2007	Portrait Peter Greenaway Auftraggeber unbekannt	1
2007	Modeportrait Auftraggeber unbekannt	1
2007	Portrait Pierre Le-Tan Auftrag für <i>Purple Fashion Magazine</i>	1
2007	Peking / Menschen, Straßen und Plätze ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	3
2008	Modestrecke Swarovski für <i>BIG Magazine</i>	1
2008	Mercedes Smart Kampagne	1
2008	Frauenportrait im Zusammenhang mit Smart	3
2008	Chanel Modenschau für <i>BIG Magazine</i>	1
2008	Modeportraits, Frauen ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2008	Modeportraits, Männer ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2008	Modeportrait, Frau ohne Auftrag oder Auftraggeber unbekannt	1
2008	Portraits Novizen ohne Auftrag	2
2008	Automesse wahrscheinlich für <i>BIG Magazine</i>	1

Die Übersicht macht deutlich, dass Kunkel als Magazin- und Werbefotograf vornehmlich Portraitfotograf war. Interessant sind jedoch die Stellen, an denen sein Interesse an „besonderen Orten und bedeutungsvollen Räumen“ auch in der angewandten Arbeit Niederschlag gefunden oder er freie Arbeiten in sein Portfolio integriert hat, so zum Beispiel Aufnahmen von Straßen und Plätzen in Paris, Berlin und Peking. Einige Teile des Portfolios sind keinem Auftrag und/oder einer Veröffentlichung zuzuordnen und scheinen von Kunkel auftragsungebunden fotografiert worden zu sein. Offensichtlich wird allerdings auch, dass Kunkel kein Motiv aus dem Konvolut der dezidiert künstlerischen Arbeiten in sein Portfolio aufgenommen hat. Es handelt sich bei den Portfolio-Bildern *ohne* klar erkennbaren Auftraggeber also um ein schwer zu definierendes Konvolut. Die Frage, ob Kunkel die Straßen-

motive aus Paris, Berlin und Peking jemals als Ausstellungsabzüge hätte produzieren lassen wollen, muss unbeantwortet bleiben. Für den weiteren Verlauf der Analyse werden diese Motive des Portfolios trotzdem berücksichtigt, da sie so etwas wie eine Schwellenfunktion zwischen angewandten und freien Projekten erfüllen.

## Die Website

Als weitere Plattform zur Veröffentlichung seiner Fotografien nutzte Kunkel eine Website, die bis in das Jahr 2014 online war, was eine Analyse möglich gemacht hat. Da die Website im Verlauf der zweiten Jahreshälfte 2014 ohne Ankündigung offline geschaltet wurde, vermutlich weil die Domain nicht länger bezahlt wurde, muss die folgende Analyse auf frühe Notizen gestützt werden und es ist bedauerlicherweise nicht mehr möglich, Screenshots zu erzeugen, um die Struktur von Kunkels Website zeigen zu können. Fruchtbar ist die Erwähnung trotzdem, da die Website Kunkels Trennung von künstlerischen und angewandten Arbeiten in der Struktur der Website deutlich gemacht hat. Das wichtigste Strukturelement der Seite war eine Zweiteilung in unterschiedliche Sektionen, zum einen ein Bereich, der das künstlerische Werk Kunkels präsentierte und zum anderen ein Bereich, der den Titel „Commissions“ trug und in weitere Subkapitel mit den Bezeichnungen „Scenes“, „Places“ und „People“ verzweigt wurde.

Die Startseite von Kunkels Website war der künstlerischen Fotografie vorbehalten. Hier konnten die Höhlen- und Felsenbilder, das Troiabild, die *Aerial Views*-Serie sowie die Motive der *Transmission/Pilgrimage* Serie aus Israel durch eine Indexfunktion schnell erfasst werden. Ein Menü leitete den Besucher der Seite über den Button „Commissions“ in den Bereich der Auftragsfotografie, in dem man sich durch die drei schon genannten Kapitel klicken konnte. Dort konnten alle Motive aus dem Portfolio gefunden werden. Interessant ist, dass in diesem Bereich allerdings auch Motive aufgeführt waren, die in ihrer materiellen Form eindeutig dem künstlerischen Werk zuzuordnen sind, so zum Beispiel das Motiv der Filmfestspiele in Cannes (2003), das Kunkel als großformatigen Abzug hat rahmen lassen oder das Portrait von Daria Halprin (2004), das Teil der Mappe *Marfa* ist. Auch waren dort Landschaftsmotive aus den USA und Deutschland zu sehen, die es nirgendwo anders, auch nicht als Negative im Nachlass, gab.

Kunkel eigens vorgenommene Unterteilung seiner Website in einen Bereich, der die künstlerische Fotografie abbildete und einen anderen, der die Auftragsarbeiten beinhaltete, wurde also, wie schon im Portfolio, von ihm selbst wieder aufgebrochen und unter „Commissions“ in eine sich überlagernde Form gebracht. Viel-

leicht war eine klare Trennung gewünscht, sie konnte schlussendlich doch nicht aufrechterhalten werden. Vielleicht, und diese Interpretation der Analyseergebnisse scheint besonders zielführend, gibt es im Werk von Albrecht Kunkel eine gewisse Menge an Motiven, die sowohl als Bilder einer gedruckten Bildstrecke in einem Magazin funktionierten als auch als eigenständige Bilder im Bereich seiner künstlerischen Fotografie Bestand haben. Die Überlagerung ihrer Gebrauchsweisen ist eben auch ein Wesensmerkmal der Fotografie, welche durch ihre Kapazität der virtuell unendlichen Reproduktion desselben Motivs hervorgerufen wird.

Die Analyse der Website ist insofern aufschlussreich, als dass hier besonders deutlich wird, mit welchen Motiven Kunkel bevorzugt als Künstler wahrgenommen werden wollte, nämlich mit den Höhlen- und Felsenbildern, dem Trojabild, der *Aerial-Views* sowie der *Transmission/Pilgrimage* Serie. Diese Selektion deckt sich mit den Motiven, die er 2008 in seiner Einzelausstellung im Kunsthaus Lempertz präsentierte.<sup>459</sup> Es kann nun also abschließend vermerkt werden, dass die fünf genannten Werkgruppen den Kern des künstlerischen Werkes von Albrecht Kunkel ausmachen. Um diesen Kern herum existiert jedoch ein Korpus weiterer Bilder, die Kunkels Werk ergänzen. Um bestimmte Aspekte hinsichtlich Kunkels Themenfindung und/oder Bildsprache in der Analyse deutlich werden zu lassen, werden im Verlauf dieser Arbeit auch Motive in die Argumentation einbezogen, die nur in Form der Website oder des Portfolios veröffentlicht wurden. Auch wird es vereinzelt Beschreibungen von Werkgruppen geben, welche von Kunkel zwar gänzlich unbearbeitet blieben, deren Analyse aber trotzdem Erkenntnisgewinn verspricht und sei es lediglich im Hinblick auf diejenigen Ideen, die Kunkel *nicht* weiter verfolgte, und die seine Entscheidung für bestimmte andere Motive oder Serien klarer werden lässt.

### **Albrecht Kunkel als Künstler: Die präsentationsfertigen Arbeiten und unvollendeten Projekte**

In diesem Abschnitt sollen noch einmal all die Motive zusammengefasst werden, welche Kunkel eindeutig als künstlerische Arbeiten verstanden hat. Als Kriterium dafür bleibt heute allein die Art und Weise, wie er mit dem Ausgangsmaterial, also den Negativen umgegangen ist. In das Konvolut der künstlerischen Arbeiten werden folgend alle Motive aufgenommen, die in Form eines gerahmten, passepar-

---

459 Vgl. Albrecht Kunkel – *Transmission*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Lempertz Köln/Berlin, Köln 2008, mit einem Text von Mirjam Wittmann.

touierten oder kaschierten Abzugs produziert wurden, denn bei diesen kann man mit Gewissheit davon ausgehen, dass Kunkel sie genau so als Kunstwerke verstanden wissen wollte.

Das Konvolut der präsentationsfertigen Exponate ist recht überschaubar. Es besteht aus 221 Abzügen, von denen einige allerdings dasselbe Motiv in unterschiedlichen Größen zeigen. Im Folgenden werden die Abzüge ebenso wie die Mappenwerke chronologisch in je einer Tabelle aufgelistet. So lässt sich schnell ein Überblick über die Entwicklung der Themen herstellen.

<b>Datum</b>	<b>Titel (kursiv geschrieben) und Motive</b>	<b>Anzahl der Abzüge</b>
1989	<i>Berlin, November 1989</i> Szenen der Maueröffnung in Berlin	3 Ausstellungsabzüge 5 Motive für die Mappe <i>November</i>
1992	<i>Häuser im Berliner Umland</i>	1 Ausstellungsabzug
1992	<i>Lauf I-IV</i> 4-teilige Serie von Triptychen (Berglandschaften, Meerestiere, Frauenakt)	12 Ausstellungsabzüge
1993	<i>[Once upon a time]</i> 7 Berglandschaften im Sommer 2 Portraits	9 Ausstellungsabzüge
1994	<i>Life</i> Aquarien	9 Ausstellungsabzüge
1995	<i>Public Spaces</i> Architekturfotografie	7 Ausstellungsabzüge
1996/1998	<i>Tropfsteinhöhlen</i>	12 Ausstellungsabzüge
1998	<i>Color Excerpts Monochrome</i> Monochrome Farbflächen	3 Motive in je 3 unterschiedlich großen Ausstellungsabzügen
1998-2000	<i>Felsen</i>	8 Ausstellungsabzüge
2000	<i>Brita in Schranke</i> Frauenportrait in Sicherheitsschranke	1 Ausstellungsabzug
2001	<i>Fountain</i> Tabernas Wüste mit Filmset	1 Ausstellungsabzug 3 Videos (verschollen)
2002	<i>Aerial Views/Marfa</i> Satellitenbilder	12 ungerahmte Abzüge 6 Motive für die Mappe <i>Marfa</i>
2002	<i>Troia III (Schliemanngraben)</i>	1 Ausstellungsabzug

2003	<i>Spiral Jetty</i> Satellitenbilder	8 Ausstellungsabzüge
2003	Jackson Pollock/East Hampton Satellitenbilder	9 ungerahmte Abzüge
2003	<i>Cannes / Red Carpet</i>	1 Ausstellungsabzug
2003	Venedig Biennale Pavillons	6 ungerahmte Abzüge
2004	<i>Zabriskie Point</i> Portraits / Satellitenbilder	1 Ausstellungsabzug 10 Motive für die Mappe <i>Zabriskie Point</i>
2004	Three Sisters/Richard Long, Satellitenbilder	8 ungerahmte Abzüge
2006	<i>Jersey City</i> /Dan Graham Straßen und Häuser / Satellitenbilder	7 Ausstellungsabzüge
2007	<i>Pilgrimage / Transmission</i> Christliche Pilgerstätten in Bethlehem Klagemauer, Jerusalem	11 Ausstellungsabzüge
2007	<i>World War I</i> Reprofotografien	7 Ausstellungsabzüge

Neben den Abzügen gibt es insgesamt fünf monothematische Mappenwerke, die Kunkel hochwertig als leinenbezogenes und mit Titelprägung versehenes Buch oder als Kassette im selben Material produzieren ließ. Das Entstehungsdatum der Mappen lässt sich nicht genau bestimmen, es sollte allerdings davon ausgegangen werden, dass sie alle zu einem ähnlichen Zeitpunkt entstanden - und zwar nach 2006, da die Serie *Bethlehem/Bernd und Hilla Becher* aus dem Jahr 2006 in die Mappenwerke aufgenommen wurde, spätere Arbeiten allerdings nicht. Eine Vermutung ist, dass die Mappen im Zusammenhang mit einer Einzelausstellung im Kunsthaus Lempertz im Jahr 2008 entstanden sind. Posthum wurde von den Nachlassverwaltern die Mappe *Times Square* angefertigt, die 10 Motive enthält.

<b>Titel</b>	<b>Motive</b>	<b>Zahl der Abzüge</b>
<i>Once Upon a Time</i>	Berglandschaften im Sommer	7
<i>Color Excerpts Monochrome Caverns/Chroma</i>	Monochrome Farbflächen	12
<i>Marfa</i>	Straßen, Häuser und Satellitenbilder	10

<i>Zabriskie Point</i>	Portraits und Satellitenbilder	10
<i>Bethlehem</i>	Straßen, Häuser und Satellitenbilder	8
<i>Times Square</i>	Straßenansichten vom Times Square posthum von den Nachlassverwaltern hergestellt	10

An diesem Überblick lässt sich erkennen: in der Wahl seiner Themen bleibt Kunkel erstaunlich konstant. Ein Thema beschäftigt ihn von Anfang an, und zwar die Darstellung von besonderen Orten bzw. bedeutungsvollen Räumen. Es lässt sich allerdings eine konzeptuelle Modifikation während der Zeit des Studiums und danach feststellen. In den frühen 1990er-Jahren fotografierte Kunkel mit einem durchaus kulturkritischen Impetus – die Berglandschaften beispielsweise zeigen vom Wintersport veränderte Gegenden und die Aquarien ein vollständig vom Menschen beherrschtes Ökosystem – verschiebt sich sein Interesse ab den späteren 1990er-Jahren hin zu mehr kulturalistischen Themen, bei denen Fragen von Historizität, Kollektivität, Bilderzeugung und -wirkung relevant werden. Interessanterweise bleibt Kunkel auch bei diesen Themen in seinem Motivkreis der „besonderen Orte und bedeutungsvollen Räumen“, was in der Analyse seines Werkes neben Fragestellungen zur Fototheorie und den Bildwissenschaften auch einen Schwerpunkt auf raumtheoretische Fragestellungen aufwirft.

# Artist Statements

## **Personal Statement**

In the following statement I will outline the major concerns of my work und the basic intellectual interests that will effect my future projects.

Slides are chronologically ordered.

The fundamental philosophical starting point of my artistic discussion is the insight that the primary struggle we are witnessing today is not between conflicting religious and moral beliefs, between the legal system and individual freedom or between nature and technology – it is between our inner and outer lives and the lost of ability of modern civilization to connect and to integrate itself into the given natural process. It is the old philosophical “mind-body” problem coming into a crescendo as an ecological drama where the outcome rests only on our realization that the natural physical environment is one and the same as our bodies ant that nature itself is a form of mind. The preservation and protection of nature before it collapses entirely, is directly related to our readiness to regard it as part of ourselves.

Intended as an objective observation of the present state, my chief concern is to draw attention to mankind's responsibility towards present reality – to the upset ecological balance of nature.

In my earlier works, as in “Lauf” (Course), I have developed the idea of the mutual understanding of the human and animal bodies regarding their common evolutionary origin and their integration of the environment. Concerning my use of the classical triptych, the triple image gives me a visual comparative contrast and interaction; ultimately my interest in this ancient European form is that it is a reflection of a cosmological and social world view: “Heaven, Earth, Hell”.

The aquarium images which are conceived of as artificial landscapes, offer a look into the past and the future of evolution at the same time. The application of a long exposure time “extinguishes” life, a phenomenon that can also be found in a much grater perspective: the extinction of earth through the evolution of civilization. As water bore life an has therefore become a symbol for the beginning of existence, it now stands for its inevitable fate: the evolution of life is being inverted, what is left is its artificial containment.

The juxtaposed “natural” landscapes are far away from representing the diametrical opposite, an idyllic, balanced life. With much greater subtlety they draw attention to the very same process: the traces of manmade alterations and erosions have already been left behind.

In my latest work, which is still in process, I am investing the qualities of constructed urban environment and the implied repulsion of nature. This concept promises to lead to conclusions on mutual influences of urban surroundings and human social behavior.

Abschrift vom Original; J.D.

### *Zum Werk von Albrecht Kunkel*

Der Ausgangspunkt meiner Arbeit ist immer die Reflektion über die Wirkmächtigkeit von Bildern. Mich interessiert, wie Menschen über Bilder Wertesysteme für die Welt entwickeln, welche Vorstellungen Bilder vermitteln und welche Mechanismen in den Bildern stecken. Ich suche systematisch Orte auf, die paradigmatisch für die Generierung von Kultur stehen und greife dabei auf jene Bilder und Orte zurück, die die Geschichte hervorgebracht hat: z.B. auf Höhlen als Ursprung von Erkenntnis, Felszeichnungen als früheste Formen menschlicher Abstraktion, Orte des Ursprungs von Glauben wie Jerusalem, oder auf Luftaufnahmen, die ein Versuch sind, sich kartographisch Land anzueignen.

Ich suche die Oberflächen der Orte ab, und versuche somit, mir ein Bild davon zu machen, wie sich in ihnen etwas abzeichnet, das bis heute unser Leben, unser ästhetisches Empfinden und unser kulturelles Gedächtnis prägt. Ich nähere mich den Orten an, spüre ihre Qualitäten auf und halte ihre Besonderheiten mit großformatigen Negativen fest.

Nach Vilém Flusser hat es zwei wesentliche Zäsuren in der Geschichte des kulturellen Gedächtnisses gegeben. Der erste Einschnitt war die Entstehung der linearen Schrift, der zweite die Erfindung des technischen Bildes. In meiner Fotoserie der prähistorischen Fundstätten führe ich beide zusammen. Das technische Bild, das Foto, zeigt eine Ansicht vom Ort erster menschlicher Abstraktionsprozesse, den noch voralphabetischen Zeichen. In einer fast paradox zu nennenden Geste des Zeigens verwandele ich Schrift zurück in ein Bild. War die Schrift ein Medium, Bilder in Begriffen zu erklären, setzt in meiner Fotoserie eine Rücksynthese des Prozesses ein. Meine Bilder holen jenen Abstraktionsprozeß des menschlichen Wahrnehmens und Wissens zurück ins Bewußtsein qua Bild. In dieser kalkulierten Inszenierung, die in der dokumentarischen fotografischen Haltung verschwindet, wird ein Blick darauf geworfen, wie die Bilder, die die Welt bedeuten, entstehen. Meine Fotografien werden so zu Topografien unseres Zivilisationsprozesses. In den scheinbar unberührt daliegenden Gesteinsschichten hat Zivilisation längst stattgefunden. Die in den Stein geritzten Zeichen sind Tatorte frühester Versuche von Ordnungssystemen. Mit der Wahrnehmung der Ritzungen schließt sich die Wahrnehmung des Betrachters mit Geschichte kurz. Der Betrachter wird Teil eines seit über 20.000 Jahren andauernden Prozesses.

Hier schließt sich gedanklich eine frühere Serie von Höhlenfotos an, die weitere kulturhistorische Phänomene thematisiert. Die nüchterne Aufnahme des Berginneren ist ein visueller Abstieg in die Welt der Vorzeit. In einer Welt ohne Erinnerung bedarf es der künstlichen Wiederherstellung von erinnerndem und damit von bewahrendem Bewußtsein. Die Höhlenbilder machen zudem auf ähnliche Weise sichtbar, was sonst im Verborgenen bleibt. Höhlen sind fotografisch unzugängliche Orte. Unterirdisch und ohne Lichtquelle müssen sie begehbar gemacht werden. Nur das fotografische Licht und die Belichtung machen sie sichtbar und geben Einblick in die unbekannt Welt.

Für mich ist dies dem Erkenntnisprozess vergleichbar, mit dem sich der Mensch durch Begriffe und Vorstellungen die Welt zu eigen macht. Paradigmatisch für diese Aneignung steht für mich die Fotografie, die wie kein anderes Medium Zeugnis von der Welt ablegt, und gleichzeitig aber auch ein künstliches und konstruiertes Bild ist. Denn was sehen wir eigentlich durch die Fotografie, welche Erkenntnisse gibt sie uns von der Welt? Das frühgeschichtliche Bild als Metapher für die sich permanent ausdifferenzierende menschliche Entwicklung ist ein neu zu gewichtender Anstoß gegen die fortschreitende Entropie.

Trotz der Verwendung einer Grossformatkamera und der daraus resultierenden Schärfe liegt die Wirkung der Bilder nicht allein im Detail – im Gegenteil: paradoxerweise sieht der Betrachter in den Bildern, was er eigentlich gar nicht sehen kann. Im Zuge eines Stipendiums an der Chinati Foundation in Marfa, USA, habe ich begonnen ein weiteres fotografisches Genre aufzugreifen und dieses in meine Arbeit zu integrieren: das typologisierende Luftbild. Eine Luftaufnahme dieser Serie zeigt nicht etwa explizit die Spiral Jetty von Robert Smithson, obwohl sie die kartographische Entsprechung dieses Ortes ist, sondern einen Flecken Erde, der die kulturelle Relevanz der Land Art versinnbildlicht. Die Spiral Jetty - selbst kaum sichtbar im Foto – deutet auf die Verschränkung von Kultur und Natur hin, indem sie Kunst in der Natur begehbar macht, das Ethische mit dem Ästhetischen verschränkt. Entsprechend sehe ich mich als Künstler als Mittler, wenn ich mir die ehemals wissenschaftlich genutzten Luftaufnahmen aneigne und ästhetisch erfahrbar mache, um kulturellen Phänomenen habhaft zu werden.

In einem weiteren Schritt während meiner Suche nach Bildern, die „*die Welt bedeuten*“, stiess ich auf die Frage nach dem Glauben und der Authentizität fotografischer Bilder. Trotz des Wissens um ihre Manipulierbarkeit ist der Glaube an sie ungebrochen. Sie verfügen bisweilen über kultische Kräfte und sind Katalysatoren für z.T. heftige Reaktionen, wie die jüngste Diskussion um das Turiner Grabtuch gezeigt hat. Trotz eines hochauflösenden Scanners ist es schwierig, die Echtheit des Abdrucks des Antlitzes Jesu auf dem Tuch nachzuweisen. Dieser paradoxe Glaube liegt der Serie *Pilgrimage* zugrunde, die Stätten von religiöser Wirksamkeit wie etwa Jerusalem zeigt. Obwohl die barock anmutende Architektur der Pilgerorte an sich nichts von ihrem Geheimnis preisgeben, oder gar deren spezifische Authentizität hinterfragt werden muss, werden sie auratisch aufgeladen und machen so Nichtpräsentes präsent. Auch wenn historisch unklar, bleibt ob Jesus am Ort der heutigen Grabeskirche wirklich gestorben ist – werden die sich dort befindenden Devotionalien in höchstem Maße verehrt und bilden so mit die Grundlage für unser heutiges okzidentales Wertesystem. Das Potential meiner Fotografien liegt also in der Umwertung des Dokumentarphotographischen, das ich zugunsten der auratischen Qualität fotografischer Bilder in den Hintergrund treten lasse.

Es ist der kritische Umgang mit dem Bilderkosmos, der mich fasziniert. Fotografien sind gerade keine direkten Äquivalente unserer Wirklichkeit, wie es uns die schnelle mediale Bildzirkulation glauben machen will. Sie sind vielmehr Spuren, die Vergangenes gegenwärtig und Abwesendes anwesend machen, ohne affirmativ zu sein. Auf diese Spurensuche begeben sich mich, wenn ich im kollektiven Gedächtnis Orte suche, die von dieser Erfahrung zeugen.

**Albrecht Kunkel Artist Statement - Whitney Independent Study Program  
(Studio Program)**

For a long time my artistic research has revolved around the nature of “the image”. What is it that we perceive in a photograph and to what extent is this determined by our preconceived ideas? My photographs focus on historically charged places and on the imagery that is associated with them because of our collective cultural memory. For this reason, I have systematically searched for places that are representative of the production of the universe of images. Several different series are distinguished in the enclosed samples of my work:

Following a scholarship at the Chinati/Donald Judd Foundation in Marfa, Texas, I conceived a series of schematic city and landscape views linked to the Land Art movement (2002-2005). The photographs constitute another photographic quest to grasp and structure reality – and in this case, to exemplify the relevance of the cultural phenomenon of Land Art. The photographs point at the mutual interlacing of culture and nature: they make art accessible through nature..

My latest photographic series on places of pilgrimage in Jerusalem (2007) explores influential metaphors for the sources of belief and exposes the most important pre-secular explanatory model, which also forms the basis of Western world order and reality. Furthermore, the series examines the concept of the presence of the not-present. This phenomenon questions the documentary and testimonial character of photography and is a paradigm for the photographic process itself. Despite our knowledge about the manipulation of photographic images, our belief in them is unwavering. This seemingly paradoxical belief lies at the heart of the series Pilgrimage. Although it is historically unproven if Jesus really died at the site of the Church of the Holy Sepulchre, its devotional objects are nevertheless worshipped. Furthermore the aura of the biblical narrative has become the basis of our occidental culture and value system. The architecture of Christian tombs or the Wailing Wall does not reveal any secrets about the authenticity of the places, yet they and their images are still charged with meaning and “make us believe.”

In my work these visual approaches represent a process of cognition and elucidate how mankind embraces the world through association, belief and concepts. Photography is paradigmatic for this appropriation because, like no other medium, it is credited with testifying reality whereas it mainly constructs an artificial image. Fundamentally, it is the critical handling of the plethora of suggestive images, and the universe created by them, that inspires my work. Far from being reality’s mere equivalent, photographs are traces that prompt the past and absence to become present. It is this constant search for traces and places that have influenced our aesthetic perception and collective cultural memory that has been pivotal for my work.

During my stay in New York last year I sought to expand and convert this concept into a series of portraits by photographing members of different friaries.

Moreover I have successfully initiated collaborations with the Jewish community through the Yeshiva University as well as with different other Franciscan and Dominican friaries so as to explore the different religious communities and their coexistence, which is so representative of New York's multicultural life.

Hence my project and contribution for the Whitney Independent Study Program will be directed at in-depth research on, and the photographic implementation of, the current political and socio-cultural debates concerning future paths for the global coexistence of the various religious communities.

Dear Daria Halprin,

Paris, June, 25, 2004

I am a photographer from Germany and I am currently residing in Paris where I have been working for various French and German publications as well as exhibitions. I have been a student of the widely recognised art-academy in Düsseldorf, Germany where I was studying with people like Bernd & Hilla Becher and Thomas Struth. Attached you find a CV as well as some samples of my photographic work.

I am currently working on a new series of photographs that is entitled „*I have a dream*“. I am trying to find and show people of your generation who have articulated their vision of an alternative future a long time ago and have been able to pursue and achieve that vision.

I would like to investigate their lives today to show the pursuit and result of their ideas they have developed.

Considering your cineastic work with Antonioni and your personal career building the Tamalpa Institute and the Halprin Process– I find it especially interesting to see a certain correlation between your own creative process and Antonioni’s fiction.

So these are the reasons why I would like to make an article about you and the Tamalpa Institute. I would like to come to San Francisco (evtl. Maui) at a time of your convenience to make some photographs of you and the Institute and have an interview with you.

I can assure you that I will try to make the article for the benefit of the Tamalpa Institute and that it will eventually help make Tamalpa even better known in Europe. The project will be introduced to *Die Zeit* (the most important weekly German Paper) and Condé Nast, France.

If you have any questions regarding me or the project, please don’t hesitate to contact me.

Sincerely, Albrecht Kunkel

Albrecht Kunkel  
23, Rue de Turenne,  
75004 Paris, France  
Fon/Fax:+33-1- 42 76 93 89  
office@aulikki.com

# Literaturverzeichnis

**Amend 2010** | Amend, Christoph: Gursky Earth – Atelierbesuch bei Andreas Gursky, in: Zeit Online, 29.04.2010, <http://www.zeit.de/2010/18/Atelierbesuch-Andreas-Gursky>

**Assmann 1996** | Assmann, Aleida: Im Zwischenraum zwischen Geschichte und Gedächtnis – Bemerkungen zu Pierre Noras „Lieux de mémoire“, in: Francois, Etienne (Hg.), Lieux de mémoire/Erinnerungsorte – D’un modèle français à un projet allemand, Berlin 1996, S. 19-27.

**Assmann 1999** | Assmann, Aleida: Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

**Assmann 2000** | Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Das Gedächtnis der Kunst, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt/M. und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2000, S. 21-27.

**Assmann 2013** | Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur – Eine Intervention, München 2013.

**Assmann 2015** | Assmann, Aleida und Reichert, Dagmar: Die Zukunft der Erinnerung – Ein Gespräch, in: Europa – Die Zukunft der Geschichte, Ausst.-Kat. Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich, Zürich 2015, S. 54-58.

**Assmann J. 1992** | Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

**Augé 1992/2010** | Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte, Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck’schen Reihe, München 2010. Original auf Französisch, Paris 1992.

**Balke/Fahle 2014** | Balke, Friedrich und Fahle, Oliver: Dokument und Dokumentarisches – Einführung in den Schwerpunkt, in: Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.), Zeitschrift für Medienwissenschaft, H. 11 Dokument und Dokumentarisches, Zürich/Berlin 2014, S. 10-17.

**Bann 2013** | Bann, Stephen: Nadar’s Aerial View, in: Dorrian/Pousin 2013, S. 83-94.

**Barthes 1989** | Barthes, Roland: Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M 1989. Original in Französisch, Paris 1980.

**Baudrillard 2002** | Baudrillard, Jean: Kunst und Singularität – Ein Gespräch mit Jean Baudrillard, in: Schwerfel, Hans Peter (Hg.), Kunst nach Ground Zero, Köln 2002, S. 201-214.

**Beck 2014** | Beck, John: The Purloined Landscape: Photography and Power in the American West, Tate Papers, no.21, Frühling 2014, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/21/the-purloined-landscape-photography-and-power-in-the-american-west>

**Becker 2013** | Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis – Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Bielefeld 2013.

**Belting 1990** | Belting, Hans: Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

**Belting 1995** | Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach 10 Jahren, München 1995.

**Belting 2001/2014** | Belting, Hans: MediumBildKörper – Einführung in das Thema, in: Ders.: Bild-Anthropologie, München 2001. Hier aus: Rimmle, Marius u. a. (Hg.): Bildwissenschaft und Visual Culture, Basis-Scripte/Reader Kulturwissenschaften, Band 4, Bielefeld 2014, S. 235-260.

**Belting 2005** | Belting, Hans: Das echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 7.

**Bernhardt/Drechsel 2013** | Bernhardt, Petra und Drechsel, Benjamin: Bildpolitik, in: Schirra, Joerg R. J. u. a. (Hg.), Glossar der Bildphilosophie, Online-Publikation 2013, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildpolitik>

**Beuys/Blume/Rappmann 1987/1994** | Joseph Beuys, Bernhard Blume, Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume, 3. erweiterte Auflage, Wangen 1994. 1. Aufl. u.d.T.: Zwei Gespräche über Bäume, Wangen 1987.

**Bezzola 2016** | Bezzola, Tobia: Modelle, Möglichkeiten – Thomas Struths Werkzyklus „Nature & Politics“, in: Thomas Struth – Nature & Politics, Ausst.-Kat. Museum Folkwang u. a. 2016/2017, London 2016, S. 7-8.

**Bianchi/Folie 1997** | Bianchi, Paolo und Folie, Sabine (Hg.): Atlas Mapping – Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Kunsthaus Bregenz, Wien 1997.

**Biegel 2001** | Biegel, Gerd: Mythenwandel – Troiarezeption im 20. Jahrhundert in Theater, Literatur und Kunst, in: Troia – Traum und Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.) u. a., Stuttgart 2001, S. 440-454.

**Biesenbach 2004** | Biesenbach, Klaus (Hg.), Katharina Sieverding – Close Up, Ausst.-Kat. KW Kunstwerke Berlin, Berlin 2004.

**Biesenbach 2013** | Biesenbach, Klaus: The Great White Way Goes Black, in: Katharina Sieverding – Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 23-24.

**Billings 2006** | Billings, Linda: To the Moon, Mars, and Beyond – Culture, Law, and Ethics in Space-Faring Societies, in: Bulletin of Science, Technology & Society, Bd. 26, Nr. 5, Oktober 2006, S. 430-437.

**Boehm 1985** | Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum – Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

**Boehm 1994** | Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994.

**Boehm 2007** | Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens, Berlin, 2007.

**Breuer 2000** | Breuer, Gerda: Bild[er] der Welt[en] – Unüberschaubarkeiten zwischen Bilderflut und Anschauungsverlust, Wuppertaler Gespräche 4, Schriftenreihe des Lehrstuhls für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität/GH Wuppertal, Frankfurt/M und Basel 2000.

**Bright 1985/1987** | Bright, Deborah: Of Mother Nature and Marlboro Man – An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography, Erstveröffentlichung in: exposure, 1985, überarbeitet veröffentlicht in: Richard Bolton (Hg.), The Contest of Meaning – Alternative Histories of Photography, Cambridge 1987, hier: <https://medium.com/exposure-magazine/re-exposure-of-mother-nature-and-marlboro-men-201dc897fc6c>, o. p.

**Brink 1998** | Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung – Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.

**Brückle 2006** | Brückle, Wolfgang: On Documentary Style – “anti-graphic photography” between the Wars, in: History of Photography, Jg. 30, H. 1, Frühjahr 2006, S. 68-79.

**Buci-Glucksmann 1997** | Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997, S. 31.

**Carcenac-Lecomte 2000** | Carcenac-Lecomte, Constanze: Pierre Nora und ein deutsches Pilotprojekt, in: Dies. u. a. (Hg.), Steinbruch – Deutsche Erinnerungsorte – Eine Annäherung an eine deutsche Gedächtnisgeschichte, Frankfurt/M. 2000, S. 13-25. Originalquelle: Nora, Pierre: Entre mémoire et histoire, in: Ders. (Hg.), Les Lieux de mémoire, 7 Bände, Paris 1984-1993. Erstmals ins Deutsche übersetzt erschien der Text 1990 im Wagenbach Verlag, Berlin.

**Chéroux 2009** | Chéroux, Clément: Diplopie – Bildpolitik des 11. September, Konstanz 2011, S. 12. Original in Französisch: Paris 2009.

**Christians 2010** | Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum – Natur und Heterotopie, in: Günzel, Stephan (Hg.): Raum – Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010, S. 250-265.

**Conrad-Scholl 2010** | Conrad-Scholl, Gabriele u. a. (Hg.): New Topographics – Texte und Rezeption, Salzburg 2010.

**Cosgrove 1984** | Cosgrove, Denis E.: Social Formation and Symbolic Landscape, Madison 1984.

**Cosgrove 2008** | Cosgrove, Denis E.: Introduction to *Social Formation and Symbolic Landscape*, in: Elkins, James und Ziady DeLue, Rachael (Hgg.): Landscape Theory, The Art Seminar, Vol. 6, New York u.a. 2008, S. 17-42.

**Costello/Iversen 2010** | Costello, Diarmuid und Iversen, Margaret (Hg.): Photography after Conceptual Art, Chichester 2010.

**Daston/Galison 2007** | Daston, Lorraine und Galison, Peter: Objektivität, Berlin 2007.

**Diederichsen/Franke 2013** | Diederichsen, Dietrich und Franke, Anselm (Hg.): The Whole Earth – Kalifornien und das Verschwinden des Außen, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt 2013, Berlin 2013.

**Diederichsen 2014** | Diederichsen, Dietrich: Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus, Psychedelia, in: Katharina Sieverding – Mal d'archive, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Berlin 2014, S. 25-30.

**Denning 2014** | Denning, Andrew: Zwischen Natur und Moderne – Wintersport im Deutschsprachigen Europa, in: Uekötter, Frank (Hg.), Ökologische Erinnerungsorte, Göttingen 2014, S. 61-85.

**Donandt 2003** | Donandt, Rainer: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und Kulturwissenschaft, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.), Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft - Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 199-203.

**Dorrian 2013** | Dorrian, Mark: On Google Earth, in: Dorrian/Pousin 2013, S. 290-307.

**Dorrian/Pousin 2013** | Dorrian, Mark und Pousin, Frédéric (Hg.), Seeing from Above - The Aerial View in Visual Culture, London/New York 2013.

**Draaisma 1999** | Draaisma, Douwe: Die Metaphernmaschine - Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt 1999.

**Drechsel 2006** | Drechsel, Benjamin: Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegungen zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft, in: Iconic Turn? Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2, Innsbruck u.a. 2006, S. 106-120.

**Drück 2004** | Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie - Die Portraits von Thomas Ruff, Berlin 2004.

**Dünne/Günzel 2006** | Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M 2006.

**Elkins/Ziady DeLue 2008** | Elkins, James und Ziady DeLue, Rachael (Hg.): Landscape Theory, The Art Seminar, Vol. 6, New York u.a. 2008.

**Emde 2008** | Emde, Annette: Thomas Struth - Stadt- und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst, Marburg 2008.

**Engler 2017a** | Engler, Martin (Hg.): Fotografien werden Bilder - Die Becher-Klasse, Ausst.-Kat. Städel Museum 2017, München 2017.

**Engler 2017b** | Engler, Martin: Die Becher-Schule - Fotografie nach der Fotografie, in: Engler 2017a, S. 104-113.

**Enwezor 2017** | Enwezor, Okwui: Bilder machen - Ein Gespräch mit Thomas Struth, in: Weski/Wilmes 2017, S. 298-311.

**ErlI 2004** | ErlI, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses - Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: ErlI/Nünning 2004, S. 3-22.

**ErlI/Nünning 2004** | ErlI, Astrid und Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses – Historizität/Konstruktivität/Kulturspezifität, Berlin/New York 2004.

**von Falkenhausen 2013** | von Falkenhausen, Susanne: Neue Fragen im alten Gewand? – Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität, in: Isekenmeier 2013, S. 107-122.

**Fessel 2012** | Fessel, Sonja: Charged Sites – On the Representation of Historic Place in Contemporary Photography, in: Grossmann, G. Ulrich und Krutisch, Petra (Hg.): The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts, 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg 15.–20. Juli 2012, 32. Wissenschaftlicher Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2013, S. 1075-1079.

**Flach/Pakesch 2015** | Konzepte von Landschaft – Ein Gespräch zwischen Sabine Flach und Peter Pakesch, in: Landschaft – Konstruktion einer Realität, Ausst.-Kat. Camera Austria u. a. 2015, Wien 2015, S. 298-307

**Flusser 1983/1999** | Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, European Photography/Edition Flusser, Bd. 3, 9. Aufl., Göttingen 1999, S. 59-68, hier: S. 59. Erstauflage: Göttingen 1983.

**Flusser 1993/1995** | Flusser, Vilém: Glaubensverlust, in: Ders., Lob der Oberflächlichkeit – Für eine Phänomenologie der Medien, Mannheim 1995, 2. durchgesehene Auflage, S. 71-82. Erste Auflage: Mannheim 1993.

**Flusser 1983/1999a** | Flusser, Vilém: Das fotografische Universum, in: Flusser 1982/1999, S. 59-68.

**Flusser 1983/1999b** | Flusser, Vilém: Die Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie, in: Flusser 1983/1999, S. 69-74.

**Flusser 1993/1995** | Flusser, Vilém: Für eine Phänomenologie des Fernsehens, in: Ders., Lob der Oberflächlichkeit – Für eine Phänomenologie der Medien, Mannheim 1995, 2. durchgesehene Auflage, S. 180-200. Erste Auflage: 1993.

**Flusser o.D.** | Flusser, Vilém: Von der Zeile ins Bild, und zurück, Berlin, Vilem\_Flusser\_Archiv, Nr. 2645

**Foster-Rice 2013** | Foster-Rice, Greg: Systems Everywhere – New Topographics and the Art of the 1970s, in: Foster-Rice/Rohrbach 2013, S. 45-69.

**Foster-Rice/Rohrbach 2013** | Foster-Rice, Greg und Rohrbach, John (Hg.): Reframing the New Topographics, Chicago 2013.

**Foucault 1967/1990** | Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.), Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990. Originalfassung als Vortrag am Cercle d'Etudes Architecturales, Paris, 14. März 1967.

**Franzen/Krebs 2005** | Franzen, Brigitte und Krebs, Stefanie (Hgg.): Landschaftstheorie – Texte der Cultural Landscape Studies, Köln 2005.

**Frohne/Katti 2016** | Frohne, Ursula und Katti, Christian: Verortung von Bildlichkeit und Portrait in den Fotografien von Albrecht Kunkel, in: Weibel u. a. 2016.

**Fuchs 2017** | Fuchs, Rainer(Hg.), Naturgeschichten – Spuren des Politischen, Ausst.-Kat. mumok Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien 2017/2018, Köln 2017.

**Galandi-Pascual 2010** | Galandi-Pascual, Julia: Zur Konstruktion amerikanischer Landschaft – Kuratorische und künstlerische Strategien der Fotoausstellung New Topographics. Photographs of a man-altered landscape, Freiburg 2010.

**Geimer 2009** | Geimer, Peter: Der fotografische Index als Funktionsmodell der Kunst (Krauss), in: Ders., Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 25-31.

**Geimer 2015** | Geimer, Peter: Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik, in: Lethen/Jäger/Koschorke 2015, S. 181-218.

**Gellautz 2016** | Gellautz, Erec: Der fotografierte Zweifel – Systemkonfrontationen im Werk von Albrecht Kunkel, in: Weibel/Beitin/Gellautz 2016, S. 150-168.

**Gelshorn 2014** | Gelshorn, Julia: Kunst und Globalisierung, in: Butin, Hubertus (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014.

**Goin 1991** | Goin, Peter: Prologue, in: Nuclear Landscapes, Baltimore und London 1991, S. xvii-xxi.

**Gördüren 2013** | Gördüren, Petra: Das Bildnis schweigt, in: Dies., Das Portrait nach dem Portrait – Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert, Berlin 2013.

**Gronert 2016** | Gronert, Stefan: Andere Bilder – Kunsthistorische Anmerkungen zur Konzeptualisierung des fotografischen Portraits, in: Mit anderen Augen – Das Portrait in der zeitgenössi-

schen Fotografie, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn u. a. 2016, Köln 2016.

**Guldin 2014** | Guldin, Rainer, Politische Landschaften, Bielefeld 2014.

**Günzel 2013** | Günzel, Stephan (Hg.), Texte zur Theorie des Raums, Stuttgart 2013.

**Günzel 2014** | Günzel, Stephan: Vom Raum zum Ort - und zurück, in: Schlitte, Annika u. a. (Hg.), Philosophie des Ortes - Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften, Bielefeld 2014, S. 26-43.

**Harris 2011** | Harris, Chad Vincent: Technology and Transparency as Realist Narrative, in: Science, Technology, & Human Values, Bd. 36, Nr. 1, Januar 2011, S. 82-107.

**Herrmann 1992** | Herrmann, Joachim (Hg.): Heinrich Schliemann - Grundlagen und Ergebnisse moderner Archäologie 100 Jahre nach Schliemanns Tod, Berlin 1992.

**Hofmann 2015** | Hofmann, Martina: Der Blick vom Gipfel auf die Welt - Ausgewählte Beispiele zur Etablierung eines literarischen Motivs, in: Sprache, Literatur, Kommunikation - Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Gießener Elektronische Bibliothek, Gießen, 2015, online: [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK\\_GG\\_05\\_Hofmann.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2015/11716/pdf/SLK_GG_05_Hofmann.pdf)

**Holert 2002** | Holert, Tom: Evidenz-Effekte - Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Bickenbach, Matthias und Fliethmann, Axel (Hg.): Korrespondenzen - Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart, Mediologie, Bd. 4, Köln 2002, S. 198-225.

**Holert 2004** | Holert, Tom: Strudel und Wüsten des Politischen - Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow, in: [http://www.mediaartnet.org/themen/kunst\\_und\\_kinematografie/wuesten\\_des\\_politischen/](http://www.mediaartnet.org/themen/kunst_und_kinematografie/wuesten_des_politischen/), 2004.

**Holert 2008** | Holert, Tom: Regieren im Bildraum, Berlin 2008

**Holert 2008a** | Holert, Tom: Bild-Ereignisse, in: Holert 2008, S. 13-51.

**Holert 2008b** | Holert, Tom: Index und Fantastik, in: Holert 2008, S. 190-195.

**Holert 2008c** | Holert, Tom: Wahr-Sehen, in Holert 2008, S. 219-233.

**Holert 2012** | Holert, Tom: Land Art's Multiple Sites, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 97-117.

**Holert 2014** | Tom Holert im Interview mit Felix Koltermann: Bilder im Zeitalter des Drohnenkriegs, in: Wissenschaft und Frieden, Themenheft: Die Kraft der Künste, Wissenschaft und Frieden e.V. (Hg.), H. 3, 2014, Marburg 2014, S. 30-33.

**Holschbach 2004** | Holschbach, Susanne: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Schneider, Siegrid und Grebe, Stefanie (Hg.), Wirklich wahr! – Realitätsversprechen von Fotografien, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23-30.

**Isekenmeier 2013** | Isekenmeier, Guido (Hg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Bielefeld 2013.

**Isekenmeier 2013a** | Isekenmeier, Guido: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität, in: Ders. (Hg.), Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Bielefeld 2013, S. 11-85, hier: S. 76.

**Javier Vallhonrat by David Seidner 1989** | Javier Vallhonrat by David Seidner, in: Bomb Magazine, H. 26, Winter 1989. Online Archiv: <http://bombmagazine.org/article/1158/javier-vallhonrat>

**Jenkins 1975** | Jenkins, William (Hg.): New Topographics. Photographs of a man-altered landscape, Ausst.-Kat., Rochester u.a. 1975.

**Kaiser/Kwon 2012** | Kaiser, Philipp und Kwon, Miwon (Hg.): Ends of the Earth – Land Art to 1974, Ausst.-Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, München/London/New York, 2012.

**Katharina Sieverding im Gespräch mit Alanna Heiss 2004** | Katharina Sieverding in Conversation with Alanna Heiss, in: Biesenbach 2004, S. 15-16.

**Katharina Sieverding im Gespräch mit Sabeth Buchmann 2004** | Life and Death in the Age of Bio Politics – A Conversation between Katharina Sieverding and Sabeth Buchmann, in: Biesenbach 2004, S. 35-41, hier: S. 35.

**Katharina Sieverding im Gespräch mit Peter Moritz Pickshaus 2013** | Katharina Sieverding im Gespräch mit Peter Moritz Pickshaus, in: Katharina Sieverding – Weltlinie 1968-2013, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 35-44.

**Kelsey/Stimson 2008** | Kelsey, Robin und Stimson, Blake: Introduction: Photography's Double Index (A Short History in Three Parts), in: Dies. (Hg.), The Meaning of Photography, New Haven/London, 2008, S. VII-XXXI.

**Kemmann 1996** | Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Ueding, Gert (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3: Eup-Hör, Tübingen 1996, Sp. 33-47.

**Kernbauer 2015** | Kernbauer, Eva: Kunst, Geschichtlichkeit – Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit – Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015, S. 9-31.

**Kirchhoff/Trepl 2009** | Kirchhoff, Thomas und Trepl, Ludwig: Landschaft/Wildnis/Ökosystem – Einleitender Überblick, in: Dies. (Hg.), Vieldeutige Natur – Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene, Bielefeld 2009, S. 13-69.

**Klein/Evans 2011** | Klein, Mason und Evans, Catherine (Hg.): The Radical Camera – New York's Photo League, 1936-1951, Ausst.-Kat. The Jewish Museum, New York 2011.

**Klotz 1992** | Klotz, Heinrich (Hg.), Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Karlsruhe 1992.

**Klotz 1999** | Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert – Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne, München 1994, hier: 2., durchges. Aufl., München 1999.

**Kloock/Spahr 1997** | Kloock, Daniela und Spahr, Angela: Einleitung, in Dies., Medientheorien – Eine Einführung, München 1997, S. 7-12.

**König 2017** | König, Susanne: Anmerkungen zur Wissenszirkulation in der Kunst- und Bildgeschichte, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2017 (10 Seiten), URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2017-1/koenig-susanne-6/PDF/koenig.pdf>

**Krauss 1998** | Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie, Ostfildern 1998.

**Krauss 1998** | Krauss, Rosalind: Das Photographische – Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 40-58. Englische Originalversion: Photography's Discursive Spaces – Landscape/View, in: Art Journal 42, Nr. 4, Winter 1982, S. 313ff.

**Krauss 1998a** | Krauss, Rosalind: Einleitung, in: Krauss 1982/1998.

**Kruse 2003** | Kruse, Christine: Wozu Menschen malen – Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.

**Kunkel 2008** | Albrecht Kunkel – Transmission, Ausst.-Kat. Kunsthaus Lempertz Köln/Berlin, Köln 2008, mit einem Text von Mirjam Wittmann.

**Lange 2005** | Lange, Susanne: Was wir tun ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher - Einführung in Leben und Werk, München 2005.

**Latour 2002** | Latour, Bruno: Iconoclash - Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkriegs?, Berlin 2002.

**Lauf 2014** | Lauf, Vera: Perspektiven auf Moderne in den 1960er bis 1990er Jahren - Ästhetik der Differenz - Zwischen Aneignung und Zurückweisung, in: Dies., Moderne Aneignungen - Zur Kritik der Moderne in der zeitgenössischen Kunst, München 2014, S. 28-44.

**Lefebvre 1974/1991/2006** | Lefebvre, Henri: La production l'espace, Paris 1974; engl. Erstausgabe: Ders.: The Production of Space, Oxford 1991; auf Deutsch ist der Text nie als Einzelpublikation veröffentlicht worden, allerdings in Anthologien publiziert, siehe z.B. : Dünne/Günzel 2006.

**Lehnert 2011** | Lehnert, Gertrud: Raum und Gefühl, in: Dies. (Hg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 9-25.

**Lethen u. a. 2015** | Lethen, Helmut u. a. (Hg.), Auf die Wirklichkeit zeigen - Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften - Ein Reader, Frankfurt/M 2015.

**Lewandowsky (geb. Wittmann) 2008** | Lewandowsky (geb. Wittmann), Mirjam: Spurensuche, in: Albrecht Kunkel - Transmission, Ausstellungskatalog Kunsthaus Lempertz, Köln/Berlin, 2008, o.S.

**Lewandowsky (geb. Wittmann) 2016** | Lewandowsky (geb. Wittmann), Mirjam: Auf den Bühnen der Kultur, in: Weibel u.a. 2016.

**Loock 1987** | Loock, Ulrich u. a. (Hgg.): Thomas Struth - Unbewußte Orte/Unconscious Places, Ausst.-Kat. Bern u. a. 1987/88, Köln 1987.

**LoPresti 2016** | LoPresti, Eric: Land Art and the Nuclear Landscape, <http://artfcity.com/2016/06/21/img-mgmt-land-art-and-the-nuclear-landscape/>

**Lossau 2009** | Lossau, Julia: Räume von Bedeutung - Spatial turn, cultural turn und Kulturgeographie, in: Csáky, Moritz und Leitgeb, Christoph (Hg): Kommunikation-Gedächtnis-Raum - Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘, Bielefeld 2009, S. 29-43.

**Luís 2009** | Luís, Luís: Rock Art as Land Art - A Diachronic View of the Côa Valley, in: Balbín Behrmann, Rodrigo u. a. (Hgg.), Rock Carvings of the European and African Atlantic Façade, Oxford 2009, S. 130-147.

**Marburger 2011** | Marburger, Marcel René: Flusser und die Kunst, Köln 2011.

**Maupeu u. a. 2014** | Maupeu, Sarah u. a. (Hg.): Im Maschenwerk der Kunstgeschichte – Eine Revision von Georg Kublers *The Shape of Time*, Berlin 2014.

**Metken 1977** | Metken, Günter: Spurensicherung – Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung – Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.

**Mitchell 1994/2001** | Mitchell, W.J.T.: Imperial Landscape, in: Ders., *Landscape and Power*, zweite Auflage, Chicago 2002. Erste Auflage: Chicago 1994.

**Müller-Helle 2014** | Müller-Helle, Katja: Brüchige Sichtbarkeiten – Medienmechanismen amerikanischer Bildpolitik nach 9/11, in: Kauppert, Michael und Leser, Irene (Hg.), *Hillarys Hand – Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Reihe: Kulturen der Gesellschaft 11, Bielefeld 2014, S. 187-201.

**Nardelli 2014** | Nardelli, Matilde: No End to the End – The Desert as Eschatology in Late Modernity, Tate Papers no.22, Herbst 2014, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/no-end-to-the-end-the-desert-as-eschatology-in-late-modernity>

**Nisbet 2014** | Nisbet, James: *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge 2014.

**Nora 1992** | Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1992.

**Nohr 2014** | Nohr, Rolf F.: *Bilder. Bild, Diskurs, Evidenz, Medien'Welten*. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd. 23, Münster 2014.

**Nowicka/Tolasch 2014** | Nowicka, Magdalena und Tolasch, Eva: (Un)Fassbare Körper – Frauen erzählen von ihrer Schwangerschaft, in: Schmidt, Rolf Gerhard (Hg.), *Körperbilder in Kunst und Wissenschaft*, Würzburg 2014.

**Ott 2013** | Ott, Michaela: Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?, in: Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. (Hg.), *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 10, H. 8, 1/2013, April 2013, S. 180-186.

**O'Reilly 2009** | O'Reilly, Sally: *Representation and Presence*, in: Dies., *The Body In Contemporary Art*, London 2009.

**Paust 2013** | Paust, Bettina: Die Durchleuchtung der Welt – Zu den Arbeiten von Katherina Sieverding, in: Katharina Sieverding – *Weltlinie 1968-2013*, Auss.-Kat. Museum Schloss Moyland, Wien 2013, S. 9-11.

**Piepmeier 1980** | Piepmeier, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“, in: Westfälische Forschungen, Nr. 30, Münster 1980, S. 8-46.

**Pfisterer/Tauber 2018** | Pfisterer, Ulrich und Tauber, Christine (Hgg): Einfluss, Störung, Quelle – Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte, Bielefeld 2018.

**Pochat 2009** | Pochat, Götz: Kunst, Kultur, Ästhetik – Gesammelte Aufsätze, Wien und Berlin 2009

**Pochat 2009a** | Pochat, Götz: Mensch und Natur im Spiegel der prähistorischen Kunst – Gedanken über die Anfänge einer ästhetischen Verhaltensweise, in: Pochat 2009, S. 153-172. Erstmals veröffentlicht in: Natur und Kunst – Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Jg. 23, Graz 1987, S. 7-37.

**Pochat 2009b** | Pochat, Götz: Geschichte und Kunstgeschichte – Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Sinngebung der Kunst und der Kunstgeschichte, in: Ders., Kunst, Kultur, Ästhetik – Gesammelte Aufsätze, Wien und Berlin 2009, S. 585-622. Erstmals veröffentlicht in: Kunsthistoriker, Wien 1985, H. 4/5, S. 4-16.

**Pochat 2009c** | Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte, in: Pochat 2009, S. 653- 663. Erstmals veröffentlicht in: Lorenz Dittmann (Hg.), Methoden der Wissenschaft, Frankfurt 1985, S. 115-154.

**Pochat 2009d** | Pochat, Götz: Erlebniszeit und Bildende Kunst, in: Ders., Kunst, Kultur, Ästhetik – Gesammelte Aufsätze, Wien und Berlin 2009, S. 709-730. Erstmals veröffentlicht in: Hans Holländer u. a. (Hg), Augenblick und Zeitpunkt, Darmstadt 1984, S. 22-46.

**Polte 2010** | Polte, Maren: „Becher-Schüler“, „Becher-Schule“, „Düsseldorfer Fotoschule“ – Annäherungen an terminologische Setzungen und Perspektiven auf ein Phänomen, in: Lippert, Werner und Schaden, Christian (Hgg.): Der Rote Bulli – Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie, Ausst.-Kat. NRW Forum Düsseldorf 2010, Düsseldorf 2010.

**Polte 2012** | Polte, Maren: Klasse Bilder – Die Fotografieästhetik der „Becher-Schule“, Berlin 2012.

**Rauterberg 2012** | Rauterberg, Hanno: Im Bauch des Schattentiers – Am Rand des Roden Crater in Arizona fühlt man die Ewigkeit, und sich selbst angenehm mickrig, Die Zeit Nr. 11/2012, 8. März 2012, online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2012/11/Arizona-Turrell-Roden-Crater>

**Rimmele u. a. 2014** | Rimmele, Marius u. a. (Hg.): Bildwissenschaft und Visual Culture, Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften, Band 4, Bielefeld 2014.

**Ritter 1963** | Ritter, Joachim: Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Münster 1963.

**Rineke Dijkstra interviewed by Jan van Adrichem 2012** | Realism in the Smallest Details – Rineke Dijkstra interviewed by Jan van Adrichem, in: Rineke Dijkstra – A Retrospective, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Hg.) und San Francisco Museum of Modern Art 2012, New York 2012.

**Rohrbach 2013** | Rohrbach, John: Introduction, in: Foster-Rice/Rohrbach 2013, S. XIII-XXV.

**Rosen 1993** | Rosen, Philip: Document and Documentary – On the Persistence of Historical Concepts, in: Renov, Michael (Hg.), Theorizing Documentary, New York 1993, S. 58-89.

**Ruthe 2004** | Ruthe, Ingeborg: Die Steigbilder einer Idealistin, in: Berliner Zeitung, 21.05.2004.

**Ruchartz 2004** | Ruchartz, Jens: Fotografische Gedächtnisse – Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen, in: Erll/Nünninger 2004, S. 83-105.

**Sachsse 2003** | Sachsse, Rolf: Fotografie – Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

**Salvesen 2010** | Salvesen, Britt: New Topographics, in: New Topographics – Texte und Rezeption, Ausst.-Kat. Landesmuseum Linz, Salzburg 2010, S. 15-79. Engl. Erstausgabe: New Topographics, Ausst.-Kat. Center for Creative Photography Tucson u. a., Göttingen 2009.

**Schlitte 2014** | Schlitte, Annika u. a. (Hg.), Philosophie des Ortes – Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften, Bielefeld 2014.

**Schlögel 2003** | Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit, München 2003, S. 292.

**Schmidt 2004** | Schmidt, Patrick: Zwischen Medien und Topoi – Die Lieux de mémoire und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses, in: Erll/Nünning 2004, S. 25-43.

**Schramm 2014** | Schramm, Samantha: Land Art – Ortskonzepte und mediale Vermittlung zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014.

**Scott 2012** | Scott, Emily Eliza: Elsewhere – Desert Ends, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 67-92.

**Sieverding 2004** | Katharina Sieverding, Ausstellungskatalog, Visual Studies 2004, 19. April-19. Juni 2004, Galerie Thomas Schulte, Berlin.

**Soja 1989** | Soja, Edward: Postmodern Geographies - The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London 1989.

**Solomon-Godeau 1991/2003** | Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? - Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, in: Herta Wolf u. a. (Hgg.), Diskurse der Fotografie - Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/Main 2003, S. 53-74. Original: Who is Speaking Thus? - Some Questions about Documentary Photography, in: Dies., Photography at the Docks - Essay on Photographic History, Institutions and Practices, Minneapolis 1991, S. 169-183.

**Stiegler 2006** | Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie, München 2006.

**Stiegler 2006a** | Stiegler, Bernd: Photographie und Medientheorie, in: Stiegler 2006.

**Stiegler 2006b** | Stiegler, Bernd: Gedächtnis, in: Bilder der Photographie - Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt/M. 2006.

**Steyerl 2008** | Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit - Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008

**Steyerl 2008a** | Steyerl, Hito: Die dokumentarische Unschärferelation - Was ist Dokumentarismus?, in: Steyerl 2008.

**Steyerl 2008b** | Steyerl, Hito: Phantom Truck - Die Krise der dokumentarischen Repräsentation, in: Steyerl 2008.

**Steyerl 2011** | Dokumentarische Praxis ist immer schon Handlung - Gespräch zwischen Reinhard Braun und Hito Steyerl, in: Camera Austria International, Über das Dokumentarische als politische Praxis, H. 114, Wien 2011.

**Steyerl 2016** | Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit (2003), in: Marius Babias (Hg.), Hito Steyerl - Jenseits der Repräsentation - Essays 1999-2009, Köln 2016.

**Stierli 2011** | Stierli, Martino: Fotografische Feldforschung in der Architektur und Kunst der 1960er Jahre, in: Kirchengast, Albert und Moravánszky, Kos (Hg.), Experiments - Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, TheorieBau, Bd. 2, Berlin 2011, S. 54-91.

**Stoneman 2011** | Stoneman, Richard: Die Idee Trojas - Resonanzen in England und Deutschland im zwanzigsten Jahrhundert, in: Eva Kociszky (Hg.), Ruinen in der Moderne - Archäologie und die Künste, Berlin 2011, S. 337-358.

**Sutter 2015** | Sutter, John D.: When online censorship is beautiful, in: CNN online, 18.02.2015, <http://edition.cnn.com/2015/02/18/opinion/cnnphotos-sutter-google-dutch-landscapes/>

**Swift 2011** | Swift, Jonathan: Gullivers Reisen, aus dem Englischen übersetzt von Hermann J. Real und Heinz J. Vienken, Stuttgart 2011, 224f. Erstauflage 1987.

**Tauber 2018** | Noch einmal „Wider den Einfluss!“, Statt einer Eileitung, in: Pfisterer/Tauber 2018.

**Thomas Struth im Interview mit Charlotte Cotton 2014** | This Place, Ausst.-Kat. DOX Center for Contemporary Art Prague u. a., London 2014,, S. 163-165.

**Trepl 2012** | Trepl, Ludwig: Die Idee der Landschaft - Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielefeld 2012.

**Turner 2013** | Turner, Fred: Politik der Ganzheit um 1968 - und heute, in: Diederichsen/Franke 2013, S. 43-48.

**Ursprung 2001** | Ursprung, Philip: Grenzen der Kunst - Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art, München 2001.

**Voorhoeve 2001** | Voorhoeve, Jutta: Natur wird gemacht, in: Gasag-Kunstpries 2001 - In Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Berlin, Ausst.-Kat. Hochschule der Künste Berlin 2001, S. 14-17.

**Wagner 1998** | Wagner, Frank: Flüchtige Portraits/Fleeting Portraits, Ausst.-Kat. Realismus Studio/NGBK 1998/1999, Berlin 1998.

**Walker Evans im Gespräch mit Leslie Katz 1971** | Walker Evans im Gespräch mit Leslie Katz, in: Art in America, Jg. 59, H. 2, März/April 1971, S. 82-89, hier: S. 87

**Weibel 1996** | Weibel, Peter: Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit, in: Bolz, Norbert und Rüffer, Ulrich (Hg.), Das große stille Bild, München 1996, S. 46-71.

**Weibel u. a. 2016** | Weibel, Peter u. a. (Hg.): Albrecht Kunkel - Quest - Fotografien/Photographs 1989-2009, Karlsruhe 2016.

**Witkovski 2012** | Witkovsky, Matthew S. (Hg.): Light Years - Conceptual Art and the Photograph 1964-1977, Ausst.-Kat., Art Institute of Chicago, New Haven/London 2012.

**Wood 2018** | Wood, Christoph S., Unter Einfluss, in: Pfisterer/Tauber 2018.

**Wöhler 2015** | Wöhler, Renate (Hg.): Wie Bilder Dokumente wurden – Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin 2015.

**Wöhler 2015a** | Wöhler, Renate: „More than mere records“ – Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne, in: Dies. (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden – Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin 2015.

**Yeh 2013** | Yeh, Sonja: Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich – Die großen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser, Bielefeld 2013.

**Zielinski 2017** | Zielinski, Siegfried: Gärten, in: Irrgang, Daniel und Hadler, Florian (Hg.), Zur Genealogie des MedienDenkens, Berlin 2017.

**Zintzen 2001** | Zintzen, Christiane: „Ich taufe sie mit den Namen Troia und Ilium ...“ Heinrich Schliemann. Grenzgänger zwischen Fakten und Fiktionen, in: Troia – Traum und Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.) u. a., Stuttgart 2001.

Alle Verweise zu urls wurden im Oktober 2022 auf ihre Aktualität geprüft.

# Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen von Albrecht Kunkel haben, wenn nicht anders angegeben, folgende Rechteangaben: © Estate Albrecht Kunkel, Foto: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Steffen Harms

- Abb. 1 Javier Vallhonrat, Kampagne für John Galliano, Screenshot von der Website seiner Agentur, © der Künstler und Michele Filomeno
- Abb. 2 Katharina Sieverding, Global Desire I, 252 x 356 cm, Digitaldruck auf Fließbrückenpapier, Installationsansicht: Käthe Kollwitz Preis 2017, Akademie der Künste Berlin, © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst Bonn 2022, Foto: © Klaus Mettig, VH Bild-Kunst Bonn 2022
- Abb. 3 Katharina Sieverding, Stauffenbergblock I-XVI, 1969, c-print, Acryl, Stahl, 16 Teile, 190 x 125 cm, © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst 2022, Foto: © Klaus Mettig/VG Bild-Kunst Bonn 2022 (Installationsfoto aus KATHARINA SIEVERDING - CLOSE UP, KW BERLIN 2.10.05 -27.11.05)
- Abb. 4A Katharina Sieverding, Testcuts 1966 – 2010, 252 x 356 cm, Digitaldruck auf Fließbrückenpapier, Installationsansicht: Käthe Kollwitz Preis 2017, Akademie der Künste Berlin, © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst Bonn 2022, Foto: © Klaus Mettig, VH Bild-Kunst Bonn 2022
- Abb. 4B Katharina Sieverding, Testcuts 1966 – 2010, Detail mit einem Foto von Albrecht Kunkel, © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst Bonn 2022, Foto: © Klaus Mettig, VH Bild-Kunst Bonn 2022
- Abb. 5 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Tian'anmen Platz, Peking), 2007
- Abb. 6 Thomas Struth, Tien An Men, Beijing 1997, c-print, 184,0 x 228,0 cm, © Thomas Struth
- Abb. 7 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Times Square), 2007
- Abb. 8 Thomas Struth, Times Square, New York 2000, c-print, 178,3 x 212,0 cm, © Thomas Struth

- Abb. 9 Jana Duda, Photographing Albrecht Kunkel's „Times Square, 2007“, aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie
- Abb. 10 Thomas Struth, Giulia Zorzetti with a Painting by Francesco de Mura, Neapel 1989, c-print, 187,7 x 152,0 cm, © Thomas Struth
- Abb. 11 Thomas Struth, Church of the Holy Sepulchre, East Jerusalem 2011, c-print, 139,2 x 174,9 cm, © Thomas Struth
- Abb. 12 Albrecht Kunkel, Church of the Holy Sepulchre II, 2007, aus der Serie: Pilgrimage / Transmission, c-print, 25 x 34 cm
- Abb. 13 Albrecht Kunkel, aus der Serie: Lauf, 1992, Übersicht der gescannten Negative, © Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 14 Albrecht Kunkel, Once Upon a Time I, 1993, c-print auf Alu-Dibond, je 78 x 109 cm
- Abb. 15 Albrecht Kunkel, Once Upon a Time II, 1993, c-print auf Alu-Dibond, je 78 x 109 cm
- Abb. 16 Albrecht Kunkel, Life XIII, 1994, aus der Serie: Life, c-print, Diasec, 80 x 109 cm
- Abb. 17 Albrecht Kunkel, ohne Titel, 1994, aus der Serie: Life, c-print, Diasec, 109 x 78,5 cm
- Abb. 18 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Aquarium Berlin), 1994, aus der Serie: Life, c-print, Diasec, 80 x 109 cm
- Abb. 19 Eadweard J. Muybridge, Valley of the Yosemite, from Rocky Ford, 1872, Albuminabzug, 42,9 x 54,5 cm, © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
- Abb. 20 Ansel Adams, Going-to-the-Sun Mountain, Glacier National Park, Montana, aus der Serie: Ansel Adams Photographs of National Parks and Monuments, 1941 - 1942, dokumentiert den Zeitraum 1933 - 1942, © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
- Abb. 21-26 Jana Duda, Photographing the New Topographics, aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie
- Abb. 27-29 Jana Duda, Photographing The Effects of Nuclear Weapons, aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie
- Abb. 30-34 Peter Goin, aus der Serie: Nuclear Landscapes, © Peter Goin

- Abb. 35 Jana Duda, Photographing Robert Smithson's „Glue Pour, 1970“, aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie
- Abb. 36 Jana Duda, Photographing Jean Tinguely's „Study for an End of the World No.2 (1962)“, aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie
- Abb. 37 Albrecht Kunkel, Making of „Fountain I“, 2001, aus der Serie: Fountain, c-print, 120 x 150 cm
- Abb. 38 Albrecht Kunkel, Fountain, 2001, Videostills
- Abb. 39-42 Albrecht Kunkel  
 Making of „Fountain II“, geplant als Abzug in der Größe 120 x 150 cm  
 Fountain I, geplant als Abzug in der Größe 160 x 213 cm  
 ohne Titel, geplant als Abzug in der Größe 42 x 58 cm  
 Texas-Hollywood, geplant als Abzug in der Größe 42 x 58 cm  
 2001  
 aus der Serie: Fountain
- Abb. 43 Albrecht Kunkel, Marfa, 2002, Mappe mit 10 Fotografien, © Estate Albrecht Kunkel, Foto: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Harald Voelkl
- Abb. 44 Numéro, Nr. 62, April 2005, S. 62/63, Doppelseite mit Fotografien aus Marfa/Texas, © Estate Albrecht Kunkel, Foto: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Harald Voelkl
- Abb. 45 Albrecht Kunkel, Vitrine mit 10 Fotografien aus den Serien Marfa und Jersey City, © Estate Albrecht Kunkel, Foto: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Harald Voelkl
- Abb. 46 Erstes Farbfoto der ganzen Erde (westliche Halbkugel) aufgenommen von dem US-amerikanischen Weltraumsatelliten ATS-3 am 10. November 1967, Foto: NASA
- Abb. 47 Startbild des Programms Google Earth, © Google Inc.
- Abb. 48 Mischka Henner, Staphorst Depot, Overijssel, 2011, archivarischer Pigmentdruck, 168 x 150 cm, © Mischka Henner, courtesy der Künstler und Carroll Fletcher
- Abb. 49 Andreas Gursky, Ocean VI, 2010, c-print, 340,9 x 249,4 x 6,4 cm, © Andreas Gursky, VG Bild-Kunst Bonn 2022, courtesy Sprüth Magers

- Abb. 50 Albrecht Kunkel, Brita in Schranke, 2000, c-print auf Alu-Dibond, 140 x 180 cm
- Abb. 51/52 Albrecht Kunkel, unveröffentlichte Portraits, 2000, einige der gescannten Negative,  
© Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 53-56 Albrecht Kunkel, ohne Titel, 2009, aus der Serie: Novizen
- Abb. 57-60 Albrecht Kunkel, ohne Titel, 2006, aus der Serie: First Pregnancies
- Abb. 61-67 Albrecht Kunkel  
 ohne Titel (Monaco, Grand Prix), 2005  
 ohne Titel (Tänzerinnen Friedrichstadt-Palast), 2006  
 ohne Titel (Peking), 2007
- Abb. 68-73 Albrecht Kunkel  
 ohne Titel (Mexiko City), 2007  
 ohne Titel (Peking), 2007  
 ohne Titel (Models), 2007  
 ohne Titel (Turnerinnen), 2007  
 ohne Titel (Angestellte), 2008  
 Übersicht der gescannten Negative, © Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 74-76 Albrecht Kunkel, einige der gescannten Negative den Serien: Novizen, 2009,  
 First Pregnancies, 2006 und ohne Titel (Monaco, Grand Prix), 2005,  
 © Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 77 Layout-Seite des Artikels Bokassas Kinder, in: ZEITmagazin LEBEN, Nr. 36, August  
 2007, S. 13-26, hier: S. 14, © Die Zeit Archiv
- Abb. 78 Albrecht Kunkel, einige der gescannten Negative der Serie: Chile, another Germa-  
 ny, 2007, © Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 79 Jana Duda, Photographing Allan Sekula's „School Is a Factory, 1978-1980“, aus der  
 Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Computer-Screenshot
- Abb. 80 Jana Duda, Photographing Nan Goldin's „Self-Portrait 1st Time on Oxi, 2014“, aus  
 der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Computer-Screenshot
- Abb. 81-84 Albrecht Kunkel  
 Nebelhöhle, 1996, Silbergelatine, 26,5 x 37,5 cm  
 Nebelhöhle, 1996, Silbergelatine, 72 x 103 cm

Demoiselles I, 1998, c-print, Diasec, 180 x 130 cm,  
Grotte du Peche Merle, 1998, c-print auf Alu-Dibond, 180 x 130 cm  
aus der Serie: Tropfsteinhöhlen (1996/1998)

Abb. 85-87 Albrecht Kunkel

Der Felsen von Fornols II, 1998, c-print, Diasec, 182,5 x 226,5 cm  
Penascosa II, 2000, c-print, Diasec, 180 x 230 cm  
Quinta da Barca I, 2000, c-print, Diasec, 100,5 x 135,5 cm  
aus der Serie: Felsen (1998-2000)

Abb. 88 Albrecht Kunkel, Troia III (Schliemanngraben), 2002, Silbergelatine, 99 x 140 cm

Abb. 89 Jana Duda, Photographing Albrecht Kunkel's „Zabriskie Point, 2005“, aus der Serie:  
Arbeitsmaterial, 2018, Handyfotografie

Abb. 90 Albrecht Kunkel, Spiral Jetty, 2003, Inkjet-Prints, je 40 x 40 cm, Ausstellungsansicht  
aus Albrecht Kunkel. QUEST. Fotografien 1989-2009, 11.12.2016-23.04.2017 im  
ZKM Karlsruhe.

Abb. 91 Jana Duda, Photographing Albrecht Kunkel's „Marfa, 2005“, aus der Serie: Arbeits  
material, 2018, Handyfotografie

Abb. 92 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Jersey City), 2006, c-print, 45,5 x 60 cm

Abb. 93 Dan Graham, Serial Houses, Jersey City, New Jersey (1966), 1966, Diptychon, Foto  
grafie auf Karton, 75 x 70 cm, © Dan Graham, courtesy Lisson Gallery, Foto: Ken Ad-  
lard

Abb. 94 Albrecht Kunkel, Alteration To a Suburban House (Jersey City), 2006, c-print, 105 x  
139 cm

Abb. 95 Jana Duda, Photographing Dan Graham's „Alteration To a Suburban House, 1978“,  
aus der Serie: Arbeitsmaterial, 2018, Computer-Screenshot

Abb. 96 Albrecht Kunkel, Bethlehem I, 2006

Abb. 97 Bernd und Hilla Becher, Bethlehem, Pennsylvania, USA, 1986, Silbergelatine, 50 x 60  
cm, © Estate Bernd und Hilla Becher

- Abb. 98 Walker Evans, A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania, 1935, Silbergelatine, 19,5 x 24,3 cm, © 2022 Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Modern Art / Scala, Florence
- Abb. 99 Albrecht Kunkel, Cannes/Red Carpet, 2003, c-print, 167 x 242 cm
- Abb. 100 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Allianz Arena), 2005
- Abb. 101 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Monaco, Grand Prix 2005), 2005
- Abb. 102-107 Albrecht Kunkel  
Mary's Tomb I, c-print auf Alu-Dibond, 100 x 140 cm  
Church of the Holy Sepulchre II, 2007, c-print, 25 x 34 cm  
Golgotha I, c-print, Diasec, 100 x 138 cm  
Wailing Wall VI, c-print auf Alu-Dibond, 45 x 64 cm  
Wailing Wall IV, c-print auf Alu-Dibond, 45 x 64 cm  
Wailing Wall I, c-print, Diasec, 121 x 162 cm  
aus der Serie: Pilgrimage, 2007
- Abb. 108 Albrecht Kunkel, einige der gescannten Negative der Serie: Pilgrimage, 2007,  
© Estate Albrecht Kunkel
- Abb. 109 Albrecht Kunkel, ohne Titel (Chanel 2008/2009), 2008

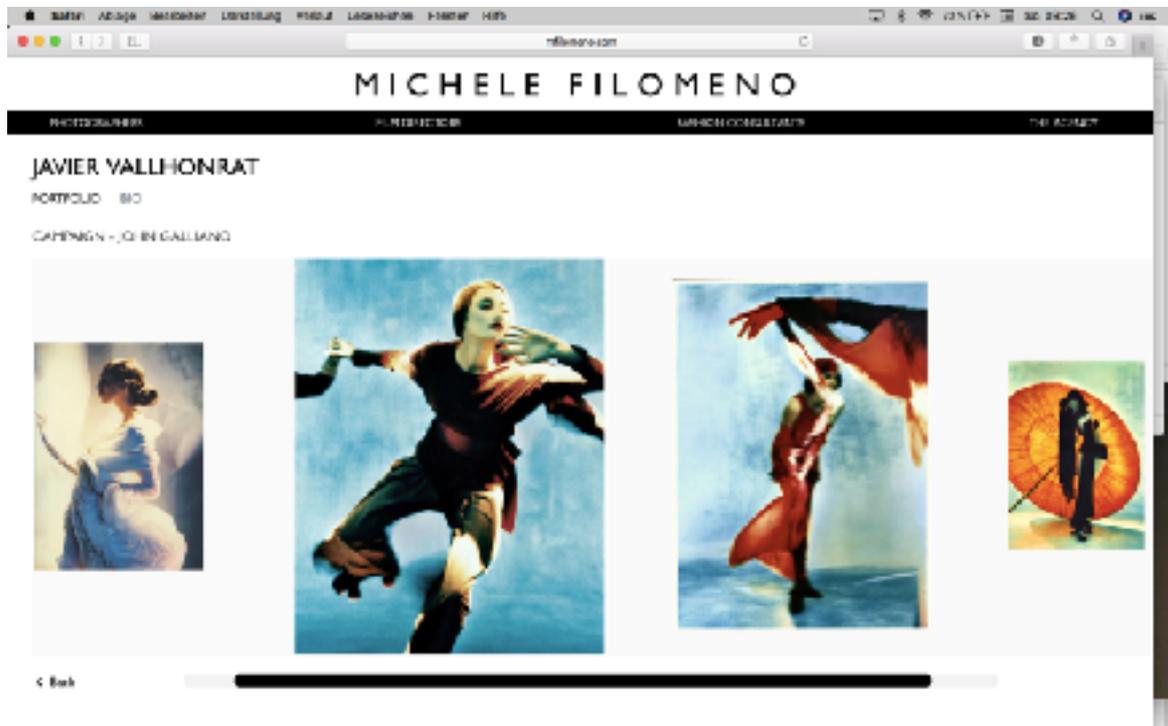


Abb. 1



**Abb. 2**



**Abb. 3**



Abb. 4A



Abb. 4B



**Abb. 5**



**Abb. 6**



Abb. 7



Abb. 8

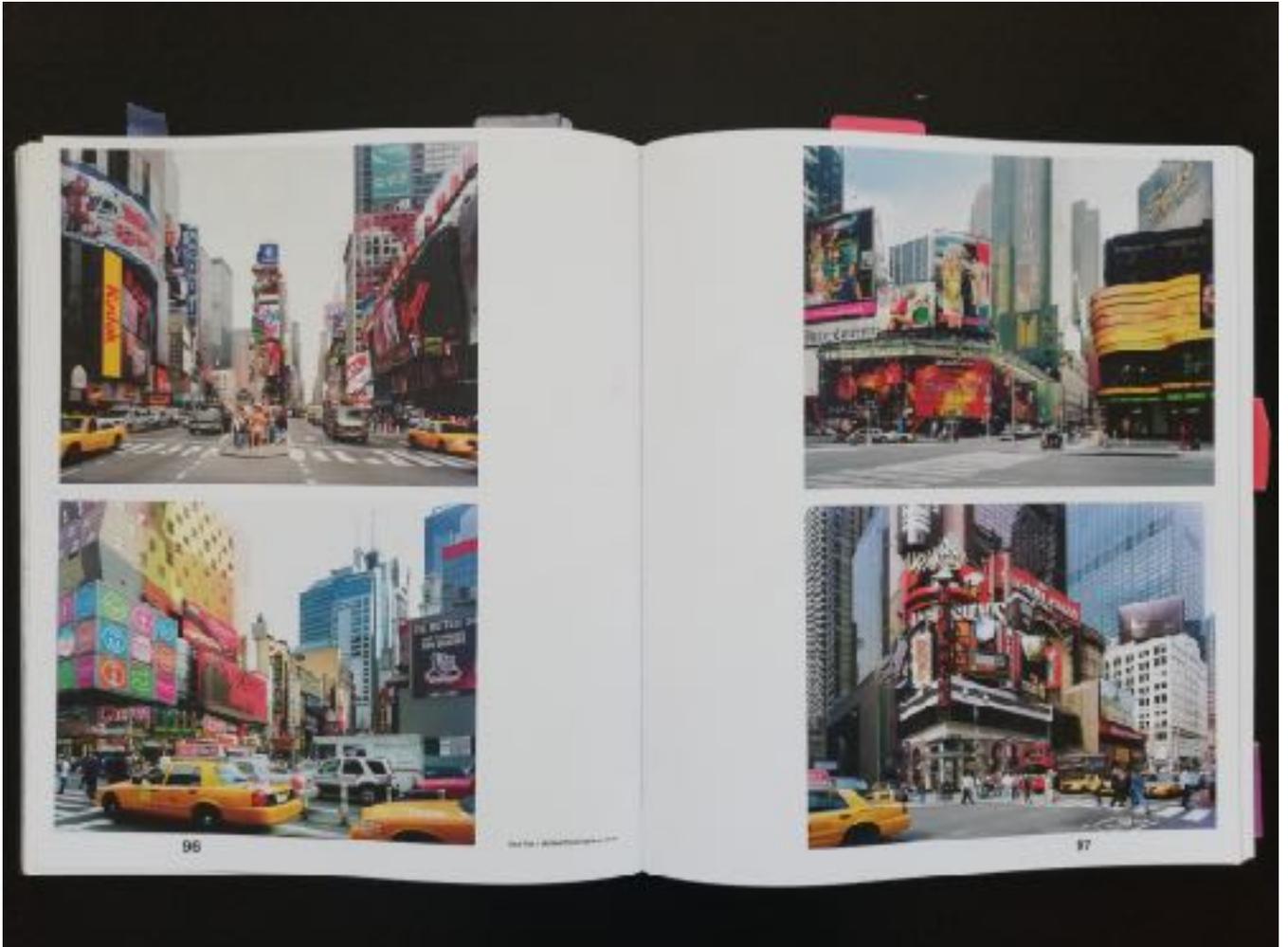


Abb. 9



**Abb. 10**



**Abb. 11**



**Abb. 12**

EAK-1992-08

Triptychon Lauf

Seite 1 von 2



EAK-1992-08-14.11



EAK-1992-08-24.11

**Abb. 13**



**Abb. 14A**



**Abb. 14B**



**Abb. 15A**



**Abb. 15B**



**Abb. 16**



**Abb. 17**



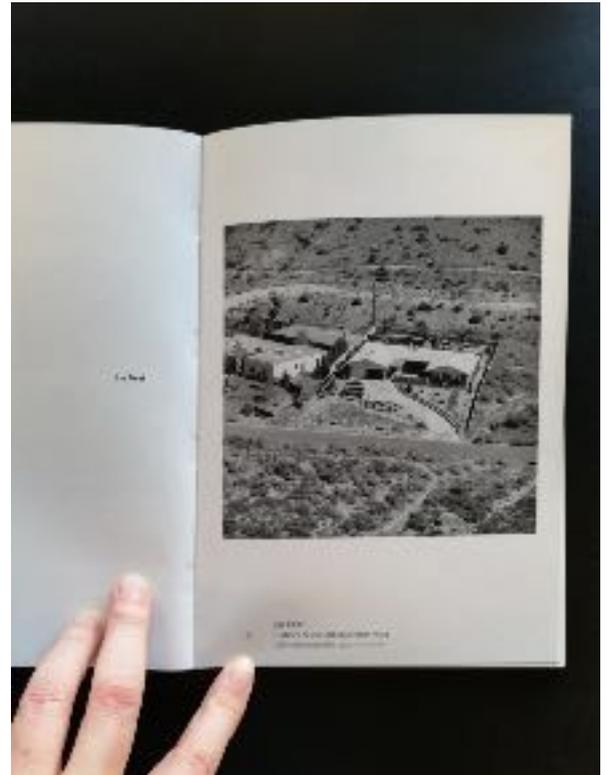
**Abb. 18**



**Abb. 19**



**Abb. 20**



**Abb. 21-25**



**Abb. 26**

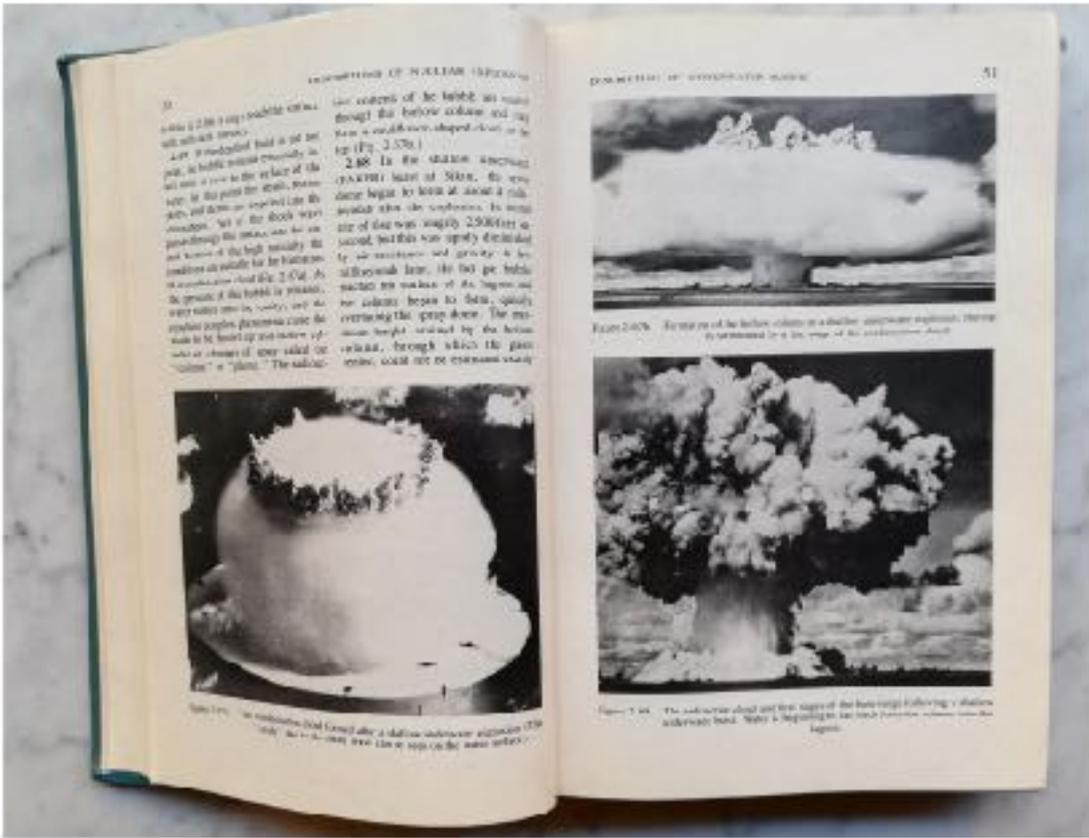
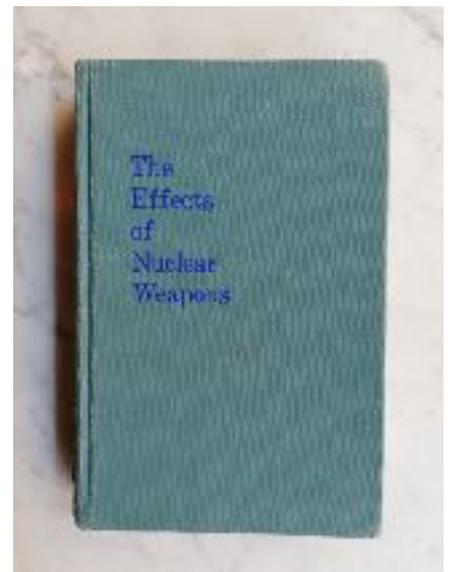
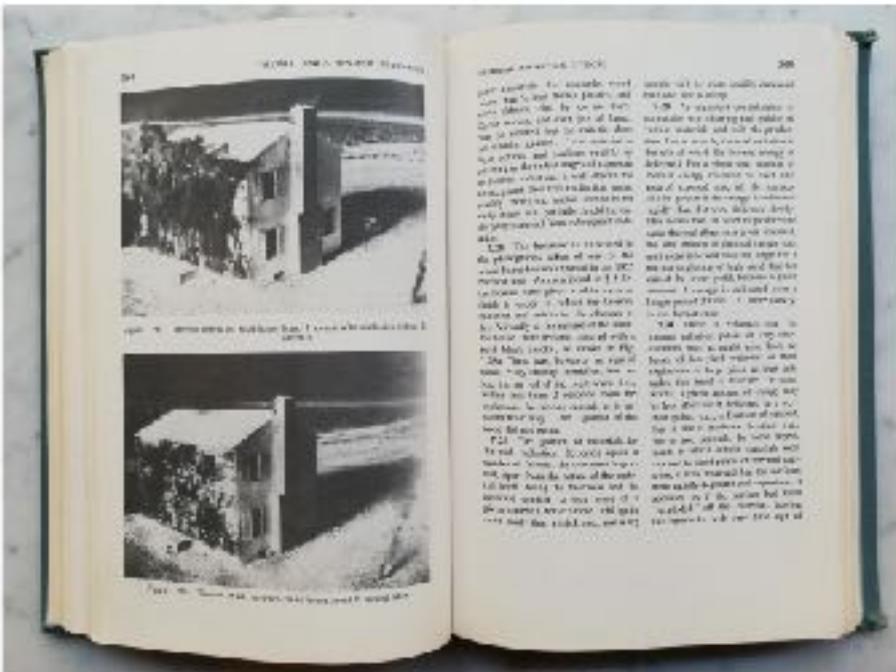
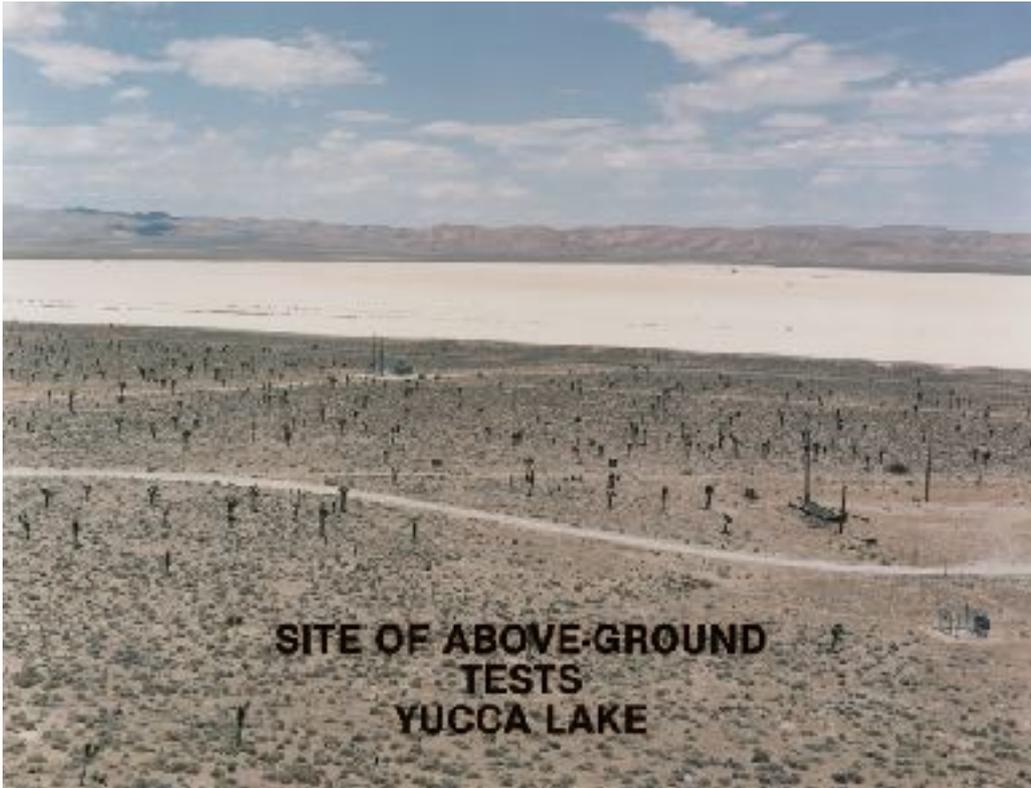


Abb. 27-29





**Abb. 30**



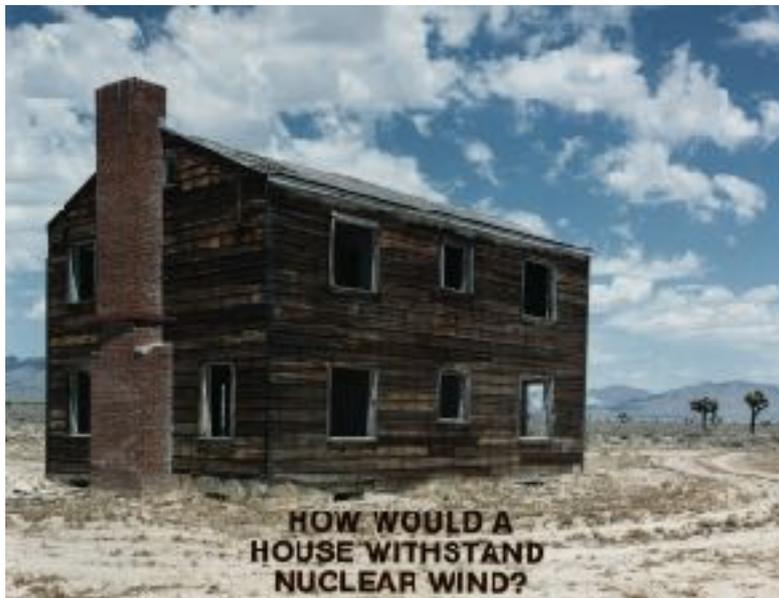
**Abb. 31**



**CEMENT TEST STRUCTURES**



**ENCLOSED & ELECTRIFIED  
FENCE**



**HOW WOULD A  
HOUSE WITHSTAND  
NUCLEAR WIND?**

**Abb. 32-34**

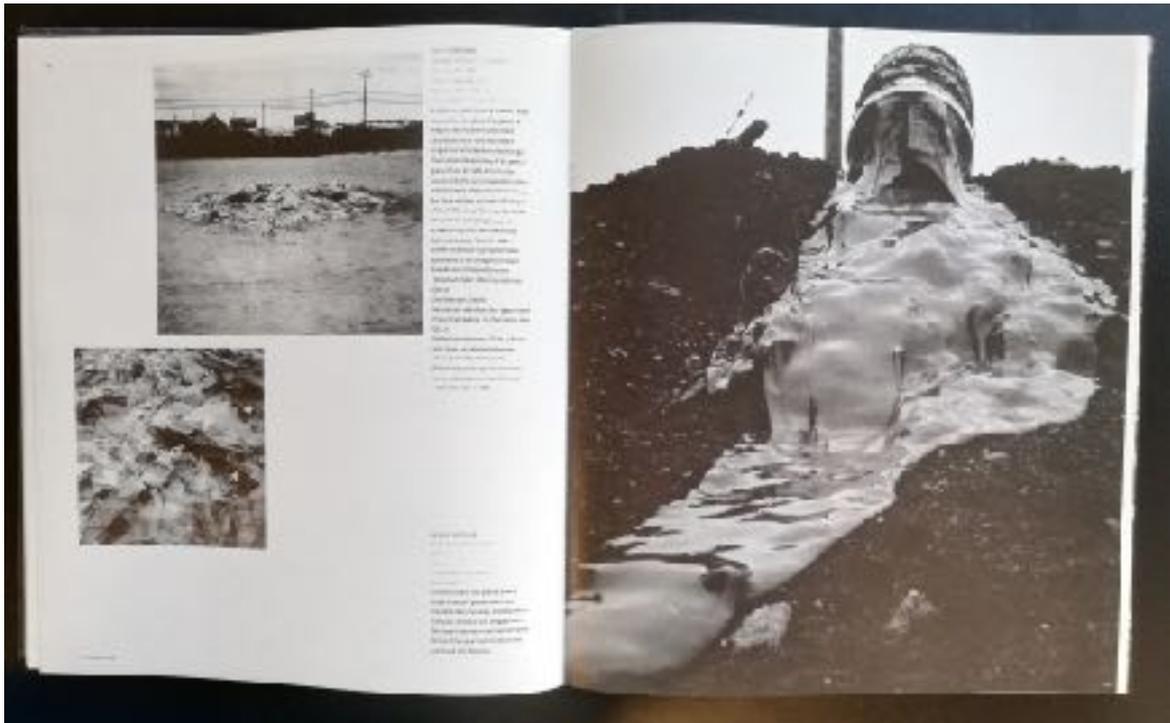


Abb. 35

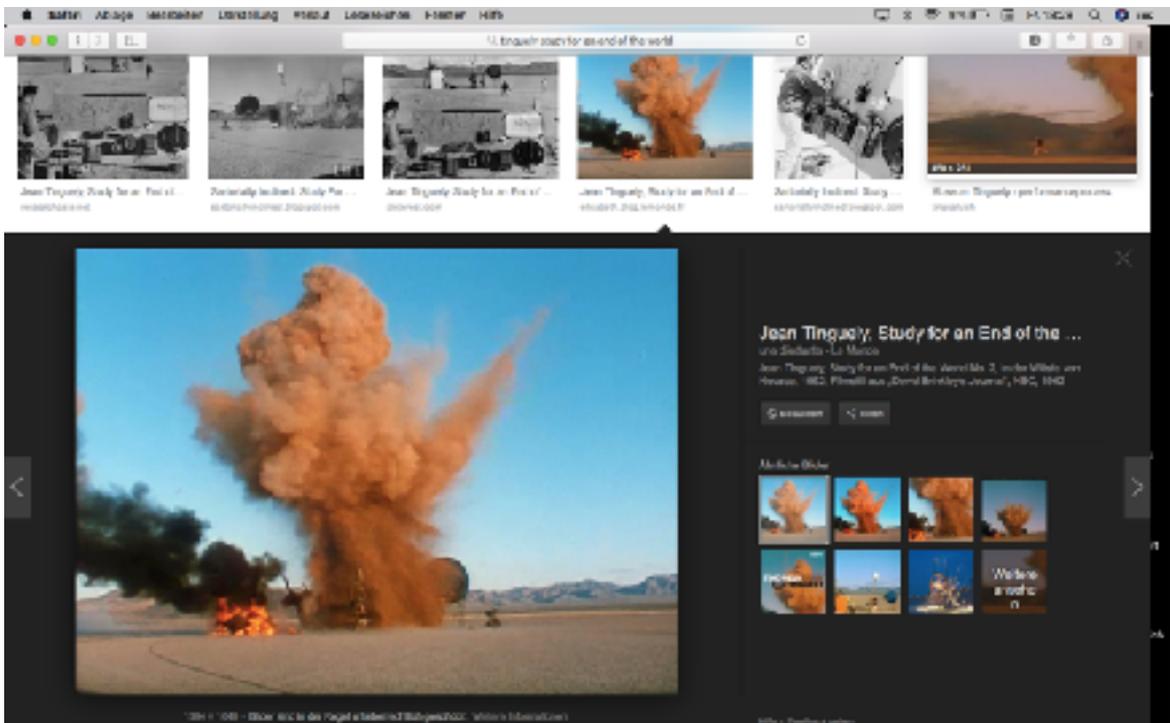


Abb. 36



**Abb. 37**



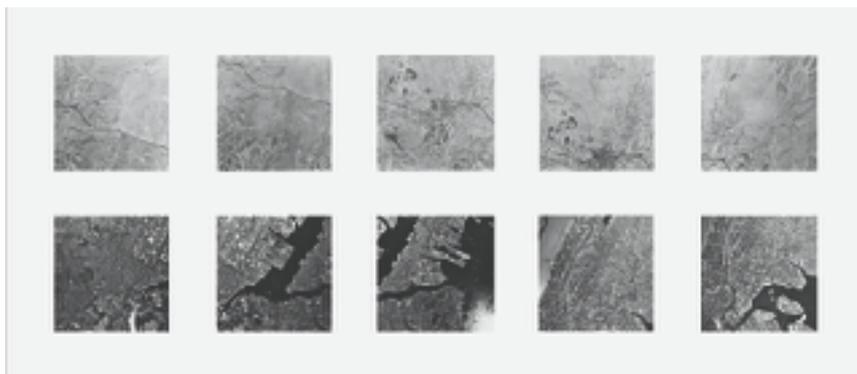
**Abb. 38A-D**



**Abb. 39-41**



**Abb. 42**



**Abb. 43-45**

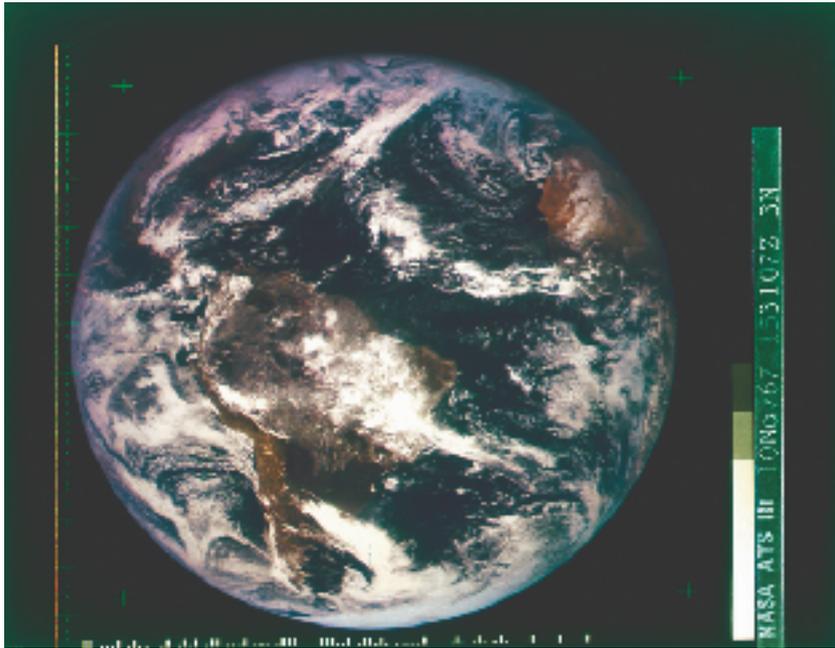


Abb. 46

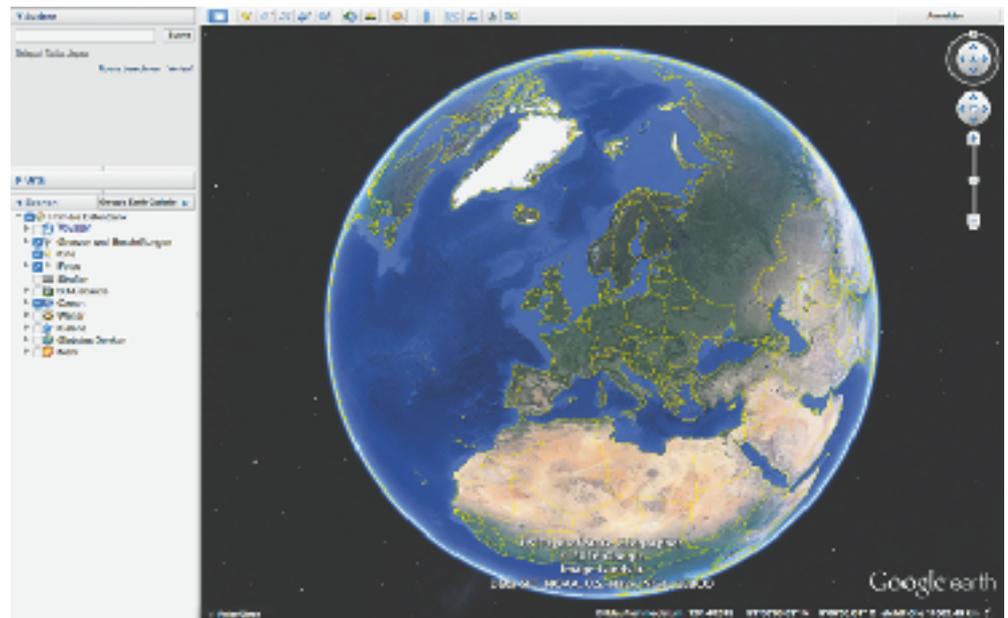
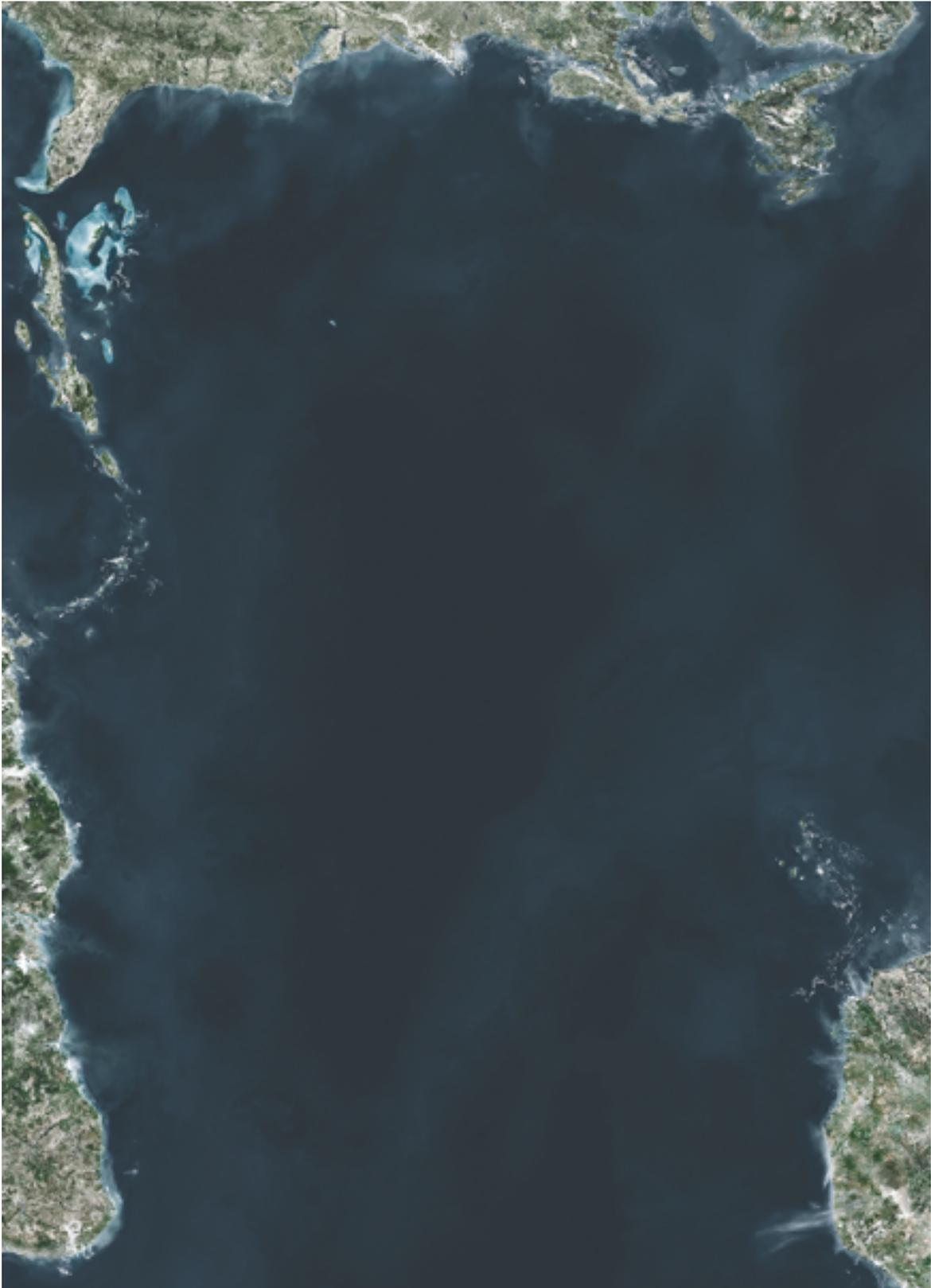


Abb. 47



**Abb. 48**



**Abb. 49**



**Abb. 50**



**Abb. 51-52**



**Abb. 53-56**



**Abb. 57-60**

**Abb. 61-63**



**Abb. 64-65**

**Abb. 66-67**





Abb. 68-73

PAK-2016-17  
Möbcke und Pannen  
Seite 5 von 5



PAK-2016-17-01\_H

PAK-2016-17-02\_H



PAK-2016-17-03\_H



PAK-2016-17-04\_H

**Abb. 74**

PAK-2010-17  
Lara Prosser  
Seite 1 von 2



PAK-2010-17-01\_H



PAK-2010-17-02\_H



PAK-2010-17-03\_H



PAK-2010-17-04\_H

**Abb. 75**

EAK-2005-03

Monaco - Grand Prix  
Seite 2 von 5



EAK-2005-03-7/00.tif



EAK-2005-03-11/00.tif



EAK-2005-03-14/00.tif



EAK-2005-03-15/00.tif

## Abb. 76



EAK-2007-05

Chile Portraits  
Seite 1 von 6



EAK-2007-06-1/07.tif



EAK-2007-06-2/07.tif



EAK-2007-06-3/07.tif



EAK-2007-06-10/07.tif

**Abb. 78**



Abb. 79



Abb. 80



**Abb. 81**



**Abb. 82**



**Abb. 83**



**Abb. 84**



**Abb. 85**



**Abb. 86**



**Abb. 87**



**Abb. 88**



**Abb. 89**



**Abb. 90**



**Abb. 91**



**Abb. 92**



**Abb. 93**



**Abb. 94**



**Abb. 95**



**Abb. 96**



**Abb. 97**



**Abb. 98**



**Abb. 99**



**Abb. 99 (Detail)**



**Abb. 100**



**Abb. 101**



**Abb. 102**



**Abb. 103**



**Abb. 104**



**Abb. 105**



**Abb. 106**



**Abb. 107**

EAK-2007-03

Menschen Jerusalem

Seite 3 von 4



EAK-2007-03-22/58.tif



EAK-2007-03-23/58.tif



EAK-2007-03-26/58.tif



EAK-2007-03-27/58.tif

## Abb. 108



**Abb. 109**