



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Lichtschrift.

Fotografierte Schrift bei James Welling,

Zoe Leonard und Max Regenberg

Verfasserin

Stefanie Dufhues

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift	6
3. James Welling	13
3.1. James Welling – Überblick über Werk und Forschungsstand	13
3.2. <i>Diary/Landscape</i> – Beschreibung der Serie	17
3.3. Fotografie der Fotografie	21
3.4. Fotografie der Geschichte der Fotografie	24
3.5. Resümee Welling	29
4. Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung	30
5. Zoe Leonard	35
5.1. <i>Mari, I'm Sorry (no. 2)</i> – eine einleitende Bildbetrachtung	35
5.2. Zoe Leonard – Überblick über Werk und Forschungsstand	39
5.3. Graffiti-Bilder	43
5.3.1. Beschreibung der Werkgruppe	43
5.3.2. <i>Gay+Proud+Dead</i> – Leonards künstlerische Auseinandersetzung mit der AIDS-Thematik sowie ihr Engagement bei <i>ACT UP</i> und <i>Fierce Pussy</i>	45
5.3.3. <i>The Heart is a Lonely Hunter</i> – Zur möglichen Rezeption der Graffiti-Bilder	50
5.4. <i>Analogue</i>	52
5.4.1. Beschreibung der Serie	52
5.4.2. Exkurs: Die Fotoserie als Werktyp	54
5.4.3. Schrift in <i>Analogue</i>	57
5.4.4. Gentrifizierung und ihre Folgen – Überreste geschlossener Läden	58
5.4.5. Handschrift – ein verschwindendes Element der Einkaufs- und Geschäftskultur	61
5.4.6. Import-Export – der globale Kleidermarkt	65
5.4.7. Der globale Markt – Homogenisierung der weltweiten Einkaufskultur	68
5.5. Resümee Leonard	69
6. Max Regenberg	71
6.1. Max Regenbergs Langzeitstudie zu Werbeplakaten im öffentlichen Raum	71
6.2. Zur Rolle der Schrift im Werbeplakat am Beispiel von <i>Tankstelle (L.B. System Köln)</i>	79
6.3. <i>Tankstelle (L.B. System Köln)</i> und <i>Köln</i> – Beispiele für Bezüge zwischen zwei Plakaten	82
6.4. <i>Artmess (L.B. System Köln-Humbold)</i> und <i>Tor (L.B. System Köln)</i> – Beispiele für Bezüge zwischen Plakat und Umfeld	85
6.5. Ergebnis einer Langzeitstudie	90

Anhang

Literaturverzeichnis	95
Abbildungsnachweise und Abbildungen	104
Lebenslauf	145
Abstract	

## 1. Einleitung

„Versteht man das Schreiben als Repräsentation, dann ist der Akt des Fotografierens von Schrift selbst eine Operation des Pastiche oder, wie die Kunstwelt sich ausdrücken würde, die Repräsentation einer Repräsentation.“<sup>1</sup>

Abigail Solomon-Godeau spricht mit diesen Worten eine Erscheinung an, die häufig als Bildmotiv auf Fotografien auszumachen ist, der jedoch bisher wissenschaftlich wenig nachgegangen worden ist: die *mitfotografierte* Schrift.

Die Beziehung zur/m Schrift/Text ist dem Abbildungsmedium Fotografie seit seinen Anfängen zu eigen und in unterschiedlichsten Ausprägungen, wie der Werbung, in Zeitschriften oder auch den zahlreichen fototheoretischen Texten bis heute gegenwärtig. Insbesondere der Bildlegende in Form von Bildtiteln und Aufnahmedaten wurde im Laufe der Fotografiegeschichte als textliche Ergänzung eine tragende Rolle für den Betrachtungs- und Verständnisprozess des fotografischen Bildes zugeschrieben.<sup>2</sup> Doch auch im etymologischen Ursprung des Wortes ‚Fotografie‘ ist eine Bild-Schrift-Beziehung bereits eingebettet. So kann ‚Lichtschrift‘ als mögliche Übersetzung fungieren. Dieser Wortsinn verweist auf die von Licht hervorgebrachte Schrift und verdeutlicht,<sup>3</sup> dass „in der Fotografie aber ein starres Gesetz [herrscht]: das des Lichtes.“<sup>4</sup> Diese Bezeichnung behält insbesondere in den Fällen ihre Berechtigung, in denen Schrift bzw. der sich daraus konstituierende Text durch die Aufnahme mit der Kamera auf die lichtempfindliche Oberfläche eines Negativs übertragen und dort gespeichert wird. Der auf Licht beruhende fotografische Aufnahmeprozess projiziert die Schrift auf das Bild – ein Vorgang, auf den der Titel der vorliegenden Arbeit verweisen soll.

In den nachfolgenden Ausführungen wird sich dem Bildmotiv ‚Schrift‘ genähert und der Versuch unternommen werden, Möglichkeiten von fotografieter Schrift in fotografischen Abbildern aufzuzeigen. Die Fragen, die im Zuge dessen gestellt werden sollen, beziehen sich sowohl auf die Rolle der Schrift innerhalb der Fotografie als auch auf deren Wahrnehmung auf den Aufnahmen. So kann hinterfragt werden, welchen Einfluss die Schrift auf das restliche Bildfeld ausübt und welche Funktion sie für die Bildwirkung und –aussage hat. Hinsichtlich der Wahrnehmung kann zum einen zwischen der Rezeption von Schrift und Bild unterschieden werden, zum anderen können die Spezifika der Schriftwahrnehmung untersucht werden. Darüber hinaus scheint es relevant auf-

---

<sup>1</sup> Solomon-Godeau 2000, S. 235.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. den Abschnitt *Text und Bild* in: Barthes 1990, S. 21 f.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu das Kapitel *Licht-Schrift* in: Stiegler 2006, S. 131-133.

<sup>4</sup> Goll 1979, S. 186, zit. n. Stiegler 2006, S. 131.

zuzeigen, welche Aufmerksamkeit die Schrift in ihrem ursprünglichen Kontext erfuhr und welche auf ihrem fotografischen Abbild.

Um diesen Fragen in einer möglichst umfassenden Weise begegnen zu können, wurden drei künstlerische Positionen ausgewählt, die ein Interesse an Schrift erkennen lassen: James Welling, Zoe Leonard und Max Regenberg. James Welling richtete seine Kamera für die Serie *Diary/Landscape*, die zwischen 1977-86 entstand, auf einen klassischen Träger von Schrift: ein Tagebuch. Die erste zu untersuchende Werkgruppe von Zoe Leonard, für die Mitte der 1990er Jahre Graffiti aus öffentlichen Toiletten fotografiert wurden, löst zum Teil schwer lesbare Schriftzüge aus ihrem Umfeld und macht sie zum einzigen Bildmotiv. Die in *Analogue* (1998-2007) zum Bild gewordenen Ladenschilder und Schaufenstergestaltungen wie auch Logos sind ebenfalls im öffentlichen Raum präsent. Ihre Schrift dient zur Konsumenteninformation oder repräsentiert ein Geschäft, ein Unternehmen, eine Marke. Max Regenberg widmet sich in seiner seit 1979 laufenden Langzeitstudie Großflächenplakaten und hält dabei Zusammenhänge zwischen dem Werbeplakat und seinem Umfeld fest – sei es durch zwei nebeneinander stehende Plakate, die aufeinander Bezug nehmen, oder die Beziehung zwischen Plakat und dem Aufstellungsort.

Hinsichtlich des Umganges mit dem Schriftmotiv verhalten sich die drei ausgewählten Fotografen<sup>5</sup> ähnlich, sodass eine Gegenüberstellung gewährleistet werden kann. Die schriftlichen Zeichen wurden von der fotografierenden Person vorgefunden und nicht von ihr autorisiert. Demnach steht der bildgewordene Text auf gleicher Sujetebene wie die anderen Motive des Bildausschnittes und befindet sich ohne Beeinflussung durch den Fotografen auf der abfotografierten Fläche.

Um trotz der Gemeinsamkeiten eine umfangreiche Beantwortung der gestellten Fragen möglich zu machen, wurde ein weites Spektrum an unterschiedlichen Erscheinungsformen von Schrift ausgewählt. So unterscheiden sich die zu analysierenden Schriftzüge hinsichtlich ihres Urhebers. Kann dieser bei den Aufnahmen Wellings am genauesten, nämlich mit dem Verfasser der Tagebucheinträge ermittelt werden, so handelt es sich bei den übrigen meist um anonyme Schreiber. Die handschriftlichen Aufzeichnungen in Leonards Aufnahmen verweisen noch auf eine bestimmte Person, deren Identität jedoch weitgehend unbekannt bleibt und lediglich einer gesellschaftlichen Gruppe zugeordnet werden kann. Die ebenfalls in *Analogue* festgehaltenen Logos oder Ladenschilder las-

---

<sup>5</sup> Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass zugunsten einer flüssigeren Lesbarkeit des Textes auch in weiterer Folge darauf verzichtet wird, neben der männlichen Pluralform auch die weibliche anzuführen.

sen sich jedoch nicht mehr auf einen Urheber zurückführen. Dies trifft in zugespitzter Form auch auf die Werbeschrift in Max Regenbergs Aufnahmen zu.

Die Urheberschaft bestimmt dabei sowohl das äußere Erscheinungsbild der Schrift als auch die angesprochenen Rezipienten. Je privater und individueller der Entstehungskontext einer Schrift ist, umso stärker spiegelt sich in ihrem Aussehen eine individuelle ‚Handschrift‘ wider, die u. a. die Lesbarkeit des Textes erschweren kann. Hinsichtlich des Rezipienten lässt sich feststellen, dass die Tagebuchaufzeichnung eine privat-intime Intention verfolgt und einen sehr kleinen Leserkreis vorweisen kann. Die Gefühls- und Meinungsäußerungen in Form der Graffiti werden, trotz ihrer öffentlichen Zugänglichkeit, aufgrund des spezifischen Ortes und ihrer geringen Größe ebenfalls nur eine bestimmte Leserschaft erreichen. Anders hingegen die Ladenschilder, Schaufensterbeschriftungen und Logos in *Analogue*: sie sind im urbanen Raum omnipräsent und könnten eine breite Masse an Lesern ansprechen. Darin besteht auch das Ziel der von Regenberg dokumentierten Werbeschrift, die bewusst so gestaltet ist, dass sie Aufmerksamkeit erregt und dadurch ihren Zweck erfüllt.

Somit kann durch die Reihenfolge der Kapitel – James Welling, Zoe Leonard und Max Regenberg – eine Entwicklung beobachtet werden, die diese Gliederung rechtfertigt: aus dem privat-intimen Kontext hinaus in eine breite, anonyme Öffentlichkeit. Durch ihre jeweils unterschiedliche Erscheinung nimmt, wie zu zeigen sein wird, die Schrift auch innerhalb des fotografischen Bildes unterschiedliche Rollen und Funktionen ein, sodass verschiedene Einflussmöglichkeiten der Schrift im Folgenden nachvollzogen werden können.

Um auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem hier im Fokus stehenden Motiv der *mitfotografierten* Schrift zu verweisen, sei erwähnt, dass diesem bisher kaum nachgegangen worden ist. Publikationen, die sich nicht ausschließlich mit dem Phänomen beschäftigen, sondern dieses zusammen mit z. B. Foto-Text-Collagen oder beschrifteten Fotografien behandeln, stellen zum einen der Text *fototext textfoto* von Andreas Hapkemeyer zur gleichnamigen Ausstellung<sup>6</sup> wie auch die von Jörn Glasenapp herausgegebene Ausgabe *Licht/Schrift. Intermediale Grenzgänge zwischen Fotografie und Text der Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* dar.<sup>7</sup> Hapkemeyer liefert im Zuge seines Beitrages einen kurzen historischen Abriss der Text-Foto-Beziehung und erklärt anschließend die Besonderheiten der beiden Systeme ‚Bild‘ und ‚Schrift‘ bevor er sie, in Bezug auf die ausgestellten Positionen, in ihrer Kombina-

---

<sup>6</sup> Hapkemeyer 1996; Hapkemeyer / Weiermair 1996.

<sup>7</sup> Glasenapp 2008a.

tion beleuchtet. Glasenapps Beitrag *Der große Schlaf. Bild-Schrift-Beziehungen bei Weegee* innerhalb der Zeitschriftenpublikation bietet für die hier gestellten Fragen eine hilfreiche Orientierung,<sup>8</sup> da der Fokus seines Textes ebenfalls auf der Analyse *mitfotografieter Schrift* liegt. Erwähnt sei auch Rosalind Krauss' Feststellung in *Wenn Worte fehlen*,<sup>9</sup> dass insbesondere in der deutschen Fotografie der Zwischenkriegszeit eine Inversion des Visuellen durch das Textuelle erfolgte, diesem Phänomen auf wissenschaftlicher Ebene jedoch noch nicht ausreichend nachgegangen worden sei.<sup>10</sup> Auch wenn Krauss explizit auf eine bestimmte Periode der Fotografiegeschichte Bezug nimmt, kann der von ihr beschriebene Prozess bis in die gegenwärtige Fotografie verfolgt werden. Dies belegen die für die Beantwortung der hier gestellten Fragen ausgewählten Werkgruppen von James Welling, Zoe Leonard und Max Regenberg, deren Aufnahmen zwischen Ende der 1970er Jahre und den 2000er Jahren entstanden und bisher noch nicht bezüglich der *mitfotografierten Schrift* untersucht wurden.

Einleitend erscheint es wichtig, das zu untersuchende Bildmotiv – die Schrift – näher zu beleuchten und zu konturieren. So muss gefragt werden, was unter dieser zu verstehen ist und welche Eigenschaften sie aufweist. Außerdem gilt es sie vom Bild zu unterscheiden, um sie schließlich als integralen Bildbestandteil analysieren zu können. Die daraus gezogenen Ergebnisse dienen als Grundlage für die daran anschließenden drei Analysekapitel.

## **2. Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift**

Wird Schrift im fotografischen Bild untersucht – wie es im Folgenden anhand dreier künstlerischer Positionen vollzogen werden soll –, stellt sich einleitend die Frage, was unter Schrift verstanden wird. Demnach soll sich an dieser Stelle dem Phänomen Schrift genähert und der gängige Schriftbegriff um den Aspekt der Schriftbildlichkeit erweitert werden. Ausgehend davon können, um sowohl auf das hier im Mittelpunkt stehende Thema einzugehen als auch zur stärkeren Konturierung, die Medien Bild und Schrift voneinander unterschieden werden, um sie schließlich in ihrer Vereinigung in Form der fotografierten, bildgewordenen Schrift analysieren zu können. Da die hier ausgewählten Fotografien sowohl zum Lesen als auch Sehen auffordern, soll außerdem auf den Wahrnehmungsprozess von Bild und Schrift Bezug genommen werden.

---

<sup>8</sup> Glasenapp 2008b.

<sup>9</sup> Krauss 1998.

<sup>10</sup> Vgl. Krauss 1998, S. 208.

Die Behauptung, Schrift könne mit schriftlich festgehaltener und somit sichtbar gemachter Sprache gleichgesetzt werden und entspräche dieser, ist eine etablierte Ansicht der abendländischen Kultur. Sie wird als „die Menge der graphischen Zeichen, mit denen die gesprochene Sprache festgehalten wird“<sup>11</sup>, aufgefasst und fungiert somit als ein „sekundäres Hilfsmittel“<sup>12</sup>, um das Gesprochene festzuhalten. Demzufolge werden Schrift und die sich aus ihr zusammensetzenen Texte einem Linearitätsdogma unterworfen, wodurch sie als „lineare, sequentielle symbolische Ordnung“<sup>13</sup> betrachtet werden.

Ein solches Schriftverständnis zeigt jedoch bei genauerer Betrachtung Lücken auf, wie sowohl Werner Knogge als auch Sybille Krämer nachvollziehbar darlegen.<sup>14</sup> Wird nämlich von einem phonographischen (lautmalerischen) Schriftverständnis ausgegangen, so müsste Schrift eine „eindeutige Transkription von Gesprochenem in Graphisches“<sup>15</sup> darstellen. Die Ausschließlichkeit dieser Definition lässt sich anhand von Beispielen widerlegen. So ist in der alphabetischen Schrift nicht jedem Laut nur ein Zeichen zugeordnet und gewisse, der Schrift zugehörige Sonderzeichen wie „&“ oder „%“ können keine eindeutige Lautentsprechung vorweisen. Bereiche wie mathematische Ziffern, naturwissenschaftliche Formeln sowie musikalische Notationen würden aus einem solchen Schriftbegriff ebenfalls herausfallen. Auch grammatisches, für das Verständnis eines Textes notwendige Gesetzmäßigkeiten wie Satzzeichen oder Groß- und Kleinschreibung finden keine Entsprechung in der Lautsprache, sodass die Überlegung, Schrift sei festgehaltene Sprache, zwar nicht ungültig wird, jedoch an Ausschließlichkeit verliert – Schrift *kann* festgehaltene Sprache sein.<sup>16</sup> So muss nach den Gründen für die eingeschränkte Definition von Schrift gefragt werden, die um weitere Kriterien ergänzt werden kann.

Für die dennoch so verbreitete Auffassung von Schrift als festgehaltene Sprache können verschiedene Gründe gefunden werden. Eine Begründung für die eingeschränkte, lediglich auf die Vermittlung von Sprache ausgerichtete Definition von Schrift könnte vordergründig in ihrer Funktion als Bedeutungs- und Informationsübermittlerin gesehen

<sup>11</sup> Hartmut Günther u. Otto Ludwig (Hrsg.), *Schrift und Schriftlichkeit / Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Bd.1, Berlin/New York, 1994, S. VIII. zit. n. Krämer 2003, S. 158.

<sup>12</sup> Knogge 2004, S. 22.

<sup>13</sup> Krämer 2003, S. 159.

<sup>14</sup> Vgl. Knogge 2004; vgl Krämer 2003; vgl. Krämer 2006; vgl. Krämer 2010.

<sup>15</sup> Knogge 2004, S. 21.

<sup>16</sup> Bezuglich weiterer Argumente, durch die ein lautsprachneutrales Schriftkonzept gefordert werden kann: Vgl. Knogge 2004, S. 22 f.

werden. Das visuelle Erfassen der Schrift löst einen Dechiffrierungsprozess der Zeichen aus, der auf „einem erlernbaren Code [beruht], der einen geschlossenen Bestand an Graphemen mit einem geschlossenen Bestand an Phonemen“<sup>17</sup> verbindet. Infolgedessen kommt es zu einer Zurückdrängung der schriftlichen Materialität, wodurch die grafisch-visuelle Dimension der Schrift zugunsten einer sprachimmanenten, nicht-bildlichen Diskursivität neutralisiert wird.<sup>18</sup> Durch den Begriff der Neutralisierung wird deutlich, dass die Schrift zwar erfasst, ihre Materialität jedoch ignoriert wird. Die Schrift als graphematische Codierung der Stimme ‚wahr‘zunehmen heißt, sie nicht mehr wahrzunehmen.<sup>19</sup> Auf diese Weise wird sie ihrer Funktion als Medium gerecht, etwas zum Ausdruck zu bringen, etwas zu transportieren und dabei hinter dem zu Vermittelnden zurückzutreten, durchsichtig und neutral zu werden. Auch Susanne Strätling und Georg Witte machen durch das Phänomen der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ die Problematik deutlich, dass die äußere Erscheinung der Schrift während des Wahrnehmungsprozesses hinter deren Semantik zurückgedrängt wird und sich neutralisiert.<sup>20</sup> Ihre eigene Materialität, die nicht von einer eindimensionalen Linearität, sondern von einer grafischen Visualität geprägt ist, wird dabei vernachlässigt.

Als weitere Ursache nennt Cordula Meier die Trennung von Bild und Schrift als Folge der medialen Ausdifferenzierung.<sup>21</sup> „Das Bild wurde auf Erkennbarkeit und reines Sehen hin angelegt, die Schrift auf Lesen und Verstehen.“<sup>22</sup>, sodass sich diese Differenzierung sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der geisteswissenschaftlichen, theoretischen Auseinandersetzung gefestigt hat. Auch die zunehmende Mechanisierung des Schreibens und Druckens in der abendländischen Tradition kann als Motiv für die Etablierung eines solchen, reduzierten ‚Schrift‘begriffes genannt werden.<sup>23</sup> Erst zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts wurde dies vonseiten avantgardistischer Gruppen infrage gestellt. So kann auf Strömungen wie die ‚Konkrete Poesie‘ verwiesen werden, durch die versucht wurde, Bild und Schrift einander (wieder) anzunähern. Auch im geisteswissenschaftlichen Bereich wurde vor einigen Jahren der Versuch gestartet, die verdrängten Eigenschaften der Schrift erneut zu betonen und für diese zu sensibilisieren.

Wenn die Schrift lediglich in ihrer visuellen Erscheinung betrachtet wird, fällt auf, dass sie eine Bildlichkeit aufweist, wodurch sie für das Auge wahrnehmbar ist und sich zur

---

<sup>17</sup> Meier 2002, S. 63.

<sup>18</sup> Vgl. Krämer 2003, S. 159.

<sup>19</sup> Vgl. Strätling / Witte 2006, S. 8.

<sup>20</sup> Vgl. Strätling / Witte 2006, S. 8.

<sup>21</sup> Vgl. Meier 2002, S. 65.

<sup>22</sup> Meier 2002, S. 65.

<sup>23</sup> Vgl. Stercken / Kiening 2008, S. 11.

Bedeutungsübermittlung anwenden lässt. So bedient sie sich einer zweidimensionalen Fläche und bildet ein ikonisches Gebilde aus – wenn man z. B. die Typografie der Buchstaben oder Hervorhebungen im Textbild in Form von Überschriften und Fußnoten bedenkt. Auch Ulrich Schmitz sieht in den Faktoren Herkunft, Aussehen und Funktion Überschneidungen zwischen Bild und Schrift.<sup>24</sup> Wird jedoch über Ikonizität im Bezug auf Texte gesprochen, so soll – wie Krämer insistiert – nicht das Verhältnis zwischen Bild und Sprache gemeint sein, sondern die Ikonizität der Schrift selbst.

Krämer führt, um den Eigenschaften der Schrift gerecht zu werden, den Begriff der ‚Schriftbildlichkeit‘ oder der ‚notationalen Ikonizität‘<sup>25</sup> ein und schreibt ihr folgende Merkmale zu: Diskretetheit,<sup>26</sup> Wahrnehmbarkeit,<sup>27</sup> Operativität<sup>28</sup> und Referenzialität<sup>29 30</sup>.

Demnach kann man Schrift als ein eigenständiges, intermediales Medium begreifen, das – nicht nur Mittel zum Zweck – sich durch seine „graphische Diskursivität“<sup>31</sup> sowohl von der Sprache als auch vom Bild unterscheidet. Sie verbindet Sprache und Bild, weist Eigenschaften beider Zeichensysteme auf und fungiert demnach im Bereich der Kommunikation und der Kognition.<sup>32</sup>

Trotz ihres ikonischen Potenzials kann die Schrift nicht mit dem Bild gleichgesetzt werden. Beide Medien müssen – und so wird es gemeinhin auch getan – ungeachtet der gemeinsamen Eigenschaften voneinander differenziert werden. Krämer verweist darauf, dass Schrift bzw. der sich daraus entwickelnde Text von Lücken geprägt ist, die von ihr

---

<sup>24</sup> Vgl. Schmitz 2011, S. 30 f.; bezüglich der Entwicklung des Schriftbildes vgl. Metten 2011, S. 80 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Krämer 2010, S. 19.

<sup>26</sup> Bezuglich dieses Begriffes lehnt Krämer sich an Nelson Goodmans Notationsbegriff an, der sich durch folgende Eigenschaft auszeichnet: ‚endliche Differenziertheit‘ und ‚Disjunktivität‘.

Erstere garantiert die diskrete und nicht kontinuierliche Anordnung der Schriftzeichen, wodurch sich zwischen zwei benachbarten Zeichen nicht noch ein weiteres befinden kann, diese durch einen Abstand voneinander getrennt sind und dementsprechend auseinandergehalten werden können (vgl. Goodman 1995, S. 132 f.). ‚Disjunktivität‘ hingegen gewährleistet, dass sich im Fall der Schrift die Buchstaben nicht überschneiden, in ihrer Gestalt nicht identisch sind und nur die Elemente (Marke) einer Klasse (Charakter) sich entsprechen und somit austauschbar sind. „Eine notwendige Bedingung für eine Notation ist also die Charakter-Indifferenz unter den Einzelfällen eines jeden Charakters.“ (Goodman 1995, S. 129).

„Das lateinische Alphabet ist ein disjunktes Schema, da jedes konkrete Zeichenvorkommen (mark) genau einen Zeichentypus, hier also einen bestimmten Buchstaben (character) instantiiert. Es ist auch endlich differenziert, da zwischen zwei Zeichen nicht ein drittes stehen kann, das eine deutliche Unterscheidbarkeit verhinderte.“ (Knogge 2004, S. 31).

<sup>27</sup> Darunter wird nicht die Visualität der Schrift verstanden, sondern die Räumlichkeit und Zwischenräumlichkeit, in denen sich der Anordnungscharakter der Schriftzeichen niederschlägt. (vgl. Krämer 2010, S. 20).

<sup>28</sup> „Operativität bedeutet, dass Schriftstrukturen beobachtbar, kontrollierbar und vor allem veränderbar sind.“ (Krämer 2010, S. 20).

<sup>29</sup> Schrift muss eine Bedeutung/Semantik haben, auf etwas Bezug nehmen. (vgl. Krämer 2010, S. 20).

<sup>30</sup> Vgl. Krämer 2010, S. 19–21. Grube/Knogge nennen nur drei Aspekte: Referenzialität, Operationalität und ästhetische Präsenz (vgl. Grube / Knogge 2005, S. 12).

<sup>31</sup> Krämer 2010, S. 19.

<sup>32</sup> Vgl. Krämer 2010, S. 21.

als ‚Zwischenräumlichkeit‘ bezeichnet werden und durch ihren Begriff der ‚Diskretheit‘ angedeutet werden. Auch Knogge liefert eine Differenzierungsmöglichkeit von Bild und Schrift,<sup>33</sup> indem er in seiner Argumentation auf Goodman und auf dessen Unterscheidung zwischen Analog- und Digitalsystem verweist:<sup>34</sup> „Ein digitales Schema [...] ist durchgängig diskontinuierlich.“<sup>35</sup> Dies wird durch die zuvor von Krämer aufgegriffene Diskretheit gewährleistet. Das Analogsystem hingegen ist von kontinuierlichen Übergängen und von einer semantischen und syntaktischen Dichte geprägt,<sup>36</sup> sodass Bilder in dieses System fallen können und sich demnach von Schrift bzw. Notation unterscheiden. „Ein System solcher Art ist offensichtlich das genaue Gegenteil eines Notationssystems.“<sup>37</sup>

„Bilder bieten als Analogmedien ein expressives Kontinuum von Abstufungen, in dem jede Nuance Bedeutungsträger ist. Diese „Dichte“ des Bildes steht im Gegensatz zur Schrift, deren digitale Zeichen Ja-nein-Entscheidungen erfordern: ein Buchstabe ist im jeweiligen Kontext entweder ein d oder er ist es nicht. Diese präzise Ökonomie der diskursiven Symbolisierung in Sprache und Schrift scheint im klaren Gegensatz zum qualitativen Reichtum und der Ganzheitlichkeit der ikonisch-analogen Bild-Symbolisierung zu stehen“<sup>38</sup>, so auch Gross in Bezug auf Goodman.

Für die Analyse von fotografierte Schrift als integraler Bildbestandteil ist es demnach entscheidend, die Schrift in ihrer ikonischen Dimension zwar gleichrangig zu den anderen Bildelementen zu werten, obwohl sie sich aufgrund ihrer ‚grafischen Diskursivität‘ im Bildfeld hervorhebt. Ein digitales System wird in ein analoges – um mit Goodman zu sprechen – integriert.

Aleida Assman formuliert drei Möglichkeiten der Interaktion von Schrift und Bild. Dabei können sie sich erstens gegenseitig ausschließen, zweitens sich gegenseitig supplementieren oder aber überlappen, überblenden, umspielen.<sup>39</sup> Im Fall der hier untersuchten Fotografien kann von einer Überlappung, nach Assman, gesprochen werden, die jedoch nur in eine Richtung vollzogen wird. So lässt sich die Schrift nicht vom Bild lösen, ist bildgewordene Schrift; der ‚schriftfreie‘ Teil des Bildes jedoch nimmt keine Merkmale der Schrift an. Je nach Grad ihrer Bildlichkeit kann die Schrift bei dieser Überlappung zwischen der Tendenz zum stärker bildlichen Charakter bzw. lesbaren Schriftcharakter changieren.<sup>40</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Knogge 2004, S. 30.

<sup>34</sup> Zur näheren Definitionserklärung vgl. Schierl 2001, S. 214.

<sup>35</sup> Goodman 1995, S. 154.

<sup>36</sup> Vgl. Goodman 1995, S. 154.

<sup>37</sup> Goodman 1995, S. 154.

<sup>38</sup> Gross 1994, S. 55.

<sup>39</sup> Vgl. Assmann 2006, S. 193.

<sup>40</sup> Vgl. diesbezüglich auch Loock 1998, S. 161.

Erscheint die Schrift auf der Fotografie als schwer zu dechiffrieren, so ist sie meist zwar als solche zu erkennen, ihre Ikonizität wird jedoch nicht neutralisiert, sondern tritt deutlicher hervor. Dieses Phänomen wird sowohl an James Wellings Tagebuchaufnahmen als auch an einigen von Zoe Leonards abfotografierten Graffitischriftzügen untersucht werden.

Ist die Schrift hingegen als eindeutiges und gut lesbares Element im Bild präsent, tritt das von Strätling/Witte beschriebene Phänomen der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ auf. Der Betrachter wird sowohl zum Sehen als auch Lesen aufgefordert und es kann von sinnstiftenden und informativen Bildelementen gesprochen werden. Glasenapp beschreibt dieses Phänomen als ‚intradiegetische Schrift‘, da sich die schriftliche Information auf die Betrachtung der Fotografie und die Bildsemantik auswirkt.<sup>41</sup> Diese Formulierung soll im Weiteren aufgegriffen werden, insbesondere dort, wo die Textsemantik die Bildsemantik beeinflusst und somit als narratives Element fungiert.

„Wird mit ersterer eine Schrift bezeichnet, die dem fotografierten Raum-Zeit-Kontinuum zugehörig ist, also einen integralen Bestandteil desselben darstellt – der Straßenname auf einem im Bild befindlichen Schild beispielsweise –, meint letztere eine solche, für die dies nicht zutrifft. [...] Intra- und extradiegetische Schrift operieren demnach auf grundsätzlich verschiedenen ontologischen Ebenen: Die eine wurde schlicht *mitfotografiert*, während die andere, gleichsam als »Stimme von außen«, dem Bild nachträglich zugeordnet wurde, was wiederum zur Folge hat, dass ihre beiden Autoritäten, was die semantische »Verankerung« der jeweiligen visuellen Botschaft angeht, stark differenzieren.“<sup>42</sup>

Die Begriffe ‚intra- und extradiegetisch‘ sind von Glasenapp der Erzähltheorie entlehnt, sodass sich die Frage stellt, ob es sich bei den hier zu behandelnden Fotografien um ‚Erzählungen‘ handelt und somit die Begriffswahl ihre Berechtigung behält. Lars Blunck merkt diesbezüglich an:

„Erstaunlicher- und bedauerlicherweise entbehren die Behauptungen fotografischer Bilderzählung aber allzu oft einer begrifflichen Grundlegung wie auch der argumentativen Begründung. Denn zum einen bleibt immer wieder ungeklärt, was eigentlich unter ›Bilderzählung‹, unter ›Narration‹ und ›Narrativität‹ zu verstehen sein soll; häufig genug wird das Prädikat ›Bilderzählung‹ mithin verliehen, ohne nachvollziehbar zu machen, was genau damit eigentlich warum ausgezeichnet werden soll. Und zum anderen (und mit ersterem zusammenhängend) bleibt immer wieder ungeklärt, worin denn nun eigentlich die Narrativität sich bildlich manifestiere.“<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Glasenapp 2008, S. 20 f.

<sup>42</sup> Glasenapp 2008, S. 20 f.

<sup>43</sup> Blunck 2010, S. 29 f.

Aufgrund dieser Problematik innerhalb des foto- und kunstwissenschaftlichen Diskurses verweist Blunck auf die von Wolf Schmidt formulierte Definition für Narration, die interdisziplinär Verwendung finden kann.

Als Minimalbedingung für Narrativität verlangt dieser, „[...] dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustandes in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustandes und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert wird [...].“<sup>44</sup>

Dies wird in den meisten Aufnahmen Zoe Leonards und Max Regenbergs auffällig werden.

Hinsichtlich des Phänomens, der lesbaren fotografierten Schrift, soll trotz der ihr zuzu-schreibenden Ikonizität betont werden, dass das Kompositionselement der Schrift in vielen Fällen automatisch einen Dechiffrierungsprozess beim Bildbetrachter auslöst. Der Referenzaspekt wird auch bei Krämer und Gernot Grube/Knogge nicht vernachläs-sigt.<sup>45</sup> Irmela Schneider zieht die Schlussfolgerung, dass die Integration von Schrift im Bild den Betrachter auffordert, „gleichzeitig zu lesen – im Sinne von: Bedeutung zu attribuieren – und zu sehen – im Sinne von: visuelle, ikonographische Strukturen des Bildes zu bestimmen.“<sup>46</sup> ebensowenig

Demnach stellt sich abschließend die Frage, was hinsichtlich der Wahrnehmung von Bild und Schrift zu beachten ist, inwiefern sich Lesen und Sehen voneinander unter-scheiden. Schneider stellt die Behauptung auf, dass die Trennung von Lesen und Sehen als zwei unterschiedliche Rezeptionsweisen nicht gewährleistet werde bzw. es sich hierbei um ein Konstrukt handele. Sie verdeutlicht außerdem, dass die Tätigkeit des Lesens vom physischen Akt des Sehens nicht zu trennen sei und nicht als „geistiger Akt [...], bei dem andere Körperfunktionen stillgestellt sind“<sup>47</sup>, aufgefasst werden könne. Der zweiten Behauptung zustimmend, ist eine Unterscheidung zwischen Lesen und Se-hen dennoch nicht zu dementieren. Voraussetzung für die Rezeption der Schrift ist das Erlernen eines Codes und das Wissen, auf was sich der entschlüsselte Code, der Begriff bezieht. Bilder beruhen stattdessen meist auf einem grundsätzlich offenen Repräsentati-onssystem, „dessen Zeichenvorrat unerschöpflich erweiterungsfähig ist und dessen Re-ferenzbereich ebensowenig [sic] als ein geschlossenes System strukturiert ist“.<sup>48</sup> Dabei verläuft die Wahrnehmung von Bildern simultan und gleichzeitig, die von Schrift suk-

---

<sup>44</sup> Schmid 2008, S. 4.

<sup>45</sup> Vgl. Grube / Knogge 2005, S. 13 f.; vgl. Krämer 2010, S. 20.

<sup>46</sup> Schneider 1998, S. 230.

<sup>47</sup> Schneider 1998, S. 228.

<sup>48</sup> Meier 2002, S. 64.

zessiv und linear. Hinsichtlich der Geschwindigkeit wird Schrift vergleichsweise langsamer verarbeitet und ist weniger stark an Emotionen gebunden.<sup>49</sup> Dabei können das Gelesene und das Gesehene sich gegenseitig beeinflussen und die Bildsemantik wechselseitig bestimmen. „Bild und Text wirken nicht je für sich allein, sondern stecken in ihren Botschaften einander an zu einer simultan und auf einmal wahrgenommenen holistischen Gesamtbotschaft.“<sup>50</sup> So auch in den folgenden zu untersuchenden Bildbeispielen von Zoe Leonard und Max Regenberg, in denen die Semantik der Zeichen in Bezug zum bildlichen Umfeld gesetzt wird.

Die hier erfolgte Annäherung an das Phänomen der ‚Schrift‘ und was unter diesem – im Bezug auf die folgende Untersuchung – zu verstehen ist, sollte zeigen, dass Schrift neben der ihr bereits zugeschriebenen Eigenschaft als Kommunikationsmittel über ein ikonisches Potenzial verfügt. Sie muss als Medium aufgefasst werden, welches sowohl Eigenschaften des Bildes als auch der Sprache besitzt. Dies wird in der folgenden Untersuchung der ausgewählten Aufnahmen James Wellings, Zoe Leonards und Max Regenbergs zu berücksichtigen sein. Die in den Fotografien existente Schrift soll dabei sowohl in ihrer Ikonizität als auch Semantik analysiert werden, wobei die hier formulierten Eigenschaften als Grundlage dienen.<sup>51</sup> Davon ausgehend kann untersucht werden, welche Rolle die Schrift in ihrer Präsenz auf der Fotografie für die Bildaussage einnimmt. Dabei wird zum Teil ihr ikonisches Potenzial stärker in den Fokus rücken – wie in den Aufnahmen Wellings – oder ihre Semantik wird als narratives Element zur Generierung der Bildaussage beitragen – wie u. a. in Leonards *Analogue*. Auch in diesem Fall der lesbaren Schrift soll das ikonische Potenzial der Schrift mitschwingen – insbesondere, da es sich um bildgewordene Schrift handelt.

### **3. James Welling**

#### **3.1. James Welling – Überblick über Werk und Forschungsstand**

Die erste zu analysierende Position – die Serie *Diary/Landscape* (Abb. 1-20) aus den Jahren 1977–86 von James Welling – bietet sich an, einen Typus von fotografiertem Schrift vorzustellen, der weniger zum lesbaren als zum bildlichen Charakter tendiert,

---

<sup>49</sup> Vgl. bezüglich der unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi von Bild und Schrift Stöckl 2011, S. 48 f., Tabelle 1.

<sup>50</sup> Schmitz 2011, S. 33.

<sup>51</sup> Für weitere Untersuchungskriterien des Schriftbildes vgl. Metten 2011, S. 85 ff.

sich somit in seiner Ikonizität stärker behauptet und nicht hinter der zu vermittelnden Aussage zurücktritt. Bei der Werkgruppe handelt es sich um eine verhältnismäßig frühe Arbeit im Œuvre des Fotografen, die wie der Titel anklingen lässt, aus zwei Motivgruppen besteht – Landschaftsaufnahmen auf der einen, abfotografierte, beschriebene Tagebuchseiten auf der anderen Seite. Sie soll, basierend auf einer Zusammenfassung über die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Wellings und dabei insbesondere der Serie, genauer betrachtet und analysiert werden. Wenn dabei der Blick fokussiert auf die Schrift gerichtet wird, fällt auf, dass die Intention für die Aufnahmen vermutlich nicht in einer gut lesbaren Wiedergabe gelegen haben dürfte. Somit kann auf die einleitend vorgenommene Definition von Schrift, ihre Eigenschaften und ihre Wahrnehmungen Bezug genommen werden. Im Anschluss daran soll – auf die bereits herausgearbeiteten Eigenschaften Wellings Arbeiten zurückgreifend – nach der Funktion und Rolle der Schrift gefragt werden, wobei sich zeigen wird, dass Welling sein eigenes Medium, die Fotografie, zum Thema seiner Aufnahmen macht. Davon ausgehend soll auf die Besonderheiten der Gedächtnismedien ‚Bild‘ und ‚Schrift‘ eingegangen werden. Ursprünglich von der Malerei kommend, fand Welling Mitte der 1970er Jahre zur Fotografie und fasste sich ab diesem Zeitpunkt als fotografierender Künstler auf.<sup>52</sup> Anfänglich diente ihm eine Polaroid-Kamera als technisches Hilfsmittel, mit der er vorwiegend Innenräume unter bestimmten Lichtverhältnissen festhielt. Er fügt seine Fotografien in Werkgruppen bzw. Serien zusammen, die sich häufig mit jeweils einem einzigen Objekt oder einem Thema beschäftigen. Im Anschluss an die hier zu analysierenden Aufnahmen entstanden Serien von geknitterter Aluminiumfolie (Abb. 21), eines Vorhangsstoffes (Abb. 22) und Fotogramme aus rautenförmigen Objekten (Abb. 23). Innerhalb zweier Serien widmete er sich der Architektur – in den 1970er Jahren fotografierte er Fassaden in Los Angeles (Abb. 24), 1988–94 die noch existierenden Bauten H. H. Richardsons (Abb. 25), einem wichtigen amerikanischen Architekten des 19. Jahrhunderts. Außerdem entstanden Werkfolgen zum Thema Eisenbahn (1987–94) (Abb. 26), einer Weberei in Frankreich (1993) (Abb. 27) und dem VW-Werk in Wolfsburg (1994) (Abb. 28).<sup>53</sup> 1992–2001 fotografierte Welling im Zuge von *Light Sources* (Abb. 29/30) Lichtquellen verschiedenster Art. Es sei noch erwähnt, dass sich der fotografierende Künstler

---

<sup>52</sup> Vgl. Fried 2000, S. 25. Für Fried stellt die Aufnahme *Lock* (Abb. 32) eine Schlüsselaufnahme dar, durch die Welling angeregt wurde, anhand des Mediums der Fotografie seinen künstlerischen Ausdruck zu finden. Auch Solomon-Godeau bezeichnet Welling nicht als Kunstfotografen, sondern als Künstler, der sich des Mediums Fotografie bedient. (vgl. Solomon-Godeau 2000, S. 226).

<sup>53</sup> Publiziert in Gosenick 1994.

den neuen Möglichkeiten digitaler Methoden nicht verschließt, derer er sich in Serien wie *Glass House* (2006–09) (Abb. 31) bediente.

Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Wellings wurde vorwiegend im Rahmen von Ausstellungen publiziert. 1987 wurde dem Fotografen erstmals in Paris eine monografische Ausstellung im europäischen Raum gewidmet,<sup>54</sup> die als Ausgangspunkt für die wachsende Aufmerksamkeit gegenüber seinen Arbeiten in Europa eingestuft werden kann. In den späten 1980er und 1990er Jahren folgten Ausstellungen in Österreich, der Schweiz und Frankreich, in deren Zusammenhang sich David Joselit<sup>55</sup>, Ulrich Loock<sup>56</sup>, Catherine Quéloz<sup>57</sup>, Walter Benn Michaels<sup>58</sup> und Jean-Marc Prévost<sup>59</sup> mit den bis dahin entstandenen Serien beschäftigten. Diesen Aufsätzen ist der Versuch gemein, Wellings fotografisches Schaffen als Ganzes zu erfassen, ohne speziell auf einzelne Serien, die sein Werk gliedern, ausführlich einzugehen. Ein Grund hierfür liegt in den Ausstellungskonzepten, die nicht darauf ausgerichtet waren, nur eine der Serien zu präsentieren, sondern den Anspruch hatten, einen breiten Überblick zu geben.<sup>60</sup> Dabei zeigen sich zwischen den einzelnen Aufsätzen hinsichtlich ihrer Auslegungsversuche und der mit Wellings Arbeit in Zusammenhang gebrachten Themen sowohl formale als auch inhaltliche Parallelen. Der vom *Wexner Center for the Arts* herausgegebene Band beinhaltet Aufsätze von Michael Fried und Sarah J. Rogers.<sup>61</sup> Frieds Text nimmt insofern eine Sonderstellung ein, da er von einer frühen, vor *Diary/Landscape* entstandenen Fotografie Wellings, *Lock* (Abb. 32), ausgeht und diese in den Mittelpunkt seiner Abhandlung stellt.<sup>62</sup> Auch Solomon-Godeau beschäftigt sich mit Welling, den sie neben Barbara Kruger, Richard Prince und Vikky Alexander als einen Künstler einschätzt, der sich der Fotografie bedient, den sie jedoch nicht als zeitgenössischen Kunstfotografen bezeichnen möchte.<sup>63</sup> Welling findet auch Eingang in Frieds

---

<sup>54</sup> Vgl. Prévost 1992b, o.S.

<sup>55</sup> Joselit 1989.

<sup>56</sup> Loock 1990; Loock 1998.

<sup>57</sup> Quéloz 1990.

<sup>58</sup> Michaels 1990.

<sup>59</sup> Prévost 1992a.

<sup>60</sup> Zu nennen wären hier *James Welling. Photographs 1977-90*, 1990 in der Kunsthalle Bern; *James Welling*, 1998 im Kunstmuseum Luzern; *James Welling. Photographs 1974-1999*, 2000 im Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio.

<sup>61</sup> Welling / Fried / Rogers 2000.

<sup>62</sup> Frieds Verweis auf seine in *Art and Objecthood* aufgestellte These von guter und schlechter Objekthaf- tigkeit zeigt wenig Relevanz für die hier stattfindende Auseinandersetzung mit Welling, sodass ein Ver- weis auf Frieds Argumentation an dieser Stelle genügen soll.

<sup>63</sup> Solomon-Godeau 2000.

*Why photography matters as art as never before*, wobei sich die dortigen Ausführungen an den 2000 publizierten Aufsatz anlehnen.<sup>64</sup>

Als Beispiel für eine inhaltliche Parallelie zwischen den Ausstellungspublikationen kann auf Wellings Interview-Aussage, er wolle durch seine Fotografien einen „Diskurs über die Welt“ eröffnen,<sup>65</sup> verwiesen werden. Diese wird sowohl von Rogers<sup>66</sup> als auch Loock<sup>67</sup> aufgegriffen, wobei die Ungreifbarkeit und Vieldeutigkeit dieser Aussage nicht hinterfragt und diskutiert werden, ebenso wenig wie der Entstehungskontext des Interviews. Lediglich Fried äußert sich kritisch gegenüber Loocks Verwendung der Künstleraussage. So kommentiert er:

„I think this goes much too far: both the artist’s concern with his medium and his interest in making ’complicated photographs that [play] with time’ (Welling, quoted in Carol Squires, ‘A Slice of Light’, *Artforum* 36, no. 5 [January 1998], p. 77) are in practice repeatedly made to yield pictures in which a ‘discourse of the world’ is emphatically in evidence.“<sup>68</sup>

Die hier zu analysierende Werkgruppe wird in jedem der Aufsätze aufgeführt und dabei unterschiedlich stark thematisiert. Während Fried lediglich auf die starke Präsenz der Materialität zu sprechen kommt, wird in den anderen Abhandlungen der Versuch unternommen – wenn auch meist nur in wenigen Sätzen –, die Serie in die Themenbereiche der übrigen Arbeiten einzubetten, Bezüge zu diesen herzustellen oder sie für das Aufzeigen eines weiteren stilistischen oder thematischen Merkmals argumentativ heranzuziehen. Mit Blick auf Wellings daran anschließende Werke fällt auf, dass bereits in *Diary/Landscape* Tendenzen spürbar sind, die sich im Zuge späterer Arbeiten klarer herauskristallisieren. Dies könnte als Grund genannt werden, warum die Werkgruppe zwar in den meisten Aufsätzen erwähnt wird, jedoch zur Charakterisierung von Wellings Werk vorwiegend spätere Serien herangezogen werden, die seine Intentionen, die er durch das Medium Fotografie ausdrückt, noch deutlicher betonen. Diese Merkmale betreffen formale Aspekte, die sich auf eine inhaltliche Semantik auswirken und schließlich auch für die Analyse der Schrift nicht zu vernachlässigen sind. Auf diese Ansätze soll nach einer Beschreibung der Serie genauer eingegangen werden.

---

<sup>64</sup> Fried 2010, S. 303 ff.

<sup>65</sup> Vgl. Fairbrother / Welling 1988, S. 219. Hier heißt es im englischen Originaltext: „Repetition is one way of equating photography with the ‘seriousness’ of painting. The problem with a lot of photography is that it tries to present unique snapshots of the world. Well, I’m not interested in reproducing the world so much as creating a discourse on the world.“

<sup>66</sup> Vgl. Rogers 2000, S. 72.

<sup>67</sup> Vgl. Loock 1990, S. 7; vgl. Loock 1998, S. 10.

<sup>68</sup> Fried 2000, S. 27, Anm. 3.

### **3.2. Diary/Landscape – Beschreibung der Serie**

Die hier im Mittelpunkt stehende Serie umfasst nach Angaben Wellings an die 50 Aufnahmen,<sup>69</sup> die bisher noch nie im Ganzen ausgestellt und abgesehen von Einzelaufnahmen noch nicht im Konvolut herausgegeben worden sind. Er benutzte eine *Burke&James Field Camera 4 x 5 in*,<sup>70</sup> worauf das Format  $3 \frac{3}{4} \times 4 \frac{5}{8}$  in den Kontaktabzügen zurückzuführen ist. Beziiglich der Herkunft des fotografierten Buches äußert sich Fried am konkretesten, indem er angibt, dass es sich bei den ursprünglichen Besitzern und Verfassern um Wellings Ururgroßeltern Elisabeth und James Dixon handelt, die das Tagebuch während ihrer Hochzeitsreise in Europa 1840–41 führten.<sup>71</sup> Dies lässt sich durch genaue Betrachtung der fotografierten Buchseiten zum Teil auch selbst rekonstruieren. So zeigt A16 (Abb. 4)<sup>72</sup> das Datum des 15. Dezembers 1840 und die Ortsangabe ‚Paris‘. Informationen der anderen Autoren bezüglich des Buches und seiner Besitzer sind weniger präzise formuliert und begnügen sich zum Teil mit der Datierung in die Mitte des 19. Jahrhunderts und dem Vermerk, dass es sich um ein Tagebuch handelt.<sup>73</sup> Der Katalog zur Ausstellung in Bern betitelt die Gruppe mit *Diary of Elizabeth C. Dixon, 1840–41 (1822–72) Connecticut Landscapes*, die auch von Jean-Marc Prévost in seinen Ausführungen übernommen wird. Im Katalog des *Wexner Center for the Arts* heißt es *Diary of Elizabeth and James Dixon (1840–41) Connecticut Landscapes*. Da James Welling auf seiner Internetseite die Serie mit *Diary/Landscape* tituliert, soll diese Bezeichnung im Folgenden verwendet werden.

Die Aufnahmen des Tagebuchs werden von Landschaftsfotografien begleitet, welche in Wellings Heimat Connecticut aufgenommen wurden. Bisher hat lediglich Rogers den Versuch unternommen, eine Verbindung zwischen beiden Teilen der Serie herzustellen,<sup>74</sup> auf die an passender Stelle eingegangen werden soll. Da hier das Thema ‚fotografierte Schrift‘ im Fokus steht, wird sich die folgende Beschäftigung auf die Schrift-Bilder konzentrieren und der Beziehung zwischen den beiden Teilen nicht in der Ausführlichkeit nachgehen können, wie es das Desiderat verlangen würde.<sup>75</sup> Die meisten

<sup>69</sup> Ich danke für diese und die folgenden Informationen Elisabeth Madlener von der Galerie *Nächst St. Stephan*, Wien, die diesbezüglich James Welling kontaktierte.

<sup>70</sup> Die im amerikanischen Raum üblichen Größenangaben in *inch* werden im Folgenden mit *in* abgekürzt.

<sup>71</sup> Vgl. Fried 2000, S. 26.

<sup>72</sup> Die Nummerierung der Aufnahmen orientiert sich an den Angaben auf der Homepage des Fotografen vgl. [www.http://jameswelling.net/projects/10](http://jameswelling.net/projects/10) (letzter Zugriff am 26. August 2012)

<sup>73</sup> Vgl. z. B. Prévost 1992a, S. 18.

<sup>74</sup> Vgl. Rogers 2000, S. 73.

<sup>75</sup> So könnten die Landschaftsaufnahmen mit Wellings Interesse für das 19. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht werden, da Landschaften zu den frühesten Motiven des Mediums zählen. Sie könnten auch auf die, das Reisetagebuch gestaltenden Blätter und Zweige Bezug nehmen und auf deren Ursprung verweisen.

Landschaftsaufnahmen zeigen ein winterliches Connecticut mit kahlen Bäumen und Schneedecke (Abb. 17/19). Einige der Fotografien fokussieren Landschaftsdetails (Abb. 18), geben einen Blick auf den Himmel und Baumspitzen wieder oder sind Innenraumansichten (Abb. 20).

Die einzelnen Aufnahmen der Reisetagebuchseiten ähneln sich hinsichtlich der Art, wie das fotografierte Objekt die Bildfläche bestimmt. Die Kamera wurde so auf das Buch gerichtet, dass maximal ein schmaler, schwarzer Rand das Buch auf der Fotografie einrahmt (vgl. Abb. 7). Für andere ist die Kamera näher an das Objekt herangerückt, wodurch die fotografierte Buchseite die gesamte Fläche der Fotografie ausfüllt (vgl. Abb. 4). Alle Abzüge weisen das gleiche, sehr kleine Format von  $3\frac{3}{4} \times 4\frac{5}{8}$  in auf.

Das akkurate Schriftbild zeugt aufgrund seiner Gradlinigkeit und Gleichheit von einer ruhigen Hand, der Abstand der Zeilen ist gleichförmig und ihr Verlauf wie mit dem Lineal gezogen (vgl. Abb. 14). Die Vermutung liegt nahe, dass ein Linienpapier untergelegt wurde, um die Gradlinigkeit und Parallelität der Zeilen zu garantieren. Bezuglich des Adressaten und des Anspruchs, der an die Schrift gestellt wird, muss in diesem Fall auf den privat-intimen Entstehungskontext der Hochzeitsreise und auf die Form des Tagebuchs verwiesen werden. Es ist davon auszugehen, dass der Text nur für einen kleinen Lesekreis bestimmt war – ggf. nur für das Ehepaar – und als Erinnerung an die vergangene Reise fungierte. Dadurch unterscheidet sich die hier fotografierte Schrift von der von Zoe Leonard und Max Regenberg, die im öffentlichen Raum aufgenommen wurde. Die Buchseiten sind nicht ausschließlich mit Schrift gestaltet, sondern wurden ergänzend durch eingelegte Drucke von bekannten Sehenswürdigkeiten (vgl. Abb. 3), getrocknete Blüten und Blätter sowie Federn ausgeschmückt, die durch dünne Bindfäden auf den Buchseiten befestigt wurden (vgl. Abb. 9). Der Verlauf der Schrift passt sich dabei den integrierten Sammelstücken an – so kommt es zum Durchbruch oder zur Verkürzung der Zeilen. In vielen der Aufnahmen ist der Falz des Buches auszumachen (vgl. Abb. 1, 13, 14), sodass der Blick nicht nur je auf eine einzige Buchseite gewährt wird, sondern eine Fortsetzung und Durchgängigkeit des Textes – wie für ein Buch typisch – sichtbar wird. Aufgrund der zum Teil starken Fragmentierung einer der beiden abgelichteten Seiten durch die Ränder der Fotografie wird die Möglichkeit eines fließenden Lesens jedoch nicht evoziert, sondern zurückgedrängt – wie auch Quéloz betont.<sup>76</sup> Die starke Hell-Dunkel-Kontrastierung erschwert darüber hinaus die Lesbarkeit des handgeschriebenen und fotografierten Textes. Durch einen bewussten Einsatz von

---

<sup>76</sup> Vgl. Quéloz 1990, S. 74.

Licht und den daraus resultierenden Schattenwürfen bedient sich der Fotograf eines gezielten Gestaltungsmittels. So grenzen stark ausgeleuchtete Bildbereiche an bis ins tiefe Schwarz gehende, wie auf A13 (Abb.2) nachvollzogen werden kann. Der in den Ausschnitt aufgenommene Falz bietet dabei die Möglichkeit eines gradlinigen und abrupten Übergangs der Hell-Dunkel-Bereiche. Somit wird der Leseprozess durch beginnende Verschattungen erschwert, bis er schließlich durch das satte Schwarz unmöglich gemacht wird, wie an diesem Abzug zu erkennen ist. Der Einsatz des Lichtes lässt dafür die Materialität der Buchseiten deutlich sichtbar werden. Die Oberfläche des Papiers – am besten lässt sich dies auf der Aufnahme der leeren, unbeschriebenen Buchseiten beobachten (Abb. 16) – zeigt sich körnig und strukturiert. Mithilfe des Lichteinsatzes ist es darüber hinaus gelungen, das Filigrane der einzelnen Seiten nachvollziehbar in der fotografischen Reproduktion wiederzugeben. An den hell ausgeleuchteten Stellen scheint die schwarze Tintenschrift der Rückseite durch, sodass auf ein verhältnismäßig dünnes Papier geschlossen werden kann (vgl. Abb. 1).

Bedingt durch die Ausrichtung der Kamera, den bewussten Einsatz der Hell-Dunkel-Bereiche und den unvergrößerten Kontaktabzügen liegt die Vermutung nahe, dass das Hauptmotiv für die Aufnahmen nicht in der gut lesbaren Wiedergabe der Schrift lag. Diese ist nur bei einzelnen Textfragmenten gegeben – wodurch nicht zuletzt gewährleistet wird, dass die Schrift als Schrift zu erkennen ist –, reicht aber nicht aus, um den Text zu entschlüsseln. Der privat-intime Inhalt des Tagebuchs wird dementsprechend nicht entlarvt.

Aufgrund dieser so beschriebenen Präsenz des Bildmotivs der Schrift, welche eine erschwerte Lesbarkeit vorweist, wird das ikonische, häufig vernachlässigte Potenzial der Schrift in diesen Aufnahmen deutlich. Insbesondere in den beiden Fotografien A13 (Abb. 2) und A114 (Abb. 7) verlaufen die Versuche des lesenden Betrachters, die Textsemantik zu erschließen, stellenweise ins Leere. Einzelne Worte lassen sich entziffern, eine vollständige Erschließung des Geschriebenen bleibt jedoch wegen der von Welling gewählten Gestaltungsmittel wie auch des kleinen Formates ergebnislos. Dass die Schrift dennoch als solche erkannt und als eigenes Bildelement wahrgenommen wird, ist nicht zu leugnen. Durch ihre schwarze Farbigkeit hebt sie sich deutlich von der weißen Grundlage ab, sodass die Unterscheidung Goodmans zwischen analogem und digitalem System insbesondere an diesen Bildstellen im Vergleich zu stärker verschatteten gut nachvollzogen werden kann. Die Schrift offenbart sich als durchgängig diskontinu-

ierlich,<sup>77</sup> während die übrigen Bildbereiche von einer Kontinuität geprägt sind. Durch ihren schwer zu dechiffrierenden Charakter tritt die Materialität der Schrift nicht, wie von Krämer bezüglich des gängigen Schriftbegriffes kritisiert wird, hinter der Semantik zurück. Die Umschreibung der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ greift an dieser Stelle nicht mehr.<sup>78</sup> Stattdessen wird die Ikonizität der Schrift durch den gescheiterten Leseversuch hervorgehoben. Bedingt durch diese, nicht gewöhnlich verlaufende Rezeption der Schrift, erhöht sich darüber hinaus die ihr entgegengebrachte Aufmerksamkeit.

Ein solches Beispiel von fotografiertem Schrift lässt sich demnach der im einleitenden Kapitel aufgestellten Kategorisierung des stärker bildlichen Charakters zuordnen und kann als Veranschaulichung der von Krämer thematisierten Problematik dienen. Auch wenn die von ihr genannten, wichtigen Eigenschaften der Schrift wie Diskretheit<sup>79</sup> und Referenzialität aufgrund der Undeutlichkeit nicht zur Gänze erfüllt werden. Der Begriff der ‚Zwischenräumlichkeit‘, durch den sich Schrift konstituiert und der sich in ihrer Wahrnehmbarkeit offenbart, bleibt dennoch spürbar und macht die Schrift als Schrift erkennbar.

Darüber hinaus wird die Differenz zwischen Seh- und Leseprozess im Zuge der Bildrezeption hervorgehoben. Durch ihren bildimmanenten Charakter wird die Schrift als Bildelement neben den anderen wahrgenommen; durch den zum Scheitern verurteilten Leseprozess wird dem lesenden Betrachter jedoch vor Augen geführt, dass es einer anderen, zusätzlichen Kognitionsleistung zur Dechiffrierung dieser bedurfte. Die von Hartmut Stöckl aufgegriffene Differenzierung im Rezeptionsprozess von Schrift und Bild kann demzufolge an den Fotografien Wellings bestätigt werden.<sup>80</sup>

Aus diesen Beobachtungen lässt sich folgern, dass eine möglichst objektive, den Fotografen zurücknehmende, fotografische Bestandsaufnahme von Welling nicht intendiert war. Im Weiteren soll versucht werden zu beantworten, worin die Motivation für die fotografische Wiedergabe bestanden haben könnte. Ebenso soll der Frage nachgegangen werden, worauf durch die Existenz der Schrift verwiesen wird und welche Auswirkungen diese, wenn auch unleserlich, für die Bildaussage hat.

---

<sup>77</sup> Vgl. Goodman 1995, S. 154.

<sup>78</sup> Vgl. Strätling / Witte 2006, S. 8.

<sup>79</sup> Wird z. B. bedacht, dass einzelne Buchstaben in ihrer Gestalt nicht mehr nachvollzogen und erkannt werden können.

<sup>80</sup> Bezuglich der unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi von Bild und Schrift vgl. Stöckl 2011, S. 48 f., Tabelle 1; vgl. Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

### **3.3. Fotografie der Fotografie**

Die Eindrücklichkeit der Materialien durch die wiedergegebene Struktur des Papiers und der getrockneten Blätter wie auch durch die in das Papier eingezogene, flüssige Tinte,<sup>81</sup> wurde bereits angesprochen und kristallisiert sich in nachfolgenden Arbeiten Wellings als eines seiner Hauptinteressen heraus. So kann diesbezüglich auf seine Aufnahmen von Aluminiumfolie (Abb. 21) oder Vorhangsstoff (Abb. 22) verwiesen werden. Die Auseinandersetzung Wellings mit und sein Interesse an Oberflächen stellt Michaels in seiner Ausführung *Die Oberfläche der Photographie*, wie durch den Titel anklingt, bereits fest.<sup>82</sup> Der möglichen Kritik, dass alle Fotografien von Gegenständen gleichzeitig auch Fotografien der Oberflächen der Gegenstände sind,<sup>83</sup> im Vorfeld begnend, räumt Michaels ein, dass viele der von Welling fotografierten Objekte nicht nur eine Oberfläche (wie alle Gegenstände) haben, sondern vorwiegend nur aus dieser bestehen, so z. B. Aluminiumfolie oder Papier.

Diese Tendenz ist bereits in *Diary/Landscape* spürbar, auch wenn sie in den folgenden Arbeiten, wie der fotografierten Aluminiumfolie, offensichtlicher wird. Im Zusammenhang mit dieser hohen Stofflichkeit entsteht bei einigen Aufnahmen des Tagebuchs der Eindruck einer physischen Präsenz – nicht der Fotografie, sondern des Buches selbst. Dieser kann mit dem Effekt des *Trompe-l’œil* assoziiert werden, wie u. a. Michaels und Prévost an Aufnahmen Wellings festgestellt haben.<sup>84</sup> Bedingt durch die genaue und differenzierte Wiedergabe der Stofflichkeit, wird von den Fotografien eine Täuschung hervorgerufen, im Zuge derer das Bild vorgibt, das zu sein, was es zeigt. So scheint das Papier des Tagebuches, bedingt durch seine wiedergegebene Struktur und Filigranität, haptisch greifbar. Dieser Aspekt erscheint insofern relevant, da er – wie im Folgenden gezeigt wird – zwangsläufig eine Enttäuschung hervorruft. Denn es wäre nicht gerechtfertigt, eine Analogie zwischen der Oberfläche des fotografierten Gegenstandes und der Oberfläche der fotografischen Reproduktion zu erwarten, so Michaels. Dieser Beobachtung folgend zieht er die Schlussfolgerung, dass für Welling das Spezifische der Fotografie im Unterschied zwischen der Oberfläche der Fotografie und der Oberfläche der fotografierten Gegenstände liegt.<sup>85</sup> Diese absolut klingende Auslegung scheint für Teile von Wellings Œuvre stimmig, müsste jedoch ggf. in Bezug zu später entstandenen Serien wie *Railroad Photography* (Abb. 26) oder *Wolfsburg* (Abb. 28) relativiert werden,

---

<sup>81</sup> Vgl. Fried 2000, S. 26.

<sup>82</sup> Vgl. Michaels 1990, S. 80.

<sup>83</sup> Vgl. Michaels 1990, S. 80.

<sup>84</sup> Vgl. Michaels 1990, S. 82 f.; vgl. Prévost 1992a, S. 16 f.

<sup>85</sup> Vgl. Michaels 1990, S. 81.

da hier nicht mehr einzig Oberflächen zum fotografierten Objekt werden. Demnach scheint Frieds Hinweis auf ein Interesse an Materialspezifität passender.<sup>86</sup> In *Diary/Landscape* ist Wellings Vorliebe für die fotografische Wiedergabe von Materialität bereits angelegt, indem die Struktur des Papiers und dessen filigraner Charakter sowie die Brüchigkeit der getrockneten Blätter sichtbar werden – wenn auch nicht in der Ausschließlichkeit wie bei den Aufnahmen der Aluminiumfolie. Dennoch behauptet sich die Fotografie als solche, wobei insbesondere dem Kompositionselement der Schrift eine wichtige Rolle zugeschrieben werden muss.

Zwar scheint das Papier wie auch die eingelegten Blätter und Federn in seiner/ihrer Materialität fassbar, aber durch die Unleserlichkeit der Schrift und die Unveränderlichkeit dieses Zustandes – es ist nicht möglich, die Schattenreflexe zu verändern, die Seiten umzublättern oder die Ausschnitthaftigkeit der Aufnahmen zu beheben – wird der Trompe-l’œil-Effekt nicht überzeugend erfüllt. Die Fotografie offenbart sich als solche und manifestiert das Gesehene lediglich als fotografierte Reproduktion.

Dementsprechend werden Formulierungen wie „Fotografie der Fotografie“<sup>87</sup> oder „Bilder der Fotografie“<sup>88</sup> – von z. B. Quéloz und Loock – verwendet, um Wellings Versuch, Merkmale und Wesenseigenschaften des fotografischen Mediums metaphorisch zum Ausdruck zu bringen und zu visualisieren, in Worte zu fassen. Dafür kann die fotografierte Schrift als Beispiel herangezogen werden, deren Lesbarkeit stellenweise bewusst verhindert wird. Durch das unmögliche Dechiffrieren der Schrift und durch die Tatsache, dass sich dies auch nicht durch eine gesteigerte Konzentration oder geringere Entfernung verbessert, behaupten sich die Aufnahmen als fotografiertes Abbild. Ein kontinuierlicher Lesefluss wird durch die Ausschnitthaftigkeit und die im Dunkeln verschwindende Schrift nicht erreicht.

Darüber hinaus visualisiert Welling in vielen seiner Arbeiten, z. B. in den Aufnahmen der Aluminiumfolie, die konstitutiven Elemente des fotografischen Prozesses. Bei jeder Fotografie handelt es sich stets um einen physischen Abdruck, „der durch Reflexion des Lichts auf eine empfindliche Oberfläche übertragen wurde.“<sup>89</sup> Analog zur Genese des fotografischen Bildes, die auf dem Lichteinfall basiert, hält die „empfindliche Oberfläche von Aluminiumfolie [...] das Licht gemäß der Zufälligkeit ihrer Knicke fest, modelliert und fixiert es zu unendlich vielen Bildern.“<sup>90</sup> (vgl. Abb. 21). Die Bedeutung des

---

<sup>86</sup> Vgl. Fried 2000, S. 26.

<sup>87</sup> Loock 1998, S. 7.

<sup>88</sup> Quéloz 1990.

<sup>89</sup> Quéloz 1990, S. 74.

<sup>90</sup> Quéloz 1990, S. 74.

Lichtes als Voraussetzung für ein fotografisches Bild wird auch in Wellings Serie *Light Sources* (Abb. 29/30), durch das Ablichten von Lichtquellen zum offensichtlichen Thema gemacht. Diese Befragung des eigenen Mediums, die der Fotograf in nachfolgenden Serien vollzieht, lässt sich demnach auch in *Diary/Landscape* feststellen.

Fotografie – mit ‚Lichtschrift‘ übersetzt – macht etymologisch deutlich, dass sich durch die Reaktion von Licht eine Spur oder ‚graphie‘ auf einer zuvor präparierten Oberfläche abzeichnet, die konstitutiv für die Genese des fotografischen Abbildes ist.<sup>91</sup> So könnte die Behauptung aufgestellt werden, dass sich dieser Prozess auf andere Art in den Tagebuchaufnahmen visualisiert. Die Präsenz und Sichtbarkeit der Schrift ist auch auf diesen an den Lichteinfall gebunden: durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste kommt es zu Verschattungen, in denen die physische Präsenz der schriftlichen Zeichen für den Betrachter verschwindet. Folglich könnten der Begriff der ‚Fotografie‘ und der ihr zugrunde liegende Prozess metaphorisch in den ausgeleuchteten Buchseiten zum Thema gemacht worden sein. Die Sichtbarkeit der Schrift auf der Fotografie basiert auf Licht, ebenso wie jegliche fotografische Reproduktion erst durch Licht erzeugt werden kann. Auch die Entscheidung für einen Kontaktabzug unterstreicht den analogen Herstellungsprozess der Bilder.

Somit fungieren die schriftlichen Zeichen, ihrer eigentlichen Funktion der Informationsübermittlung entmächtigt, auf zweifache Weise als Instrument, um Bedingungen des Mediums Fotografie und dessen Wesen bildlich darzustellen. Zum einen verweisen sie auf den etymologischen Ursprung des Wortes, indem ihre Sichtbarkeit lediglich in den beleuchteten Bildteilen garantiert ist – es ist von Licht hervorgebrachte fotografierte Schrift. Zweitens spiegelt sich durch die Unlesbarkeit der Schrift, die den Eindruck des Trompe-l’œil schwächt, die Differenz zwischen Fotografie und dem fotografierten Objekt wider. Beides kann nicht gleichgesetzt werden und muss voneinander unterschieden werden. Der Fotograf startet demnach den Versuch, das Wesen der Fotografie bildlich umzusetzen, sodass Fragen bezüglich ihrer Fähigkeit, Reales zu reproduzieren, aufgeworfen werden können. Welling bekräftigt das fotografische Bild als Abbild von etwas, indem die Oberflächen vieler seiner Aufnahmen deutlich machen, „dass die Photographie ein Bild ist und weder Ort des privilegierten Zugangs zum Realen, noch der Ort von Zurückweisung und Ersatz des Realen durch das Simulacrum.“<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Dies bezieht sich auf den Prozess der analogen Fotografie.

<sup>92</sup> Michaels 1990, S. 85.

### **3.4. Fotografie der Geschichte der Fotografie**

Neben einer Beschäftigung mit dem Wesen seines künstlerischen Ausdrucksmediums, die Welling aufgrund der oben angeführten Beispiele zugeschrieben wird, wird darüber hinaus auch ein Interesse für die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Fotografie deutlich. In einigen seiner Serien greift Welling Motive aus den Anfängen der Fotografie auf bzw. beschäftigt sich thematisch mit dem 19. Jahrhundert. So rückt er in seinem Werkzyklus zu den Bauten H. H. Richardsons (Abb. 25) einen der wichtigsten amerikanischen Architekten des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt und hält die noch erhaltenen Gebäude an der amerikanischen Ostküste fest. In Wellings Eisenbahnaufnahmen (Abb. 26) erkennt Fried eine Würdigung der modernen Technologie, die etwa zeitgleich zur Erfindung der Fotografie das Verkehrswesen revolutionierte.<sup>93</sup> Neben Fried greifen auch andere, bereits genannte Autoren – Joselit,<sup>94</sup> Prévost<sup>95</sup> – diesen Aspekt auf, wodurch erneut deutlich wird, dass sich viele der Publikationen ähnlichen Themen widmen. Diese, an verschiedenen Werkgruppen nachvollziehbare Schwerpunktsetzung evoziert die Frage nach den Gründen für Wellings Interesse an dieser Zeit. So äußert er sich diesbezüglich wie folgt:

„[...] das 19. Jahrhundert fasziniert mich schon seit langem. Was die technologischen und kulturellen Werte angeht, liegen unsere Ursprünge und unsere Utopie im 19. Jahrhundert. Es ist eine kaum vorstellbare Welt, aus der die Moderne hervorging, um dann an deren Stelle zu treten. Deshalb ist es mir ein Bedürfnis, den ungeheuren kulturellen Bewegungen Achtung zu zollen, die das vorige Jahrhundert in Gang brachte.“<sup>96</sup>

Diese Referenz auf das 19. Jahrhundert ist auch in *Diary/Landscape* offensichtlich, bedenkt man den Entstehungszeitraum des Reisetagebuches in den 1840er Jahren, sodass eine Beziehung zu den Anfängen der Fotografie durch die Patentierung der Daguerreotypie 1839 und den Aufschwung des Mediums ab den 1840er Jahren folglich nicht zu dementieren ist. In Hinblick auf diese zeitliche Einordnung der Handschrift wird ein Feld von Assoziationen eröffnet, auf das im Folgenden eingegangen werden soll.

Quéloz stellt ebenfalls die offensichtliche Referenz der Fotografien auf die historischen Anfänge fest und stützt ihre Argumentation auf den Begriff des Dokumentarischen. So dokumentieren die Fotografien „das Andenken an ein Objekt, das einem Vorfahren gehört hatte“<sup>97</sup>, während das Tagebuch als „Erinnerung an eine Epoche vor dem Auftreten

---

<sup>93</sup> Vgl. Fried 2000, S. 26 f.

<sup>94</sup> Vgl. Joselit 1989, S. 4.

<sup>95</sup> Vgl. Prévost 1992a, S. 20.

<sup>96</sup> Fairbrother / Welling 1988, S. 221.

<sup>97</sup> Quéloz 1990, S. 74.

des Apparates“<sup>98</sup> fungiert. Darauf basierend, lagern sich ihrer Meinung nach in den Tagebuchfotografien „zwei Konzeptionen von Zeit: die Zeit der Erzählung und die Zeit der Reportage“<sup>99</sup> übereinander. Dieser Auffassung ist hinsichtlich der Diskussion unter dem Begriff des Dokumentarischen zuzustimmen, die um den Aspekt des Gedächtnismediums erweitert werden soll. Der Auffassung Quéloz’, das Tagebuch als Erinnerung an eine Epoche vor der Fotografie zu sehen, soll hinzugefügt werden, dass das Tagebuch zum Zeitpunkt der Aufnahmen zwar als Verweis auf die vor-fotografische Zeit gesehen werden kann, jedoch in seiner ursprünglichen Funktion als Erinnerung an die erlebte Reise fungieren sollte.

Auch Rogers sieht in der Serie die Möglichkeit der Gegenüberstellung von zwei Zeitebenen – allerdings im Hinblick auf die Tagebuchaufnahmen und die Fotografien der Landschaft.<sup>100</sup> Ihrer Meinung nach evozierten die beiden Motivbereiche eine Dynamik zwischen Vergangenheit – durch das Tagebuch – und der Gegenwart – durch die Landschaftsaufnahmen –, wobei die Frage nach der Ausdrucksfähigkeit von Erinnerung in Form von Bildern oder Sprache untersucht werden könne:

„Viewed together, the diary and the landscape both embody a means of remembering and in comparison evoke a period in history when photographic technology was emerging, thus providing new means of remembering what once was.“<sup>101</sup>

Diese Richtung soll im Weiteren verfolgt werden, wobei sich die Frage nach der Funktion der Medien ‚Bild‘ und ‚Schrift‘<sup>102</sup> als Gedächtnismedien auch hinsichtlich allein der Tagebuchaufnahmen aufdrängt. In Hinblick auf die Entstehungszeit der Reiseaufzeichnung kann dabei auf einen möglichen Ablösungsprozess oder ein konkurrierendes Verhältnis zwischen den beiden Medien eingegangen werden.

In Bezug auf ihre Funktion können Parallelen zwischen der fotografierten Handschrift und dem Medium Fotografie gezogen werden. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei dem Buch nach Angaben Wellings um ein Reisetagebuch handelt, fungiert die Schrift hier als Gedächtnismedium. Sie hält das Erlebte und Erfahrene während der Reise fest, konserviert es und dient der Erinnerungsstütze zu einem späteren Zeitpunkt. Joselit merkt bezüglich der Fotoserie an, dass in dieser Schrift, *das* Medium der Erinnerung

---

<sup>98</sup> Quéloz 1990, S. 74.

<sup>99</sup> Quéloz 1990, S. 74.

<sup>100</sup> Vgl. Rogers 2000, S. 73.

<sup>101</sup> Rogers 2000, S. 73.

<sup>102</sup> Anders als Rogers, die Sprache (language) dem Bild (image) gegenübergestellt, wird an dieser Stelle bewusst der Begriff ‚Schrift‘ gewählt, da es sich im Fall der zu analysierenden Fotografien um Schrift handelt, und diese, wie in Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift* erläutert, von der Sprache zu unterscheiden ist.

und Geschichte, sichtbar, jedoch nicht lesbar werde.<sup>103</sup> Die Diskussion über ihrer Rolle als Gedächtnismedium und konservierendes Mittel ist beinahe so alt wie die Schrift selbst.<sup>104</sup> Douwe Draaisma bezeichnet sie als „älteste Prothese für das Erinnern“<sup>105</sup> und deklariert sie dadurch als Hilfsmittel für die Konstruktion eines künstlichen Erinnerungsvermögens.<sup>106</sup>

Auch der Fotografie kann diese Funktion zugeschrieben werden. Sie dient als Aufzeichnungsmechanismus, um Erlebnisse und Ereignisse vor dem Vergessen zu bewahren. So stellt Aleida Assman in Bezug auf das fotografische Bild als Gedächtnismedium fest, dass es sich zum wichtigsten Hilfsmittel der Erinnerung entwickelte, „denn sie [die Fotografie] gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblickes. Von diesem Vergangenheitsmoment bewahrt die Photographie eine Spur des Realen, mit dem die Gegenwart durch Kontiguität, durch Berührung verbunden ist.“<sup>107</sup> Die Erfindung des fotografischen Verfahrens – so scheint es – stellte somit der Schrift ein konkurrierendes Medium zur Seite. Aus der Aussage, die Fotografie sei das wichtigste Erinnerungsmedium, sollte jedoch nicht die Schlussfolgerung gezogen werden, es sei auch das korrekteste. Dies wird durch Assmanns einschränkende Formulierung indirekt zum Ausdruck gebracht und soll an späterer Stelle erläutert werden.

Bereits kurz nach der Veröffentlichung des fotografischen Verfahrens durch Daguerre, beschäftigten sich viele an dem neuen Medium Interessierte mit dessen Aufzeichnungs- und Erinnerungsfunktion. Für Charles Baudelaire, um einen Zeitgenossen und dessen Auffassung aufzuführen, der die Fotografie als Kunst ablehnte, hatte das neue Medium einzig als Hilfsmittel für das kulturelle Gedächtnis eine Daseinsberechtigung. In seiner Salonkritik zum Thema *Die Fotografie und das moderne Publikum* von 1859 drückt er deutlich seine Bedenken bezüglich der Kunstleistung der Fotografie aus, räumt aber dem Medium ein, dass es als Dienerin der Künste und der Wissenschaften herangezogen werden könne, insbesondere in seiner Funktion als Aufzeichnungs- und Gedächtnismedium.

„Wenn sie [die Fotografie] das Album des Reisenden schnell füllen hilft und seinen Augen die Genauigkeit verleiht, an der es sein Gedächtnis fehlen lässt [...] nichts könnte besser sein.“<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Vgl. Joselit 1989, S. 4.

<sup>104</sup> Vgl. hierzu das Kapitel *Schrift*, in: Assmann 1999, S. 179–217.

<sup>105</sup> Draaisma 1999, S. 10.

<sup>106</sup> Vgl. Draaisma 1999, S. 10.

<sup>107</sup> Assmann 1999, S. 221.

<sup>108</sup> Baudelaire 1980, S. 111.

Dieses von Baudelaire aufgeworfene Beispiel fügt sich nahtlos in den Kontext ein, der aus Wellings Fotografien und ihrem Motiv, dem Reisetagebuch, hervorgeht. Baudelaire gesteht die nützliche Funktion des fotografischen Mediums im Aufzeichnungs- und Bewahrungsprozess von Erlebtem ein. Demzufolge hält Welling durch die (konkurrierende) Fotografie ein zu seiner Entstehungszeit noch existierendes, zum Aufnahmezeitpunkt bereits überholtes Medium – das Reisetagebuch – fest, dessen Zurückdrängung wesentlich von der Fotografie vorangetrieben wurde. Tagg macht in Anlehnung an Roland Barthes deutlich, dass sowohl die Fotografie als auch die Geschichte als Wissenschaft, deren Quellen zu einem großen Teil aus schriftlichen Dokumenten bestehen, im gleichen Jahrhundert „erfunden“ wurden.<sup>109</sup> Im Zuge der Etablierung der Disziplin wurde erkannt, dass die schriftlichen Aufzeichnungen nicht ausreichten, um ein Bild der Vergangenheit zu rekonstruieren. So stellt Thomas Carlyle fest, dessen Aussage exemplarisch von Assmann herangezogen wird, um die Bedenken und Unzufriedenheit seitens eines Historikers der Zeit zu belegen:

„Wieviel wissen wir denn heute überhaupt noch von der Sache, die jetzt stumm geworden ist, die wir «die Vergangenheit» nennen, und die einstmals laut vernehmliche Gegenwart war? Ihre schriftliche Mitteilung erreicht uns in denkbar mangelhaftem Zustand: gefälscht, ausgemerzt, zerrissen, verloren. Was auf uns gekommen ist, ist nichts als ein Fetzen, eine Spur, die noch dazu schwer zu lesen, ja kaum zu entziffern ist.“<sup>110</sup>

So bedienten sich auch die Ururgroßeltern des Fotografen ergänzend zur Schrift weiterer Erinnerungshilfen und Fundstücke wie Drucken von wichtigen Gebäuden, getrockneten Blumen, Blättern und Federn, die neben einer Ausgestaltung des Buches ggf. auch den Zweck eines zusätzlichen Erinnerungsmediums erfüllen sollten.

Im Zuge dieser Erkenntnisse erhoffte man sich von der Fotografie als neues Aufzeichnungsmedium eine notwendige Ergänzung zum Text. In der Tat erlebte die Fotografie in den darauffolgenden Jahren eine Etablierung auch im privaten Bereich und löste Aufzeichnungsmedien wie Reisetagebücher nicht zuletzt aus Gründen der Effizienz nach und nach ab.

„Denn die Fotografie spiegelt die äußere Welt automatisch wieder und gab uns ein äußerlich reproduzierbares visuelles Vorstellungsbild. [...] Der Schritt vom Zeitalter des typografischen Menschen zum Zeitalter des grafischen Menschen wurde mit der Erfindung der Fotografie vollzogen“<sup>111</sup>, so Marshall McLuhan.

---

<sup>109</sup> Vgl. Tagg 2000, S. 299; vgl. Barthes 1989, S. 104.

<sup>110</sup> Thomas Carlyle, *On History again*, 1833, in: *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes*. Volume III, London 1899, zit. und übers. n. Assmann 1999, S. 207.

<sup>111</sup> McLuhan 1968, S. 207.

So erkannte man im neuen Medium der Fotografie Vorteile sowohl gegenüber der Zeichnung als auch gegenüber der schriftlichen Fixierung. Baudelaire verweist ebenfalls auf die Nützlichkeit der Fotografie hinsichtlich der Archivierung und ihrer Möglichkeit, Bedeutendes vor dem Vergessen zu bewahren.<sup>112</sup> Diese Einschätzung begründet sich nach John Tagg auf der Angst vor Verlust, die durch die fotografische Dokumentation verringert werden kann. Bildern wurde die Fähigkeit zugeschrieben, „den Verfall der Gegenwart aufzuhalten und die Auferstehung des Vergangenen beleben zu können.“<sup>113</sup>

Doch auch die Unzulänglichkeit der Fotografie wurde bald nach ihrer Etablierung erkannt und von verschiedener Seite diskutiert. So verlieren Aussagen wie „»Es-ist-so gewesen“<sup>114</sup> im Zuge von Retusche und Bearbeitungsmöglichkeiten ihre Gültigkeit. Im allgemeinen Gebrauch der Fotografie jedoch – gerade dort, wo sie das schriftliche Dokument des Reisetagebuches, um bei dem konkreten Beispiel zu bleiben, ablöst – ist sie zum wichtigsten Aufzeichnungsmedium mutiert und gilt, wie Assmann erklärt, als sicheres Indiz. Doch taten sich im Laufe der Fotografiegeschichte auch kritische Stimmen gegen die Erinnerungshilfe auf. So kritisierte Siegfried Kracauer in seinem 1927 erschienenen Kommentar *Die Photographie* deren Oberflächlichkeit, die nichts über den Sinn des Dargestellten preisgibt. Der Zeichenwert der Fotografie verringert sich seiner Ansicht nach von Jahr zu Jahr: „Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Photographie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat.“<sup>115</sup> Und weiter: „Denn sie [die Fotografien] veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks.“<sup>116</sup>

Dadurch wird eine Problematik angesprochen, die bereits früh als wichtiges Thema der theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie erkannt wurde.<sup>117</sup> Ohne weiterführende Angaben, z. B. bezüglich des Aufnahmeortes und -zeitpunktes, erscheint die Fotografie – „dieser Index der Wahrheit“<sup>118</sup> – unbrauchbar. Denn die Erinnerungshilfe bleibt, trotz ihrer Genauigkeit und Präzision, sprachlos.<sup>119</sup> Ohne ergänzenden Kontext,

---

<sup>112</sup> Vgl. Baudelaire 1980, S. 111.

<sup>113</sup> Tagg 2000, S. 303.

<sup>114</sup> Barthes 1989, S. 90.

<sup>115</sup> Kracauer 1977, c1963, S. 30.

<sup>116</sup> Kracauer 1977, c1963, S. 30.

<sup>117</sup> Vgl. Tagg 2000, S. 300 f.

<sup>118</sup> Tagg 2000, S. 307.

<sup>119</sup> Vgl. Assmann 1999, S. 221.

den die Gedächtnisbilder notwendigerweise brauchen, mutieren sie zu Phantomerinnerungen.<sup>120</sup>

Dies führt Welling durch die Unmöglichkeit, die fotografierte, 1840 schriftlich festgehaltene Reiseerfahrung zu lesen, vor. Der Versuch scheitert, wodurch erneut auf die Ontologie des fotografischen Bildes verwiesen wird. Das, was es zu sehen gibt, entspricht nicht seiner selbst. So fasst auch Quéloz zusammen, dass die Fotografien aufgrund einer bewussten Materialspezifität zwar den analogischen Charakter zwischen fotografiertem und auf der Fotografie dargestelltem Objekt verdeutlichen. Sie sieht jedoch den Verweis auf die Unzulänglichkeit von Gedächtnismedien weniger in der unlesbaren Schrift als im Motiv des Tagebuches selbst, das daran erinnert, „dass auch die Photographie Zeichen und Spur von undeutlich gewordenen Erfahrungen und Ereignissen ist, die sie zurückruft und derer sie gedenkt.“<sup>121</sup>

Als Spur fungieren beide Medien – Fotografie und fotografiertes Tagebuch – als Erinnerungsstütze, die keinen Anspruch auf vollständige Reaktivierbarkeit des Vergangenen erhebt.<sup>122</sup> In dieser Form gelingt es ihnen, auf Bruchstücke des Vergangenen zu verweisen. Assmann merkt in diesem Zusammenhang an: „Spuren sind in diesem Sinne Doppelzeichen, daß sie Erinnern unauflösbar an das Vergessen knüpfen.“<sup>123</sup>

So erinnern Wellings Aufnahmen an das Reisetagebuch, an die gestalterische Sorgfalt der Ururgroßeltern, an das Medium an sich, ohne jedoch Einblick in den geschriebenen Text zu liefern. Aber auch wenn dieser gegeben wäre, müssten sich die Leser dennoch die Erlebnisse der Hochzeitreise aus den schriftlichen Spuren, unterstützt durch die eigene Imaginationsleistung, „zusammendenken“.

### **3.5. Resümee Welling**

Von der Beobachtung ausgehend, dass die Schrift als Bildmotiv in den Aufnahmen von *Diary/Landscape* ihrer eigentlichen Funktion entmächtigt ist und ein Dechiffrierungsprozess stellenweise verhindert wird, konnte nicht auf die durch die Schrift ins Bild gebrachte Textsemantik, die zusammen mit dem übrigen Bildfeld eine Bildaussage bildet, eingegangen werden.

Stattdessen konnte im Zuge der Analyse von *Diary/Landscape* eine Befragung der Ontologie des Mediums Fotografie durch den bewussten Einsatz von Gestaltungsmitteln, wie Licht und der daraus folgenden Sichtbarkeit der Schrift, nachgewiesen werden.

---

<sup>120</sup> Vgl. Assmann 1999, S. 221.

<sup>121</sup> Quéloz 1990, S. 74.

<sup>122</sup> Vgl. Assmann 1999, S. 208.

<sup>123</sup> Assmann 1999, S. 208.

Aufgrund des Entstehungszeitpunktes des Reisetagebuches wurden die beiden Medien – Fotografie und Tagebuch – hinsichtlich ihrer Funktion als Gedächtnismedien diskutiert, insbesondere in Hinblick auf die Mitte des 19. Jahrhunderts, in der ausgelöst durch die Etablierung der Geschichte als wissenschaftliche Disziplin die Unzulänglichkeit beider Medien hinterfragt wurde. Eine so gerichtete Auslegung von *Diary/Landscape* wird von der vorliegenden Forschungsliteratur angestoßen, wenn auch nicht in der Ausführlichkeit, wie es an dieser Stelle vollzogen wurde. Durch die Ikonizität der Schrift konnte ein Bogen zu der einleitenden Erläuterung des Schriftbegriffes geschlagen werden. Die Position Wellings eignet sich gerade durch die nur stellenweise auftretende Lesbarkeit der Schrift gut, die von Krämer, Knogge und Strätling/Witte angestoßenen Gedanken an einem Beispiel zu erläutern und somit die Sensibilisierung für das Kompositionselement der Schrift, welches nicht nur durch die vermittelte Textsemantik gelesen und betrachtet werden sollte, zu erhöhen.

In den folgenden Kapiteln wird sich die Rolle der Schrift als lesbares Bildelement der Fotografie zunehmend steigern, wodurch sich die Bildaussage stärker von der vermittelten Semantik der intradiegetischen Schrift beeinflusst zeigen wird.

#### **4. Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung**

Wenn die Rolle der Schrift in den Fotografien Zoe Leonards oder Max Regenbergs untersucht wird und beide Werkgruppen auf Gemeinsamkeiten hin befragt werden, lässt sich in der öffentlichen Präsenz der fotografierten Schriftzeichen eine Parallel ausmachen. Beide Fotografen interessieren sich – wenn auch unter anderen Bedingungen, Motiven und Intentionen – für schriftliche Zeichen, die im öffentlichen Stadtraum vorgefunden wurden, wodurch sie sich von dem privat-intimen Charakter der Tagebuchschrift in Wellings Aufnahmen unterscheiden. Bevor im Folgenden dieses im Stadtraum vorgefundene Motiv und seine Rolle und Funktion in den Aufnahmen näher untersucht wird, soll kurz auf das Phänomen der Schrift im öffentlichen Raum, dessen Bedeutung und historische Entwicklung eingegangen werden.

Diesbezüglich wird ein Raum als öffentlich bezeichnet, der uneingeschränkten Zugang gewährt und sich somit vom privaten, nicht für jeden zugänglichen unterscheidet.<sup>124</sup> „Öffentlichkeiten werden dabei recht offen als allgemein zugängliche Kommunikations-

---

<sup>124</sup> Auf eine Verschiebung dieser Differenz und der Definition von ‚privat‘ und ‚öffentliche‘ im Laufe der Geschichte kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

räume definiert. Der Plural unterstreicht die Annahme, dass es weltanschaulich, funktional, regional, aber auch je nach Kommunikationsebene unterschiedliche Teilöffentlichkeiten gibt<sup>125</sup> Konfrontiert der z.B. urbane Stadtraum seine Passanten mit schriftlichen Zeichen, so werden diese aufgrund verschiedener Begleitumstände anders wahrgenommen und verarbeitet als z. B. der Text eines Buches, der konzentriert und fokussiert, meist in einem Innenraum oder ungestört rezipiert wird. Die hier unter ‚Schrift im öffentlichen Raum‘ thematisierte Kategorie begegnet hingegen dem teilweise nicht nur auf den Text konzentrierten Rezipienten in Form von Werbeschriftzügen, Informationsschildern oder Ankündigungen. Dessen Auge befindet sich meist in einem Bewegungsprozess, sodass die schriftlichen Zeichen nur kurzzeitig ins Sichtfeld rücken und die Wahrnehmung und Verarbeitung durch andere Einflüsse wie Geräusche begleitet werden. Um dennoch nicht nur gesehen, sondern ggf. auch gelesen werden zu können, was wie bereits ausgeführt einen längeren Seh- und Verarbeitungsprozess verlangt, weisen viele Schriftzüge eine kurze prägnante Form oder auffällige visuelle Erscheinung auf. Auf diese Weise werden die, die Umgebung begleitenden Umstände berücksichtigt. In den folgenden Bildanalysen der Fotografien Leonards und Regenbergs wird diese besondere Wahrnehmungssituation der schriftlichen Zeichen von Bedeutung sein, ebenso wie die veränderte Rezeption durch ihre Betrachtung auf der Fotografie.

Bei genauerer Betrachtung von urbaner Schrift sowohl im öffentlichen Stadtraum als auch auf den hier zu untersuchenden Fotografien wird deutlich, dass diese in Form von Ladenschildern, Werbung oder Plakaten häufig an kommerzielle Zwecke gebunden ist. Daneben dient sie zur Informationsübermittlung sowie in Form von Graffiti und handschriftlichen Äußerungen zur Meinungsartikulation.

Seit der Frühgeschichte muss dem Medium Wand – in Form von Hausfassaden, Einzäunungen oder Plakatwänden – als Trägermedium für jede Form der urbanen Schrift die größte Bedeutung zugeschrieben werden.<sup>126</sup> Bei dem Versuch, die Präsenz von Schrift in der Öffentlichkeit historisch nachzuzeichnen, sieht man sich mit einer Forschungslage konfrontiert, die einzelne Erscheinungen und Varianten von urbaner Schrift untersucht und in ihrer Entwicklung verfolgt, jedoch bisher keinen Überblick über das Phänomen im Ganzen bietet. In Überblickswerken zur Mediengeschichte wird diese

---

<sup>125</sup> Bösch 2011, S. 16.

<sup>126</sup> Nach Meinung Faulstichs ist diese jedoch in ihrer Funktion als Medium noch kaum wissenschaftlich aufbereitet: „Die Wand als Kommunikationsmedium – beispielsweise für handschriftliche politische Slogans im Kontext aktueller Unruhen, für Hinweise etwa von Einbrecherbanden, dass in diesem Haus viel bzw. nichts zu holen sei, oder auch für die Veröffentlichung individueller privater Wünsche etwa sexueller Art – ist noch weitgehend wissenschaftliches Neuland.“ (Faulstich 2002, S. 45).

bestehende Lücke thematisiert und auch hinsichtlich verschiedener Einzelphänomene beobachtet, z. B. von Werner Faulstich in Bezug auf das Plakat und die Wand.<sup>127</sup> Für beide Medien liegt seiner Meinung nach im Verhältnis zu ihrer großen Präsenz eine zu geringe wissenschaftliche Auseinandersetzung vor. Demnach speist sich der folgende Einblick aus den Erkenntnissen der auf Einzelerscheinungen spezialisierten Literatur und einigen Überblickswerken zur Mediengeschichte.<sup>128</sup> Des Weiteren liegt auch bei diesen, sich auf ein Medium konzentrierenden Beiträgen selten ein international ausgerichteter Überblick vor, stattdessen kommt es häufig zur Fokussierung auf eine Stadt, Region oder ein Land.<sup>129</sup>

Bereits bei den frühesten Belegen urbaner Schrift fällt die Verbindung zwischen Schrift und der Gründung der ersten Städte und deren Entwicklung auf. David M. Hinkin verweist in seiner Publikation *City Reading. Written Words and the Public Spaces in Antebellum New York* auf diese Analogie.<sup>130</sup> So erfolgten die Erfindung der ersten schriftlichen Zeichen und die Entwicklung ihrer Einsatzmöglichkeiten etwa zeitgleich zur Gründung der ersten städtischen Ansiedlungen. Dies deutet darauf hin, dass die sich bildenden (Stadt-)Gemeinschaften sowohl die neue Kommunikationsform der Schrift vorantrieben, gleichzeitig jedoch auch von ihr aus organisatorischen Gründen abhängig waren.<sup>131</sup> Durch das Wachstum der Städte wurden neuartige Kommunikationsmöglichkeiten erforderlich, die das Leben und das Miteinander der steigenden Einwohnerzahlen ermöglichen bzw. erleichtern sollten. In der Geschichte der urbanen Schrift, so Hinkin, spiegeln sich Veränderungen in der Bevölkerung, der Arbeitswelt, der Wirtschaft, der Erziehung und vielem mehr wider. Sie kann als Sichtbarmachung sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Veränderungen verstanden werden, was sich exemplarisch an den Fotografien Leonards und Regenbergs nachvollziehen lässt.

Demzufolge lässt sich feststellen, dass Zeichen visueller Kommunikation keine Erscheinung der Neuzeit sind, sondern bereits seit den Anfängen der Schrift – ca. 3000 v. Chr. – dazu benutzt wurden, öffentlich als Medium zu agieren.<sup>132</sup> Mit der Gründung der Städte und der Etablierung von schriftlicher Kommunikation waren darüber hinaus kommerzielle Intentionen eng verbunden. Basierend auf der Etablierung von Plakaten

---

<sup>127</sup> Vgl. Faulstich 2002, S. 45.

<sup>128</sup> U. a. Faulstich 2002; Faulstich 2004; Bösch 2011; Lamberty 2000; Müller-Brockmann 1986.

<sup>129</sup> Vgl. hierzu Bösch 2011, S. 22.

<sup>130</sup> Vgl. Hinkin 1998, S. 3 ff. Die enge Verbindung zwischen Stadt und Text wird auch durch weitere Publikationen deutlich, die bereits im Titel, wie *New York Street Reading* von Reinhold Alber (Alber 1997) oder *Reading Berlin* (Fritzsche 1996), auf die Verbindung zwischen städtischem Raum und Lese- prozess eingehen.

<sup>131</sup> Vgl. Hinkin 1998, S. 4.

<sup>132</sup> Vgl. Müller-Brockmann 1986, S. 6 ff.; vgl. Faulstich 2002, S. 9.

und Wandzeichnungen als Informationsquelle sowie Kommunikationsmöglichkeit in antiken Städten, setzte sich im Mittelalter die Verwendung von Schrift im öffentlichen Raum in Form von Plakaten, Wappen und Ladenschildern fort und besteht bis heute, wie nicht zuletzt auf den Aufnahmen Leonards und Regenbergs visuell festgehalten wird. Mit Erfindungen wie dem Buchdruck Mitte des 15. Jahrhunderts<sup>133</sup>, der Lithografie 1796<sup>134</sup> und der Chromolithografie 1827<sup>135</sup> kam es bis zum 19. Jahrhundert zur Veränderung und Modifizierung von in der Öffentlichkeit präsenter Schrift in Form von Plakaten. Durch die schnellere und quantitativ höhere Produktion sowie die Möglichkeit der Tonwertabstufung und Mehrfarbigkeit verankerte sich das Plakat endgültig im öffentlichen Stadtraum. Neben der Politik entdeckten auch die Wirtschaft und die Kultur die Vorzüge des Mediums und nahmen es für sich und ihre Zwecke in Anspruch. Dabei entwickelte sich die Gestaltung des Bildes für Werbezwecke als wichtiger Aufgabenbereich und verdrängte nach und nach die Schrift in ihrer Dominanz auf dem Plakat, so dass diese fortan die bildliche Gestaltung zum Teil nur mehr begleitete. Bald bestand das Ziel der guten Plakatgestaltung darin, Schrift und Bild in eine Symbiose zu bringen, die bis heute besteht und in Regenbergs Langzeitstudie zum Thema gemacht wird.

Auch wenn das Phänomen keine neue Erscheinung darstellte, nahm um die Wende zum 20. Jahrhundert durch den elektronischen und technischen Fortschritt die Präsenz und Vielfalt der schriftlichen Zeichen im öffentlichen Stadtbild zu. Die industrielle Entwicklung der Güterproduktion lieferte neue Aufgabenbereiche und Einsatzmöglichkeiten für Werbung und Plakate. Darüber hinaus stieg durch die zu Metropolen wachsenden Städte die mögliche Adressatengruppe eines Ballungsgebietes an, die mithilfe der zunehmenden, öffentlich sichtbaren Zeichen informiert, beworben und angesprochen werden sollte. Reklame kann somit neben Verkehr und Elektrizität als eines der wichtigsten Phänomene der Moderne sowie Zeichen für Urbanität der Jahrhundertwende genannt werden. Sie war stark mit dem Prozess der Urbanisierung, Industrialisierung und Modernisierung verbunden und fungiert als Metapher für die moderne Großstadt.<sup>136</sup>

Aufgrund der sich in dieser Zeit immer stärker verbreitenden visuellen Kommunikation wurden Kritikpunkte laut, die insbesondere auf die überreizte, visuelle Wahrnehmung Bezug nahmen und schließlich in der Beschreibung des Phänomens ‚Reizüberflutung‘ mündeten. Durch die sich überall ausbreitenden (Werbe-)Schriftzüge war ihre bewusste,

---

<sup>133</sup> Im asiatischen Raum hatte sich der Druck bereits wesentlich früher entwickelt. Vgl. Bösch 2011, S. 25–34.

<sup>134</sup> Vgl. Bösch 2011, S. 51.

<sup>135</sup> Vgl. Müller-Brockmann 1986, S. 135.

<sup>136</sup> Vgl. Lamberty 2000, S. 13.

selektive Wahrnehmung nicht mehr möglich, stattdessen wurden die Großstadtbewohner und -besucher beinahe zu einer Rezeption gezwungen. „Der Betrachter war nicht mehr aktiver Sehender, sondern die zum ‚Blickfang‘ gestalteten Reklameträger machten ihn zum ‚gefangenen‘ Sehenden, zum Teil eines rezipierenden Publikums.“<sup>137</sup>

Auch in der Gruppe der Ladenschilder, die seit dem Mittelalter existieren, sind in dem Zeitraum um die Jahrhundertwende Veränderungen zu verzeichnen, die stark mit den sich nun entwickelnden Markenprodukten verbunden sind. Durch die zunehmende Industrialisierung veränderte sich die räumliche Distanz zwischen Produktion und Verkauf. Außerdem waren Hersteller und Verkäufer nicht mehr durch dieselbe Person vertreten. Folglich vertrieben die Markenhersteller nicht nur ihre Produkte an die Händler, sondern lieferten oftmals auch die passende Ladenbeschriftung und Werbung mit. Rainer Gries bezeichnet diese Art der ‚Kommunikation‘ zwischen Produzent und Käufer als intermediäre Instanz: „Werbung überbrückte den Raum zwischen Anbieter und möglichem Käufer.“<sup>138</sup> Die Markenlogos waren bald für viele Konsumenten vertraut und weckten Assoziationen an das Produkt und eine damit in Verbindung stehende Qualität, einen Geschmack oder ein bestimmtes Lebensgefühl. Auch sie verbreiteten sich durch steigende Vertreiber- und Käuferzahlen immer stärker im äußeren Stadtbild, sodass sie auch in den hier zu untersuchenden Aufnahmen präsent sind.

Nach dem Zweiten Weltkrieg – vereinzelt bereits vorher – erkannte man das Potenzial neuer Medien wie Fernseher und Radio in der Vermittlung von Werbung und Informationen, sodass der Schrift in Form von z. B. Werbung im öffentlichen Raum und deren Besonderheiten durch die Medienwissenschaften kaum mehr Beachtung geschenkt wurde. In vielen Beiträgen enden die Ausführungen diesbezüglich mit den 1950er Jahren, wodurch ein vermeintliches Ende der ‚Geschichte‘ gemutmaßt werden könnte. Dies könnte zu der zu kurz greifenden Schlussfolgerung veranlassen, dass sich in diesem Bereich keine Veränderungen mehr ergeben haben. Auch eine Verlagerung auf die neueren Medien scheint denkbar. Diese Entwicklung hat sich mit Sicherheit vollzogen, wodurch es jedoch nicht zu einer vollständigen Ablösung gekommen ist, was die nach wie vor das Bild der Städte prägenden Schriftzüge belegen.

Im Laufe der 1950er und 1960er Jahre wurde eine Tendenz zur Vereinheitlichung von Werbeplakaten spürbar, indem sich Markenzeichen und -namen immer stärker etablierten und viele Werbeschriften und -flächen sich eines formal ähnlichen Musters bedienten.

---

<sup>137</sup> Lamberty 2000, S. 39.

<sup>138</sup> Gries 2006, S. 19.

ten.<sup>139</sup> In der Nachkriegszeit mutierten die Beispiele urbaner Schrift zusehends zu einem Spiegel der Gesellschaft und des Zeitgeistes, da sie sich den kulturellen wie sozialen Stimmungen der einzelnen Jahrzehnte stark anpassten. In Deutschland kam dies beispielsweise zum Ausdruck, indem dem „Orientierungssyndrom der 50er Jahre, das mit den Begriffen Nüchternheit, Ordnung, Fleiß, Sauberkeit, Sparsamkeit, Unterordnung, Ehrfurcht vor dem Alter und der deutschen Tradition charakterisiert werden kann, [...] neue Werte wie Luststreben, Selbstbestimmung, Eigenverantwortung, natürliche Lebensweise, Natur- und Körperkult, neue Spiritualität und ökologisches Bewußtsein entgegengesetzt“<sup>140</sup> wurden. Ausführlicher wird im Zuge der Ausführungen zu Max Regenberg auf die Besonderheiten der Werbeschrift auf Plakaten eingegangen werden, da diese sich für die Analyse der Langzeitstudie relevant zeigen wird.

Auch wenn das Phänomen der Beschriftung des urbanen Raumes nicht mehr so stark diskutiert wird wie noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so ist auch das heutige Stadtbild ohne die Omnipräsenz der urbanen Schrift nicht vorstellbar. Diese wird häufig nicht mehr wahrgenommen bzw. braucht es auffällige Methoden, um in der Bild- und Schriftflut noch werbe- und aufmerksamkeitswirksam sein zu können. Darauf verweisen sowohl Leonards Serie *Analogue* als auch Max Regenbergs Langzeitstudie, die Schrift im öffentlichen Raum festhalten und sie somit in die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters rücken. Das vorangestellte Kapitel sollte dazu dienen, zum Thema hinzuführen und das Motiv der Schrift im öffentlichen Raum in seiner historischen Entwicklung aufzuzeigen und zu verorten.

## **5. Zoe Leonard**

### **5.1. *Mari, I'm Sorry (no. 2)* – eine einleitende Bildbetrachtung**

Zoe Leonards Aufnahme *Mari, I'm Sorry (no.2)* (Abb. 33) liefert ein Bild von urbaner Schrift und gibt verschiedene Möglichkeiten der Beschriftung öffentlicher Stadtfläche wieder. Die Bildbetrachtung von *Mari, I'm Sorry (no.2)* soll dazu dienen, anhand eines exemplarisch herausgegriffenen Bildes konkret in das Kapitel zu Leonards Aufnahmen einzuführen. Dabei fungiert diese Fotografie aus zwei Gründen als guter Ausgangspunkt und Brückenschlag zwischen den einzelnen Kapiteln: Durch das Aufzeigen unterschiedlicher Möglichkeiten von Schrift im öffentlichen Raum veranschaulicht dieses Bild zum

---

<sup>139</sup> Vgl. Knop 2011, S. 180 f.

<sup>140</sup> Knop 2011, S. 174.

einen die vorangestellte Einführung zum Phänomen der urbanen Schrift, zum anderen bündelt es verschiedene Eigenschaften des fotografischen Œuvres Leonards der 1990er Jahre, wie die Thematisierung von Schrift, das Nachspüren öffentlicher Meinung- und Gefühlsäußerungen sowie das Festhalten historischer Zeitumstände und gesellschaftlicher Veränderungen.

Die Aufnahme zeigt eine von der gegenüberliegenden Straßenseite aufgenommene Hausfassade, die bis auf einen schmalen unteren Streifen fast die gesamte Bildfläche ausfüllt. Der untere Bildrand gibt den Gehweg vor dem Haus mit je zwei kahlen Bäumen und Parkuhren zu sehen. Der das Bild einrahmende schwarze Rand unterstreicht den fotografischen Charakter der Aufnahme. Die Hausfassade lässt sich in zwei Ebenen gliedern: eine untere, etwa sechs Meter hohe Backsteinwand, die von einer durchgehenden Fensterfront unterbrochen wird und die Beschaffenheit einer Industriearchitektur aufweist. Daran schließen – leicht zurückgesetzt – die bewohnten Etagen des Gebäudes an, worauf durch die Vorhänge in den Fenstern geschlossen werden kann. Es zeigt sich eine unauffällige, großstädtische Architekturansicht, an der – abgesehen von dem etwas vernachlässigten Zustand der unteren Zone – nichts Ungewöhnliches auffällt. Die von der Fotografie ausgehende Stimmung kann, evoziert durch die kahlen Bäume, die ungepflegte Hausfassade und auch die herumliegenden Abfälle, als trist charakterisiert werden. Die Zeichen urbaner Schrift drängen sich in dieser winterlichen Tristesse nicht auf – zu selbstverständlich sind sie im alltäglichen Großstadtbild präsent.

So fungiert die Backsteinwand insbesondere auf dem Niveau des Erdgeschosses unterhalb der Fensterfront als Träger eines Graffiti-Teppichs. Dies hat vermutlich pragmatische Gründe, da dieser Bereich der Wand ohne zusätzliche Mühen für vorbeilaufende Passanten leicht erreichbar ist. Die wie unbedacht hingeschmierten Worte und Buchstaben, auch ‚tags‘ genannt, bedecken in unterschiedlichen Größen die Mauer, wobei sie kaum aufeinander Bezug nehmen und somit zusammenhanglos neben- und übereinander liegen. Die zum Teil nur schwer lesbaren Buchstabenkombinationen haben ihre klare Kontur aufgrund der Witterungsverhältnisse oder des schriftlichen Durcheinanders eingebüßt und vereinigen sich zu einem kollektiven Muster. Jede zur Verfügung stehende, gut erreichbare Fläche scheint für die wie ‚Schmierereien‘ wirkenden schriftlichen Zeichen genutzt worden zu sein – selbst der Türstock ganz rechts im Bild und der schmale Türstreifen daneben dienen als Untergrund schriftlicher Verbalisierungen. Sie sind Beispiele eines visuellen Phänomens, das in vielen Großstädten zu finden ist und auch unter den Begriffen Vandalismus oder Beschmutzung diskutiert wird. Mit auf poli-

tische Aussagen abzielende Graffiti oder ‚street-art‘ verbindet diesen Typus von Wandbeschriftung wohl nur wenig.

Sowohl die Fensterfront als auch der darüberliegende Teil der Backsteinmauer zeigen sich unbeschrieben. Dieser plötzliche Abbruch der Graffiti verdeutlicht, wie ausschlaggebend die gute Erreichbarkeit für diese Form der schriftlichen Äußerung ist. Stattdessen fungiert die Wand als Träger zweier Ladenschilder, die sowohl vom rechten wie vom linken Bildrand abgeschnitten werden. Rechts lässt sich der durch das Geäst des blätterlosen Baumes verdeckte, nur schwer zu entziffernde Schriftzug ‚HYDRAD...WOOD ROME FORM‘ ausmachen, während links Fragmente asiatischer Schriftzeichen in die Bildfläche aufgenommen wurden. Durch den stark verunreinigten Zustand der Hauswand in Form der beschriebenen Graffiti, der beschrifteten Tür sowie den nach unten gezogenen Ladenrollladen liegt der Verdacht nahe, dass beide Geschäfte nicht mehr geführt werden und lediglich die beiden Schilder auf ihren einstigen Betrieb verweisen. Die Wandfläche in den Stockwerken des Wohnbereiches, dort wo sie nicht durch Fensteröffnungen durchbrochen ist, wird – bzw. wurde – ebenfalls als Werbefläche genutzt. Eine bereits verblasste Wandmalerei mit beigefügter, informierender Schrift, die bis an den oberen Gebäuderand reicht, ist am linken Bildrand auszumachen. Auch auf der freien Wandfläche rechts der Fenster sind Reste der verwitterten Aufschrift ‚AVAILABLE‘ und eine Telefonnummer zu erkennen – welchem Zweck diese dienten, lässt sich nicht nachvollziehen. Trotz ihres erneuerungswürdigen Zustandes machen beide Erscheinungen deutlich, dass freie Flächen für verschiedenste Zwecke der Informationsvermittlung genutzt wurden.

Nicht zuletzt durch den Titel der Fotografie fällt ein weiterer, auf die Wandfläche – in Höhe des ersten Wohnstockwerkes – gesprühter Schriftzug auf. Der Betrachter der Aufnahme Leonards wird mit der Aussage ‚MARI, I‘M SORRY!!‘ konfrontiert, die mit einer kindlich naiv wirkenden Blumenzeichnung versehen und zusätzlich mit Stern- und Wellenmotiven dekoriert wurde. Anstelle des i-Punktes wurde der Schriftzug mit einem Herz verziert, was auf ein liebevolles Verhältnis zwischen Schreibendem und der unbekannten Mari schließen lassen könnte. Inmitten der nicht direkt an eine bestimmte Person adressierten Schriftzüge, wie die Laden- oder Werbeanschrift, die in der Vergangenheit ein breites, potenzielles Kundenpublikum informieren und ansprechen sollten, oder die Graffiti, deren mögliche Aussagen – wenn überhaupt – für ein Szenepublikum von Bedeutung sind, spricht die einfache Entschuldigung eine bestimmte, jedoch dem

Betrachter unbekannte Person an. Durch seine blumige Gestaltung steht der Charakter des Schriftzuges konträr zur tristen Stimmung der städtischen Szenerie.

Was Leonard hier einfängt, ist ein für die Städte am Ende des 20. Jahrhunderts typisches Bild. Durch die Wahl des Ausschnittes und die daraus resultierende Bildkomposition rückt der titelgebende Schriftzug nicht sonderlich in den Vordergrund, sondern steht gleichwertig neben den anderen Elementen. Erst der Titel, der sich aus dem Graffito (ohne die zwei Ausrufezeichen) zusammensetzt, lenkt den Blick auf den Schriftzug, sodass diesem intradiegetischen Text eine besondere Stellung in der Bildkomposition zugeschrieben wird. Im Folgenden wird sich zeigen, dass diese Strategie der Titelgenese typisch für die Fotografin ist.

Die von Leonard festgehaltene Aussage, die durch den extradiegetischen Titel verstärkt die Aufmerksamkeit auf sich zieht, verleitet zu Fragen, deren Beantwortungsversuch jedoch ins Leere verlaufen würde: Worin liegt der Grund für die Entschuldigung? In welchem Verhältnis stehen Mari und der Sprayer zueinander?<sup>141</sup> Fiel die Wahl auf diese Hauswand bewusst und wenn ja, warum?

Die Fassade diente dem Unbekannten als Ausdrucksfläche seiner Gefühle und als Trägermedium seiner Entschuldigung, sodass die persönliche Aussage, deren Grund sich trotz der öffentlichen Zurschaustellung nicht erklärt, einem breiten Publikum zugänglich gemacht wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass der Schriftzug nicht von seiner Adressatin gelesen wird, muss dem Schreiber bewusst gewesen sein, ebenso wie die Tatsache, dass er durch Reinigungsmaßnahmen wieder entfernt werden könnte. Diese Möglichkeit zieht der Betrachter der Fotografie aufgrund der physischen Existenz des Bildes und somit der fotografierten Schrift wohl kaum in Erwägung, da – wie es Johanna Burton treffend formuliert – nicht das Graffito betrachtet wird, sondern eine Fotografie desselben.<sup>142</sup> Der Betrachter ist mit dem „Beispiel einer *Schrift an der Wand* [kursiv im Original][konfrontiert], die wahrscheinlich längst übermalt worden ist, aber dennoch weiter existiert und in Gestalt eines mechanisch reproduzierten Lebens über ihren Tod hinaus erhalten bleibt.“<sup>143</sup> Ausgelöst durch den Akt des Fotografierens und dem daraus resultierenden Festhalten der schriftlichen Aussage – „in Gestalt eines mechanisch reproduzierten Lebens“<sup>144</sup> – wird eine andere Rezeption der Schrift ermöglicht als beim Erfas-

---

<sup>141</sup> Dabei könnte es sich selbstverständlich auch um eine weibliche Sprayerin handeln.

<sup>142</sup> Vgl. Burton 2008, S. 69.

<sup>143</sup> Burton 2008, S. 69.

<sup>144</sup> Burton 2008, S. 69.

sen im öffentlichen Stadtraum. Dort ist der Passant, wie bereits zuvor erläutert,<sup>145</sup> mit einer Vielzahl von visuellen Reizen konfrontiert, sind Graffiti alltägliche Erscheinungen und ein flüchtiges Vorbeigehen verhindert häufig einen konzentrierten Blick sowie eine bewusste Wahrnehmung. Die durch das Foto ausgelöste Differenz im Betrachtungs- und Verarbeitungsprozess der Schrift im Vergleich zu deren Rezeption in der ursprünglichen Situation wird im folgenden Kapitel im Zuge der Analyse verschiedener Aufnahmen mit Schrift u.a. zum Thema werden; insbesondere wenn diese Differenz eine bestimmte Bildaussage evoziert.

Die einleitend vorgenommene Bildbetrachtung zeigt verschiedene Typen urbaner Schrift, sodass in *Mari, I'm Sorry (no.2)* Tendenzen deutlich werden, die sowohl in einer Gruppe von Fotos (Abb. 33-40), die Graffiti aus dem öffentlichen Raum festhält, wie auch der Serie *Analogue* (Abb. 41-53) spürbar sind. Beide Werkgruppen wurden ausgewählt, um die Rolle und Funktion der bildgewordenen Schrift in den Arbeiten Leonards zu untersuchen. Davor soll auf das Schaffen der Künstlerin eingegangen werden, um die hier im Fokus stehenden Fotografien besser in ihrem Œuvre einordnen und analysieren zu können. Daran schließt eine Fokussierung auf die Graffiti-Aufnahmen an, bevor sich ein weiteres Kapitel auf *Analogue* konzentrieren wird.

## **5.2. Zoe Leonard – Überblick über Werk und Forschungsstand**

Zoe Leonard ist in den vergangenen Jahren sowohl durch Einzel- als auch Gruppenausstellungen und nicht zuletzt durch ihre zweimalige *documenta*-Teilnahme (1992 und 2007) im kunstwissenschaftlichen Diskurs präsenter geworden. Eine ausstellungsunabhängige Monografie zu ihrem bisher entstandenen Werk liegt noch nicht vor. Demnach bieten vorwiegend Ausstellungspublikationen die wissenschaftliche Grundlage für eine Auseinandersetzung mit den fotografischen Arbeiten der New Yorker Künstlerin. Ein Interview mit Anna Blume aus dem Jahr 1997 gibt – zeitgleich zur Entstehung der Graffiti-Aufnahmen – Einblick in das Schaffen der Künstlerin.<sup>146</sup> Im Zuge dessen geht sie auf die Gründe ein, die sie zu der Werkgruppe motivierten,<sup>147</sup> und spricht über ihr Engagement als aktivistische Künstlerin im Rahmen ihrer Beteiligung bei *ACT UP*. Ihre Serie *Analogue* wurde vom *Wexner Center for the Arts* publiziert, wobei Leonard das

---

<sup>145</sup> Vgl. die Ausführungen zur Rezeption von Schrift im öffentlichen Raum im Kapitel 4. *Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung*.

<sup>146</sup> Leonard / Blume 1997.

<sup>147</sup> Diesbezüglich heißt es: „[...].hoffe ich, Momente zu beschreiben, die nur schwer zu verstehen sind. Nicht den perfekten Moment, sondern ganz im Gegenteil eher den unvollkommenen Moment. Den Augenblick davor, den Augenblick danach. Den Verlust, das Dazwischen, das Abwenden, das Zurückblicken. Mir geht es um die Rückgewinnung solcher Momente. In gewisser Hinsicht bewege ich mich zur Zeit auf eine Fotografie als Gedächtnis zu.“ (Leonard / Blume 1997, S. 74).

Buch als einen zusätzlichen Bestandteil ihres Werkes betrachtet wissen will und nicht nur als dessen publizierte Form.<sup>148</sup> Helen Molesworth liefert eine umfangreichere Auseinandersetzung zu der Serie und ihren Ansprüchen, wobei über die Fotografien hinaus Hintergrundinformation zu den von Leonard festgehaltenen Prozessen und Entwicklungen geliefert werden.<sup>149</sup> Der zuletzt von Urs Stahle herausgegebene Katalog zur Einzelausstellung in Winterthur, München und Wien versammelt Aufsätze von Stahle, Svetlana Alpers und Elisabeth Lebovici.<sup>150</sup> Alpers konzentriert sich in ihren Ausführungen auf die Serie *Analogue*, während in den beiden anderen Aufsätzen versucht wird, Leonards Schaffen zu charakterisieren und einzuordnen. Zeitgleich zu den Ausstellungen widmete *Parkett* der Fotografin zusammen mit Tomma Abts und Mai-Thu Perret eine Ausgabe, in der sich Johanna Burton, Elisabeth Lebovici und Lynne Cooke mit Leonards verschiedenen Arbeiten – nicht nur den fotografischen – auseinandersetzen.<sup>151</sup> Darüber hinaus finden ihre Arbeiten Erwähnung in verschiedenen Aufsätzen, oft durch exemplarische Nennung einzelner Werke – zuletzt u. a. im Aufsatz von Inka Graeve-Ingemann, die Leonards *Analogue* in Bezug zu Sabine Hornigs Fenster-Fotografien stellt.<sup>152</sup>

Neben den hier im Mittelpunkt stehenden Serien, die aus dem über 30-jährigen fotografisch-künstlerischen Schaffen herausgegriffen werden,<sup>153</sup> widmete sich die Künstlerin verschiedensten anderen Themen. Dabei wird Leonards Interesse an Themen wie der Konstruktion von Geschlechterbildern (vgl. Abb. 54) und der Vereinnahmung und Konstruktion der Natur durch den Menschen deutlich (vgl. Abb. 55). Des Weiteren schenkt sie musealen Objekten wie Landkarten, Ausstellungsvitrinen und deren Inhalt (vgl. Abb. 56), Beachtung sowie den Berührungspunkten von Mensch, Natur und Stadt (vgl. Abb. 57). Ihre Aufnahmen aus den 1980er Jahren (vgl. Abb. 55) geben häufig aus dem Flugzeug aufgenommene Blicke auf die Welt mit ihrer städtischen Besiedlung und ihren Schienennetzen, auf Naturphänomene wie Wolken oder konkret die Niagarafälle wieder.

Nur sehr wenige Fotografien Leonards zeigen eine sichtbare Präsenz von Personen, so sind auch die hier im Mittelpunkt stehenden Aufnahmen menschenleer.<sup>154</sup> Die Annah-

---

<sup>148</sup> Geldin / Leonard 2007.

<sup>149</sup> Molesworth 2008.

<sup>150</sup> Stahel 2007b.

<sup>151</sup> Burckhardt / Curiger / von Graffenried 2008.

<sup>152</sup> Vgl. Graeve-Ingemann 2011, S. 55.

<sup>153</sup> So präsentierte Leonard Ende der 1970er Jahre erstmals ihre Arbeiten in der New Yorker *Fourth Street Photo Gallery*. (vgl. Stahel 2007a, S. 260).

<sup>154</sup> Eine der wenigen porträtierten Personen ist Jenny Miller, eine Frau mit Bart, die im Zuge einer Serie für die Künstlerin posierte (Abb. 54). Aufgrund der Auseinandersetzung mit „Geschlechter[n] jenseits der Binärität von männlich/weiblich“ (Lebovici 2007, S. 75.) verwundert es, dass Leonards Werk nicht stär-

me, das menschliche Subjekt zähle nicht zum künstlerischen Interesse Leonards, wäre jedoch eine falsche Schlussfolgerung. Denn trotz der Absenz von Personen sind in den meisten Aufnahmen Spuren menschlichen Daseins in Form von z. B. Schrift oder verlorenen Gegenständen omnipräsent und mitbestimmend für die von der Fotografin vorgefundene Szene. Die in ihren Aufnahmen festgehaltenen Objekte werden für den Ablichtungsprozess nicht in Szene gesetzt, sondern so belassen, wie sie angetroffen wurden. So erscheint folgende Aussage der Künstlerin nachvollziehbar:

„was ich will. Ich versuche, ein möglichst einfaches Bild aufzunehmen. All diese Gegenstände erzählen eine Geschichte. Ich will ein Bild, das so einfach wie möglich ist, damit sich die Geschichte selbst erzählen kann.“<sup>155</sup> Diese zurückhaltende Einstellung gegenüber ihren Motiven ist während des Betrachtungsprozesses der Aufnahmen spürbar, die eindringlichen Bilder drängen sich nicht auf. Blume liest diese künstlerische Strategie als starkes Verlangen, „Unbelebtes zu beleben und mit Menschen zu kommunizieren.“<sup>156</sup> Diese Umschreibung bezieht sich nicht konkret auf ein oder mehrere Werkbeispiel/e und ist Beleg für die bei der Formulierung allgemeingültiger Aussagen oft auftretende Schwierigkeit, das Gesehene zu verbalisieren und schriftlich auszudrücken, um einer Vielzahl an Aufnahmen gerecht zu werden. So bezeichnet Stahle Leonards frühen Luftaufnahmen vage als „Repräsentationen des Sehens, Wahrnehmens, Entdeckens, Überwachens, Repräsentationen der Frage, wie wir sehen, aus welchen Perspektiven, welches Sehen, welche Haltung spiegelt usw.“<sup>157</sup> Auch angesichts dieser Formulierung, die weder bestätigt noch widerlegt werden kann, stellt sich die Frage, ob diese Eigenschaft nicht ontologisch für das Medium Fotografie ist und somit generell der Betrachtung von Bildern bzw. bildlichen Repräsentationen eigen ist. Eine konkrete Begründung anhand einzelner Fotografien wäre an dieser Stelle wünschenswert, um – wie es wohl die Intention Stahles und Blumes ist – eine spezifische Charakterisierung für einen Teil von Leonards Werk formulieren zu können. Auch Alpers Anmerkung bezüglich *Analogue* „Die Fülle von visuellen Informationen und der dadurch entstandene Eindruck lassen sich mit Worten schlecht beschreiben“<sup>158</sup>, wirft die Frage auf, wie

---

ker mit ihrer Homosexualität und ihrem politischen Engagement als Feministin und bei ACT UP in Verbindung gebracht wird – werden solche Zusammenhänge doch verhältnismäßig häufig hergestellt, gerade wenn die künstlerische Praxis sich in dieser Hinsicht beeinflusst zeigt (vgl. z. B. Leonards *documenta IX*-Beitrag 1992). In ihrem Fall hat sich eine solche Ausrichtung nicht vollzogen, sodass weiterhin eine Offenheit für andere Blickwinkel und Perspektiven auf ihre thematisch sehr unterschiedlichen Aufnahmen und skulpturalen Arbeiten gegeben ist, ohne bereits festgefahrene Auslegungen durchbrechen zu müssen.

<sup>155</sup> Zoe Leonard im Gespräch mit Elisabeth Lebovici, zit. n. Lebovici 2007, S. 75.

<sup>156</sup> Leonard / Blume 1997, S. 57.

<sup>157</sup> Stahel 2007a, S. 12.

<sup>158</sup> Alpers 2007, S. 218.

eine solche Art offener und unbestimmter Auslegungen für eine (kunst-) wissenschaftliche Auseinandersetzung dienlich und gewinnbringend sein kann.

Neben ihrer fotografischen Tätigkeit widmet sich Leonard seit den frühen 1990er Jahren auch plastischen und skulpturalen Arbeiten. Ein Beispiel hierfür wäre die Serie *Strange Fruit (for David)* (Abb. 58), die aus zusammengenähten Obstschalen besteht und als Reaktion auf den AIDS-Tod ihres Freundes David Wojnarowicz verstanden werden kann.<sup>159</sup>

Häufig sind bisher sowohl *Analogue* als auch die Graffiti-Aufnahmen nur als Gruppe, demnach in ihrer Gesamtheit behandelt worden, ohne Einzelaufnahmen für die Argumentation heranzuziehen.<sup>160</sup> Die folgenden Analysen werden exemplarisch herausgegriffene Fotografien zum Gegenstand der Betrachtung machen und sich demnach vorwiegend auf eigene Beobachtungen stützen, anstatt auf bereits aufgestellte Thesen. Außerdem sollen Verbindungen zu anderen Themenbereichen hergestellt werden.

Der Rolle der Schrift in Leonards Aufnahmen wurde – in der Schwerpunktsetzung, wie sie an dieser Stelle erfolgen soll – noch nicht nachgegangen. Lediglich im Zuge der Analyse der Graffiti-Aufnahmen wurde die bildgewordene Schrift aufgrund ihrer Dominanz im Bild von z. B. Burton thematisiert.<sup>161</sup> Bezuglich *Analogue* setzen die vorliegenden Publikationen andere Schwerpunkte, z. B. auf den archivarischen Aspekt, den gesellschaftskritischen Inhalt oder ihre Analogie zu anderen Fotografen mit ähnlichen Strategien.<sup>162</sup> Durch die Möglichkeit an zwei Werkgruppen die Funktion von Schrift in ihren fotografischen Arbeiten zu untersuchen, stellt sich allerdings die Frage, ob die Künstlerin eine besondere Vorliebe für diese intermediale Verknüpfung verfolgt. Im Gespräch mit Lebovici wurde ihr Verhältnis zum geschriebenen Wort in Bezug auf ihre Kunst zum Thema.<sup>163</sup> Die Künstlerin verwies auf die Ähnlichkeit zwischen ihrer Arbeit und dem Prozess des Schreibens – jedoch eher in Bezug auf die gesamte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv von der Aufnahme, über die Entwicklung bis zur Hängung.<sup>164</sup> Bezuglich eines besonderen Interesses an schriftlichen Zeichen als Motiv und eine dadurch in die Fotografie geholte Intermedialität äußerte sie sich nicht. Vielleicht wird es nach erfolgter Analyse möglich sein, die mehrfache Präsenz schriftlicher Zeichen in ihren Fotografien zu begründen. Auf die Schrift, ihre Ikonizität und Seman-

---

<sup>159</sup> Vgl. Grevenbrock 2012.

<sup>160</sup> Mit Ausnahme von: Molesworth 2008 und Burton 2008.

<sup>161</sup> Vgl. Burton 2008, S. 66 ff.

<sup>162</sup> Vgl. Alpers 2007; vgl. Geldin 2007; vgl. Burton 2008.

<sup>163</sup> Vgl. Lebovici 2007, S. 72.

<sup>164</sup> Vgl. Lebovici 2007, S. 72 f.

tik soll an passender Stelle innerhalb der jeweiligen Kapitel Bezug genommen werden. Vorweg lässt sich feststellen, dass Leonard in den hier untersuchten Fotografien Schrift abbildet, die im öffentlichen Raum vorgefunden wurde und meist nicht auf eine bekannte Person als Urheber zurückzuführen ist.

### **5.3. Graffiti-Bilder**

#### **5.3.1. Beschreibung der Werkgruppe**

„Fotos von Worten, die auf Wände oder Felsen gekritzelt sind. Worte, die in Toilettenwände geritzt sind. Dinge, die die Leute ganz offenbar loswerden müssen. Anonyme, ungerichtete Worte. Doch mit einem vitalen und leidenschaftlichen Inhalt. Manchmal sogar brutal.“<sup>165</sup>

„Fotos von Worten“ – so bezeichnet Leonard selbst ihre Mitte der 1990er Jahre entstandenen Aufnahmen, die sich mit im Stadtraum und auf öffentlichen Toiletten vorgefundenen Schriftzügen in Form von Graffiti auseinandersetzen. Es handelt sich um eine Gruppe von Fotografien, die als solche nicht explizit durch einen verbindenden Übertitel gekennzeichnet ist, sondern ihre Zusammengehörigkeit durch das Motiv des Graffitos signalisiert.

Bis auf zwei Aufnahmen – *Mari, I'm Sorry (no.2)* (Abb. 33) und *I Love You* (Abb. 34) – zeigen die übrigen – *The Heart is a Lonely Hunter* (Abb. 35), *Blow me* (Abb. 36), *I Love Pussy* (Abb. 37), *Nicole Loves Sue* (Abb. 38), *Gay+Proud+Dead* (Abb. 39) und *Lesbians* (Abb. 40) – ausschließlich eine plane Fläche mit darauf aufgebrachter Schrift. Im Vergleich zu den Flugzeug-Aufnahmen der 1980er Jahre (Abb. 55) fällt der veränderte Blickwinkel auf das fotografierte Sujet in den Graffiti-Fotografien auf. Keine extreme Perspektive bestimmt mehr die Komposition, sondern ein nüchterner, frontaler, scheinbar zurückgenommener Blick auf das fotografierte Objekt: die Zeichen urbaner Schrift. Sowohl dadurch bedingt, als auch durch die Wahl des Ausschnittes, der nichts anderes als die Schrift und deren Trägerfläche zeigt, scheint einerseits eine Verortung der Graffiti sowie der Fotografin durch die bloße Bildbetrachtung nicht möglich. Andererseits evozieren die formal-ästhetischen Bedingungen der Aufnahmen keine Ablenkung von der Schrift durch andere Bildmotive. Die Fotografien könnten wie ein beschriftetes Blatt aufgefasst werden – würde nicht die für Leonard typische Entwicklungsmethode die Fotografie als Fotografie betonen. So wurden die schwarzen Ränder des Negativs bewusst in den zu vergrößernden Ausschnitt integriert und auch Spuren

---

<sup>165</sup> Leonard / Blume 1997, S. 74.

des Entwicklungsprozesses, wie die Reste von Schmutzpartikeln im Vergrößerungsapparat und vor der Linse, wurden nicht von der Fotografin retuschiert, obwohl ihr dies technisch möglich gewesen wäre.

Der Begriff ‚Schrift-Bilder‘ findet in diesen Beispielen seine Berechtigung, da die Schrift allein zum Motiv und infolgedessen zum Thema gemacht wird. Dabei wurden die Spuren schriftlicher Meinungs- und Gefühlsäußerungen weder wahllos noch ohne übergreifendes Thema ausgewählt, worauf die bildgewordene Schrift durch ihre Referenzialität bei genauerer Betrachtung bzw. Lektüre hindeutet. Alle Aussagen bewegen sich inhaltlich im Themenkreis von Liebe, sexuellem Begehen und Homosexualität. Durch die monochromen schwarzen bzw. grauen Bildflächen, die lediglich von Spuren weiterer Wandritzungen und -beschriftungen durchbrochen sind, kommt in diesen Aufnahmen die Bildbetrachtung einer Lektüre gleich. Bei genauerer Betrachtung fallen Pfeile und Linien auf *Lesbians* und *Gay+Proud+Dead* auf, die möglicherweise als Verbindungslien zwischen verschiedenen Äußerungen gedeutet werden können, um ggf. Kommentierungen anderer Personen kenntlich zu machen. Der extradiegetische Text des Titels entspricht bei allen Fotografien, wie bei *Mari, I'm Sorry (no.2)*, dem intradiegetischen in Form der schriftlichen, abfotografierten Aussage. Somit wird durch die Wahl des Bildausschnittes, die Fokussierung auf die Schrift sowie die Titelgebung dem für Leonard fotografierwürdigen Objekt formal eine primäre Stellung zugeschrieben.

In den Fällen, in denen manche Buchstaben keine vollständige Gestalt aufweisen und schwer lesbar sind, wie in *The Heart is a Lonely Hunter* oder *Nicole Loves Sue*, wird durch den extradiegetischen Text – dem somit eine wichtige Rolle für die Bildbetrachtung zugeschrieben wird – die Lesbarkeit der abfotografierten Graffiti vereinfacht bzw. erst ermöglicht. Der von Schwierigkeiten geprägte Leseprozess der intradiegetischen Schrift veranlasst den Betrachter dazu, den Titel mit dieser in Verbindung zu bringen und beide Texte auf ihre Gleichheit hin zu überprüfen. Aufgrund der zum Teil schwer zu entziffernden Buchstaben wird deutlich, wie wichtig die von Krämer erläuterte Eigenschaft ‚Diskrettheit‘ für die Rezeption schriftlicher Zeichen ist<sup>166</sup> – entspricht die äußere Erscheinung eines Buchstabens nicht der festgelegten, so wird der Lese- und Verständnisprozess erschwert. Gleichzeitig kommt es auf diese Weise zu einer visuell spürbareren Materialität der Schrift, die sich durchbrochen oder von der gewohnten Schreibweise abweichend zeigt. Würde der Titel nicht als Lesehilfe fungieren, müsste der Versuch der Dechiffrierung der schriftlichen Zeichen insbesondere von ‚Lonely‘

---

<sup>166</sup> Vgl. Begriffserklärung der Eigenschaft ‚Diskrettheit‘ im Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

scheitern, wodurch sich der Betrachter – wie bei den Aufnahmen Wellings – der unterschiedlichen Kognitionsleistung von Bild und Schrift bewusst werden könnte.

Auch die besser lesbaren Buchstabenfolgen der Aufnahmen *Lesbians*, *I Love Pussy* oder *Gay+Proud+Dead* sind von einer eigenen Bildlichkeit geprägt. So wurden die Linien, aus denen sich die Buchstaben formieren, zum Teil mehrfach nachgefahren, wie bei ‚Lesbians‘, wodurch sie die Trägerfläche stärker für sich beanspruchen und sich das Schriftbild als Flächenphänomen manifestiert.<sup>167</sup> Auch das ‚I‘ auf *I Love Pussy* verdeutlicht den bildlichen Charakter des Schrift verstärkt aufweist, wenn sie –wie in diesem Beispiel – mit einem starren Schreibutensil in die Wand eingeritzt bzw. aufgetragen wurde.<sup>168</sup>

Bei den Aufnahmeorten handelte es sich zum Teil um öffentliche Toiletten, deren beschriftete Wände der Fotografin zum Motiv wurden, wie durch Aussagen Leonards bekannt ist.<sup>169</sup> Es handelt sich demnach um einen in dieser Form sehr spezifischen Ort, da er zwar öffentlich, jedoch durch die Geschlechertrennung nur für eine geschlechtsbedingte Teilöffentlichkeit zugänglich ist. Die Schreiberin eines Toilettengraffitos wird somit durch ihre Aussage oder Kommentierung in den meisten Fällen nur weibliche Leserinnen erreichen, im Falle der Männertoiletten verhält es sich dementsprechend genauso. Inwieweit den Schreibern der von Leonard fotografierten Wandritzungen und -beschriftungen diese, die Rezeption betreffenden Umstände bewusst waren, lässt sich nicht rekonstruieren. Darüber hinaus verlässt der Schreiber nicht den Bereich der Anonymität, da kaum intimere und vor Beobachtung ungestörtere, öffentliche Räume als abgeschlossene Toiletten existieren. Um welche Wände des Toilettenraumes es sich konkret bei den fotografierten handelt, ist aufgrund der Fokussierung auf die Schriftzüge nicht ersichtlich. Dennoch soll der Hinweis auf die spezifische Örtlichkeit nicht unerwähnt bleiben, da sich durch evtl. abgelegte Angst oder Scheu Auswirkungen auf das Geschriebene ergeben haben könnten.

### 5.3.2. *Gay+Proud+Dead* – Leonards künstlerische Auseinandersetzung mit der AIDS-Thematik sowie ihr Engagement bei ACT UP und *Fierce Pussy*

Als Beispiel für eine durch die spezifische Raumsituation ausgelöste Meinungsäußerung könnte die von Leonard in *Gay+Proud+Dead* (Abb. 39) festgehaltene Aussage fungieren, die eindrücklich und konkret auf die Verbindung zwischen Homosexualität und

<sup>167</sup> Vgl. Metten 2011, S. 85.

<sup>168</sup> Auch Metten verweist auf die wichtige Rolle des Trägermaterials und des Schreibutensils für die visuelle Erscheinung von Schrift (vgl. Metten 2011, S. 85 f.).

<sup>169</sup> Vgl. Leonard / Blume 1997, S. 74.

AIDS anspielt. Leonard hat durch das Abfotografieren dieses Graffitos ein Zeugnis bestimmter historischer Umstände des Entstehungszeitpunktes festgehalten, sodass im Folgenden – stellvertretend für die Werkgruppe – auf diese Aufnahme näher eingegangen werden soll.

Die drei Schlagworte ‚GAY Proud DEAD‘ – mit einem &-Zeichen und einem +-Zeichen verbunden – prophezeien das scheinbar vorbestimmte Schicksal eines schwulen Mannes. Bei genauerer Betrachtung fallen das unterschiedliche Schriftbild innerhalb der Aussage und die zwei Worte ‚of it‘ zwischen ‚+ DEAD‘ auf. So behauptet Burton, im Schriftzug zwei unterschiedliche Handschriften ausmachen zu können, wodurch sie ‚GAY & Proud of it‘ als ursprüngliche Aussage liest, welche schließlich durch die korrigierende Ergänzung zu ‚GAY & Proud + DEAD‘ mutiert. Der möglicherweise intime, abgeschlossene Raum könnte den zweiten Schreiber – man kann in beiden Fällen von männlichen Schreibern ausgehen – dazu veranlasst haben, sich zu äußern. Ob durch die Ergänzung einer Abneigung gegenüber homosexuellen Personen Ausdruck verliehen oder auf das scheinbar vorbestimmte Schicksal des ersten Schreibers Bezug genommen werden sollte, ist nicht ersichtlich. Dass der Deutsch lesende Bildbetrachter aus der Zeichenabfolge ‚+of‘ ‚tot‘ assoziieren könnte, ist wohl ein sich aus der Thematik ergebender Zufall und liegt in der ähnlichen Ikonizität der Zeichen ‚t‘ und ‚+‘ im abfotografierten Schriftbild begründet.

Von allen fotografierten Graffiti bringt dieses Schriftbild durch seine Referenzialität den Entstehungskontext am konkretesten zum Ausdruck.<sup>170</sup> Ausgelöst durch die sich zuerst vorwiegend in homosexuellen Kreisen verbreitende Viruserkrankung AIDS, war in dieser Zeit die Lust am Sex und der eigenen Sexualität plötzlich von Furcht und Schrecken bedroht.<sup>171</sup> Dies rief Aussagen wie ‚GAY & Proud of it‘ als auch ‚GAY & Proud + DEAD‘ hervor. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die anderen Aufnahmen, so evozieren auch die Schriftzüge *Lesbians* (Abb. 40) und *Nicole Loves Sue* (Abb. 38) andere mit Homosexualität und AIDS verbundene Assoziationen, sodass der Themenbereich der Serie konturiert wird.

Beeinflusst durch persönliche Erfahrungen mit der in den 1980er und 1990er Jahren stark in medialer Präsenz stehenden AIDS-Epidemie und dem tödlichen Verlust von

---

<sup>170</sup> Nach Metten kann auch die Bildlichkeit der Schrift auf ihren Entstehungskontext verweisen (vgl. Metten 2011, S. 86 f.). In den hier untersuchten Schriftzügen schlägt sich dieser z. B. in der Graffiti-Ästhetik nieder, die darauf hinweist, in welchem Rahmen diese Art von Meinungs- und Gefühlsäußerungen lediglich möglich waren.

<sup>171</sup> Vgl. Burton 2008, S. 70.

Freunden, war Leonard – selbst homosexuell – in der Gruppe *ACT UP* aktiv.<sup>172</sup> Auch wenn die hier im Mittelpunkt stehenden Aufnahmen nicht im Zuge Leonards Partizipation in der politischen Aktivistengruppe entstanden sind, soll an dieser Stelle auf ihre Mitgliedschaft im Künstlerkollektiv *Fierce Pussy*, das sich aus *ACT UP* heraus entwickelte, Bezug genommen werden. Der Hinweis auf einige im Zuge dessen entstandene Plakate soll dazu dienen, Leonards stark mit *ACT UP* verbundenes künstlerisches Engagement kennenzulernen, das bei der Analyse ihrer Graffitiaufnahmen wegen der begleitenden Umstände nicht außer Acht gelassen werden kann.

Zusammen mit zwei befreundeten, ebenfalls homosexuellen Künstlerinnen gründete die damals in New York arbeitende Leonard 1991 das Kollektiv, das vorwiegend mit künstlerische Beiträge bei von *ACT UP* organisierten Großdemonstrationen und Interventionen im öffentlichen Raum beteiligt war. Wie Dirck Linck aufzeigt, zählt es zu einer Grundeigenschaft von aktivistischer Kunst, erst in der Benutzung durch andere an Relevanz zu gewinnen: „Ihre Objekte sind für die Vervielfältigung da und werden massenhaft gehängt, gesendet, getragen, um in öffentlichen Räumen die Existenz eines kollektiven politischen Subjekts anzuseigen.“<sup>173</sup> Mit diesen Strategien arbeitete auch – ähnlich wie andere Künstlerkollektive – *Fierce Pussy*, indem es sich durch progressive Plakate gegen Homophobie und Unterdrückung Homosexueller durch Kirche, Staat und Gesellschaft stark machte und somit dafür Sorge trug, dass diese Missachtung in der Öffentlichkeit sichtbar wurde. Mit rein typografischen Schriftplakaten bekannten sich die Aktivistinnen mit Aussagen wie ‚I AM A lezzie butch pervert girlfriend bulldagger sister dyke AND PROUD‘ (Abb. 59) zu ihrer sexuellen Neigung. Die meisten Plakate waren unaufwendig gestaltet, da eine auflagenstarke, jedoch kostengünstige Reproduktion gewährleistet bleiben musste. Folglich bedienten sie sich provozierender Parolen und Sprüche, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Eine zweite Serie von Flugblättern wurde mit Familien- und Kinderfotos illustriert, die wie aus privaten Familienalben entnommen wirken. Texte wie ‚find the dyke in this picture‘, (Abb. 60) oder ‚Lover of women‘ (Abb. 61), sollten auf die nicht zu rechtfertigende Unterdrückung lesbischer Frauen aufmerksam machen.

Sowohl bei den Graffiti-Aufnahmen als auch bei den Plakaten fällt die starke Dominanz von Schrift auf, die als Medium von provokanten Äußerungen oder Aufforderungen

---

<sup>172</sup> Diese 1987 gegründete Gruppe setzt sich bis heute für die Rechte von an AIDS erkrankten Menschen ein, unterstützte die Aufklärung und kämpfte für ein bewusstes Sichtbarmachen der Opfer unter richtigen Vorzeichen.

<sup>173</sup> Linck 2010, S. 42.

funktioniert. Die AIDS-Krise veranlasste – vor allem in den USA – viele Künstler, gerade wenn sie persönlich von den Umständen betroffen waren, diese Thematik nicht aus ihrer Arbeit auszuschließen.<sup>174</sup> Bei der Konfrontation mit der Krankheit und deren Folgen mussten viele Künstler die Grenzen ihrer eigenen Ausdrucksmöglichkeiten erkennen. Es konnte weder eine adäquate Reaktion durch die Kunst gefunden werden, noch war es vertretbar, diesen Bereich gänzlich unbearbeitet zu lassen.<sup>175</sup> In Folge der daraus resultierenden künstlerischen Lähmung griffen einige Künstler u. a. auf das Medium der Schrift zurück, „um das Problem wenigstens zu artikulieren.“<sup>176</sup> Die vermeintliche Irrelevanz der eigenen Kunst in Relation zur schmerzhaften Realität des Lebens beschäftigte auch Leonard. Als Mitglied des Künstlerinnenkollektivs entfernte sie sich von ihrer eigenen fotografischen Arbeit und griff auf ihr sonst weniger vertraute Strategien des künstlerischen Ausdruckes, wie die typografische Plakatgestaltung, zurück. Gegenüber Blume gestand sie ihre Schuldgefühle ein,

„[...] Kunst zu machen, während die Leute wie die Fliegen tot umfielen. [...] Ich hatte das Gefühl, daß Kunst zu produzieren eine viel zu nachgiebige und folgenlose Tätigkeit sei und meine Arbeit sich sehr weit von den realen Ereignissen entfernt hätte. [...] Ich fühlte mich schuldig, innerlich zerrissen. Ich fühlte mich abgekapselt – meine Arbeit war so zart und abstrakt, auf der Oberfläche so apolitisch“<sup>177</sup>

Leonard scheint zwischen aktivistischer Kunst und Werken, denen diese Eigenschaft aufgrund einer anderen Entstehungsintention und eines anderen Verbreitungskontextes nicht zuzurechnen ist, auch innerhalb ihres eigenen Œuvres zu unterscheiden. Ähnlich wie Linck sieht sie es als grundlegendes Kennzeichen aktivistischer Arbeiten an,

„[...] Dinge auf die Straßen zu tragen und Propaganda zu machen. Oder direkte Aktionen durchzuführen. Für mich lag damals der größte Unterschied darin, daß der politische Aktivismus von Natur aus sehr laut war und sehr sprachgebunden. Die Aktionen waren aufrichtig und ernst, doch auch sehr äußerlich und oberflächlich. Es ging darum, rauszugehen und die richtige Methode zu finden, etwas auszudrücken, darum, den passenden Spruch zu finden, verhaftet zu werden, mit anderen Leuten zu arbeiten.“<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Linck äußert sich zum Begriff der Krise in diesem Zusammenhang: „Aids als Krise bedeutete, dass nicht nur der Tod und das Leiden Einzelner sowie die eigene Todesangst zu bewältigen waren, sondern die Möglichkeit des Totalzusammenbruchs der *sexual culture*, die von den Gegenkulturen der 60er und 70er Jahre hervorgebracht worden waren, denkbar wurde. Nicht nur Menschen waren zu betrauern, sondern auch Praktiken. Lüste, kommunitaristische Lebensformen, Verhaltensweisen, politische Errungenschaften, die nun angreifbar wurden, weil sie plötzlich als gefährlich und »risikoreich« galten.“ (Linck 2010, S. 33). Linck verweist an dieser Stelle auf: Crimp 2002, S. 140 f.

<sup>175</sup> Vgl. Linck 2010, S. 36.

<sup>176</sup> Linck 2010, S. 36. Linck merkt an dieser Stelle an, dass sich dies vorwiegend in einer ersten Phase der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Krankheit bis 1987 vollzog.

<sup>177</sup> Leonard / Blume 1997, S. 66.

<sup>178</sup> Leonard / Blume 1997, S. 67.

Obwohl Leonards Graffiti-Aufnahmen, aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem anderen institutionellen Kontext, nicht der aktivistischen Kunst dieser Jahre zuzuordnen sind, können sie, gerade durch das Wissen über Leonards politisches Engagement nicht unabhängig von diesem gesehen werden – zu eindeutig sprechen sie Themen wie das Selbstbewusstsein von Homosexuellen, Liebeserklärungen oder sexuell intendierten Aufforderungen zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern an. Auch die textbedingten Analogien sind augenfällig, sowohl im Wortlaut und im vermittelten Inhalt als auch in der primären Stellung der Schrift auf der Fotografie bzw. dem Plakat. Der große Unterschied hierbei besteht jedoch darin, dass die Fotografien Leonards einen von der Künstlerin unabhängig geschriebenen Text festhalten und somit schriftliche Zeugnisse von im öffentlichen Raum artikulierten politischen Äußerungen und Meinungen sind. Folglich bedient sich die Künstlerin nicht nur eines zusätzlichen Mediums – der Schrift –, sondern auch den Aussagen anderer, von der Krise betroffener oder darauf reagierender Menschen und kombiniert diese mit ihrem eigenen fotografischen Schaffen. Die Entscheidung für diesen Aneignungsprozess wird durch Leonards Erkenntnis, durch ihre bisherige Kunst ihrem Gewissen folgend nicht adäquat auf die Ereignisse in ihrem privaten Umfeld reagieren zu können, verständlich:

„Ich entwickelte mich zu einer politischen Aktivistin und realisierte, daß ich diese vieldeutigen und schönen Bilder [hier spricht sie ihre Flugzeug- und Wolkenbilder an] nicht länger machen konnte. Ich mußte etwas schaffen, was durch die gleiche Vitalität gekennzeichnet war wie mein persönliches und politisches Leben.“<sup>179</sup>

Neben ihrer aktivistischen Kunst fand sie demnach andere Wege, sich mit der AIDS-Epidemie künstlerisch auseinanderzusetzen, wozu auch die hier fokussierten Arbeiten zählen können. Einige Fotografien der Graffitis legen Zeugnis ab über das vorhandene Bedürfnis der Menschen, sich zur aktuellen Situation zu äußern, ihre homosexuelle Ausrichtung öffentlich zu bekennen und somit ein Zeichen für deren Präsenz und Häufigkeit zu setzen. Andere Zeitzeugen scheinen sich von der sie lediglich umgebenden, aber nicht betreffenden Krise und deren vermeintlich nur schwulen Opfern abgeschreckt zu fühlen, reagieren mit Provokation – wie exemplarisch an der Veränderung der Aussage ‚Gay & Proud of it‘ nachvollzogen werden kann.

---

<sup>179</sup> Leonard / Blume 1997, S. 62.

### 5.3.3. *The Heart is a Lonely Hunter* – Zur möglichen Rezeption der Graffiti-Bilder

Eine gewisse Sentimentalität und Resignation evoziert die Aussage „The Heart Is A Lonely Hunter“<sup>180</sup> der gleichnamigen Aufnahme (Abb. 35) – deren so gerichtete Lesart jedoch auch durch die Verbindung zu den anderen intradiegetischen Texten und deren Kontexten ausgelöst wird. Der Schriftzug befindet sich am unteren Bildrand der Fotografie, wo er von links nach rechts beinahe die gesamte Bildbreite einnimmt. Begleitet wird er durch die Zeichnung eines flammenden Herzens, das von einem Pfeil durchstochen ist. Betrachtet man die Ikonizität der Schrift, so zeigen sich die Buchstaben bereits stark durchbrochen, werden von links nach rechts zunehmend blasser, bis sie beinahe im schwarzen Umfeld verschwinden. Durch die schwierige Lesbarkeit – es scheint fast so als sei dem Schreiber beim Einritzen die Kraft ausgegangen – dient der dem Schriftzug entsprechende Titel auch hier als Hilfsmittel der Entzifferung. Dennoch ist die Schrift durch den Farbkontrast weiß auf schwarz, ihre von Zwischenräumlichkeit geprägte Ordnung und die Diskretion einiger Buchstabenfolgen als Schrift gut zu erkennen. Wie bereits angedeutet evoziert die Aussage ein Gefühl der Sentimentalität und von Einsamkeit ausgelöster Traurigkeit – insbesondere im Zusammenhang mit den übrigen fotografierten Graffiti und ihrer Semantik, die durch den AIDS-Kontext Themen wie Tod, Unterdrückung, gesellschaftliche und persönliche Ablehnung umkreisen. Dies veranschaulicht, wie stark der Bezugsrahmen eine Bildaussage wesentlich mitbestimmt und semantisch auflädt. Ein Grund vielleicht, warum Leonard ihre Kamera frontal und sich selbst zurücknehmend auf das Schriftmotiv gerichtet hat – ein innerbildliches Umfeld, das die Bildaussage zusätzlich beeinflussen könnte, fehlt dementsprechend.

Abschließend sollen drei Ebenen der Rezeption der Werkgruppe Leonards vorgeschlagen werden, zu der die schriftlichen Zeichen einen entscheidenden Beitrag leisten.

Die Erste soll mit einem Verweis auf ein 1992 von Felix González-Torres mehrfach im New Yorker Stadtraum aufgestelltes Plakat (Abb. 62), das zwei leere Betten mit den Abdrücken zweier Menschen im Kissen und der Matratze erkennen lassen, eingeleitet werden. Linck erklärt anhand dieses Beispies ein Phänomen der AIDS-Kunst, das durch seine semantisch offene Gestaltung auch andere Sichtweisen ermöglicht.

„Es verheißt die Möglichkeit, die Installation in einer nachmelancholischen Zeit in der Offenheit ihrer Bedeutungen zu erfahren. Es wird dann möglich sein, dieses Bild aus

<sup>180</sup> Auch wenn die Fotografie dieser Aussage ohne das Wissen darüber gelesen und eingeordnet werden kann, soll an dieser Stelle auf den gleichnamigen Roman von Carson McCullers hingewiesen werden. Der Protagonist dieses Romans, John Singer, wird als Taubstummer für viele Menschen seines Umfeldes zum ‚Sorgenkasten‘, wobei er sich selbst unverstanden und isoliert fühlt. Inwieweit die Relation zum Inhalt des Romans für den Schreiber von Relevanz war, kann jedoch anhand der Fotografie nicht nachvollzogen werden.

seinen zeitlichen, räumlichen und biographischen Kontexten herausgelöst anzuschauen, die dem Betrachter einstweilen nahelegen, es als Bild der Trauer im Zeichen von Aids zu lesen. Die unterschiedliche semantische Schließung des Werkes durch unterschiedliche Betrachter setzt das Ende der Aids-Krise voraus.“<sup>181</sup>

Die von Linck vorgeschlagene Auslegung könnte an dieser Stelle auch für Leonards Aufnahmen geltend gemacht werden.<sup>182</sup> So würden Betrachter, die nicht in die AIDS-Krise involviert sind bzw. waren, durch die meisten hier angesprochenen Fotografien keine Assoziationen zu dieser herstellen. Die Liebe zwischen zwei Frauen (Nicole und Sue) ist 20 Jahre später anders aufgeladen und die AIDS-Epidemie wird von vielen zeitgenössischen Betrachtern als ein vergangenes, nicht mehr aktuelles Thema aufgefasst, da es bereits – vielleicht zu sehr – aus der (medialen) Öffentlichkeit verschwunden ist. Aufklärungen haben dafür gesorgt, sie nicht mehr nur vorurteilsbehaftet als Krankheit von Schwulen, Schwarzen und Drogenabhängigen einzurichten, wie dies von einem großen Teil der Medienwelt und der Gesellschaft praktiziert worden war.

Auf einer zweiten Rezeptionsebene liefern einige der Aufnahmen, wenn sie heute, 20 Jahre später „gelesen“ werden, ein Zeugnis historischer Umstände, die dazu veranlassten, sich im öffentlichen Raum auf dennoch anonyme Weise zu äußern. Leonard bedient sich dieser fremden Äußerungen, lässt sie für sich sprechen und integriert durch diesen Aneignungsprozess eine dezidierte Bildaussage in ihrer Kunst. Vielleicht sah es Leonard als ihre Aufgabe an, sich dieser, im Stadtraum unscheinbaren, aber aussagekräftigen Zeitzeugenberichte anzunehmen und sie mithilfe der daraus entstandenen Fotografien sichtbar zu machen und zu erhalten. Sie repräsentieren historische Umstände und die eine Generation prägenden Gefühle, sie halten – mit den Worten Flussers – die Geschichte fest, stauen ihr Vorgehen, wodurch sie abrufbar gemacht wird.<sup>183</sup> Dadurch wird Leonard auch ihrer Einschätzung, die sie bezüglich der Graffiti-Aufnahmen äußerte, gerecht: „In gewisser Hinsicht bewege ich mich zur Zeit auf eine Fotografie als Gedächtnis zu.“<sup>184</sup>

Ein Dritter Aspekt klingt durch die stark Fokussierung auf Details an: Erst durch ihre fotografischen Stellvertreter wird möglicherweise ein bewusster Blick auf die schriftli-

---

<sup>181</sup> Linck 2010, S. 49.

<sup>182</sup> Auch im Eintrag zum Jahr 1987 unter dem Thema *Activist Art in Art since 1900* werden Leonard und Gonzales-Torres gemeinsam angesprochen: „This mnemonic model of art, this nonredemptive idea of beauty that allows for aesthetic sublimation but also works toward social change, is an important offering of artists like [...] Gonzalez-Torres, and Leonard.“ (Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, S. 611).

<sup>183</sup> Vgl. Vilém Flusser, Im Stausee der Bilder. Fotografie und Geschichte, in: Jörg Boström (Hg.), Dokument und Erfahrung. Fotografien aus der Bundesrepublik Deutschland. 1945 bis heute, Berlin 1989, S. 13–17, hier S. 13, zit. n. Stiegler 2006, S. 107.

<sup>184</sup> Leonard / Blume 1997, S. 74.

chen Aussagen evoziert, wodurch sich die der Schrift entgegengebrachte Aufmerksamkeit und Wahrnehmung verändert. So stellt sich die Frage, inwieweit die Graffiti ohne ihre fotografischen Abbilder in ihrer eigentlichen Umgebung, begleitet von einer Vielzahl anderer Schriftzüge, Kritzeleien etc. überhaupt in den Blick gefallen oder bewusst mit ihrem begleitenden Kontext wahrgenommen und verarbeitet worden wären. So ist der Betrachter der Fotografien zur Rezeption, das heißt zum Lesen der Schriftzüge, die sich in ihrem abfotografierten Zustand nicht länger in einer Vielzahl verschiedenster Toilettengraffiti untergehen, gezwungen. Die Fotografien Leonards tragen einen Teil dazu bei, sich, ausgelöst durch die fotografierten Toilettengraffitis, mit den Gründen ihrer Entstehung zu beschäftigen.

## **5.4. Analogue**

### **5.4.1. Beschreibung der Serie**

Neben den im ersten Teil analysierten Graffiti-Fotografien kann Leonards Œuvre auch hinsichtlich der Serie *Analogue* (vgl. Abb. 41-53) auf die Rolle von Schrift untersucht werden. Bereits in der Einleitung des Kapitels sind anhand von *Mari, I'm Sorry (no.2)* (Abb. 33) Aspekte herausgearbeitet worden, die den Charakter der Serie *Analogue*, die Leonard 1997/98 begann, prägen. Die Aufnahme zeigt die Fronten zweier verlassener und bereits nicht mehr betriebener Geschäfte, ohne diese zu fokussieren oder durch den Bildtitel in den Blick der Aufmerksamkeit des Betrachters zu rücken. Die heruntergelassenen Rollläden, die der Verwitterung ausgesetzten Ladenschilder wie auch die zahlreichen Graffiti fungieren als Indizien für die verlassenen Läden. Einer der Abzüge, mit dem Zusatz *no.2* versehen, wurde 1997, zwei Jahre nach der Aufnahme entwickelt – im gleichen Jahr, in dem Leonard die Arbeit an *Analogue* aufnimmt. Dass beides zueinander in Bezug steht, muss nicht geschlussfolgert werden, jedoch lässt *Mari, I'm Sorry (no.2)* ein Interesse Leonards für das anfänglich in *Analogue* wichtige Motiv der (verlassenen) Läden und Schaufenster bereits anklingen.

Leonard arbeitete für die Dauer einer Dekade an dem *Analogue*-Projekt, das heute 400 Aufnahmen umfasst. Ob die Langfristigkeit des Projektes bereits von Beginn an festgelegt war oder sich selbstständig, durch einen nicht abgeschlossenen, befriedigenden Zustand der Arbeit einstellte, ist nicht bekannt. Dabei vergrößerte die Fotografin im Laufe der Zeit die Distanz und somit auch den Radius der Aufnahmeorte zu ihrer Ausgangsbasis in der Lower East Side, Manhattan, New York bis nach Uganda und Mexiko. Zwar kreisen ihre Aufnahmen und das, was sie zu sehen geben, beständig um das Thema

Wirtschaft, private Kleinunternehmen, Globalisierungsprozesse und deren Folgen, doch verändert und erweitert sich während der Arbeitsjahre Leonards Motivrepertoire. Das Motiv der Ladenfronten von Einzelhändlern wird dabei im Laufe der Zeit durch Blicke in die Schaufenster ergänzt. Daneben zeigt eine Reihe von Aufnahmen für die Verschiffung in ärmere Länder geschnürte Kleiderpakete denen Leonard, ihre Ausgangsbasis Manhattan verlassend, folgt, um schließlich die Präsentation der verschifften Ware in Ländern wie Uganda oder Mexiko mit der Kamera festzuhalten. Dabei werden Folgen der Globalisierung deutlich, die am konkreten Bildbeispiel an späterer Stelle angesprochen werden sollen. Macht man es sich, wie Leonard, zur Aufgabe, Ladenfronten und Schaufenster zu fotografieren, wird Schrift beinahe zwangsläufig Bildbestandteil, da sich fast alle Läden zu Werbe- und Informationszwecken der Schrift bedienen, um ihre Waren anzukündigen, über Preise zu informieren oder ihren Laden mit dem dazugehörigen Namensschild zu versehen.<sup>185</sup> An passender Stelle wird auf das auf diese Weise in den Fotografien präsente Motiv eingegangen sowie auf die Gründe, die eine Analyse von *Analogue* im Zuge der hier gestellten Frage berechtigen.

Nicht unbedingt typisch für Leonards bis dahin entstandenen fotografischen Arbeiten ist die Buntfarbigkeit der meisten Aufnahmen gegenüber ihren ansonsten schwarz-weiß gehaltenen Abzügen. Als technische Voraussetzung diente ihr eine alte Rolleiflex – eine an der Wende zur digitalen Fotografie ggf. ungewöhnlich anmutende Entscheidung. Bedingt durch den Fotofilm und sein Negativformat, handelt es sich um 10 x 10 in große Abzüge, die auf 11 x 11 in Fotopapier vergrößert und entwickelt wurden. Dabei wurde, wie für Leonard typisch, der schwarze, den Kader umgebende Rand des Negativstreifens mitvergrößert, sodass teilweise die auf Analogfilmen eingeschriebenen, orangefarbenen Filmdaten am äußeren Bildrand zu sehen sind. Dadurch wird der fotografische Charakter nicht verleugnet – eine Tendenz, die in den 1990er Jahren eher selten praktiziert wurde.<sup>186</sup> Sowohl die von Leonard benutzte Fototechnik als auch der Titel der Serie verdeutlichen eine nicht zu vernachlässigende Referenz auf die analoge Fotografie zu einem Zeitpunkt, an dem das digitale Verfahren bereits Einzug in die Praxis gefunden hatte.

Je ein Konvolut des 2007 abgeschlossenen Projektes befindet sich in der Münchner *Pinakothek der Moderne* und der *New York Public Library*. Die als Bestandteil des Wer-

---

<sup>185</sup> Vgl. Kapitel 4. *Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung*.

<sup>186</sup> Auch Stahel stellt fest, „dass Zoe Leonard in den achtziger und neunziger Jahren offenbar die breite, umfassende Blow-Up-Bewegung, das Aufblasen der kleinen Negative zu Fotografien, die so groß und präsent wie Billboards sind, dezidiert nicht mitgemacht hat.“ (Stahel 2007a, S. 10).

kes aufzufassende Publikation *Analogue*, die vom *Wexner Center for the Arts* in Zusammenarbeit mit der Fotografin herausgegeben wurde,<sup>187</sup> versammelt ca. 80 Aufnahmen. Diese sind im Format 6 x 6 in auf 10 x 13 in großen Seiten einzeln abgedruckt. Eine Zusammenstellung von Texten unterschiedlicher Art – Zitate von Künstlern, Gedicht- und Textausschnitte – schließt an den Bildteil an.

Im Folgenden soll auf den Werktyp der Fotoserie innerhalb der Fotografiegeschichte eingegangen werden, bevor schließlich Einzelbilder unter der hier im Fokus stehenden Fragestellung betrachtet werden. Diese Hinführung ist gerechtfertigt, da die Aussage und der Inhalt der Fotografien von *Analogue* nur in Hinblick auf die gesamte Serie zur Gänze nachvollzogen werden können und stets bei der Beschäftigung und der Rezeption gegenwärtig sein sollten.

#### 5.4.2. Exkurs: Die Fotoserie als Werktyp

Leonards Arbeit ähnelt in vielerlei Hinsicht anderen, in die Fotografiegeschichte eingegangen Fotoserien, die durch das Sammeln und Zusammenstellen verschiedener Materialien zu einem Projekt in Intention und Strategie ähnliche Tendenzen zeigen. Nach der Erfindung und Etablierung der Fotografie erkannte man schnell das Potenzial des neuen Mediums für die vor dem Vergessen bewahrende Aufzeichnung. Durch ihre reproduzierende Technik und Schnelligkeit im Aufnahmeprozess ist der Fotografie medienspezifisch die Tendenz zur Serie bereits eingeschrieben.<sup>188</sup> Durch groß angelegte Projekte, wie die *Mission heliographique* 1851 in Frankreich, sollten die Denkmäler des Landes von Fotografenteams dokumentiert, somit vor ihrem Verschwinden als Abbild für die Nachwelt festgehalten und innerhalb von größeren Serien oder Konvoluten archiviert werden.<sup>189</sup> Eugène Atget ist ein im Kontext des seriellen Arbeitens häufig erwähnter Fotograf. Er hielt das alte Paris, das nach der Hausmann'sche urbanen Umstrukturierung vom Verschwinden bedroht war, mit der Kamera fest und ließ ein fotografisches Bildarchiv entstehen (vgl. Abb. 63-64). Atget folgten zahlreiche andere Fotografen, die an ähnlichen, groß angelegten Vorhaben arbeiteten, die sich oft über einen längeren Zeitraum erstreckten und nach Abschluss eine große Anzahl an Aufnahmen umfassten. Viele solcher fotografischer Projekte entstanden an der Schwelle von zeitlichen und

---

<sup>187</sup> Geldin / Leonard 2007.

<sup>188</sup> Diese, ebenso wie die einfache Handhabung haben sich im Zuge der technischen Weiterentwicklung des Mediums verbessert, sodass in den Anfängen noch unter anderen Bedingungen gearbeitet werden musste. Dennoch galt die Fotografie von Anfang an als schnellste und einfachste Möglichkeit ein (reproduzierbares) Abbild herzustellen.

<sup>189</sup> Dieses Archiv fotografischer Bilder entstand an der medialen Wende, im Zuge derer die Schrift als Gedächtnismedium von der Fotografie langsam abgelöst wurde. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.4. *Fotografie der Geschichte der Fotografie*.

örtlichen Veränderungen, die das Bedürfnis auslösten, das vom Verschwinden Bedrohte aufzuzeichnen, zu konservieren und auf diese Weise als bildliches Dokument für sich und die Nachwelt zu erhalten.<sup>190</sup>

Dies war sowohl bei Atget der Fall als auch z. B. in Berenice Abbotts groß angelegtem *Changing New York*-Projekt, das bereits im Titel einen Wandel impliziert (vgl. Abb. 65-66). Abbotts Vorhaben, das in den 1930er Jahren, ebenfalls in New York realisiert wurde, entstand unter folgendem Vorsatz:

“I wanted to record it before it changed completely … before the old buildings and historic spots were destroyed.”<sup>191</sup> „It is important that they should be photographed today, not tomorrow; for tomorrow may see many of these exciting and important mementos of eighteenth- and nineteenth-century New York swept away to make room for new colossi .... The tempo of the metropolis is not eternity, or even time, but of the vanishing instant.”<sup>192</sup>

Vergleicht man die von der Fotografin formulierte Intention, New York mit der Kamera aufzunehmen und somit durch zahlreiche fotografische Zeugnisse ein Bild der Stadt im Wandel zu vermitteln, mit dem von Leonard ausgesprochenen Vorhaben, sind in der Grundtendenz starke Ähnlichkeiten auszumachen. So fasst Leonard ihre Beweggründe wie folgt zusammen:

„It was only as these old shops began disappearing that I realized how much I counted on them – that this layered, frayed, and quirky beauty underlined my own life.”<sup>193</sup> “New technology is usually pitched to us as an improvement. … But progress is always an exchange. We gain something, we give something else up. I’m interested in looking at some of what we are losing.”<sup>194</sup>

Ähnlich wie Atget und Abbott, begann Leonard die Arbeit an *Analogue* ausgelöst durch das Bedürfnis, etwas vor dem visuellen Verschwinden retten zu müssen.<sup>195</sup> Dabei richtete sie ihren Blick nicht auf die gesamte Stadt oder auf eine breite Motivpalette, sondern konzentrierte sich, wie aus ihrer Aussage gelesen werden kann, in erster Linie auf die kleinen, privat geführten Geschäfte in ihrem Wohnviertel, deren langsames Verschwinden bereits zu Beginn des Projektes eingesetzt hatte. Ausschlaggebend scheint dabei das Gefühl des Verlustes gewesen zu sein, welches als Initialzündung verstanden werden kann.

---

<sup>190</sup> Dies muss jedoch nicht zwingendes Kriterium einer Fotoserie sein, wie an Max Regenbergs Langzeitstudie zu zeigen sein wird.

<sup>191</sup> Berenice Abbott zit. n. McEuen 2004, S. 269.

<sup>192</sup> Berenice Abbott zit. n. McEuen 2004, S. 273.

<sup>193</sup> Zoe Leonard zit. n. Molesworth 2008, S. 188.

<sup>194</sup> Zoe Leonard zit. n. Molesworth 2008, S. 188.

<sup>195</sup> Zur Analogie zwischen Atgets und Abbotts Arbeit vgl. Alpers 2007, S. 221 f.

Auch der Vergleich zwischen *Analogue* und den Arbeiten von Bernd und Hilla Becher (vgl. Abb. 67), die die Fotografie insbesondere in Deutschland und durch ihre Schülerschaft auch über nationale Grenzen hinaus prägten,<sup>196</sup> wird von Alpers und Geldin gezogen.<sup>197</sup> Diese Gegenüberstellung beruht auf der Typologie der Aufnahmen, die durch die gleichformatigen Abzüge sowie die immer wiederkehrenden Motive entsteht, und durch die Vielzahl der Aufnahmen noch gesteigert wird. Dies zeigt, dass das oben beschriebene Phänomen der seriellen Strategie sich konsequent bis in die zeitgenössische Fotografie fortgesetzt hat. Unter anderen formalen Bedingungen wird dies auch bei Max Regenberg auffällig werden.

Alpers beschreibt Leonards Verfahren als archivarisch.<sup>198</sup> Dieser Charakter ist durch den Vorsatz, etwas zu bewahren, bereits gegeben und ontologisch für die Fotografie, wenn man sie als ein Medium auffasst, das relevantes Material zur Konstituierung eines gesellschaftlichen Gedächtnisses liefern kann.<sup>199</sup> Spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem eine theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie begann, wurde das Potenzial des Mediums weniger dem Einzelbild als der Organisations- und Distributionsform des Archivs zugeschrieben. Alexander Rodtschenko z. B. definierte diese Form als Fotoakte,<sup>200</sup> unter der er „eine mehr oder minder systematisch angeordnete Sammlung von Einzelfotos [verstand], die erst in ihrer Gesamtheit einen akkumulativen, mehr oder minder kohärenten Einblick in die Komplexität eines gegebenen Sujets erlauben.“<sup>201</sup> Auch wenn Rodtschenkos Definition um 1930 formuliert wurde, zeigt sie sich in Hinblick auf das Phänomen der Fotoserie weiterhin aktuell. Ihr folgend könnte auch *Analogue* als Fotoakte verstanden werden, denn erst durch die Vielzahl der Aufnahmen und deren Präsentation im Buch oder Ausstellungsraum kann ein Einblick in die Komplexität des Themas gegeben werden.<sup>202</sup> Auch der Begriff des Fotoessays ist seit einigen Jahren üblich,<sup>203</sup> der gleichzeitig ein narratives Moment zu enthalten scheint. Bedenkt man,

---

<sup>196</sup> Durch den, den Bechers und ihren Schülern eigenen Stil hat sich in der Fotografiegeschichte der Begriff der ‚Becher-Schule‘ etabliert, um deren gemeinsame Stilistik zum Ausdruck zu bringen. (vgl. Polte 2012).

<sup>197</sup> Vgl. Geldin 2007, S. 1; vgl. Alpers 2007, S. 218.

<sup>198</sup> Vgl. Alpers 2007, S. 218 und S. 221.

<sup>199</sup> In der Fototheorie wird diese Kompetenz der Fotografie insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutiert. Eine Zusammenfassung dieses Diskurses liefert Benjamin Buchloh (vgl. Buchloh 2009, S. 239–242).

<sup>200</sup> Vgl. Buchloh 2009, S. 241.

<sup>201</sup> Buchloh 2009, S. 241 f.

<sup>202</sup> Vgl. Buchloh 2009, S. 242.

<sup>203</sup> Dieser wurde von Benjamin Buchloh in Bezug auf Allan Sekulas *Fish Story* geprägt und überträgt Eigenschaften der essayistischen Form auf die Besonderheiten des Werkes Sekulas, das sich aus Texten und Fotografien zusammensetzt und Fragen aufwirft, ohne eine Antwort zu liefern. (vgl. van Gelder / Beatens 2006, S. 9).

dass Leonard – der Literatur nach – ihre Serie in Kapitel unterteilt hat,<sup>204</sup> scheint auch diese Terminologie passend. Graeve-Ingelmanns Charakterisierung von *Analogue* als Bildgedicht ist ebenfalls diesem Bereich entnommen und suggeriert eine Art von narrativem Verlauf. So heißt es bei ihr:

„Als serielle Arbeit konzipiert [...], lesen sich ihre Fotografien als eine Art Bildgedicht, die den Übergang des industriellen in das digitale Zeitalter, den unwiederbringlichen Verlust lokaler Charakteristika zugunsten einer globalisierten Welt beschreiben.“<sup>205</sup>

Folglich gilt es, bei der Analyse von *Analogue* weniger das Einzelbild zu betrachten, da dieses durch den am Anfang angelegten Projektcharakter weniger aussagekräftig ist, als die gesamte Serie bzw. eine breite Auswahl dieser. Nur der Blick auf eine Vielzahl der Aufnahmen vermag es, die Komplexität und visuelle Intention des Projektes zu erfassen, da die Betrachtung ausschließlich einzelner Fotos dieser Anforderung nicht gerecht werden würde. Dies sollte bei der folgenden Analyse von exemplarisch herausgegriffenen Einzelwerken und der Untersuchung der schriftlichen Elemente stets gegenwärtig bleiben, da nur in der Beziehung zu den anderen Bildern und der Kontextualisierung in der Serie die von Leonard beabsichtigten Aussagen zum Tragen kommen.

#### 5.4.3. Schrift in *Analogue*

Bei der Betrachtung verschiedener Aufnahmen der Serie verwundert es vielleicht, diese unter dem hier zur Diskussion stehenden Thema zu untersuchen. So sind zwar in vielen Aufnahmen Schrift bzw. Spuren und Reste von schriftlichen Zeichen präsent, jedoch scheinen diese aufgrund des gewählten Themas beiläufig, als integrierter Bestandteil des ‚eigentlichen‘ Bildmotivs, ihren Platz im Bild gefunden zu haben. In einigen Fällen arbeitet Leonard jedoch, wie bei den zuvor untersuchten Graffiti-Fotografien, mit einer auf die Schrift fokussierten Kamera, sodass diese zum dominanten Bildmotiv wird – eine vollkommene Beiläufigkeit ist in diesen Fällen demnach ausgeschlossen.

Eine Untersuchung der Schrift in *Analogue* liegt somit nahe. Dabei soll die These aufgestellt werden, dass sie erstens als Indikator für das stehen kann, was Leonard zu der Arbeit an der Serie veranlasste: die Veränderungen im äußeren Erscheinungsbild der Städte, beeinflusst durch wirtschaftliche Faktoren. Die Analyse wird zeigen, dass sich an den fotografierten Texten diese ökonomischen Veränderungen und Prozesse der Globalisierung niederschlagen und sie als Seismograf dienen – sowohl in ihrer Ikonizität als auch in ihrer Referenzialität. Zweitens integriert Leonard, wie zu zeigen sein

---

<sup>204</sup> Vgl. Molesworth 2008, S. 189; vgl. Alpers 2007, S. 220.

<sup>205</sup> Graeve-Ingelmann 2011, S. 55.

wird, durch die Schrift eine Orientierungshilfe innerhalb der Serie, durch die die Aufnahmen eines Themenblockes narrativ verknüpft werden können.

Um dies zu untersuchen, musste eine Auswahl aus den rund 400 Abzügen getroffen werden. Diese orientiert sich an den großen Themenblöcken der Serie – Fronten verlassener Läden, noch betriebene Geschäfte und deren Schaufenster, zum Transport geschnürte Kleiderpakete und die Präsentation der Waren in Uganda, Omnipräsenz von Logos. Diese Einteilung und Reihenfolge orientiert sich an den Kapiteln, nach denen Leonard *Analogue* strukturiert hat.<sup>206</sup>

An dieser Stelle soll nochmals die auf dem mitvergrößerten Negativbereich zu erkennende Schrift angesprochen werden. Sie gibt auf vielen der Abzüge die Namen der Filmhersteller ‚FUJI‘ oder ‚KODAK‘ wieder, sowie den Filmtyp z. B. ‚NHGII800‘ und die Nummer der Aufnahme (vgl. Abb. 41/ 45). Versucht man diese Schrift, die sich auf der Bildfläche, jedoch außerhalb des fotografierten Ausschnittes befindet, zu charakterisieren, so changiert sie zwischen intra- und extradiegetischer Schrift. Sie entspricht keiner der von Glasenapp gelieferten Definitionen, sondern weist Eigenschaften beider auf.<sup>207</sup> Darüber hinaus kann sie auch nicht als ‚fotografierte‘ Schrift bezeichnet werden, da sie nicht innerhalb des Fotokaders liegt und demnach, wie ein Fotogramm, während des Vergrößerungsprozesses auf den Papierträger übertragen wurde. Leonard arbeitet demnach bewusst mit der Spezifität und Materialität ihres Mediums und betont auf diese Weise ihre Arbeiten als Analogfotografien.

#### 5.4.4. Gentrifizierung und ihre Folgen – Überreste geschlossener Läden

Die Auswirkungen der Gentrifizierung ihres Stadtteils werden sowohl von Leonard als auch von den meisten, sich mit *Analogue* befassenden Autoren als Hauptmotivation für den Beginn der Serie genannt.<sup>208</sup> Ausgelöst von diesem Prozess der Aufwertung ihres Wohnviertels oder der Erneuerung, die eine Verbesserung zu versprechen scheint – wie Leonard es selbst erklärt –<sup>209</sup>, erlebte die Fotografin Veränderungen mit, die sich u. a. in dem zunehmenden Verschwinden kleiner, privater Läden niederschlugen. So fasst Molesworth das erste Kapitel wie folgt zusammen:

---

<sup>206</sup> Vgl. Molesworth 2008, S. 189; vgl. Alpers 2007, S. 220.

<sup>207</sup> Vgl. Glasenapp 2008, S. 20 f. bzw. das im Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift* aufgeführte Zitat.

<sup>208</sup> Vgl. Graeve-Ingemann 2011, S. 55; vgl. Molesworth 2008, S. 187 f.; vgl. Alpers 2007, S. 219. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass zu Beginn der Arbeiten an *Analogue* eine gewisse gesellschaftliche Sensibilisierung für das Thema, z. B. durch die Gründung von Attac 1997, bestanden haben muss.

<sup>209</sup> Vgl. Zoe Leonard zit. n. Geldin 2007, S. 1.

„In this opening chapter we see the city in a state of transition, as the small shops of traditionally working-class and slowly forced out of business in the 1990s due to the increasing gentrification of Manhattan. With this initial gesture we begin to glean the leitmotif of this magnum opus will be the disappearing face and texture of the twentieth-century urban life.“<sup>210</sup>

Dabei sollte jedoch ergänzt werden, dass die Serie nur einen Bereich der Veränderungen in New York selbst sichtbar macht. Die Gegenposition, die die kleinen Geschäfte verdrängt und ablöst, wird nicht festgehalten, sodass eine Gegenüberstellung von z. B. Alt und Neu nicht ermöglicht wird. Wie Leonard in ihrer Motivation bereits anklingen lässt, soll der Blick primär auf das verschwindende Moment gerichtet werden, sodass sie sich in den ersten Jahren und in New York vorwiegend auf die Fassaden der noch existierenden bzw. der bereits geschlossenen Geschäfte konzentrierte.<sup>211</sup>

Ein Beispiel, in dem die Schrift als Beleg für die Verlassenheit gedeutet werden kann, wird in *Havemeyer St., Brooklyn* (Abb. 41) deutlich. Sowohl das Ladenschild, das auf ein wohl nicht mehr betriebenes Fotostudio hinweist, als auch der heruntergelassene Rollladen dienen als Trägermedien für zahlreiche Graffiti. Wären die Graffiti auf dem Rollladen nicht weiter störend, da dieser während der Öffnungszeiten nach oben gezogen wird, signalisiert die Beschriftung des Schildes einen stärkeren Eindruck von Vernachlässigung und vermittelt einen Zustand des ‚Sich-Selbst-Überlassen-Seins‘.

Erst durch das nicht länger betriebene Geschäft haben die Graffiti eine Chance, für längere Zeit zu überdauern und sich der Flächen zu bemächtigen. Dadurch lösen sie aufgrund ihres großflächigen Schriftbildes die Ladenschrift in ihrem Status als dominante Schrift ab. Doch trotz der gänzlich unterschiedlichen Funktionen der Graffiti- und Ladenschrift und des Ablösungsprozesses scheinen sie aufeinander Bezug zu nehmen. Dies wird deutlich, wenn nicht zwischen beiden Schrifttypen differenziert wird. Stattdessen sollen die unterschiedlichen Schriftbilder auf der Fotografie als ein Ganzes aufgefasst werden, dessen ikonisches Potenzial in die Aufmerksamkeit gerückt wird.

So dominiert ein großes, mit flächigen Buchstaben konzipiertes Graffito die braune Rollladenfläche. Es wird von kleineren, feingliedrigeren ‚tags‘ umgeben, sodass hinsichtlich dieses Arrangements die unterschiedliche Bildlichkeit, die Schrift aufweisen kann, nachvollziehbar wird. Durch ihre Operativität nehmen die ‚tags‘ innerhalb der ihnen zur Verfügung stehenden Rollladenfläche Bezug auf das dominante Graffito,

---

<sup>210</sup> Molesworth 2008, S. 187 f.

<sup>211</sup> Erst nach 2000 erweiterte sich das Motivrepertoire durch die fotografierten Kleiderpakete, die eine weitere Facette des globalen Marktes zeigen. Neuerungen in New York selbst nimmt Leonard jedoch nicht auf.

während dessen rote Konturen eine optische Verbindung zum roten Schriftzug des Ladenschildes, der den Namen des Studiobetreibers ‚Cesar‘ zu lesen gibt, herstellen. Darüber hinaus nimmt das Weiß der Graffiti die Farbe des Schildes auf und stellt eine farbliche Brücke zwischen den beiden Trägermedien der Schrift her. Die Graffiti auf dem Ladenschild selbst sind blau und passen sich demnach dem ebenfalls blauen Schriftzug ‚PHOTO STUDIO‘ an. An solchen kompositionellen Bezügen, die auf der Operativität von Schrift beruhen und durch den distanzierten Blick auf das fotografische Abbild wahrnehmbar sind, lässt sich vermuten, dass Leonard nicht willkürlich Geschäftsfronten fotografierte, sondern sich bewusst für ihre Motive entschied. Somit wird durch die Komposition in der Komposition deutlich, dass die Vereinnahmung durch die Graffiti nach dem Schließen des Geschäfts nicht ausschließlich als ein Zeichen der Verwahrlosung beurteilt werden muss. Stattdessen können die unterschiedlichen Schrifttypen als Repräsentanten von sich im Laufe der Zeit übereinanderlegenden (Zeit-)Schichten, mit einer jeweils anderen Optik, verstanden werden. Diese funktionieren wie eine sich ständige ändernde und transformierende Bildcollage, die erst durch das Fixieren auf der Fotografie, losgelöst von ihrem ursprünglichen Umfeld erkennbar wird und als Index für das sich ständig verändernde Stadtbild gelesen werden kann, das sich nicht aus getrennten Elementen speist, sondern erst durch die Kombination vieler zu einem Ganzen zusammensetzt.

Ebenfalls geschlossen und unbelebt wirkt die Front des Schönheitssalons ‚Alberts‘, in *Grand St., Brooklyn* (Abb. 42). Anders jedoch als in der zuvor analysierten Aufnahme verweisen nicht Graffiti und somit eine ggf. als Beschmutzung aufgefasste Schrift auf den geschlossenen Zustand, sondern eher die Nicht-Schrift. Am weißen Ladenschild wurde der ehemalige Schriftzug entfernt, dessen Anbringungsfläche jedoch erhalten blieb, sodass sich auf dieser stellenweise die Umrisslinien der entfernten Buchstaben abzeichnen – unklar, ob aufgrund von Verschmutzung oder durch Vertiefungen, in denen die Buchstaben angebracht waren. Mithilfe der Umrissfragmente gelingt es, die einzelnen Buchstaben zu rekonstruieren, wobei eine bewusstere Kognitionsleistung, die bei gut lesbarer Schrift weniger stark spürbar ist, verlangt wird.

Was Leonard hier festhält, kann als Abdruck, als Spur der verschwundenen Schrift verstanden werden, die ein Moment der Zeitlichkeit ins Bild bringt und noch stärker auf ein Verschwinden – man könnte in diesem Fall auch Verblassen sagen – verweist. Auf diese Weise erklärt Leonard das zum Bildmotiv, was der Fotografie als Grundeigenschaft selbst zugeschrieben wird: die Spur. So dient das fotografische Abbild auf der einen

Seite als Sicherung von Spuren, andererseits wird es selbst als Spur definiert. Ausgelöst von der erstmalig durch Charles S. Peirce formulierten Erklärung, etablierte sich in der Fototheorie die Vorstellung der Fotografie als Index, als Verweis.<sup>212</sup> In dem fotografierten, von seiner Schrift befreiten Ladenschild wird dies dem Betrachter im übertragenen Sinn vor Augen geführt, sodass die Aufnahme als Versinnbildlichung der Theorie gesehen werden kann. Die bildimmanente Spur in Form der Schrift-Spuren kann als Index verstanden werden, als Verweis auf eine zweite vergangene Zeitebene, in der die Schrift, von der lediglich ihre Spuren festgehalten werden konnten, noch existierte. Die Schrift-Spur verhält sich demnach ähnlich, wie es der Fotografie gemeinhin zugeschrieben wird – indexikalisch. So sichert auch sie, die Fotografie, zum einen die Spuren des festgehaltenen Moments, zum anderen fungiert sie als Index auf einen beim Betrachten der Fotografie vergangenen Tatbestand: die historischen Umstände und ihre sichtbaren Folgen. Durch diese Doppelspur illustriert die Fotografie Leonards, dass der „in der Photographie fixierte Augenblick [...] keineswegs »in der Spur noch bewahrt [ist], in der er sich niedergeschlagen hat«“<sup>213</sup>, sondern Zeichen und Spur des Verschwindens“<sup>214</sup> ist. Ein ähnliches Phänomen tritt in *Manhattan Avenue, Greenpoint, Brooklyn* (Abb. 43) und *Delancey St., New York City* (Abb. 44) auf.

Die schriftlichen Zeichen in diesen Aufnahmen fungieren als Indikatoren des bereits in Kraft getretenen Prozesses des Verschwindens. Der Grund für deren Erscheinung und Existenz liegt zum Teil an der sich verändernden wirtschaftlichen Struktur, gleichzeitig können sie als visuelle Hinweise für diese Veränderungen im urbanen Stadtbild verstanden werden.

#### 5.4.5. Handschrift – ein verschwindendes Element der Einkaufs- und Geschäftskultur

Ein großer Teil der in New York gemachten Aufnahmen nimmt noch existierende und betriebene Geschäfte in den Blick und dabei insbesondere die Details, durch welche sie sich von der homogenisierten Geschäftswelt absetzen und ihr individueller Charakter zum Tragen kommt. Aufgrund von Leonards Zielsetzung, etwas Verschwindendes mit Hilfe ihrer fotografischen Arbeit für die Nachwelt festzuhalten, ist dies nachvollziehbar. Ein Indiz für die teilweise noch bestehende Heterogenität scheint Leonard in handgeschriebenen Preisschildern und Informationstafeln auszumachen wie auch in mit selbst

<sup>212</sup> Vgl. Geimer 2009, S. 18 ff. Geimer weist darauf hin, dass Peirce seine Theorie nicht ausschließlich auf die Fotografie anwendete, sondern sie lediglich als Beispiel für seine Zeichentheorie anführte.

<sup>213</sup> Manfred Geier, Der fotografierte Augenblick. Ein Gespräch mit Lucia Wienaliez über das Zeitproblem in der Fotografie, in: Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Hannover 1988, S. 216–220, hier S. 218, zit. n. Stiegler 2006, S. 219.

<sup>214</sup> Stiegler 2006, S. 219.

gefertigten Elementen gestalteten Schaufenstern. Hier fungiert die Schrift neben anderen Faktoren ebenfalls als Repräsentant einer Übergangsphase.

In *Fulton St., Brooklyn* (Abb. 45) sind es nicht nur die Preisschilder, die der Einfachheit halber und ggf. aus Kostengründen handschriftlich angefertigt wurden, sondern auch das ausladende Ladenschild scheint nicht maschinell produziert, worauf sein visuelles Erscheinungsbild schließen lässt. Hinsichtlich der Schrift sind dabei ihre, von Krämer formulierten Eigenschaften ‚Wahrnehmbarkeit‘ und ‚Operativität‘ zu untersuchen. Der gewählte, fotografierte Ausschnitt gibt nicht den ganzen Schriftzug zu lesen – jedoch lässt sich folgender möglicher Geschäftsnname assoziieren: ‚WORLD – DISCOUNT CENTER‘. Insbesondere der Globus, der das Wort ‚WORLD‘ grafisch unterlegt, verstärkt den händisch produzierten Charakter des Layouts. Darüber hinaus kann auf die, die Schrift auszeichnende Zwischenräumlichkeit verwiesen werden, deren unterschiedliche Größe zwischen den Buchstaben Unregelmäßigkeiten aufweist. Die Buchstaben wurden, um ein plastisches Aussehen zu erzielen, zweifarbig gestaltet, indem sie durch dicke Konturen begrenzt werden. Da diese jedoch nicht perspektivisch korrekt ausgeführt wurden, misslingt der erwünschte Effekt. Der dadurch evozierte Eindruck von einem privat geführten Geschäft, das mit einfachen Mitteln versucht, möglichst effizient zu arbeiten und einen eigenen individuellen Charakter zu haben scheint, steht im Widerspruch zur Referenzialität des Schlagwortes ‚WORLD‘. Denn die Namensgebung verleitet zu der Vermutung, dass es sich um ein global vernetztes und international agierendes Geschäft handelt, dessen Absatzmarkt nicht lokal begrenzt zu sein scheint. Demnach stehen die Semantik der Worte und deren Ikonizität in einem widersprüchlichen Verhältnis. Gründe für eine solche Namensgebung, die dem Motto ‚global statt lokal‘ folgt, können in einer gesteigerten Attraktivität für Kunden gesucht werden. Dies steht im Zusammenhang mit der Ende des 20. Jahrhunderts spürbaren Tendenz, global agierende Ketten lokalen Läden vorzuziehen. Rüdiger Safranski bringt diese Entwicklung und deren Folgen auf den Punkt:

„Die globale Mobilität uniformiert die Räume. Und die Waren-, Kapital- und Informationsströme, die um den Globus gehen, bewirken das Gleiche: sie gleichen die Verhältnisse einander an. Das Lokale wird „glokal“, wie ein hübscher Ausdruck lautet [...].“<sup>215</sup>

Lokal vernetzte Geschäfte mit einer lokalen Produktpalette gerieten durch die von Safranski erwähnten globalen Ströme in den Hintergrund und wurden von Ketten und Ge-

---

<sup>215</sup> Safranski 2002, S. 140.

schäften verdrängt, die weltweit agieren und international präsent sind. Auch Molesworth spricht dies an:

„The regional differences that once defined American life are now largely lacking, as we increasingly eat and shop at the same restaurants and stores. While this homogeneity has its creature comforts, something else is being lost.“<sup>216</sup>

Der fotoimmanente Widerspruch zwischen der scheinbar globalen Vernetzung des Supermarktes und dem unprofessionellen, äußerem Erscheinungsbild seines Ladenschildes – bewusst wurde das Wort ‚WORLD‘ vollständig in den Bildausschnitt integriert, während die beiden anderen stark vom rechten Rand beschnitten werden – scheint umso fotografierwürdiger für Leonard gewesen zu sein. Die Fotografin könnte in den wirklich global vernetzten und sich immer weiter ausbreitenden Ketten, die für eine Homogenisierung der Geschäftskultur in vielen Städten sorgten, eine Gefahr für diese Art von Geschäft gesehen haben. Das ‚WORLD – DISCOUNT CENTER‘ bedient sich daher Werbestrategien, die nicht seine Qualitäten als individuellen Einzelhandel unterstreichen, sondern eher auf seine größte Konkurrenz zutreffen.

Bei einigen der Fotografien in *Analogue* arbeitet Leonard ähnlich wie bei ihren Graffiti-Aufnahmen, indem der fotografierte, handgeschriebene Text durch die starke Fokussierung zum dominanten Bildmotiv wird, wie es bei der Betrachtung im öffentlichen Stadtraum selten gegeben ist.<sup>217</sup> Viele der auf diese Weise zum Fotomotiv gewordenen Aussagen kreisen um Themen wie Preissenkungen, Rabatte oder auch Geschäftsschließungen, sodass ökonomische Probleme spürbar werden. Die von der intradiegetischen Schrift vermittelten Informationen machen die Notwendigkeit des *Analogue*-Projektes deutlich, da sie als Symptome für die sich verändernde Struktur der Geschäftskultur in New York – als Stellvertreter vieler Großstädte – und den damit einhergehenden, wirtschaftlichen Veränderungen fungieren.

Die Frische versprechende Aussage ‚MEATS MEATS MEATS FRESH EVERYDAY‘ in *5th Ave., Brooklyn* (Abb. 46) wirbt mit der frischen und demnach guten Qualität der Verkaufsware – um ein Beispiel aufzuführen. Die Kamera ist von unten auf die Glasfassade gerichtet, der Ausschnitt so gewählt, dass rechts ein Plakat vollständig im Bild integriert ist, während vier weitere – stark vom Fotorand beschnitten – dieses umgeben. Durch die Buchstabenfragmente des linken Plakates lässt sich eine Verdoppelung des Hauptmotivs vermuten. Den oberen Bildrand füllt ein grünliches Papier aus, das allem

---

<sup>216</sup> Molesworth 2008, S. 188.

<sup>217</sup> Vgl. Kapitel 4. *Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung*.

Anschein nach Spanisch sprechende Kunden informieren soll. Das vollständig sichtbare ‚DIAS‘ deutet darauf hin, dass es sich um denselben bzw. sehr ähnlichen Wortlaut wie im Englischen handelt. Am unteren Rand der Fotografie lässt sich das stark abgeschnittene Wort ‚CHICKEN‘ rekonstruieren. Die Besonderheiten von handschriftlichen Texten, wie unregelmäßige Zwischenräume und die spezifische Inanspruchnahme der Trägerfläche, fallen durch die Wahrnehmbarkeit und Operativität der Schrift auch in dieser Aufnahme auf. Bei genauerer Betrachtung werden Spuren und Zeichen von Vergänglichkeit auf den Papieren sichtbar, die im Widerspruch zu der Aussage ‚FRESH‘ stehen und durch die auch das ‚EVERYDAY‘ seine Glaubwürdigkeit zu verlieren scheint. Braune Wasserflecken oder Ähnliches überziehen die weißen Papierplakate, das Papier wirft Wellen und die Klebestreifen, mit denen die Plakate an der Glasscheibe befestigt sind, haben sich zum Teil bereits gelöst. Unabhängig davon, ob der Laden noch betrieben wird oder nicht, gibt das intermediale Zusammenspiel von Schrift und anderen Bildelementen Spuren einer geschäftlichen Existenz wieder, die an der Schwelle zu einer Veränderung steht. Sollte der Laden nicht mehr betrieben werden, so zeigt diese Aufnahme umso deutlicher eine Phase des Übergangs – einen Zeitpunkt, zu dem das Geschäft bereits geschlossen wurde, für das das Schild immer noch wirbt, die zur Verfügung stehende Ladenfläche jedoch noch nicht neu besetzt wurde. Auch im Fall eines noch laufenden Betriebes sind die vergilbten und alten Schriftzüge Anzeichen eines nicht mehr florierenden Geschäftes.

Viele der intradiegetischen Schriftzüge in *Analogue* können als Anstrengungen privater Ladenbesitzer gelesen werden, ihre Waren anzukündigen. So auch die formal ähnlich in den Bildausschnitt integrierte, ebenfalls handgeschriebene Aussage ‚MUST SELL ALL – MAKE OFFERS‘ in *36th St., Garment District, New York City* (Abb .47). In schwarzen Blockbuchstaben auf gelb-braunem Papier informiert die Referenzialität der Schrift über die baldige Geschäftsschließung. Diese einfachen Werbemittel werden gegenüber den zunehmenden globalen Werbestrategien großer Verkaufsketten mit ihren weltweit bekannten Logos bzw. normierten Ankündigungstafeln ihre Werbewirksamkeit einbüßen. Sie werden im Prozess der Homogenisierung zunehmend aus dem öffentlichen Stadtbild verschwinden, bleiben sich selbst überlassen und mutieren auf diese Weise zu Zeugen einer vergangenen heterogenen Geschäftspolitik. Diese unterschiedlichen, von Leonard eingefangenen Momente konstruieren ein Bild, in dem die schriftlichen, intradiegetischen Zeichen als Repräsentanten einer Übergangsstimmung verstanden werden können. Sie kündigen noch Waren an, informieren – wenn auch nur indirekt – über die

Schließung eines Ladens oder wurden zurückgelassen. Ihrer Funktion beraubt, fungieren sie als Erinnerung an eine vergangene Zeit.

#### 5.4.6. Import-Export – der globale Kleidermarkt

Neben der Konzentration auf Läden – ob noch betrieben oder bereits geschlossen – sprechen Teile der Fotoserie einen weiteren Themenkomplex an: Das dritte Kapitel umfasst Aufnahmen von verschnürten Stoffballen, die in einer großen Anzahl nebeneinanderliegen und –stehen (vgl. Abb. 48-50). Um was es sich hierbei handelt, was sich hinter den Laken und Decken verbirgt, die als Verpackungsmaterial dienen, wird auf den ersten Blick nicht deutlich, sodass Molesworth den Vergleich zu Kokons oder Larven herstellt.<sup>218</sup> Eine nachvollziehbare Assoziation, wenn bedacht wird, dass sich der Inhalt der Pakete auf den meisten Aufnahmen nicht offenbart und erst in weiteren Betrachtung der Serie zum Vorschein kommt bzw. durch die intradiegetische Schrift angedeutet wird.

Durch die auf manchen abfotografierten Paketen mit einem Filzschreiber aufgetragene Schrift bedient sich Leonard eines verbalen Verweises, um Informationen über den Inhalt der Pakete zu ermöglichen, ohne dass dieser sichtbar ist. So ist die Aufschrift ‚SHIRTS‘ auf *Leonard St., Williamsburg, Brooklyn* (Abb. 49) oder ‚ZIPPER JACKETS‘ auf *Leonard St., Williamsburg, Brooklyn*<sup>219</sup> (Abb. 50) lesbar, sowie dreistellige Zahlen, deren Funktion nicht ersichtlicht ist. Vergleicht man die unterschiedlichen Aufnahmen der Pakete in *Analogue* miteinander,<sup>220</sup> fällt auf, dass, wenn die Bilder Details der Pakete wiedergeben, es sich in diesen Fällen zumeist um Schrift handelt. Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass sich Leonard der Bedeutung der Worte – als innerbildliche Erklärungen – für das Verständnis dieser Fotografien im Gesamtzusammenhang der Serie bewusst war. Dennoch klärt erst die bereits erfolgte wissenschaftliche Auseinandersetzung den unwissenden Betrachter darüber auf, dass es sich bei dem Inhalt der Stoffballen um gespendete Kleider handelt, die für den Transport in andere, wirtschaftlich ärmere Länder, wie Uganda, zu Paketen zusammengeschnürt wurden.

Wann Leonard begann, ihre Aufmerksamkeit, neben den Schaufenstern und Läden, auch diesen Objekten zu widmen, ist unklar. Die in die Publikation aufgenommenen Aufnahmen der Kleiderkokons entstanden alle 2001. Ähnlich wie die verschwindenden, handgeschriebenen Preisschilder, sind die Kleiderballen subtile (An-)Zeichen von Pro-

<sup>218</sup> Vgl. Molesworth 2008, S. 191.

<sup>219</sup> Da sich die Bildtitel auf den jeweiligen Aufnahmeort beziehen, sind mehrere Fotografien mit demselben Titel versehen.

<sup>220</sup> Diese Beobachtung bezieht sich auf die in der Publikation zusammengestellten Fotografien.

zessen, die durch die zunehmende Globalisierung ausgelöst wurden. Wie Molesworth anmerkt,<sup>221</sup> entzieht es sich dem Wissen vieler Kleiderspender – ob bewusst oder unbewusst –, dass ihre Spende von den zur ‚Kleidersammlung‘ aufrufenden Organisationen gewinnbringend an einen exportierenden Zwischenhändler verkauft wird. Dieser verkauft die Ware an einen Importeur im afrikanischen oder südamerikanischen Zielland, der diese wiederum an einen Einzelhändler veräußert. Somit hat sich aus einer humanitären Idee ein globales Geschäftskonzept entwickelt, das auf einer Spende beruht und von dem verschiedenste Parteien profitieren.

All dies wird allein durch die Betrachtung der aufgenommenen Kleiderballen nicht deutlich. Erst die narrativen Komponenten, die in der Bilderreihenfolge der Publikation angelegt sind, können solche Zusammenhänge herstellen, die vom bzw. für den Betrachter zusätzlich durch externe Informationen ergänzt werden können. Die intradiegetische Schrift dient in der Werkgruppe als Verbindung zwischen den einzelnen Aufnahmen und somit als begleitende, schriftliche Orientierungshilfe. So schließt an die Aufnahmen der gebündelten Pakete die Fotografie *Kampala, Uganda* (Abb. 51) an. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt womöglich die Decke eines Innenraumes, an der eine Eisenstange als Träger eines in der Luft hängenden Ladenschildes fungiert. Dieses wird von einem Piktogramm verziert, das in seinem gemalten Charakter deutliche Referenzen zu den zuvor gesehenen, fotografierten Kleiderbündeln aufweist. Der begleitende Schriftzug deckt das auf, was im Interesse Leonards gewesen zu sein scheint. So heißt es hier: ‚SECOND HAND CLOTH IMPORTERS‘. Sowohl der Text als auch das Piktogramm fungieren als Erklärung und generieren einen kontextuellen Zusammenhang zum übergreifenden Thema der Serie.

Durch die topografische Ausweitung des Projektes dokumentiert Leonard auf ihre Weise die länderübergreifenden Interdependenzen, die oft dem Kunden oder Konsumenten aufgrund ihres zu abstrakten, ungreifbaren Charakters nicht geläufig oder vorstellbar sind. Anil Bhatti formuliert, Samir Amin folgend, diesbezüglich und in Hinblick auf die daran anschließenden Fotografien treffend:

„Der Globalisierungsprozeß arbeitet auch mit dem Postulat der freien und ungehinderten Mobilität. Aber faktisch beschränkt sich diese Mobilität auf Kapital und Waren.“<sup>222</sup>

Das in der Publikation folgende Foto *Fort Portal Market, Uganda* (Abb. 52) verweist auf diesen Sachverhalt, indem es die wohl in Uganda angekommene und ausgepackte

---

<sup>221</sup> Vgl. Molesworth 2008, S. 190.

<sup>222</sup> Bhatti 2002, S. 105 f. in Anlehnung an: Samir Amin, Economic Globalism and Political Universalism. Conflicting Issues?, in: Journal of Worlds-System Research VI/3 (Fall/Winter 2000).

Ware, die bereits an den Endverkäufer übergegangen ist, zeigt. Mehrere Pullover sind auf Kleiderbügeln an einer Holzlatte aufgehängt. Durch seine zentrale Position auf dem Bild und den farblichen Kontrast Blau auf Weiß springt das Kürzel ‚USA‘, das den vordersten Pullover ziert, in den Blick – wieder ist es die intradiegetische Schrift, die eine Narration herstellt und eine kontextuelle Einbettung in die Fotoserie ermöglicht, sowie deutliche Anhaltspunkte für den Betrachter liefert. Das Kürzel verweist erstens auf sein Herkunftsland, das jedoch, bedenkt man die globalen Mechanismen der Bekleidungsindustrie, wohl nicht mit seinem Produktionsland gleichzusetzen ist.

„That most of the clothes were undoubtedly made in subaltern countries, to ensure their cheap and disposable status in the States, only to be converted into a commodity good after they have been “used up” is a brutal irony to say the least.“<sup>223</sup>

Zweitens fungiert der Schriftzug, ähnlich wie ein Markenlogo, ggf. als Qualitätskriterium und trägt somit zur Wertsteigerung des Pullovers bei.

„This twenty-first-century rag trade has had many effects; two of which are the decimation of indigenous textile production in the countries it impacts and the institution of new forms of identity and commerce in relation to Western clothing.“<sup>224</sup>

Wegen der unterschiedlichen wirtschaftlichen Situation in den beiden Ländern Uganda und USA kann davon ausgegangen werden, dass das Kürzel ‚USA‘ wahrscheinlich Assoziationen an ein Land weckt, in dem bessere Arbeits- und Lebensbedingungen herrschen.

Durch die Kleider, die auf der einen Seite der Welt gespendet und verpackt, auf der anderen Seite enthüllt zum Verkauf angeboten werden, veranschaulicht Leonard die wirtschaftlichen Verbindungen zwischen fernen Staaten. Sie sind weder für die meisten Konsumenten sichtbar, noch werden sie in *Analogue* entlarvt, sondern lediglich ihre Auswirkungen, Folgen, Ergebnisse – das Ende und der Anfang der ökonomischen Kette. Geleitet von und ausgelöst durch die Verweise der intradiegetischen Schrift, gelingt es der Fotografin, einen narrativen Verlauf in die Bilderfolge einzubetten und auf diese Prozesse aufmerksam zu machen. Die Fotografien können als visuelle Kommentare verstanden werden, die aufmerksam machen, Hinweise geben, Fragen aufwerfen, diese aber nicht beantworten.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Molesworth 2008, S. 191.

<sup>224</sup> Molesworth 2008, S. 190.

<sup>225</sup> Vgl. van Gelder / Beatens 2006, S. 9.

#### 5.4.7. Der globale Markt – Homogenisierung der weltweiten Einkaufskultur

Auch in der Verbreitung von Marken ist eine ähnlich globale Vernetzung spürbar, indem an den unterschiedlichsten Orten die gleichen Logos präsent sind. Die dadurch hervorgerufene Omnipräsenz von Markenlogos ist ein weiterer Aspekt, der in *Analogue* thematisiert wird und am Beispiel des *Coca-Cola*-Logos vollzogen wird. Der rot-weiße Schriftzug weckt in der Publikation in einem Arrangement von vier Fotos die Aufmerksamkeit (Abb. 53), die alle je eine andere, einfache, in Uganda aufgenommene Holzhütte zeigen, deren Fassade mit einem Teppich von *Coca-Cola*-Logos verkleidet ist. Aushägeschilder fungieren zusätzlich als Werbung für das Getränk. Jede freie, zur Verfügung stehende Fläche des Holzkiosks wird für die Ankündigung des Markenproduktes genutzt, wodurch dessen Wichtigkeit visualisiert wird. Anhand dieser Gruppierung von Aufnahmen können zwei Tatsachen sichtbar gemacht werden.

Die Offensichtlichkeit und Dichte der Logos auf den Aufnahmen aus Uganda verdeutlichen erstens, dass diese aufgrund ihrer Verbreitung und starken Präsenz im öffentlichen Stadtraum kaum mehr bewusst gelesen werden. Durch den hohen Grad an Vertrautheit verweist die Ikonizität des Schriftzuges augenblicklich auf das Getränk. Eine wohl für Markenlogos, die sowohl auf eine lange Geschichte als auch große Verbreitung zurückblicken, gewünschte und häufige Reaktion. Ihr Anblick gibt sich so vertraut, dass sie vom Rezipienten nicht mehr bewusst gelesen werden müssen, sondern auf einen Blick als Ganzes erfasst werden. Das Lesen wird in diesen Fällen von einem Sehen abgelöst, das eine kürzere Rezeptionszeit verlangt, sodass selbst Schrift den Charakter eines Bildes einnehmen kann.<sup>226</sup> Ein gewöhnliches, alltägliches Bild des öffentlichen Raumes.

Zweitens fällt der hohe Stellenwert auf, den man dem Logo des amerikanischen Erfrischungsgetränkes in Uganda zuschreibt, indem man in Kampala der Werbung des Getränkes einen ganzen Kiosk widmet und dessen gesamte, zur Verfügung stehende Fläche für die Anpreisung des Produktes nutzt. Dieses Verhalten hat ähnliche Ursachen wie die prominent in Szene gesetzte Pullover-Stickerei ‚USA‘ in der Aufnahme *Four Portal Market, Uganda* (Abb. 52). Das *Coca-Cola*-Logo, als Verweis auf das Produkt, fungiert als Auslöser für mit den USA verknüpften Assoziationen, Gefühlen und Erwartungen. Demnach wirbt der Schriftzug ggf. weniger für das Getränk allein, sondern steht für ein dadurch repräsentiertes Lebensgefühl. Was Lydia Haustein für *Nike* formuliert,

---

<sup>226</sup> Vgl. Stöckl 2011, S. 48 f., Tabelle 1 und Ausführungen im Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

lässt sich demnach auch auf die hier thematisierten *Coca-Cola*-Schriftzüge übertragen, da sie das gleiche Phänomen ansprechen:

„Die Konzerne vermarkten nicht mehr einzelne Produkte, sondern komplexe Lebensgefühle. Nike verkauft keine Schuhe mehr, sondern Träume, Botschaften und Statements..“<sup>227</sup>

Durch die von Leonard für die Publikation zusammengestellte Gruppe wird ein Umgang mit Logos zur Schau gestellt, der auf deren hohen Stellenwert in Uganda schließen lässt. Gleichzeitig machen die Aufnahmen die weltweite Distribution der Marke und ihres Logos offensichtlich, durch die der Homogenisierungsprozess der Einkaufskultur auf der Welt vorangetrieben und verstärkt wird.

## **5.5. Resümee Leonard**

Im Zuge der Analyse von Einzelbildern, die sich an den Kapiteln und somit verschiedenen Themenblöcken von *Analogue* orientierte, sollte gezeigt werden, dass die intradiegetische(n) Schrift(-fragmente) – in Form von Graffiti, Ladenschildern, Werbeplakaten und Logos – die inhaltlichen Aspekte der Fotoserie transportieren und greifbar machen. Diese lassen sich in ökonomischen Veränderungen und globalen Beziehungen verorten. Leonard beobachtet und archiviert durch das von ihr initiierte Fotoprojekt zunächst die Prozesse, die sich in ihrem alltäglichen Leben an ihrem Wohn- und Arbeitsort New York abzeichnen, später die global verlaufenden Beziehungen zwischen Nordamerika und anderen Ländern der Welt, wie Uganda. Ihre 400 Aufnahmen umfassende Recherche und bildliche Archivierung kann als Zeugnis von Veränderungen, Ablösungsprozessen und weltweiten ökonomischen Vernetzungen verstanden werden, die an Symptomen wie geschlossenen Läden, Kleiderpaketen und Marktständen aufgespürt und festgehalten werden. Molesworth veranlasst das auf diese Weise entstandene Bildarchiv ebenfalls in die bereits zu Beginn erwähnte Tradition der Fotoserie einzubinden und die Vermutung zu äußern:

„Indeed, it is possible that one hundred years from now *Analogue* will be used much the way Eugene Atget's or August Sander's or Robert Frank's work is used – as a record, an encompassing document, a witness to the end of “New York, Capital of the Twentieth Century.” It is, in a sense, an early, comprehensive, and self-conscious document of the twentieth century as a historical period.“<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Haustein 2008, S. 219.

<sup>228</sup> Molesworth 2008, S. 189.

Die Schrift, die in vielen der Aufnahmen präsent ist und an dieser Stelle in ihrer Funktion untersucht wurde, fungiert dabei als eines der Kompositionselemente, an denen sich die Spezifika und inhaltlichen Besonderheiten des Dokumentes des 20. Jahrhunderts niederschlagen, visualisieren und verbalisieren. Dabei wurden sowohl handschriftliche Verweise auf ökonomische Situationen festgehalten als auch zurückgelassene Ladenschriften, die sich in das städtische Bild als Verweis auf eine vergangene Zeit einfügen. In der inhaltlichen und geografischen Ausweitung auf das Thema des globalen Kleidermarktes nimmt die intradiegetische Schrift die Rolle als narrative Orientierungshilfe bei der Betrachtung der Bilderfolge ein.

Erst in der Auseinandersetzung mit einer Vielzahl von Aufnahmen aus dem Konvolut können die Einzelaspekte des Projektes bzw. dessen Motivation erkannt und erschlossen werden. Die Betrachtung des Einzelbildes würde diese Facetten der globalisierten, sich am Ende des 20. Jahrhunderts verändernden Welt nicht offenbaren, da das globale Netz der heutigen Welt nicht aus einer Perspektive zu überblicken ist, sondern mehrere Blickwinkel verlangt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Graffiti-Fotografien und *Analogue* hinsichtlich einiger Punkte annähern. In beiden Werkgruppen bedient sich Leonard der Schrift, um Verweise oder Repräsentanten verschiedener Ereignisse, Prozesse oder Entwicklungen – wie der AIDS-Krise, der sich verändernden Geschäftsstruktur New Yorks in den 1990er Jahren oder den global verlaufenden Geschäftsbeziehungen – in ihre Arbeiten zu integrieren. In dieser Funktion kann eine mögliche Begründung für die hohe Präsenz schriftlicher Zeichen innerhalb der beiden Werkgruppen gesehen werden. Leonard nimmt die vorgefundene schriftlichen Äußerungen und Textfragmente auf, um eine Lesart der Fotografien zu ermöglichen, die – angestoßen von den zu lesenden Bildelementen – auf die von ihr beobachteten Prozesse verweist.

So werden die Schriftzüge in den Graffiti-Bildern wie auch in *Analogue* durch den fokussierten Blick und die z. T. detaillierte Wiedergabe auf der Fotografie aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgelöst und für die bewusste Wahrnehmung zugänglich gemacht. Somit entsprechen die Fotografien Leonards, die hinsichtlich der Rolle der Schrift untersucht wurden, dem, was Solomon-Godeau unter den Fotografien von Schrift versteht:

„Versteht man das Schreiben als Repräsentation, dann ist der Akt des Fotografierens von Schrift selbst eine Operation des Pastiches oder, wie die Kunstwelt sich ausdrücken würde, die Repräsentation einer Repräsentation.“<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Solomon-Godeau 2000, S. 235.

## **6. Max Regenbergs**

### **6.1. Max Regenbergs Langzeitstudie zu Werbeplakaten im öffentlichen Raum**

Zwei an einer Scheune übereinander angebrachte Werbeplakate ziehen bei der Betrachtung der Farbfotografie *Garten (L.B. System Barcelona)* (Abb. 68) von Max Regenberg den Blick auf sich. Ihre Platzierung in ländlicher Umgebung – mitten in einem einfach angelegten Gemüsegarten und dem davorliegenden Acker – schiene unverständlich, würde nicht links im Hintergrund ein drittes Plakat auf eine nahegelegene Straße schließen lassen. Diese ist von der linken, das Feld abgrenzenden Hecke verdeckt. Wie schon in den zuvor analysierten Aufnahmen Leonards fällt der Werbeschriftzug ‚CocaCola‘, der auf der oberen Werbefläche für das Erfrischungsgetränk wirbt, als vertrautes Symbol auf.<sup>230</sup> Der Schriftzug wird nicht mehr bewusst gelesen, sondern sein Erscheinungsbild verweist durch den hohen Grad an Vertrautheit augenblicklich auf das Getränk. Eine ähnliche Bekanntheit ist dem darunter zu lesenden Schriftzug ‚Kodak‘ zuzuweisen, sodass es nicht notwendig ist, konkret auf den von Kodak produzierten und vertriebenen Foto-Farbfilm aufmerksam zu machen. Dem Plakat im Hintergrund der Fotografie ist, beruht auf der weltweiten Distribution und der vertrauten Ikonizität der Werbeschrift ‚Marlboro‘, der gleiche Wiedererkennungseffekt beizumessen. Alle drei Werbeträger sind so gestaltet, dass das Logo allein die nötigen Assoziationen wecken soll, um für das jeweilige Produkt zu werben. Ähnlich wie bei den fotografierten Markenlogos in *Analogue*, die im Zuge von Leonards Uganda-Aufenthalt entstanden und als kritische Auseinandersetzung mit den Globalisierungsprozessen verstanden werden können, wäre es auch möglich, die Aufnahme Regenbergs in eine ähnliche Richtung zu lesen: als Verweis auf die Besetzung unterschiedlichster Orte – zum Teil fernab von urbanen Strukturen – durch die großflächige Werbung global agierender Ketten. Großflächenplakate wie diese stehen, wenn auch unter einer anderen Intention als in *Analogue*, im Mittelpunkt der Arbeit Max Regenbergs, die als dritte Position herangezogen werden soll, um die Rolle von Schrift im fotografischen Abbild zu untersuchen.

Max Regenberg widmet sich seit 1978 in Form einer fotografischen Langzeitstudie dem großflächigen Werbeplakat und hält dieses und dessen (urbane) Umgebung fotografisch fest. Sein Archiv umfasst bis heute an die 22000 Schwarz-Weiß- und Farbnegative einer Kleinbildkamera, die in unterschiedlichen Formaten vergrößert wurden/ werden.<sup>231</sup> Da-

---

<sup>230</sup> Vgl. Kapitel 4. *Schrift im öffentlichen (Stadt-)Raum – ein Phänomen und seine historische Entwicklung*.

<sup>231</sup> Die farbigen Abzüge weisen normalerweise ein Format von 50 x 60 cm auf, können jedoch auch in 60 x 80 cm, 95 x 120 cm, 73 x 194 cm, 95 x 114 cm, 100 x 150 cm und 195 x 240 cm geprintet vorliegen.

bei steht nicht die Werbefläche allein im Fokus des Fotografen, sondern ihre Beziehung zum Umfeld des Aufstellungsortes, das Zusammenspiel zwischen kalkulierter Werbebotschaft und sozialem Raum.<sup>232</sup>

Köln bildete als Ausgangsort der fotografischen Studie innerhalb der letzten 30 Jahre eine permanente Konstante. Andere Städte, die dem Fotografen ebenfalls zum Feld seiner Arbeit wurden, sind u. a. München, L. A. oder New York. Dabei zeigt sich in der Betrachtung der Fotografien, dass der Aufnahmeort für die Komposition und Strategie eine untergeordnete Rolle spielt. Die einzige spürbare Veränderung schlägt sich in den unterschiedlichen Plakaten nieder, nicht jedoch in der Art und Weise, wie diese im fotografierten Ausschnitt präsent sind.

Im Vergleich zu den zuvor analysierten Positionen James Wellings und Zoe Leonards ist Regenbergs Arbeit nicht so stark foto- und kunstwissenschaftlich rezipiert worden, sodass auf weniger bereits vorliegende Auseinandersetzungen Bezug genommen werden kann. Dabei ist ein Interesse an Regenbergs Studie erst seit Beginn der 2000er Jahre spürbar, das seinen Ausgangspunkt in dessen erster Einzelausstellung im Landesmuseum Bonn nahm. Christoph Schaden liefert mit *Power is nothing without control. Anmerkungen zu Max Regenbergs Langzeitstudie über Plakat und öffentlichem Raum* den begleitenden Text.<sup>233</sup> Wie der Titel andeutet, setzt er sich mit der Langzeitstudie in ihrer Gesamtheit auseinander, thematisiert Regenbergs Anregungen und zieht dabei Verbindungen zur amerikanischen Fotografie. Darüber hinaus verweist er auf das Motiv des Plakates sowie dessen Rolle und Funktion im öffentlichen Stadtraum.

2011 wurde der Teil der Studie, der sich ausschließlich auf *Marlboro*-Werbung konzentriert, in *M Come to there* veröffentlicht.<sup>234</sup> Zwischen den Jahren 1978 und 1984 entstanden, widmet sich dieser Teilbereich des Projektes der heute aus dem öffentlichen Raum verschwundenen Zigarettenwerbung und besteht vorwiegend aus Schwarz-Weiß-Abzügen.<sup>235</sup> Im einführenden Text von Hubertus Butin, der die zweite umfangreichere Auseinandersetzung zum Œuvre liefert, wird ebenfalls auf Regenbergs Strategie der Langzeitstudie und sein Hauptmotiv, dabei insbesondere auf die *Marlboro*-Werbung mit deren Cowboy-Motiven, Bezug genommen. Beiden Aufsätzen ist der Versuch ge-

---

Abzüge bis zu einer Größe von 60 x 80 cm fertigt Regenberg in seinem Farblabor selbst an. Die Schwarz-Weiß-Motive werden in 30 x 40 cm oder 40 x 50 cm vergrößert und ebenfalls vom Fotografen in seinem Labor abgezogen. Ich danke für diesen und weitere Hinweise Max Regenberg, der gerne bereit war, mir Fragen bezüglich seiner Arbeit zu beantworten.

<sup>232</sup> Weckesser 2000.

<sup>233</sup> Schaden 2000.

<sup>234</sup> Köln, Galerie Thomas Zander / München, Galerie f. 5,6 / white-press.com 2011.

<sup>235</sup> Seit November 2006 ist z. B. in Deutschland Zigarettenwerbung im öffentlichen Raum in Form von Werbeanzeigen verboten.

mein, das fotografische Werk zu charakterisieren, was insofern gelingt, da es sich aus einer seit 30 Jahren inhaltlich und formal ähnlich verlaufenden Studie zusammensetzt. Auch Butin verweist auf Anregungen aus der amerikanischen Fotografie, die bedingt durch ein stärkeres Medienbewusstsein in den 1970er Jahren Werbung zu einem ihrer Themen machte. Beide Ansätze übertragen dabei die Ergebnisse der Analyse einer exemplarisch herausgegriffenen Fotografie auf die gesamte Serie, ohne näher auf weitere Aufnahmen einzugehen. Dabei bezeichnen sie Regenbergs Interesse als sachlich und die Aufnahmen als dokumentarisch<sup>236</sup> – woran diese Einordnung festzumachen ist, soll an späterer Stelle genauer erklärt werden.

Darüber hinaus findet Regenbergs Studie in Form eines kürzeren Beitrages Eingang in den Katalog der Ausstellung *Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert*, in dem seine Arbeit unter dem Kapitel *Fragwürdige Referenzen* von Klaus Honnef besprochen wird.<sup>237</sup> Dies verdeutlicht, dass er im deutschen Fotogeschehen wahrgenommen und rezipiert wird. In *European Photography* wurde das Projekt mit einer Einführung von Christoph Ribbat vorgestellt.<sup>238</sup> Der Weltkunstband *Fotografie* ordnet das Projekt hingegen dem Bereich der Reportage zu.<sup>239</sup> Zuletzt wurde Regenbergs Arbeit im Kontext seiner Teilnahme an dem Projekt *The La Brea Matrix* von Christoph Schaden vorgestellt.<sup>240</sup> Im Zuge dieses Projektes, das seit 2008 läuft, werden Fotografen eingeladen, sich ausgehend von der Fotografie Stephan Shores *Beverly Boulevard and La Brea Avenue* (Abb. 69) mit dem urbanen Raumgefüge von L. A. zu beschäftigen.

Sein Interesse für das Motiv der Werbung im öffentlichen Raum begleitet Max Regenberg seit Ende der 1970er Jahre. Bis heute geht er diesem Thema kontinuierlich nach und fotografiert es in dessen Beziehung zur Umgebung. Diese kann entweder auf inhaltlichen und/oder ästhetischen Komponenten beruhen, sowohl zum städtischen wie zum ländlichen Umfeld bestehen, oder aber auch zu weiteren Plakaten in unmittelbarer räumlicher Nähe. Anders als z. B. bei Leonards *Analogue*, das sich ebenfalls aus im öffentlichen (Stadt-)Raum entstandenen Aufnahmen zusammensetzt und von einer Abwesenheit des Menschen geprägt ist, eliminiert Regenberg Spuren des Menschen nicht auf die gleiche, ausschließliche Art. So lässt er Zeichen des städtischen Treibens durch

---

<sup>236</sup> Vgl. Schaden 2000, S. 13; vgl. Butin 2011, o.S.

<sup>237</sup> Honnef 2003b, S. 249; den gleichen Text publizierte Honnef auch in: Honnef 2003a.

<sup>238</sup> Ribbat 2002/03.

<sup>239</sup> Weidemann 2001, S. 119.

<sup>240</sup> Schaden 2012.

z. B. vorbeifahrende Autos oder vorbeigehende Passanten stärker sichtbar werden, ohne diese zum fixen Bildbestandteil werden zu lassen.

Im Vergleich verschiedener Aufnahmen der Studie wird offensichtlich, dass sich Regenberg gegenüber seinem Motiv situationsbedingt verhält. Anders als z. B. die Architekturmotive der Bechers (vgl. Abb.67), die im Bezug zu Regenberg sowohl von Schaden als auch Butin genannt werden,<sup>241</sup> sind die Plakate nicht typologisch und gleichförmig in den einzelnen Fotografien präsent. Sie werden seitlich oder frontal, im Vorder- oder Hintergrund, Flächen bestimmend oder unscheinbar aufgenommen, wodurch sich der Fotograf weniger stark zurücknimmt und jedes Motiv individuell und der Umgebungssituation entsprechend fotografiert. Diesbezüglich wird deutlich, dass nicht in der Aufnahme der Werbeplakate das Hauptmotiv Regenbergs besteht, sondern im Zusammenspiel zwischen der Werbefläche und der sie umgebenden Situation.

Aufgrund des langen Zeitraumes, der Vielzahl der Aufnahmen und des gleichbleibenden Motivs stellt sich die Frage, ob das Projekt Regenbergs ebenfalls als Serie bezeichnet werden kann. Auch in der seit 1978 laufenden Arbeit wird erst in der Betrachtung mehrerer Aufnahmen das Überthema deutlich, sodass eine Charakterisierung als Serie, wie sie für *Analogue* beschrieben wurde, nahe liegt. Dennoch sind Unterschiede zwischen beiden Werkgruppen hinsichtlich der seriellen Struktur auszumachen. Es kann festgestellt werden, dass dem Einzelbild in Regenbergs Projekt ein höherer, individueller Stellenwert zugeschrieben wird. So verbinden sich die Aufnahmen nicht durch einen gemeinsamen Übertitel, sondern sind mit ihrem je individuellen Bildtitel versehen. Zwischen den Fotografien bestehen größere formale Differenzen und auch das Interesse Regenbergs an der Beziehung zwischen Plakat und Umraum kann nicht nur ausschließlich in der Betrachtung vieler Aufnahmen nachvollzogen werden. Sobald die Motivation des Fotografen für die Aufnahmen bekannt ist, können die von Regenberg intendierten und festgehaltenen Zusammenhänge bereits am Einzelbild nachvollzogen und erkannt werden. Für das Verständnis der Einzelaufnahme bedarf es demnach nicht der Betrachtung vieler Bilder.

Durch seine Aufnahmen, die durch die hohe Anzahl nicht mehr überblickt werden können, generiert der Fotograf ein Archiv, das zur Befragung des Massenmediums ‚Plakat‘ und dessen Präsenz im öffentlichen Raumgefüge dienen kann. Darüber hinaus scheint der Begriff der Studie, der zumeist hinsichtlich Regenbergs Projektes Verwendung findet, insofern passend, da dadurch eine untersuchende Eigenschaft, die der Arbeit zuge-

---

<sup>241</sup> Vgl. Butin 2011, o.S.; vgl. Schaden 2000, S. 13.

sprochen werden kann, mitschwingt. Bereits das Betrachten des Einzelbildes ermöglicht es, die Intention Regenbergs, die Relation zwischen Werbeträger und räumlichem Umfeld fotografisch festzuhalten, zu erkennen. In der Serie betrachtet liefern die Arbeiten Regenbergs eine bildliche Dokumentation des Mediums im Verlauf der letzten 30 Jahre, welche zwangsläufig bei der Beobachtung eines Motivs über einen längeren Zeitraum entsteht. In einer solchen Aufzeichnung lag bzw. liegt jedoch nicht vordergründig die Hauptmotivation des Fotografen.

Bedingt durch seine serielle Arbeitsweise und die Stilistik der Aufnahmen, die vom Motiv des Werbeplakates, der Buntfarbigkeit und nicht gleichförmigen Aufnahme perspektive geprägt wird, steht Regenberg mit seinem Projekt sowohl inhaltlich als auch formal in der Tradition der amerikanischen Fotografie der 1970er Jahre wie auch der zeitgleichen deutschen Dokumentarfotografie.

Die Anregung für das Projekt fand Regenberg in einem mehrjährigen Nordamerika-Aufenthalt Mitte der 1970er Jahre. Ursprünglich zum Werbefotografen ausgebildet, begegnete er dort im öffentlichen Raum einer anderen Einstellung zur und einem anderen Umgang mit Werbung in Form von Plakaten oder Billboards verglichen mit Deutschland. Zusätzlich etablierte sich damals in den USA das Farbverfahren als Kunstfotografie,<sup>242</sup> in der u.a. auch urbane Strukturen zum Motiv und Werbung zum zwangsläufig fotografiertem Objekt wurden. Beispiele hierfür wären William Egglestone (vgl. Abb. 70) und Stephan Shore (vgl. Abb. 69). Demnach ließe sich Regenbergs, im Vergleich zu anderen deutschen Fotografen, frühe Entscheidung für die Farbfotografie sowie die Wahl seines Motivs auf Anregungen aus Nordamerika zurückführen. In Deutschland kehrte Regenberg in ein Umfeld der Fotografie zurück, in dem sich – ausgelöst durch u. a. Bernd und Hilla Becher – als Abgrenzung zur subjektiven Fotografie, die u. a. von Otto Steinert geprägt wurde, eine neue Form der Dokumentarfotografie etablierte. Der Stil der Bechers, der sich bewusst autorlos gab und ein möglichst authentisches, medial transparentes Bild zu erzeugen versuchte,<sup>243</sup> gab Anstoß, den Begriff der Dokumentarfotografie in Deutschland zu diskutieren. Reinhard Matz reagiert 1981 mit *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie* auf den, von den Bechers ausgehenden Stil und äußerte sich gegen die Einstellung, dass sich „in der bildlichen Analogie [...] keine fremden Bedeutungen einnisteten könnten und die Fotografie somit ein

---

<sup>242</sup> In der Werbung hatte sich die Farbfotografie bereits durchgesetzt, als akzeptierte Kunstdokumentarfotografie erlebte sie jedoch erst durch William Eggleston wieder einen erneuten Aufschwung (vgl. Graeve-Ingelmann 2012, S. 3)

<sup>243</sup> Vgl. Glasenapp 2005, S. 4.

Widerstandspotenzial gegen Ideen und Sinnkonstruktionen aufzurichten imstande sei.“<sup>244</sup> Stattdessen vertrat er die Meinung:

„Die Bedeutung einer Fotografie erschöpft sich niemals in ihren analogischen Momenten zur vorgegebenen Wirklichkeit; in dem Maße aber, wie Fotografie als eine künstlerische Praxis betrieben und verstanden wird, stellt sie sich quer zu dokumentarischen Ansprüchen, genauer, das, was eine Fotografie zu einem künstlerischen Produkt erst macht, ist nichts anderes als gerade das *differentielle Verhältnis* [kursiv im Original] zu vorgegebener Wirklichkeit, das Maß ihrer Besonderung, Verdichtung, Konstruktion und Bedeutungskonstitution, die Konsistenz der Formulierung dessen, was eine Fotografie sein kann: eine spezifische *Sichtweise* [kursiv im Original] der Wirklichkeit.“<sup>245</sup>

Zeitlich lässt sich der Arbeitsbeginn an der Langzeitstudie Regenbergs in dieses Umfeld einordnen, welches sich auch in der Stilistik und Einstellung des Fotografen zu seinem Objekt niederschlägt. Regenberg scheint die von Matz aufgeworfene Kritik erkannt zu haben, da dessen Haltung in den Aufnahmen des deutschen Fotografen spürbar wird. So verfolgt Regenberg zwar, ähnlich wie die Bechers im Zuge einer ihrer Serien, das immer gleiche Motiv und bedient sich diesbezüglich eines ähnlichen dokumentarischen Konzeptes. Allerdings nimmt er sich, wie bereits erwähnt, erstens weniger stark bei Entscheidungen wie der Wahl des Ausschnittes oder des Aufnahmestandpunktes zurück und lässt auf diese Weise spürbar werden, dass diese abhängig vom zu fotografierenden Objekt und dessen Zusammenspiel mit der Umgebung getroffen wurden.

Zweitens löst Regenberg durch das Fotografieren Wirklichkeitsausschnitte aus ihrem Rezeptionskontext der städtischen Umgebung und macht dabei Zusammenhänge sichtbar, die nicht analog zur Wahrnehmung der wirklichen Gegebenheiten offensichtlich würden. Durch seine Ausbildung zum Werbefotograf begegnet er dem Motiv des Werbeplakates darüber hinaus auf eine selbstreflexive Art. Anders als Welling, der die Medienspezifität der Fotografie metaphorisch in seinen Aufnahmen zu visualisieren versucht oder Leonard, die durch ihre Entwicklungsmethode auf die Technik der Analog-Fotografie verweist, richtet Regenberg sein Augenmerk auf einen Teilbereich der Fotografie, den er selbst in seiner beruflichen Praxis, parallel zu seiner Langzeitstudie betrieb. Indem der Fotograf die omnipräsenten Bilder des öffentlichen (Stadt-)Raumes durch das Abfotografieren aus ihrem Wahrnehmungskontext löst, wird eine Befragung ihrer Gestaltung, ihrer Methoden und ihrer Wirkung ausgelöst und möglich gemacht. Dies stellt auch Butin fest, indem er Regenbergs Aufnahmen als „künstlerische Bilder, kulturelle Dokumente und spezifische Medienreflexion“<sup>246</sup> bezeichnet.

---

<sup>244</sup> Matz 2000, S. 96.

<sup>245</sup> Matz 2000, S. 97.

<sup>246</sup> Butin 2011, o.S.

Die auf die schnelle Verarbeitung ausgerichtete Gestaltung der Werbung wird durch die Aufnahmen Regenbergs in einen neuen Rezeptionsrahmen gesetzt. Die Fotografien verlangen einen anderen Wahrnehmungsprozess, ein längeres Betrachten wird möglich, wodurch die fotoimmanenten Bezüge zwischen Plakat und Umgebung evoziert werden. Damit entsprechen die Aufnahmen Regenbergs der Vorstellung Matz', dass Fotografien eine spezifische Sichtweise der Wirklichkeit liefern und diese different zur vorgegebenen Wirklichkeit ist.<sup>247</sup> Auf diese Weise werden die Strategien der Werbekunst sichtbar gemacht und es wird gezeigt, dass das Werbeplakat innerhalb des sozial-gesellschaftlichen Gefüges eine nicht zu vernachlässigende Rolle einnimmt.<sup>248</sup> Die Besonderheiten der Operationsmodi von Medien fallen in der Regel insbesondere dann auf, wenn andere Medien diese beobachten, so Schmidt, was auf die von Regenberg vollzogene Studie zutrifft.<sup>249</sup>

Bereits in den 1960er Jahren bemerkte McLuhan, dass die Werbung, in ihrem Zwang, sich wandelnden, gesellschaftlichen Umständen in Form von Bildwelten und Inhalten anzupassen, um gewünschte Erfolge zu erzielen,<sup>250</sup> als Spiegel der gesellschaftlichen Situation angesehen werden kann.

„Die Historiker und Archäologen werden eines Tages entdecken, daß die Werbung unserer Zeit die einfallsreichsten und tiefsten täglichen Betrachtungen darstellt, die eine Kultur je über ihr ganzes Tun und Lassen angestellt hat.“<sup>251</sup>

Regenbergs dokumentarischer Anspruch lässt sich demnach an der Wahl seines Motivs festmachen, das er über einen langen Zeitraum verfolgt, es situationsbedingt aufnimmt und somit eine Befragung desselben unter veränderten Rezeptionsbedingungen ermöglicht.

Die Aufnahmen Regenbergs eignen sich insofern, der hier diskutierten Frage nach der Rolle mitfotografieter Schrift nachzugehen, da – auch wenn meistens das Bild gegenüber dem Textteil dominiert<sup>252</sup> – beinahe kein Plakat ohne Text fungiert;<sup>253</sup> zu wichtig

---

<sup>247</sup> Vgl. Matz 2000, S. 97.

<sup>248</sup> Vgl. Schmidt 1996, S. 162.

<sup>249</sup> Vgl. Schmidt 1996, S. 165.

<sup>250</sup> Vgl. Schmidt 1996, S. 163.

<sup>251</sup> McLuhan 1968, S. 253. Diesbezüglich ist einzuräumen, dass Werbung – auf ihren kommerziellen Zweck hin ausgerichtet – lediglich auf die Bereiche reagiert, die in einem direkten Zusammenhang zu ihr stehen, wie Dienstleistungen, Geschmackskultur oder Lebensstilgestaltung. (vgl. Schmidt 1996, S. 162). Diese wiederum zeigen sich beeinflusst von wirtschaftlichen und sozialen Tendenzen sowie Situationen der Gesellschaft, die das Kaufverhalten beeinflussen.

<sup>252</sup> So nimmt die Schrift im Vergleich zum Foto auf dem Plakat meist eine untergeordnete Rolle ein. Für die Gründe siehe *Aufgaben und Kommunikationsmöglichkeiten der Bildkommunikation* in: Schierl 2001, S. 228–236. Auch Regenberg geht dieser Entwicklung nach und unterstreicht sie durch den Titelzusatz *L.B. System*, der für Leit-Bild-System steht. (Für diese Information bedanke ich mich bei Max Regenberg.)

ist diese für die Vermittlung der Werbebotschaft,<sup>254</sup> wie bei der anschließenden Analyse der Arbeiten Regenbergs zu zeigen sein wird. Demnach ist Schrift in fast jeder Aufnahme der Langzeitstudie Bildbestandteil. Gleichzeitig kommt es durch die abfotografierten Werbebilder zu einer intramedialen Zusammenfügung im Rahmen der Langzeitstudie. Nicht nur Bild und Text gehen auf der Fotografie und durch die Reproduktion eine Beziehung miteinander ein, die es im Folgenden zu analysieren gilt, sondern auch das fotografierte Werbebild mit seiner fotografierten, bildlich festgehaltenen Umgebung. Dabei soll die These aufgestellt werden, dass die Werbeschrift als wichtiges Instrument fungiert, um die Bezüge zwischen Plakat und räumlichem Umfeld herzustellen und innerhalb der Aufnahme zu verbalisieren. Diese können sich sowohl auf der ästhetischen als auch inhaltlichen Ebene bewegen, wodurch es zu widersprüchlichen, sich ergänzenden, parodierenden oder Fragen aufwerfenden Beziehungen kommt. Diese sollen sowohl zwischen zwei nebeneinander fotografierten Werbeflächen als auch zwischen einem Plakat und seinem Aufstellungsort im Zuge von ausführlicheren Bilduntersuchungen herausgearbeitet werden.

Hinsichtlich des Bildmotivs Werbeplakats muss jedoch zu erst erwähnt werden, dass dieses in all seinen Komponenten, wie Bild und Schrift, mehrfach durchdacht und bewusst konzipiert wurde. Es ist darauf ausgerichtet, auf seine spezifische Aufstellungssituation zu reagieren, Aufmerksamkeit zu erzeugen sowie Interessenten für das zu bewerbende Produkt zu gewinnen. Dies wirkt sich auch auf die Gestaltung der Schrift aus. Diese soll in ihrer spezifischen Funktion als Werbeschrift im Folgenden genauer untersucht werden,<sup>255</sup> bevor sie anhand einiger herausgegriffener Bildbeispiele in ihrer Rolle auf der Fotografie – über ihre Position und Funktion auf der Werbefläche hinaus – untersucht werden kann.

---

<sup>253</sup> Aus der Anmerkung Schmidts „Es [das Plakat] biedert sich als stilles (tiefes) Bild an, bei dem nur (noch) die gesetzlich vorgeschriebenen Hinweise auf die Ware stören und die Differenz zur Kunst-Fotografie markieren.“ (Schmidt 1996, S. 181) lässt sich ableiten, dass ein textlicher Nachweis auf dem Werbebild gesetzlich vorgeschrieben ist.

<sup>254</sup> Schierl macht deutlich, dass analoge Medien, wie Bilder, zu vieldeutig und offen ausgelegt werden können, sodass durch beigelegte Texte die Semantik des Plakates in eine gezielte Richtung geführt werden kann. (vgl. Schierl 2001, S. 226 f.)

<sup>255</sup> Dies kann aufgrund der hier im Fokus stehenden Frage nicht in der Ausführlichkeit abgehandelt werden, wie es das Thema und das Material verlangen würden. Für nähere Informationen sei auf den Überblick von Schierl verwiesen. (vgl. Schierl 2001).

## **6.2. Zur Rolle der Schrift im Werbeplakat am Beispiel von *Tankstelle (L.B. System Köln)***

Die in Regenbergs Aufnahmen präsente Schrift befindet sich vorzugsweise auf dem abfotografierten Werbeträger, sodass sie bereits in der unfotografierten Situation eine innerbildliche Funktion besitzt, wie in der Aufnahme *Tankstelle (L.B. System Köln)* (Abb. 71) nachvollzogen werden kann. Aus diesem Grund ist im Folgenden auf die Besonderheiten dieses Werbemittels einzugehen und zu hinterfragen, welche Rolle der Schrift in diesem Medienverbund zugesprochen werden kann.

Bei Plakaten handelt es sich um im Stadtraum omnipräsente Werbeflächen, durch deren Gegenwart Städte zu Bilderlandschaften mutieren.<sup>256</sup> Trotz der Etablierung anderer Medien wie Radio, Fernseher oder Internet fungieren sie nach wie vor als eines der wichtigsten Werbemittel und reagieren in Ästhetik und Inhalt auf gesellschaftliche Stimmungstendenzen und den Zeitgeist. Formal bestehen sie aus einem Bild- und/oder Textteil, der wahrgenommen werden muss, damit das Medium seinen Zweck erfüllt. Demnach passen sich die Werbeträger ihrem Aufstellungsort – meist in städtischer Struktur – und dem Bewegungsfluss ihrer potenziellen Betrachter an. Es sind Bilder, die man sich nicht bewusst ansieht, sondern an denen man vorbeischaut.<sup>257</sup> Um dennoch Aufmerksamkeit zu erregen, sind Plakate sowohl in ihrer Makro- wie auch Mikroebene daraufhin konzipiert,<sup>258</sup> wahrgenommen zu werden. Dabei fungiert der Bildteil aufgrund der von Stöckl beschriebenen Differenz im Wahrnehmungsprozess von Bildern und Schrift als erster Blickfang.<sup>259</sup> Hinsichtlich der Texte, die auf der Mikroebene das Aussehen mitbestimmen, wirkt sich diese spezifische Wahrnehmungssituation sowohl auf ihr Aussehen als auch auf ihren Inhalt – auf ihre grafische Diskursivität – aus: meist kurz und prägnant in der Aussage, die in ihrer Semantik nicht direkt auf das Produkt verweisen muss, sind sie so auf die Werbefläche gesetzt, dass sie durch Farbigkeit und Typografie in Beziehung zum bildlichen Umfeld treten, ohne dabei jedoch an Aufmerksamkeit zu verlieren. Dies ist auf dem linken Plakat der Aufnahme *Tankstelle (L.B. System Köln)* nachvollziehbar, dessen auffälligster Schriftzug ‚Von Romeo für Julia‘ keine Angaben über das zu bewerbende Produkt liefert und sich durch seine schwarze Farbigkeit sowie sein fett gedrucktes Aussehen vom weißen Untergrund auffällig abhebt.

---

<sup>256</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 22.

<sup>257</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 22.

<sup>258</sup> Vgl. Schierl 2001, S. 133. Unter Makroebene versteht Schierl das Werbemittel als Ganzes, unter Mikroebene dessen einzelne Gestaltungselemente.

<sup>259</sup> Vgl. Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

Hinsichtlich des Erscheinungsbildes des Werbetextes macht Schierl deutlich, dass dieses parallel zu seinem Inhalt, emotional wirksam und dementsprechend gezielt eingesetzt wird, um gewünschte Assoziationen und Gefühle zu wecken. So werden alle Komponenten des Schriftbildes, wie Schriftart, -größe oder Schreibweise, gezielt eingesetzt sowie deren Wirkung aufeinander und auf das beworbene Produkt abgestimmt. In dem herangezogenen Beispiel des fotografierten Plakates wurde durch die Antiqua-Schrift bewusst eine Typografie gewählt, die in der Werbetechnik vorzugsweise für stärker an Emotionen gebundene Inhalte, wie ‚Von Romeo für Julia‘ verwendet wird.<sup>260</sup> Darüber hinaus kann die Schriftgestaltung auch zur Wiedererkennung eines Markenproduktes dienen, indem häufig auf ein konstantes Erscheinungsbild der Schrift gesetzt wird.<sup>261</sup> Dies wird anhand des Markenlogos von *McDonald’s* sichtbar, das ebenfalls auf der Werbung in Form des geschwungenen, gelben M präsent ist und augenblicklich mit der Fast-Food-Kette in Verbindung gebracht wird.

Die Textsemantik – losgelöst vom Kontext des Plakates – muss dabei nicht zwangsläufig in einer klar verständlichen, das Produkt umschreibenden Beziehung zu diesem stehen. „In Bildarrangements wird nicht selten das, wofür geworben wird, in den Hintergrund gerückt, so daß man das Bild erst gleichsam in sich drehen muß, um herauszubekommen, um was es geht.“<sup>262</sup> Insbesondere eine in Bild und/oder Text reduzierte Werbegestaltung zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf sich, sie bezieht ihn stärker mit ein und verlangt ein höheres Kombinationspotenzial von ihm.<sup>263</sup> Schirmer bezeichnet sie als ‚do-it-yourself-Plakate‘, die eine aktiveres Auseinandersetzung fordern. So verweist die Aussage ‚Von Romeo für Julia‘ nicht auf das eigentliche Produkt, sondern löst Assoziationen an das Liebesdrama von Shakespeare aus.

Schirner macht deutlich, dass Plakattexte nicht auf Lesen, sondern vordergründig auf Sehen angelegt sind, da sie auf einen ersten Blick als Ganzes erfassbar sein müssen.<sup>264</sup> „Plakattexte müssen Bilder sein. Textbilder.“<sup>265</sup> Diese Umschreibung scheint insofern passend gewählt, da in der guten und schnellen Lesbarkeit das Funktionieren der Werbeschrift begründet liegt. Unterstützt durch ihre Ikonizität, die u. a. von Farbigkeit und

---

<sup>260</sup> Vgl. Schierl 2001, S. 143. Schierl bezieht sich hier auf C. Wilhelm, Typografie. Kein Spiel ohne Grenzen, in: Idee, Nr. 2, 1978, S. 23–25.

<sup>261</sup> Vgl. Schierl 2001, S. 144.

<sup>262</sup> Luhmann 1996, S. 88.

<sup>263</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 24.

<sup>264</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 24.

<sup>265</sup> Schirner 1991, S. 24.

Typografie getragen wird, nähert sich der Leseprozess der kalkulierten Schrift auf dem Plakat dem rascher verlaufenden Seh- und Verarbeitungsprozess von Bildern an.<sup>266</sup>

Anders als bei den von Leonard fotografierten Graffiti, deren zum Teil schlechte Lesbarkeit auf ihr schwierig zu beschriftendes Trägermaterial zurückzuführen ist (vgl. Abb.35/ 38), sollte in Plakatexten eine gute Lesbarkeit nicht vernachlässigt werden. Das für das Medium Schrift typische Phänomen der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ tritt auf, wobei es gerade durch die gewählte Bildlichkeit der Schrift garantiert wird, die sich wiederum für eine rasche Verarbeitung verantwortlich zeigt.

Die Headline, die sich durch ihre Größe hervorhebt, dient dabei zusammen mit dem meist vorhandenen Werbebild als erster Blickfang, wie an der zur Veranschaulichung herangezogenen Aufnahme *Tankstelle (L.B. System Köln)* in der Betrachtung des abfotografierten, linken Plakates nachvollzogen werden kann. Dies spielt bei der Gestaltung von Plakaten insofern eine Rolle, da sie, als Bildfläche aufgefasst, vordergründig keine lineare, sukzessive Lesart hervorrufen, sondern simultan und gleichzeitig betrachtet werden. Eine Orientierung in Form einer Headline reagiert dementsprechend auf den Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozess von Bildflächen und leitet den Blick von der Bildfläche zu dem Text, der zusammen mit dem Bild für die Vermittlung der Werbebotschaft elementar ist.<sup>267</sup> Erst auf den zweiten Blick vermittelt schließlich der folgende, kleiner in die Fläche gesetzte Text weitere Informationen. Auf grafisch gestalteten Gutscheinen lässt sich die zweite Headline ‚McDonald’s Verschenk-Scheck‘ lesen. Eine Zeichnung verschiedener McDonald’s-Produkte, die die Gutscheine verzieren, stellt die Verbindung zu der Fast-Food-Kette vordergründig visuell her.

An diesem, willkürlich aus den abfotografierten Werbeflächen Regenbergs herausgegriffenem Beispiel zeigt sich, wie die einzelnen Elemente des Plakates stark zueinander in Bezug gesetzt sind und schließlich die holistische Werbebotschaft vermitteln. Erst durch ihre Beziehung zwischen Text und bildlichem Umfeld erklären sich die innerbildlichen Zusammenhänge in der Werbung und der Bezug zum beworbenen Produkt kann hergestellt werden. Als eigentlicher Bedeutungsträger fungiert dabei weder der Text noch der Bildteil, sondern die spannungsreiche oder interessante Beziehung zwischen beiden.<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Vgl. bezüglich der Differenz von Seh- und Leseprozess Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

<sup>267</sup> Vgl. Kapitel 2. *Schrift, Schrift und Bild, fotografierte Schrift*.

<sup>268</sup> Vgl. Schierl 2001, S. 251.

Der auf das Plakat konzentrierte Blick kann anschließend auf das Motiv in dessen bildlichen Kontext gelenkt werden, wie es auch in den folgenden Bildanalysen erfolgen soll. Der von Regenberg fotografierten Schrift sind als Werbebestandteil die oben beschriebenen Eigenschaften und Intentionen zu eigen, wodurch sie sich von der intradiegetischen Schrift in den Aufnahmen Wellings und Leonards bezüglich der sie autorisierten Person wie auch ihres Rezipienten unterscheidet. Die im Zuge der Langzeitstudie zum Bildmotiv gewordene Schrift kann nicht mehr nur auf eine Person als Urheber zurückgeführt werden, da sie in einem Verbund verschiedener Akteure entsteht. Diese können nicht als Vertreter des zu bewerbenden Produktes angesehen werden, da sie in ihrer Funktion als Werbetexter engagiert wurden. Darüber hinaus wird die Schrift mit dem Ziel konzipiert, die Werbung möglichst zielführend zu gestalten, sodass Aufmerksamkeit erzeugt wird und das Produkt Interessenten findet. Diese spezifischen Gestaltungs- und Formulierungsbedingungen sowie die Eigenschaften der Schrift müssen im Weiteren bei der Betrachtung der Arbeiten Regenbergs berücksichtigt werden, auch wenn sie durch die Rezeption auf der Fotografie aus ihrem ursprünglichen Kontext gehoben sind. Dabei soll jeweils der Blick zuerst auf das Bildmotiv des Plakates und dessen Schrift-Bild-Relation gerichtet werden, da dieses – obwohl es Regenberg vordergründig um die Beziehungsstränge zum Umfeld geht – zuerst in den Blick fällt. Nach dessen Analyse kann der Wirkungskreis der durch die Schrift mitbestimmten Werbebotschaft bzw. der Schrift allein über das Bild im Bild hinaus auf die gesamte Fläche der Fotografie erweitert werden.

### **6.3. Tankstelle (L.B. System Köln) und Köln – Beispiele für Bezüge zwischen zwei Plakaten**

Da eines der beiden Plakate auf *Tankstelle (L.B. System Köln)* (Abb. 71) in Ansätzen bereits beschrieben wurde, soll diese Fotografie herangezogen werden, um ein von Regenberg festgehaltenes Beispiel der Beziehung zweier Werbeflächen nebeneinander zu analysieren. Neben dem Werbeträger der Fast-Food-Kette ist ein zweiter im öffentlichen Raum aufgestellt, welcher für das neue Modell des VW-Passats wirbt. Beide Plakate befinden sich in einem Wohngebiet und verdecken Teile einer Tankstelle. Sowohl der Titel der Fotografie als auch das fotoimmanente Logo von ‚Castrol‘ lassen auf die Örtlichkeit schließen. Die blätterlosen Bäume verweisen auf einen Aufnahmezeitpunkt im späten Herbst oder Winter. Formal ist die rechte Werbefläche ähnlich aufgebaut wie die zuvor beschriebene linke, indem an der oberen Kante eine Headline auszumachen ist, während der Rest der Plakatfläche von der Fotografie eines von oben aufgenomme-

nen Autos mit zwei Stühlen hinter dem Stamm einer Palme eingenommen wird.<sup>269</sup> Der Schriftzug hebt sich in seiner weißen Farbe vom bräunlich-orangen Untergrund der Fotografie ab und zieht sich über die gesamte Breite. Anders als der Werbeschriftzug ‚Von Romeo für Julia‘ ist er serifentlos. Dies scheint insofern passend, da die Grotesken-Schrift in ihrer Klarheit und Strenge die Assoziationen an Technik und Wissenschaft unterstreicht.<sup>270</sup> In seiner Semantik verweist der Text bereits auf das umworbene Produkt: ‚Der neue Passat. Eine Klasse besser‘. In der Formulierung scheinen bewusst kurze, unvollständige Sätze, die der Leser noch mit einem Sinn gebenden Verb ergänzen muss, gewählt worden zu sein, um den Textteil und seine Werbeaussage auf das Wesentliche zu reduzieren. Zwischen Fotografie und Text kann demnach leichter eine Verbindung hergestellt werden als zwischen der Headline und den abgebildeten *McDonald's*-Gutscheinen links.

Die abfotografierten Plakate lösen in ihrem Nebeneinander beim lesenden Betrachter der Aufnahme den Versuch aus, beide Textzeilen nicht voneinander zu trennen, sondern sie – wie auf der Fläche der Fotografie – als eine durchgehende aufzufassen. Dies wird durch den linear verlaufenden Leseprozess der Schrift von links nach rechts evoziert, wodurch er sich vom Seh- und Wahrnehmungsprozess des (fotografischen) Bildes unterscheidet. Innerhalb der Komposition der Fotografie wird die Konzentration auf die Plakate und auf deren Werbetexte zusätzlich durch deren Farbigkeit verstärkt, wodurch sie sich vom monochromen, restlichen Bildfeld abheben. Darüber hinaus ergeben die drei Sätze in ihrer Zusammensetzungen einen semantischen Sinn, indem sie sich zu ‚Von Romeo für Julia. Der neue Passat. Eine Klasse besser‘ zusammenfügen. Durch dieses Sinn ergebende Zusammenlesen scheint die rechte Werbung auf die Konkurrenz der linken zu reagieren und sich ihrer Aussage zu bemächtigen. Problemlos könnte die Semantik der linken Werbeschrift in das rechte Plakat integriert werden, indem z. B. die beiden Stühle mit den beiden Personen in Verbindung gebracht werden.

Ausgehend von der intradiegetischen Schrift, die sich auf der Fotofläche aus zwei Werbeschriftzügen zusammensetzt, muss deren semantische Bedeutung nicht nur innerhalb der Bilder im Bild betrachtet werden, sondern auch in Bezug zum übrigen fotografierten Umfeld. Dabei soll auf den von der Passat-Werbung halb verdeckten VW-Käfer hingewiesen werden, der durch seine Farbe in das monochrome graue Umfeld eingebettet ist. Hingegen zieht das rote, beworbene Auto, bedingt durch die kontrastierende Farbe, den

---

<sup>269</sup> Kann als Verweis auf die Nobilitierung verstanden werden. Dies ist nach Schierl eine beliebte Strategie, um den Reiz an dem zu bewerbenden Produkt zu erhöhen (vgl. Schierl 2001, S. 231).

<sup>270</sup> Vgl. Schierl 2001, S. 143.

Betrachterblick stärker auf sich und scheint den nur mehr halb sichtbaren VW-Käfer aus dem Sichtfeld zu verdrängen. Durch die Semantik des Werbeschriftzuges wird diese innerbildliche Relation verstärkt, indem er als kommentierender Vergleich zwischen beiden Automodellen gelesen werden kann: ‚Der neue Passat. Eine Klasse besser.‘

Auch andere Beispiele für ein Zusammenspiel der Werbetexte sind in der Langzeitstudie vertreten. *Köln* (Abb. 72) aus dem Teilkonvolut der *Marlboro*-Fotografien zeigt ebenfalls zwei sich in ihrer Wirkung beeinflussende Plakate. Diese befinden sich, wie durch die Fotografie nachvollzogen werden kann, parallel zu einem Gehsteig hinter parkenden Autos. An dem vorbeigehenden, in den Bildaufschnitt aufgenommenen Passanten zeigt sich, dass Regenberg nicht versucht, das städtische Leben aus seinen Aufnahmen zu verdrängen. Rechts und links der Plakatwand, die in der Mitte schräg nach hinten verläuft und demnach eine dreieckige Einbuchtung im Gehsteigbereich bildet, sind abgeschnittene Fassaden zweier Häuser auszumachen, die die Fotografie begrenzen. Das linke Plakat wirbt für die Zigaretten-Marke. Der für *Marlboro* als Werbesymbol fungierende Cowboy nimmt im Seitenprofil die rechte Hälfte ein. Rauchend blickt er in die außerhalb des Bildes liegende Ferne. Der Werbeschriftzug ist schwarz auf die weiße, freie Fläche links neben der Porträtfotografie auf das Plakat gesetzt. Er übernimmt die typische Typografie des Markennamens und verspricht den seit 1971 verwendeten Werbeslogan im deutschsprachigen Raum ‚Marlboro. Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer‘.<sup>271</sup> Bezogen auf den Text scheint sich der in die Ferne blickende Cowboy, beim Genuss der Zigarette entweder an vergangene Freiheit und Abenteuer zu erinnern oder diese in der Ferne hoffnungsvoll zu erwarten. *Marlboro* bedient sich seit Mitte der 1960er Jahre dieses bewusst ‚männlichen‘ Images, das in der Figur des Cowboys, als Verkörperung von Abenteuer, Freiheit und Männlichkeit, sein Symbol findet. Ausgelöst durch diese Werbekampagne, an der der Konzern seit 50 Jahren festhält, konnte sich die Marke zu einer der weltweit absatzstärksten entwickeln.<sup>272</sup> „Das Phänomen einer massenkulturellen Homogenisierung des globalen Marktes bei gleichzeitigem Einsatz eines zwar national geprägten, aber doch überall verständlichen Bildes ließ den Namen dieses Konsumartikels zum legendären und gefeiertem Werbemythos werden.“<sup>273</sup>

Das rechte Plakat ist ebenfalls vom Zusammenspiel eines bildlichen und textlichen Teils geprägt. Das gemalte Bild zeigt eine Flusslandschaft mit angrenzenden Hügeln. Es ist

---

<sup>271</sup> Vgl. Butin 2011, o.S.

<sup>272</sup> Vgl. Butin 2011, o.S.

<sup>273</sup> Butin 2011, o.S.

mittig auf die Werbefläche gesetzt und geht in Form von unregelmäßigen Rändern in einen monochromen, weißen Plakatteil über. Stark vergrößerte Weinreben rahmen es teilweise rechts und links ein und verweisen zusammen mit dem fotografierten, auf das Bild applizierten Weinglas auf eine Weinregion. In den gemalten Himmel ist ein bogenförmiger Schriftzug gesetzt, der den Wein aus dem Nahegebiet bewirbt. „Warum denn in die Ferne schweifen ... Nahewein!“ spielt mit der klanglichen wie auch visuellen Analogie zwischen „Nahe“ und „Nähe“ und animiert den Leser durch seine Semantik, den regionalen Wein zu trinken.

Beide Plakate unterscheiden sich sowohl in der formalen Gestaltung der gesamten Fläche als auch in der Ikonizität ihrer Schriftzüge voneinander. Hinsichtlich ihrer Referenzialität lassen sich jedoch erneut Bezüge zwischen den beiden intradiegetischen Texten der Fotografie herstellen. Der rechte Schriftzug scheint dabei in seiner Semantik den in die Ferne gehenden Blick des Cowboys durch die Frage „Warum denn in die Ferne schweifen ...“ zu kommentieren und auch zwischen den beiden Textteilen lassen sich referenzielle Gemeinsamkeiten ausmachen. Spricht der linke auf ein geschmackliches Erlebnis an, so könnte dies auch auf den „Nahewein“ übertragen werden.

Diese herausgearbeiteten Bezüge zwischen den beiden Plakaten, die durch ihr räumliches Nebeneinander am Aufstellungsort und in Anbetracht Regenbergs Intention die Komposition der Fotografie mitbestimmen, scheinen erst durch das Bestreben des Fotografen, diese aufzuspüren und bildlich festzuhalten, möglich. Auf der fotografischen Reproduktion werden durch die Werbetexte diese Bezüge hergestellt und erst durch das Betrachten auf dieser, losgelöst aus dem städtischen Kontext, visualisiert. Die von Matz verlangte Einstellung zum Bildmotiv und die aus der Fotografie sichtbar werdenden Differenzen zwischen der Wirklichkeit und dem reproduzierten Wirklichkeitsausschnitt spiegeln sich demnach in Regenbergs Arbeitsweise wieder.

#### **6.4. Artmess (L.B. System Köln-Humbold) und Tor (L.B. System Köln) – Beispiele für Bezüge zwischen Plakat und Umfeld**

Nicht nur Wechselwirkungen zwischen nebeneinander vorgefundenen Plakaten schlagen sich in Regenbergs Fotografien nieder, sondern auch deren Relation zu ihrem Umfeld. Diese bedarf stärker – als die Beziehung zwischen zwei Werbeträgern – des fotografischen Abbildes, um erkannt zu werden, da der Betrachter sich als Passant im städtischen Raumgefüge bewegt und somit Bestandteil dieses Umfeldes wird, wodurch ihm ein distanzierter Ein- oder Aufblick verwehrt ist.

So stellt die Umgebung des Aufstellungsortes einen der größten Konkurrenzfaktoren für ein Werbung dar, gegen die es sich durchsetzen muss, um aufzufallen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen zu können. Dies ist in der urbanen Bilderlandschaft, wie Schirner das äußere Erscheinungsbild von Städten umschreibt, schwierig, da der Unterschied zwischen Plakat und Umgebung so gewöhnlich geworden ist, dass er nahezu verschwunden ist.<sup>274</sup> Demnach reagiert Werbung in ihrer Gestaltung und semantischen Bedeutung nicht nur sensibel auf ihre Umgebung, sondern wirkt auch auf diese zurück.<sup>275</sup> Dieses „rückgekoppelte Beziehungsfeld“<sup>276</sup> spürt Regenberg durch seine Beobachtung der Werbeträger auf und reproduziert es in Form des fotografischen Abbildes, wodurch es, aus dem ursprünglichen Kontext gelöst, sichtbar gemacht wird. Der Werbeschrift muss dabei eine entscheidende Rolle zugesprochen werden, da sie wesentlich die Semantik wie auch Ästhetik des Plakates mitbestimmt. Dieses kann schließlich in seiner Beziehung zum räumlichen Umfeld, die von formal-ästhetischen und/oder inhaltlichen Kriterien evoziert wird, untersucht werden. Ein Beispiel für eine Parodie hervorruhende Relation wird in *Artmess (L.B. System Köln-Humbold)* (Abb. 73) innerhalb des fotografischen Wirklichkeitsschnittes deutlich. An einer Bushaltestelle, die sich neben einem baustellenartigen, peripheren Gebiet befindet und auf den Anschluss an urbaneren Raum verweist, wird für die Kunstmesse *Art Cologne* geworben. Weiß auf Rot hebt sich die seriflose Schrift vom Trägermedium ab, welches lediglich aus einer roten, monochromen Fläche und der Aufschrift besteht. Der Schriftzug entspricht hinsichtlich seiner Farbe als auch Typografie dem offiziellen Logo der Messe, die, 1967 gegründet, zur ältesten ihrer Art zählt.

Zusammen mit den nicht mehr lesbaren, schriftlichen Ergänzungen am oberen und unteren Rand des Plakates ist die mittig gesetzte Headline ‚ART COLOGNE‘ im Blocksatz formatiert. Dabei ist das Wort ‚ART‘ am dominantesten und nimmt aufgrund seiner Größe die gleiche Breite wie das darunter anschließende ‚COLOGNE‘ ein. Beide Worte ziehen durch ihre mittige Position und die verhältnismäßig große Schrift bewusst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Durch die genaue Reflexion der ikonischen Komponenten der Schrift wird deutlich, wie stark ihr Aussehen konzipiert wurde, um den Betrachterblick auf das zuerst Wichtige zu lenken. Erst auf den zweiten Blick – so scheint es – sollen die übrigen, kleiner auf den Werbeträger gesetzten Informationen den lesenden Betrachter erreichen. Diese sind, bis auf den Zusatz ‚Internationaler‘

---

<sup>274</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 22.

<sup>275</sup> Vgl. Schmidt 1996, S. 163.

<sup>276</sup> Schmidt 1996, S. 163.

Kunstmarkt', auf der Fotografie nur noch schwer zu lesen, zu klein sind sie auf dieser abgebildet. Lediglich durch ihre noch auszumachende Wahrnehmbarkeit, die sich auf die Zwischenräumlichkeit stützt, zeichnet sie sich noch als Schrift aus, deren Eigenschaft der Diskretheit und Referenzialität auf diese Entfernung jedoch nicht mehr sichtbar sind und somit nicht erfüllt werden. Demnach passt sich Regenberg in der Komposition der Fotografie bedingt durch Aufnahmeperspektive, Fokussierung, Schärfentiefe und Vergrößerung der Gestaltung der Plakate an, indem kleinere, für die Werbebotschaft bei der ersten Betrachtung unwichtigere, schriftliche Informationen analog zu ihrer Wirkung auf dem fotografischen Abbild erscheinen. Bezuglich dieser Strategie kann auch nochmals auf die unleserliche Schrift auf der Fotografie *Tankstelle (L.B. System Köln)* (Abb. 71) verwiesen werden, die die *McDonald's*-Gutscheine verziert, – auch sie leistet für die Werbebotschaft als Schriftelement nur einen untergeordneten Beitrag. Insgesamt geht von dem Aushang auf *Artmess (L.B. System Köln-Humbold)*, bedingt durch die Bildlichkeit der Schrift als einziges Plakatmotiv, ihrer Anordnung auf dem Werbemedium sowie der Zweifarbigkeit ein strenger, geordneter Eindruck aus. Sowohl dieser, als auch die an eine Kunstmesse gebundenen Assoziationen, die von der Textsemantik und dem Erscheinungsbild des Logos beim wissenden Leser hervorgerufen werden, lösen die bereits erwähnte fotoimmanente Parodie aus. Diese erschließt sich, wenn das Bildmotiv des Plakates in Relation zum bildlichen Umfeld auf der Fotografie gesetzt wird.

Die Bushaltestelle, deren eine Wand als Werbeträger dient, befindet sich auf einem Gehsteig am rechten Bildrand. Dahinter grenzt ein unbebautes Brachland an, worauf ein Bauzaun, Metallrohre und Teile eines Autowracks verweisen. Ein vermeintlich ungewöhnlicher Ort, um für eine Kunstmesse zu werben, da die von der Umgebung ausgehende Stimmung keine Gemeinsamkeiten mit einer Kunstmesse zu haben scheint. Durch das Plakat und die Tatsache, dass dieses selber über keine bildliche Darstellung verfügt, angeregt, könnte der Betrachter den Versuch starten, dessen Wirkungsraum als Kommentar zu lesen und die Frage aufzuwerfen, ob die vorgefundene Szene mit dem Kölner Kunstgeschehen metaphorisch zu verbinden ist. So kann eine formale Brücke zwischen dem roten Werbeaushang und dem roten Autoteil geschlagen werden. An dieser Stelle sollte auf den von Regenberg gewählten Titel verwiesen werden, in dessen Sinne ebenfalls eine Verbindung zwischen Kunst, der Messe und dem ungeordneten, verwahrlosten Umraum hergestellt wird. *Artmess (L.B. System Köln-Humbold)* wird beiden Situationen gerecht – der Kunstmesse, auf die durch die Semantik des Werbetex-

tes verwiesen wird, als auch dem, die Fotografie bestimmendem Durcheinander, übersetzt man das Wort ‚mess‘ ins Deutsche. Demnach bilden die von der intradiegetischen Schrift hervorgerufenen Assoziationen, die von der Fotografie ausgehende Stimmung und der extradiegetische Text in Form des Titels ein Spannungsfeld, in dem sich die Bildaussage festigt.

*Artmess* (*L.B. System Köln-Humbold*) kann als eines von Regenbergs Beispielen herangezogen werden, in dem es zu einer ironischen, widersprüchlichen Bildwirkung kommt. Außerdem wird verdeutlicht, dass Werbeplakate und ihre Schrift auf rasche Rezeption hin angelegt sind. Im Fall der Kunstmesse soll das im Kölner Raum bekannte Logo an seinem Aufhängungsort erkannt und mit der Veranstaltung in Verbindung gebracht werden. Eine bewusste Rezeption in Zusammenhang mit dem räumlichen Umfeld soll durch die Werbung nicht ausgelöst werden. Wie oben beschrieben, animiert erst die Fotografie den Betrachter dazu, wodurch Wirkungen hervorgerufen werden, die nicht mehr der Kontrolle der die Werbung autorisierenden Person unterstellt sind.

Auch *Tor* (*L.B. System Köln*) (Abb. 74) funktioniert mit ähnlichen Parametern, um ausgehend von einem im öffentlichen Raum vorgefundenen Plakat eine Situation festzuhalten und ergänzend durch den Titel Bezüge zu evozieren, die erst durch die mediale Übersetzung auf das fotografische Abbild gegenwärtig werden.

Das in Regenbergs Hauptinteresse stehende Motiv wirbt für die Zigarettenmarke *Marlboro*. Der für das Label bekannte und sinnstiftende Werbespruch ‚Come to Marlboro Country‘ ergänzt ein für die Marke typisches Werbefoto – drei Cowboys reiten durch ein geöffnetes Zauntor in eine sich vor ihnen ausbreitende weite Landschaft, die von der untergehenden Sonne in gelbes Licht gehüllt ist. Die Vermutung, es handele sich hierbei um das vom Text verkündete ‚Marlboro Country‘ liegt nahe. Die von der Zigarettenmarke benutzte Typografie auf der Produktverpackung dient auch dem Werbeschriftzug als Grundlage, wodurch – unterstützt durch den bewusst eingesetzten Wiedererkennungswert – ein vertrautes Bild vermittelt wird. Dadurch wird es möglich, das Plakat zu gestalten, ohne direkt das Produkt abzubilden, wodurch sich neue, kreative Möglichkeiten eröffnen. Die Schrift in ihren Eigenschaften wie auch die vertraute Ikonografie dienen dem die Werbung Wahrnehmenden augenblicklich als Hinweis. Es handelt sich demnach um ein von Schirner definiertes ‚do-it-yourself-Plakat‘, das eine bewusste Rezeption für das Verständnis verlangt.<sup>277</sup> Darüber hinaus kann dies als Beispiel für einen seit den 1970er Jahren in der Werbegestaltung spürbaren Trend herangezogen werden:

---

<sup>277</sup> Vgl. Schirner 1991, S. 24. Eine Vertrautheit mit dem Werbestil, der für das beworbene Produkt typisch ist, könnte ebenfalls zu einem schnellen Verständnis führen.

Vordergründig preist Werbung nicht mehr das Produkt an, sondern erzeugt eine Atmosphäre, die dem Betrachter freien Interpretationsspielraum ermöglicht.<sup>278</sup> Diese Tendenz, die in der *Marlboro*-Werbung spürbar wird, endet schließlich in einer Entwicklung, die Schmidt mit den Worten „Es [das Plakat] biedert sich als stilles (tiefes) Bild an, bei dem nur (noch) die gesetzlich vorgeschriebenen Hinweise auf die Ware stören und die Differenz zur Kunst-Fotografie markieren,“<sup>279</sup> umschreibt. Mit dem oben angeführten Verweis auf die starke Konkurrenz zur Umgebung kann bezüglich *Tor* (*L.B. System Köln*) angemerkt werden, dass es sich aufgrund seiner leuchtend gelben Farbigkeit deutlich von dem Umfeld seines Aufstellungsortes abhebt, wie im Folgenden bei der Analyse der Beziehung Plakat–Umgebung offensichtlich werden wird.

Ausgehend von dem einladenden Hinweis, in das *Marlboro Country* zu kommen, kann der Wirkungskreis der intradiegetischen Schrift aus dem Bild im Bild hinaus auch auf die gesamte Fotofläche übertragen werden. In dem fotografierten Landschaftsausschnitt wiederholt sich die Szenerie auf der Werbefläche, indem dieses vor einem Zaun in winterlicher Landschaft aufgestellt ist. Wie in *Artmess* (*L.B. System Köln-Humbold*) verstärkt der Titel die innerbildliche Vermutung, dass zwischen den beiden räumlichen Landschaftsszenarien eine Parallele zu ziehen ist. *Tor* (*L.B. System Köln*) lenkt den Blick auf beide – auf die Szenerie im Werbeplakat und die in der fotografierten Umgebung. Allerdings behauptet sich ersteres deutlich gegenüber seiner Umgebung, da der Aufforderung ‚Come to Marlboro Country‘ lediglich auf diesem nachzukommen möglich wäre. Zwar bieten auch der Zaun und dessen Tor außerhalb des Plakates, an dessen Aufstellungsort, die Möglichkeit, in die dahinterliegende Natur zu gehen, doch wird dies durch das verschlossene Tor verhindert. Darüber hinaus scheint die winterliche Atmosphäre weit weniger attraktiv als die sonnen- und lichtdurchflutete Landschaft auf dem Werbebild. Gerade die im Winter aufkommenden Wünsche und Sehnsüchte nach wärmeren Temperaturen werden durch die Werbung angesprochen und scheinen durch die Aufforderung – und somit durch den Kauf – befriedigt werden zu können. Auch an diesem exemplarisch herausgegriffenen Beispiel zeigt sich, dass die intradiegetische Schrift in ihrer Referenzialität und ihrer äußeren Erscheinung Assoziationen weckt, die die Bildwirkung und deren Aussage beeinflussen. Außerdem verbindet sich die Fiktion des Werbeträgers mit den realen Gegebenheiten des Aufstellungsortes durch die offensichtlichen innerbildlichen Parallelen.

---

<sup>278</sup> Vgl. Schmidt 1996, S. 181.

<sup>279</sup> Schmidt 1996, S. 181.

## **6.5. Ergebnis einer Langzeitstudie**

Obwohl die vordergründige Intention Regenbergs darin besteht, die Bezüge zwischen Werbeplakat und ihrem Wirkungskreis bildlich festzuhalten sowie durch die mediale Übersetzung erst wahrnehmbar und rezipierbar zu machen, können durch die lange Zeitspanne, über die sich die Studie bereits erstreckt, auch andere Schlussfolgerungen gezogen werden. Diese beziehen sich auf die Entwicklung und Veränderung der Werbegestaltung in diesem Zeitraum. Wie bereits angedeutet, vollzieht sich seit den 1970er Jahren ein Trend hin zu einer semantisch offeneren Werbegestaltung, die dem Betrachter Freiraum für eigene Assoziationen und Interpretationen eröffnet.

Diese Entwicklung spiegelt sich folglich auch am Plakatelement Schrift wider, wie aus der Betrachtung verschiedener Fotografien der Serie Regenbergs geschlussfolgert werden kann. Dabei fällt eine zunehmende Offenheit in der semantischen Bedeutung wie auch eine Reduzierung des Schriftelementes als solches auf.

Dies lässt sich im Vergleich zwischen den 1980 aufgenommenen Plakaten auf *Tankstelle (L.B. System Köln)* (Abb. 71) und der 1996 fotografierten *Marlboro*-Werbung auf *Tor (L.B. System Köln)* (Abb. 74) nachvollziehen. Das jüngere verweist nicht mehr direkt – mit der Nennung des Produktnamens *Marlboro* unter verändertem Kontext – auf das zu bewerbende Produkt und lässt Freiräume für eigene Assoziationen. Die beiden älteren Plakate hingegen weisen zum Teil einen höheren Anteil an textlicher Erklärung auf bzw. verweist diese zusammen mit dem Bild direkt auf das Produkt. Diese Entwicklung hin zu einer rascheren Rezeption und größeren Offenheit der Plakate lässt sich an der Untersuchung der von Regenberg mitfotografierten Werbeschrift verfolgen.

Die Betrachtung der Einzelbilder der Langzeitstudie des deutschen Fotografen liefert, getragen auch durch die fotoimmanenten Schriftzüge, einen Blick auf Zusammenhänge, die im städtischen Bewegungsfluss, unter dessen Bedingungen es normalerweise zur Rezeption der Großflächenplakate kommt, unauffällig bleiben und verschwinden. In seiner Intention, diese festzuhalten, prägt Regenberg eine Dokumentarfotografie, die eine spezifische Sichtweise auf die Wirklichkeit ermöglicht.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Vgl. Matz 2000, S. 97.

## **7. Schlussbemerkung**

Schrift auf Fotografien als *mitfotografierte* Bildbestandteil ist ein bisher wenig betrachtetes Phänomen, das, wie hier gezeigt werden konnte, nicht ausschließlich zufällig zum fotografierten Objekt wird. Stattdessen widmen sich Fotografen – wie die, für die hier vollzogene Analyse ausgewählten – bewusst diesem Motiv, um sich seiner zu bedienen und es zum integrativen Element ihrer Aufnahmen zu machen.

Da es sich bei Schrift um ein Medium handelt, das sowohl Eigenschaften der Sprache als auch des Bildes aufweist und je nach Lesbarkeit zwischen beiden Eigenschaftsfeldern changiert, kann bei dem hier untersuchten Zusammenspiel von einem intermedialen gesprochen werden. Dieses kann, je nach Art der Abbildung der Schriftzüge auf der Fotografie und Grad ihrer Lesbarkeit, mannigfache Formen annehmen und zu unterschiedlichen Lesarten des fotografischen Bildes veranlassen. Darüber hinaus kann ein Abfotografieren von Schrift deren Wahrnehmung und Rezeption verändern, wie an den untersuchten Fotografien nachvollzogen werden konnte.

Im Zuge der einleitenden Annäherung an das Phänomen ‚Schrift‘ konnte gezeigt werden, dass sie eine eigene, oft übersehene Bildlichkeit aufweist. Gleichzeitig muss sie, obwohl sie Eigenschaften beider besitzt, sowohl vom Bild als auch der Sprache differenziert und als eigenes Medium verstanden werden. Die Ergebnisse dieser Hinführung an das Motiv ‚Schrift‘ – insbesondere in seinem Verhältnis zum Bild und seinem *mitfotografierten*, intradiegetischen Status – lieferten wichtige Erkenntnisse für die daran anschließende Analyse der fotografisch festgehaltenen, schriftlichen Zeichen. Insbesondere wurde für die Ikonizität der Schrift sowie deren Eigenschaften – Diskrettheit, Wahrnehmbarkeit, Operativität und Referenzialität – sensibilisiert. In weiterer Folge dienten sie als Analysekriterien, hinsichtlich derer die unterschiedlichen, fotografierten Erscheinungen von Schrift untersucht werden konnten.

Im Zuge der ersten untersuchten Werkgruppe, *Diary/Landscape* von James Welling, ist der abfotografierte Tagebuchtext zwar als Schrift zu erkennen, bleibt jedoch auf den Fotografien unleserlich, sodass sich insbesondere in diesen Aufnahmen der bildliche Charakter der Schrift offenbart. Eine Analyse der Textsemantik und ihrer Beziehung zum bildlichen Umfeld konnte an dieser Stelle nicht erfolgen. Stattdessen lieferte die Datierung des Tagebuchs in die Mitte des 19. Jahrhunderts den Anstoß, die Serie Wellings als eine Befragung der Ontologie des Mediums Fotografie zu verstehen. Dieses selbstreflexive Interesse an seinem künstlerischen Ausdrucksmittel bestätigt sich auch in anderen, später entstandenen Serien. Ausgehend davon verwies die entweder stark

ausgeleuchtete oder verschattete Tagebuchschrift auf den etymologischen Ursprung des Wortes ‚Fotografie‘. Ihre Erscheinung auf den Aufnahmen ist an den Lichteinfall gebunden, sodass sie dem Begriff der ‚Lichtschrift‘ gerecht wird. Durch ihren unleserlichen Eindruck evoziert, konnten die beiden Medien – Schrift und Fotografie – schließlich hinsichtlich ihrer Rolle als Gedächtnismedien, insbesondere seit dem Bestehen der Fotografie, in die Analyse mit einbezogen werden. Auch wenn die Fotografie, wie erläutert wurde, die schriftlichen Aufzeichnungen als primäres Gedächtnismedium ablöste, ist auch ihre Unzulänglichkeit im Laufe ihrer Etablierung erkannt worden. Dies führen Wellings Fotografien des Reisetagebuches – ein veraltetes Medium – vor, indem der Dechiffrierungsprozess der Schrift scheitert und dadurch erneut auf die Ontologie der Fotografie verwiesen wird – das, was sie zu sehen gibt, entspricht nicht ihrer selbst.

Die im Kapitel zu Zoe Leonard zuerst vorgestellten und untersuchten Graffiti-Bilder entsprechen dem Begriff der ‚Schrift-Bilder‘, indem sie stark fokussierte Schriftzüge wiedergeben, die zum einzigen Bildmotiv wurden. Ausgelöst von der Semantik der Graffiti, der Entstehungszeit der Aufnahmen und der Einbettung der Arbeiten in Leonards Œuvre, konnten Bezüge zu der AIDS-Krise der 1990er Jahre hergestellt werden. Hatte sich Leonard bereits als Mitglied der aktivistischen Künstlergruppe *Fierce Pussy* der Schrift als Gestaltungsmittel von provokanten Plakaten bedient, hält sie durch ihre Graffiti-Aufnahmen schriftliche Gefühls- und Meinungsäußerungen anderer, anonymer Schreiber fest. Die intradiegetische Schrift kann mit dem Wissen über ihren historischen Entstehungshintergrund als Zeugnis der vergangenen Krise fungieren. Den abfotografierten Gefühlsäußerungen wird darüber hinaus durch ihre starke Fokussierung und Isolierung auf der Fotografie eine gänzlich andere Aufmerksamkeit entgegengebracht als in ihrem ursprünglichen Umfeld, die Anstoß zur Auseinandersetzung mit ihrem Entstehungshintergrund liefern könnte.

Wie die abfotografierte Graffiti-Schrift repräsentieren auch die intradiegetischen Schriftzüge der *Analogue*-Aufnahmen vergangene Prozesse und Veränderungen. Die Textfragmente in vielen Abbildern der New Yorker Schaufenster fungieren, wie gezeigt wurde, als Seismograf, an dem sich die Veränderungen der Geschäftsstruktur in Manhattan und Brooklyn abzeichnen lassen. In der in *Analogue* eingebetteten Werkgruppe, die das globale Geschäft mit Kleiderspenden nachzeichnet, wurden die fokussiert abgebildeten Schriftzüge als Orientierungshilfe gelesen, um die einzelnen Aufnahmen narrativ miteinander zu verknüpfen. Leonard bediente sich demnach in beiden untersuchten

Serien der Schrift als Verweis auf bzw. Repräsentant von für sie interessante/n, fotografiertwürdige/n Ereignisse/n, Prozesse/n oder Veränderungen.

Max Regenbergs widmet sich in seiner Langzeitstudie einer Schrift, die aufgrund ihrer starken Präsenz im urbanen Gefüge oft nicht bewusst gelesen oder sogar übersehen wird. Anders als die von Leonard aufgespürten, in einer Vielzahl anderer Graffiti versteckten Schriftzüge, würden jedoch die von Regenbergs fotografierten Werbeschriften einen Leser verlangen, um ihrem Zweck gerecht zu werden. Somit bedarf es der Aufnahmen des deutschen Fotografen, um die Plakate bewusst zu lesen und zu betrachten. Dabei fungieren die Schriftzüge und ihre Semantik u. a. als Träger von Zusammenhängen zwischen dem Plakat und seinem Umfeld und evozieren eine, von ihrer ursprünglichen Intention abweichende Lesart. Im Aufspüren und Festhalten dieser Beziehungen, die im urbanen Raum nur selten wahrgenommen werden, liegt die Motivation Regenbergs. So konnten anhand der intradiegetischen Plakatschriften Bezüge zwischen zwei nebeneinander stehenden Plakaten oder auch dem Plakat und dessen Aufstellungsort generiert werden, die nicht zuletzt auch auf der bewusst kalkulierten Semantik und Ikonizität von Werbeschrift beruhen.

Es wurden Werkgruppen ausgewählt, die hinsichtlich ihrer Ikonizität, Urheber und Rezipienten Differenzen aufweisen. Sowohl unleserliche, intradiegetische Schrift wurde untersucht als auch auf gute Les- und Sichtbarkeit hin angelegte; neben handschriftlichen Aufzeichnungen, typografisch bewusst gestaltete und maschinell gedruckte. Auch hinsichtlich ihres ursprünglichen Schreibers und Adressaten unterscheiden sich die bildgewordenen Zeichen, insbesondere wenn man die Tagebuchschrift in Wellings Aufnahmen mit den Werbetexten der Langzeitstudie Regenbergs – als zwei kontrastierende Phänomene – vergleicht. Auf diese Weise konnte ein weites Feld an möglichen Schriften abgedeckt werden, die, wie die vollzogene Untersuchung zeigt, auch hinsichtlich ihrer Funktion als intradiegetische Schrift unterschiedliche Rollen einnehmen können.

Die gestellten Fragen nach der Rolle und Wahrnehmung von intradiegetischer Schrift berechtigten die Auswahl dieser mannigfaltigen Erscheinungen von *mitfotografierte* Schrift. Gemeinsam ist dabei allen ihre mögliche Charakterisierung als ‚Lichtschrift‘ – es handelt sich um im fotografischen Prozess des Analogverfahrens festgehaltene und hervorgebrachte Schrift, die in allen Abbildungsfacetten und innerbildlichen Funktionen dem Begriff gerecht wird.



## Literaturverzeichnis

### **Alber 1997**

Reinhold Alber, New York Street Reading - Die Stadt als beschrifteter Raum. Dokumentation von Schriftzeichen und Schriftmedien im Straßenraum und Untersuchung ihrer stadträumlichen Bedeutung am Beispiel von New York, Dissertation, Tübingen 1997.

### **Alpers 2007**

Svetlana Alpers, Zoe Leonard - Analogue, in: Urs Stahel (Hg.), Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007, S. 218–223.

### **Assmann 1999**

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

### **Assmann 2006**

Aleida Assmann, Wie Buchstaben zu Bildern werden, in: Susanne Strätling / Georg Witte (Hg.), Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006, S. 191–202.

### **Barthes 1989**

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

### **Barthes 1990**

Roland Barthes, Die Fotografie als Botschaft, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990, S. 11–27.

### **Baudelaire 1980**

Charles Baudelaire, Das moderne Publikum und die Fotografie.1859, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie I. 1839-1912, München 1980, S. 110–113.

### **Bhatti 2002**

Anil Bhatti, Ethik und Globalisierung. Eine Anmerkung zum Unbehagen, in: Karl Acham (Hg.), Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung, Wien 2002, S. 99–114.

### **Blunck 2010**

Lars Blunck, Fotografische Wirklichkeiten, in: Lars Blunck (Hg.), Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration, Bielefeld 2010, S. 9–36.

### **Bolz / Rüffer 1996**

Norbert Bolz / Ulrich Rüffer (Hg.), Das große stille Bild, München 1996.

### **Bösch 2011**

Frank Bösch, Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehn, Frankfurt am Main 2011.

**Buchloh 2009**

Benjamin Buchloh, Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage / Fotomontage im Nachkriegseuropa, in: Markus Ebeling / Stephan Günzel / Aleida Assmann (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 233–252.

**Burckhardt / Curiger / von Graffenried 2008**

Jacqueline Burckhardt / Bice Curiger / Dieter von Graffenried (Hg.), Parkett. Tomma Abts, Zoe Leonard, Mai-Thu Perret, Zürich, New York 2008.

**Burton 2008**

Johanna Burton, In deinen Augen, in: Parkett, 84, 2008, S. 66–73.

**Butin 2011**

Hubertus Butin, "Come to Marlboro Country"- Anmerkungen zu Max Regenbergs Fotowerken, in: Galerie Köln / Galerie München / white-press.com (Hg.), M Come To Where, Köln 2011, o.S.

**Crimp 2002**

Douglas Crimp, Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics, Cambridge, Mass. / London 2002.

**Draaisma 1999**

Douwe Draaisma, Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt 1999.

**Fairbrother / Welling 1988**

Trevor Fairbrother / James Welling, Interview, in: David Ross / Jürgen Harten (Hg.), The Binational. Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre (Kat. Ausst., The Institut of Contemporary Art / Museum of Fine Arts / Städtische Kunsthalle u.a., Boston / Düsseldorf u.a., 1988/89), Köln 1988, S. 219–221.

**Faulstich 2002**

Werner Faulstich, Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830), Göttingen 2002.

**Faulstich 2004**

Werner Faulstich, Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900), Göttingen 2004.

**Foster u.a. 2004**

Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism, New York 2004.

**Fried 2000**

Michael Fried, James Welling's *Lock*, 1976, in: James Welling / Sarah Rogers / Michael Fried (Hg.), James Welling. Photographs 1974-1999, (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts / The Baltimore Museum of Art, Columbus, Ohio / Baltimore, Maryland 2000), Columbus, Ohio 2000, S. 25–28.

**Fried 2010**

Michael Fried, Why photography matters as art as never before, New Haven / London 2010.

**Fritzsche 1996**

Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, Mass 1996.

**Geimer 2009**

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.

**Geldin 2007**

Sherri Geldin, Director's Forward, in: Sherri Geldin / Zoe Leonard (Hg.), *Zoe Leonard*. (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 2007), Columbus, Ohio 2007, S. 1–3.

**Geldin / Leonard 2007**

Sherri Geldin / Zoe Leonard (Hg.), *Zoe Leonard*. (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 2007), Columbus, Ohio 2007.

**Glasenapp 2005**

Jörn Glasenapp, 'Die Welt ist nicht schön'. Zum engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 97, 2005, S. 3–24.

**Glasenapp 2008a**

Jörn Glasenapp, Licht/Schrift. Intermediale Grenzgänge zwischen Fotografie und Text, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 108, 2008.

**Glasenapp 2008b**

Jörn Glasenapp, Der grosse Schlaf. Foto-Schrift-Beziehungen bei Weegee, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 108, 2008, S. 19–28.

**Goll 1979**

Iwan Goll, Die alte Fotografie (1931), in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*, München 1979, S. 184–188.

**Goodman 1995**

Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1995.

**Graeve-Ingemann 2011**

Inka Graeve-Ingemann, Innehalten im Zwischenraum der Ereignisse. Sabine Hornigs Werkgruppe *Fenster*, in: Hans Belting / Inka Graeve-Ingemann / Sophie Tottie (Hg.), *Sabine Hornig - Durchs Fenster*, (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne und Alte Pinakothek, München 27. November 2011- 26. Februar 2012), Nürnberg 2011, S. 55–60.

**Graeve-Ingemann 2012**

Inka Graeve-Ingemann, true stories. Amerikanische Fotografie aus der Sammlung Moderne Kunst Pinakothek der Moderne, München, (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2. März- 30. September 2012), München 2012.

**Gries 2006**

Rainer Gries, Produkte & Politik. Zur Kultur- und Politikgeschichte der Produktkommunikation, Wien 2006.

**Grosenick 1994**

Uta Grosenick (Hg.), James Welling. >>Wolfsburg<<. City planning- architectural photography - automobile production - industrial photography. (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, 1994), Ostfildern 1994.

**Gross 1994**

Sabine Gross, Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Arbeitsprozess, Darmstadt 1994.

**Grube / Knogge 2005**

Gernot Grube / Werner Knogge, Zur Einleitung: Was ist Schrift?, in: Gernot Grube / Werner Knogge / Sybille Krämer (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, S. 9–19.

**Hapkemayer 1996**

Andreas Hapkemayer, Bild und Schrift, Foto und Text, in: Andreas Hapkemayer / Peter Weiermair (Hg.), fototext textfoto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst, (Kat. Auss., MUSEION-Museum für Moderne Kunst / Frankfurter Kunstverein, Bozon / Frankfurt am Main 1996/07), Kilchberg / Zürich 1996, S. 9–13.

**Hapkemayer / Weiermair 1996**

Andreas Hapkemayer / Peter Weiermair (Hg.), fototext textfoto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst, (Kat. Auss., MUSEION-Museum für Moderne Kunst / Frankfurter Kunstverein, Bozon / Frankfurt am Main 1996/07), Kilchberg / Zürich 1996.

**Haustein 2008**

Lydia Haustein, Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität, Göttingen 2008.

**Hinkin 1998**

David Hinkin, City Reading. Written Words and Public Spaces in Antebellum New York, New York 1998.

**Honnef 2003a**

Klaus Honnef, Fragwürdige Referenzen, in: Sigrid Schade / Anne Thurmann-Jajes (Hg.), Buch - Medium - Fotografie. Eine Dokumentation der Internationalen Tagung am 21. und 22. Februar 2003, anlässlich der Ausstellung "Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher" im Neuen Museum Weserburg Bremen, (1. Dezember 2002 bis 9. März 2003), Köln, Bremen 2003, S. 99–109.

**Honnef 2003b**

Klaus Honnef, Fragwürdige Referenzen, in: Klaus Honnef / Gabriele Honnef-Harling (Hg.), Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert, (Kat. Ausst., Galerie der Hauptstadt Prag / Deutsches Historisches Museum/ Moskauer Haus der Fotografie u.a., Prag / Berlin / Moskau u. a. 2003/04), Berlin / Köln 2003, S. 248–276.

**Joselit 1989**

David Joselit, James Welling, in: Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), James Welling. (Kat. Ausst., Galerie nächst St. Stephan, Wien 1989), Wien 1989, S. 4–5.

**Knogge 2004**

Werner Knogge, Denkwerkzeuge im Gesichtsraum. Schrift als Kulturtechnik, in: Pablo Schneider / Moritz Wedell (Hg.), Grenzfälle. Transformationen von Bild, Schrift und Zahl, Weimar 2004, S. 19–40.

**Knop 2011**

Karin Knop, Von der frühen Etablierung zur Omnipräsenz moderner Wirtschaftswerbung -Hundert Jahre Werbegeschichte, in: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur des 20. Jahrhunderts im Überblick, München 2011, S. 173–188.

**Köln, Galerie Thomas Zander / München, Galerie f. 5,6 / white-press.com 2011**

Galerie Thomas Zander, Köln / Galerie f. 5,6, München / white-press.com (Hg.), M Come To Where, Köln 2011.

**Kracauer 1977, c1963**

Siegfried Kracauer, Die Photographie, in: Siegfried Kracauer (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1977, c1963, S. 21–39.

**Krämer 2003**

Sybille Krämer, >Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Sybille Krämer / Horst Bredekamp (Hg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 157–176.

**Krämer 2006**

Sybille Krämer, Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen, in: Susanne Strätling / Georg Witte (Hg.), Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006, S. 75–83.

**Krämer 2010**

Sybille Krämer, Sprache, Stimme, Schrift: Zur implizierten Bildlichkeit sprachlicher Medien, in: Arnulf Depperman / Angelika Linke (Hg.), Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton, Berlin, New York 2010, S. 13–28.

**Krauss 1998**

Rosalind Krauss, Wenn Worte fehlen, in: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 199–209.

**Lamberty 2000**

Christiane Lamberty, Reklame in Deutschland 1890-1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung, Berlin 2000.

**Lebovici 2007**

Elisabeth Lebovici, Alltägliche Reibungen, in: Urs Stahel (Hg.), Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007, S. 71–79.

**Leonard / Blume 1997**

Zoe Leonard / Anna Blume, Zoe Leonard im Gespräch mit Anna Blume, in: Zoe Leonard / Anna Blume (Hg.), Secession. (Kat. Ausst., Secession, Wien 1997), Wien 1997, S. 55–74.

**Linck 2010**

Dirck Linck, >>Mourning and Militancy<<. Künstlerische Reaktionen auf die Aids-Krise, in: Dirck Linck / Michael Lüthy / Brigitte Obermayr; Vöhler, Martin (Hg.), Realismus in den Künsten der Gegenwart, Zürich 2010, S. 29–50.

**Loock 1990**

Ulrich Loock, Einleitung, in: James Welling / Ulrich Loock / Catherine Quéloz (Hg.), James Welling. Photographs 1977-90 (Kat. Ausst., Kunsthalle Bern, Bern 1990), Bern 1990, S. 7–8.

**Loock 1998**

Ulrich Loock, Photographie und Understellbarkeit - James Welling, in: James Welling (Hg.), James Welling. (Kat. Ausst., Kunstmuseum Luzern, Luzern 1998), Luzern 1998, S. 4–13.

**Luhmann 1996**

Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996.

**Matz 2000**

Reinhard Matz, Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie (1981), in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.), Theorie der Fotografie V. 1980-1995, München 2000, S. 94–105.

**McEuen 2004**

Melissa McEuen, Modernism Ascendant. Berenice Abbott's Perception of the Evolving Cityscape, in: Melissa McEuen (Hg.), Seeing America. Women photographers between the wars, Lexington, Kentucky 2004, S. 251–289.

**McLuhan 1968**

Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle, Düsseldorf / Wien 1968.

**Meier 2002**

Cordula Meier, Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher, München 2002.

**Metten 2011**

Thomas Metten, Schrift-Bilder - Über Graffiti und andere Erscheinungsformen der Schriftbildlichkeit, in: Hajo Diekmannshenke / Michael Klemm / Hartmut Stöckl (Hg.), Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele, Berlin 2011, S. 73–93.

**Michaels 1990**

Walter Michaels, Die Oberfläche der Photographie, in: James Welling / Ulrich Loock / Catherine Quéloz (Hg.), James Welling. Photographs 1977-90 (Kat. Ausst., Kunsthalle Bern, Bern 1990), Bern 1990, S. 79–89.

**Molesworth 2008**

Helen Molesworth, Zoe Leonard, *Analogue*, 1998-2007. Introduced by Helen Molesworth, in: Terry Smith / Okwui Enwezor / Nancy Condee (Hg.), Antinomies of art and culture. Modernity, postmodernity, contemporaneity, Durham 2008, S. 187–203.

**Müller-Brockmann 1986**

Josef Müller-Brockmann, Geschichte der visuellen Kommunikation, Niederteufen 1986.

**Polte 2012**

Maren Polte, Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der "Becher Schule", Berlin 2012.

**Prévost 1992a**

Jean-Marc Prévost, Dissolution of the sublime, in: Jean-Marc Prévost (Hg.), James Welling. (Kat. Auss., Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart/ Musée de la Roche-Sur-Yon, 1992), Rochechouart 1992, S. 15–21.

**Prévost 1992b**

Jean-Marc Prévost (Hg.), James Welling. (Kat. Auss., Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart/ Musée de la Roche-Sur-Yon, 1992), Rochechouart 1992.

**Quéloz 1990**

Catherine Quéloz, Bilder der Photographie, in: James Welling / Ulrich Loock / Catherine Quéloz (Hg.), James Welling. Photographs 1977-90 (Kat. Ausst., Kunsthalle Bern, Bern 1990), Bern 1990, S. 73–78.

**Ribbat 2002/03**

Christoph Ribbat, Max Regenberg. Das Display am Ende des Tunnels, in: European Photography, 23, 2002/03, S. 36–41.

**Rogers 2000**

Sarah Rogers, James Welling: Photographs 1974-1999, in: James Welling / Sarah Rogers / Michael Fried (Hg.), James Welling. Photographs 1974-1999, (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 2000; The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland 2000), Columbus, Ohio 2000, S. 69–75.

**Safranski 2002**

Rüdiger Safranski, Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?, in: Karl Acham (Hg.), Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung, Wien 2002, S. 127–142.

**Schaden 2000**

Christoph Schaden, Power is nothing without control. Anmerkungen zu Max Regenbergs fotografischer Langzeitstudie über Plakat und öffentlichen Raum, in: Max Regenbergs Power is nothing without control. Plakat und öffentlicher Raum. Eine fotografische Langzeitstudie (Kat. Ausst., Rheinisches Landesmuseum, Bonn 2000), Köln 2000, S. 11–14.

**Schaden 2012**

Christoph Schaden, Make something or be forgotten! Zu den Bildspuren des Projekts *The La Brea Matrix*, in: DU - Zeitschrift für Kultur, 825, 2012, S. 68–77.

**Schierl 2001**

Thomas Schierl, Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkung und Anwendung bei Anzeigen und Plakaten, Köln 2001.

**Schirner 1991**

Michael Schirner, Werbung ist Kunst. Mit einer Einführung von Hans Ulrich Reck, München 1991.

**Schmid 2008**

Wolf Schmid, Elemente der Narratologie, Berlin 2008.

**Schmidt 1996**

Siegfried Schmidt, Cover contra Spot. Über den optischen Mehrwert des stillen Werbebildes, in: Norbert Bolz / Ulrich Rüffer (Hg.), *Das große stille Bild*, München 1996, S. 150–188.

**Schmitz 2011**

Ulrich Schmitz, Sehflächenforschung. Eine Einführung, in: Hajo Diekmannshenke / Michael Klemm / Hartmut Stöckl (Hg.), *Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele*, Berlin 2011, S. 23–42.

**Schneider 1998**

Irmela Schneider, "Please Play Attention Please". Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst, in: Julika Griem (Hg.), *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen 1998, S. 223–243.

**Solomon-Godeau 2000**

Abigail Solomon-Godeau, Spielen in den Feldern des Bildes, in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie V. 1980-1995*, München 2000, S. 223–239.

**Stahel 2007a**

Urs Stahel, Dem Leben, den Kerben nach, in: Urs Stahel (Hg.), *Zoe Leonard - Fotografien*. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007, S. 10–17.

**Stahel 2007b**

Urs Stahel (Hg.), *Zoe Leonard - Fotografien*. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Stercken / Kiening 2008**

Martina Stercken / Christian Kiening (Hg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich 2008.

**Stiegler 2006**

Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.

**Stöckl 2011**

Hartmut Stöckl, Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz, in: Hajo Diekmannshenke / Michael Klemm / Hartmut Stöckl (Hg.), *Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele*, Berlin 2011, S. 45–70.

**Strätlings / Witte 2006**

Susanne Strätlings / Georg Witte, Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band, in: Susanne Strätlings / Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 7–18.

**Tagg 2000**

John Tagg, Der Zeichenstift der Geschichte. 1993, in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie V. 1980-1995*, München 2000, S. 297–322.

**van Gelder / Beatens 2006**

Hilde van Gelder / Jan Beatens, A note on critical realism today, in: Jan Beatens / Hilde van Gelder (Hg.), Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography, Leuven 2006, S. 6–10.

**Weidemann 2001**

Dieter Weidemann, Fotografie, München / Berlin 2001.

**Welling / Rogers / Fried 2000**

James Welling / Sarah Rogers / Michael Fried (Hg.), James Welling. Photographs 1974-1999, (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts / The Baltimore Museum of Art, Columbus, Ohio / Baltimore, Maryland 2000 2000), Columbus, Ohio 2000.

**Internetquellen****Grevenbrock 2012**

Christina Grevenbrock, Wenn Freunde sterben-Zoe Leonards Strange Fruit (for David), in: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-2/grevenbrock-christina-0/PDF/grevenbrock.pdf> (letzter Zugriff am 01. April 2012).

**Weckesser 2000**

Markus Weckesser, Max Regenberg. Learning from Las Vegas, in: <http://www.intro.de/kuenstler/interviews/23012282/max-regenberg-learning-from-las-vegas> (letzter Zugriff am 29. August 2012).

## **Abbildungsnachweise und Abbildungen**

**Abb. 1 - 20:** <http://jamesswelling.net/projects/10> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 21:** <http://jamesswelling.net/categories/3> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 22:** <http://jamesswelling.net/projects/2> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 23:** <http://jamesswelling.net/projects/4> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 24:** <http://jamesswelling.net/projects/23> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 25:** <http://jamesswelling.net/projects/25> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 26:** <http://jamesswelling.net/projects/26> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 27:** <http://jamesswelling.net/projects/27> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 28:** <http://jamesswelling.net/projects/11> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 29 und 30:**

<http://jamesswelling.net/projects/12> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 31:** <http://jamesswelling.net/projects/14> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 32:** <http://jamesswelling.net/projects/22> (letzter Zugriff am 26. August 2012)

**Abb. 33:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 34:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 35** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 36:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 37:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 38:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 39:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 40:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 41 - 53:** Sherri Geldin / Zoe Leonard, Zoe Leonard. (Kat. Ausst., Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 2007), Columbus, Ohio 2007.

**Abb. 54:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 55:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 56:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 57:** Urs Stahel, Zoe Leonard - Fotografien. (Kat. Ausst., Fotomuseum Winterthur / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Winterthur 2007-08 / Wien 2009-10), Göttingen 2007.

**Abb. 58:** Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism, New York 2004.

**Abb. 59 und 60:** Lutz Hieber, Werkverzeichnis der Künstlerkollektive Gran Fury, Fierce Pussy, DAM (Dyke Action Machine) und ACT UP Outreach Committee, in: Dirck Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr, Martin Vöhler, Realismus in den Künsten der Gegenwart, Zürich 2010, S. 235-260, hier S. 249.

**Abb. 61:** Lutz Hieber, Werkverzeichnis der Künstlerkollektive Gran Fury, Fierce Pussy, DAM (Dyke Action Machine) und ACT UP Outreach Committee, in: Dirck Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr, Martin Vöhler, Realismus in den Künsten der Gegenwart, Zürich 2010, S. 235-260, hier S. 250.

**Abb. 62:** Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism, New York 2004.

**Abb. 63:** Hans Christian Adam (Hg.): Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln u.a. 2000, S. 11.

**Abb. 64:** Hans Christian Adam (Hg.): Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln u.a. 2000, S. 20.

**Abb. 65:** Bonnie Yochelson, Berenice Abbott Changing New York. Photographien aus den 30er Jahren, München 1997, Middle West Side Tafel 35.

**Abb. 66:** Bonnie Yochelson, Berenice Abbott Changing New York. Photographien aus den 30er Jahren, München 1997, Middle East Side Tafel 20.

**Abb. 67:** Michael Fried, Why photography matters as art as never before, New Haven / London 2010.

**Abb. 68, 71, 73 und 74:** <http://f56.net/kuenstler/max-regenberg/max-regenberg/> (letzter Zugriff am 26. August 2012).

**Abb. 69:** Michael Fried, Why photography matters as art as never before, New Haven / London 2010.

**Abb. 70:** William Eggleston Democratic Camera. Photographie and Videoa, 1961- 2008 (Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art / Haus der Kunst, New York / München 2009) New Haven 2008, S. 112.

**Abb. 72:** [http://f56.net/kuenstler/max-regenberg/maxregenberg\\_cometowhere/](http://f56.net/kuenstler/max-regenberg/maxregenberg_cometowhere/) (letzter Zugriff am 26. August 2012).

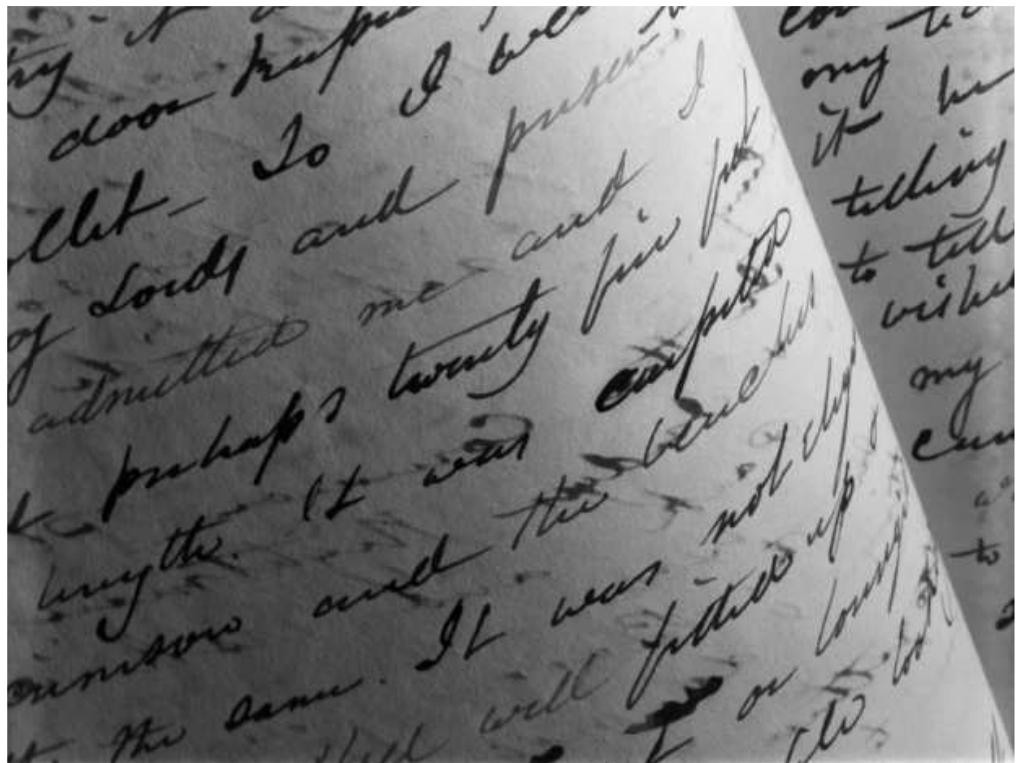


Abb. 1: James Welling, A9 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

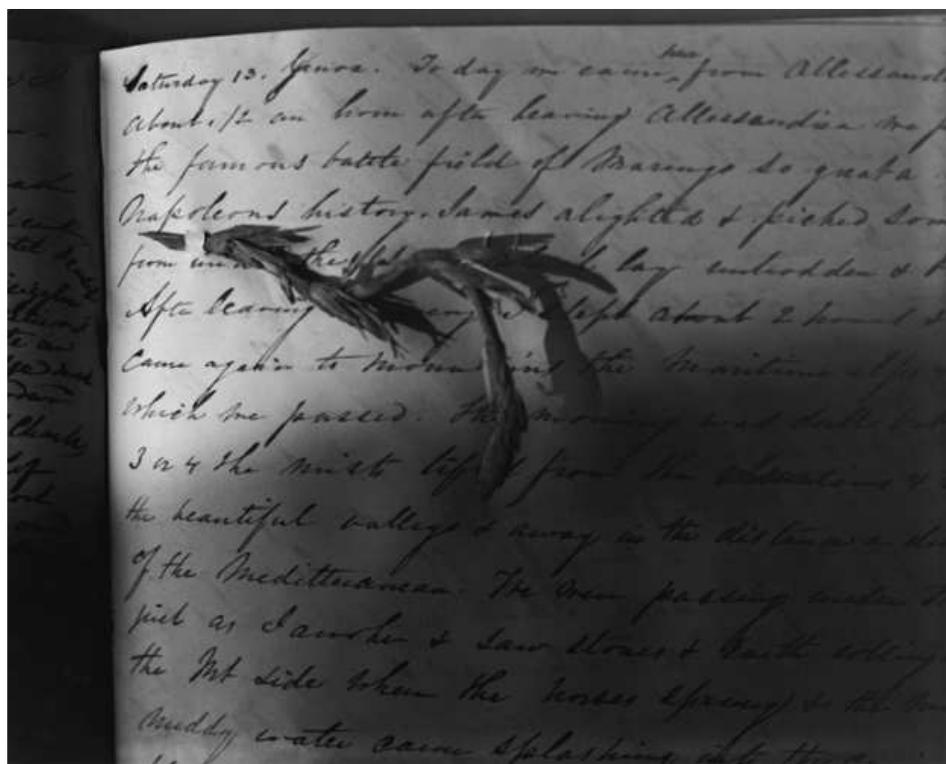


Abb. 2: James Welling, A13 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



Abb. 3: James Welling, A15 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

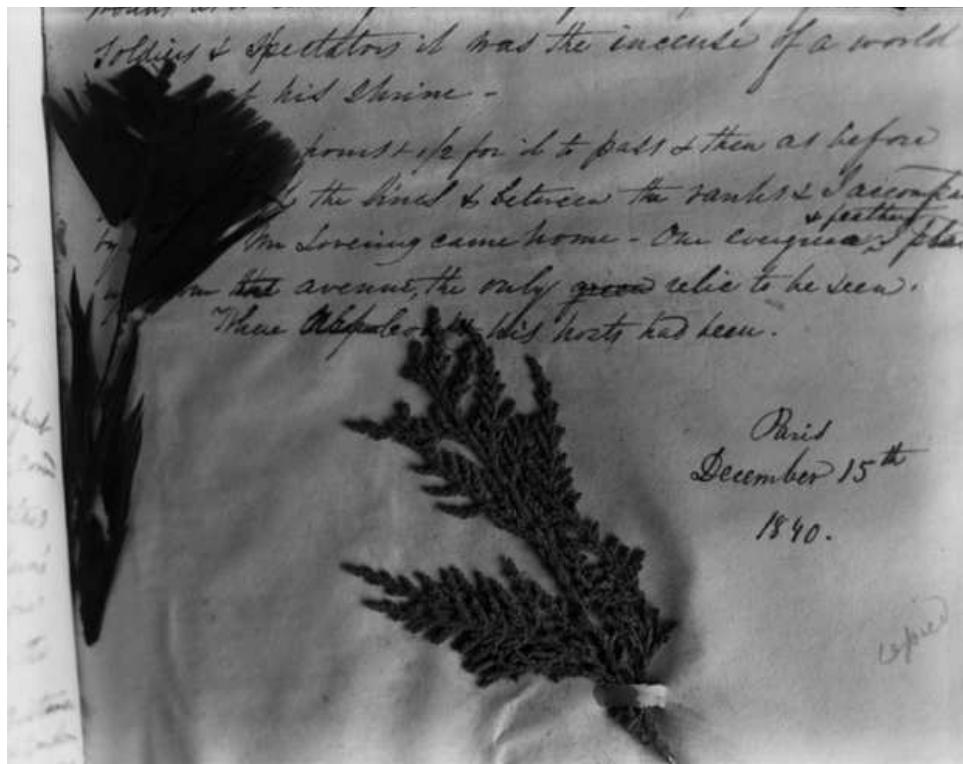


Abb. 4: James Welling, A16 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

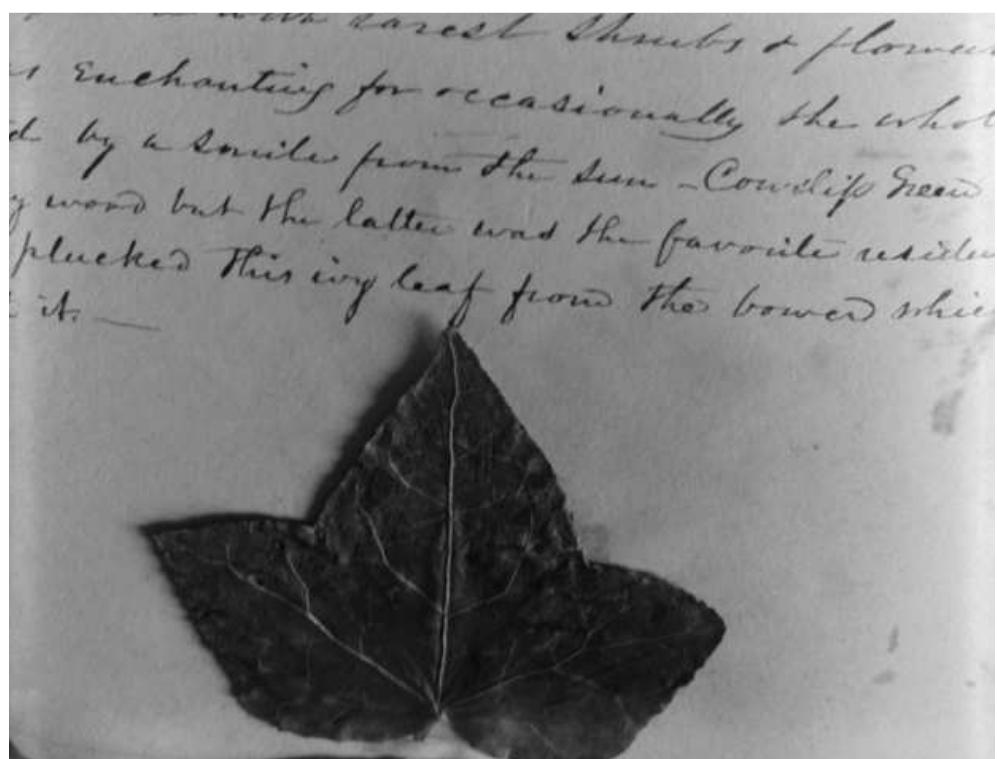


Abb. 5: James Welling, A23 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



Abb. 6: James Welling, A110 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

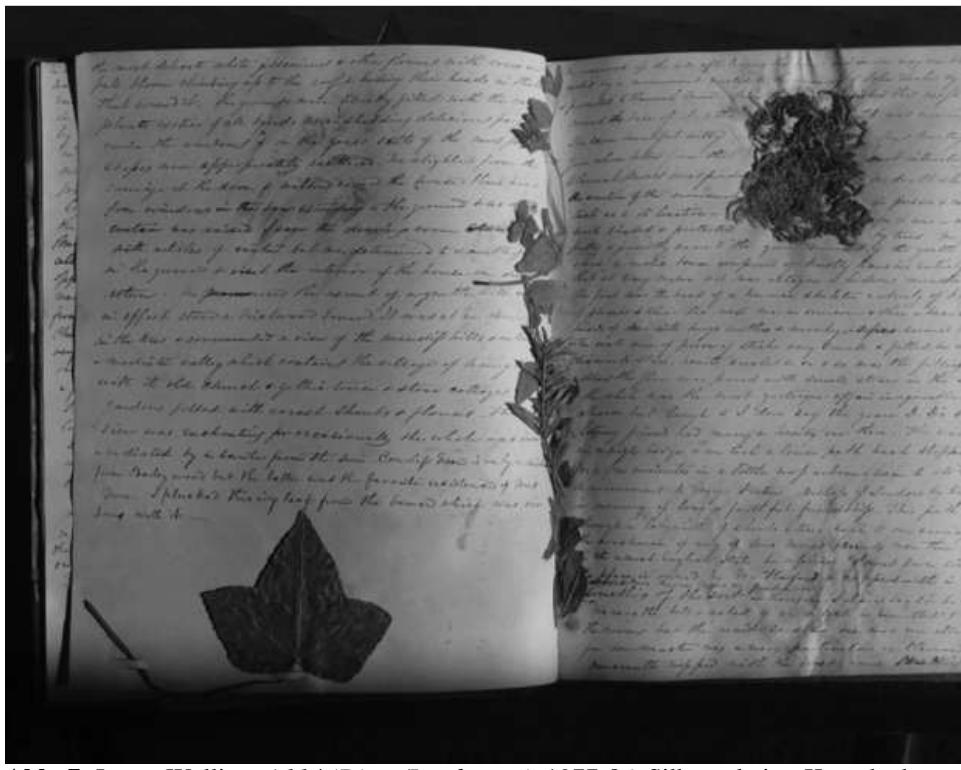


Abb. 7: James Welling, A114 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



Abb. 8: James Welling, A117 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



Abb. 9: James Welling, A146 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



Abb. 10: James Welling, A181 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 4 ⅞ x 3 ¾ in.

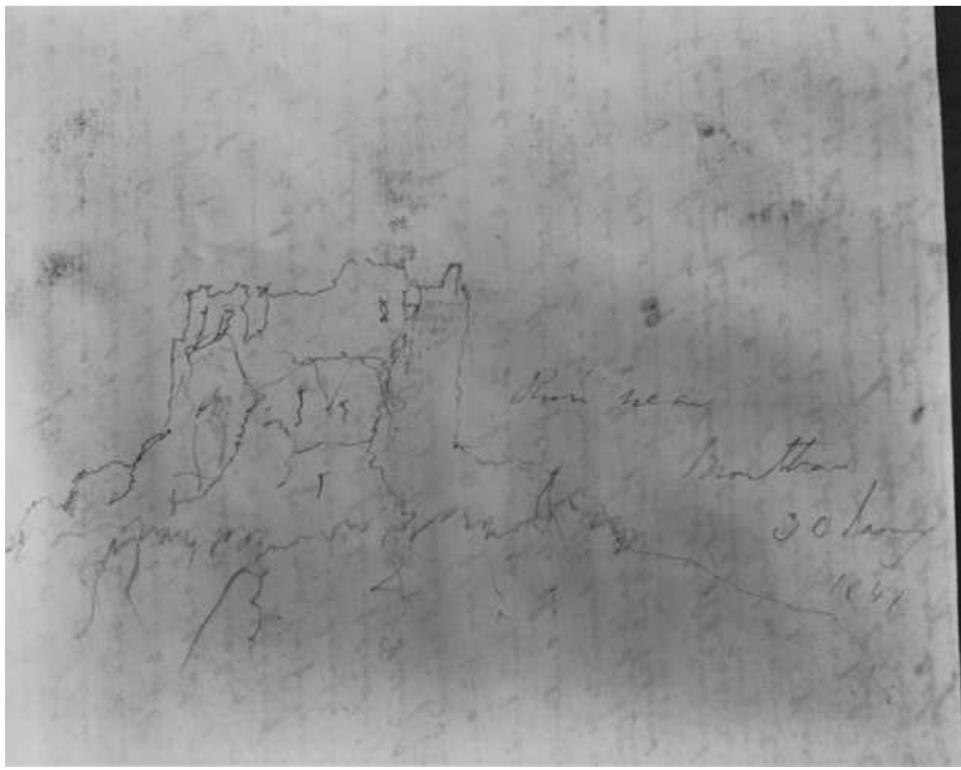


Abb. 11: James Welling, A186 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

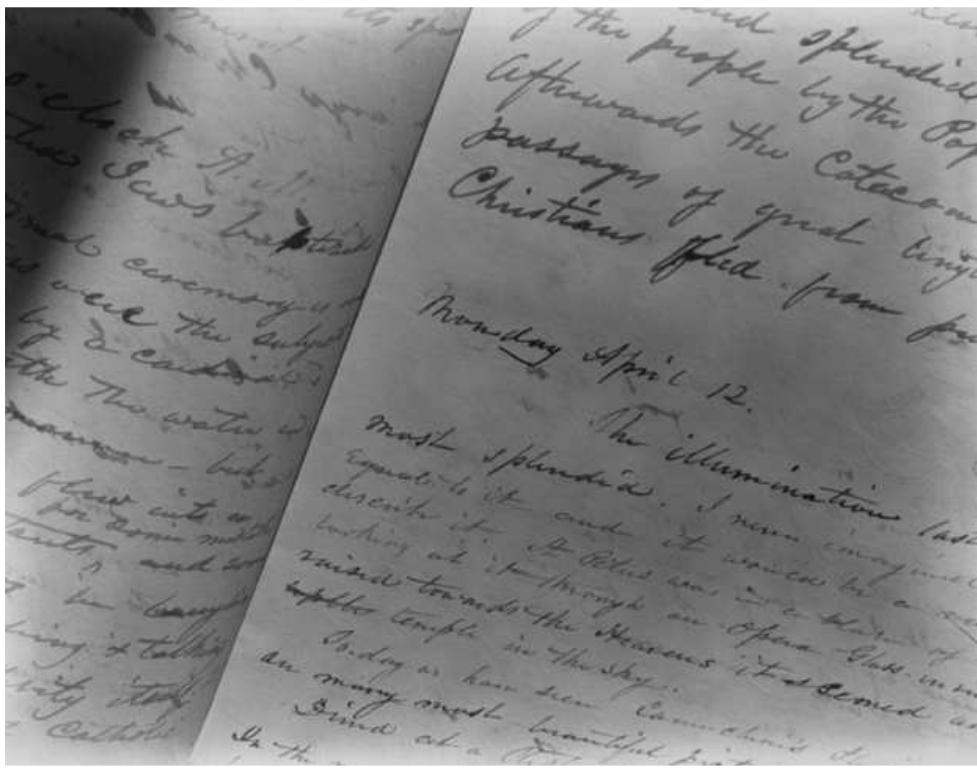


Abb. 12: James Welling, A198 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

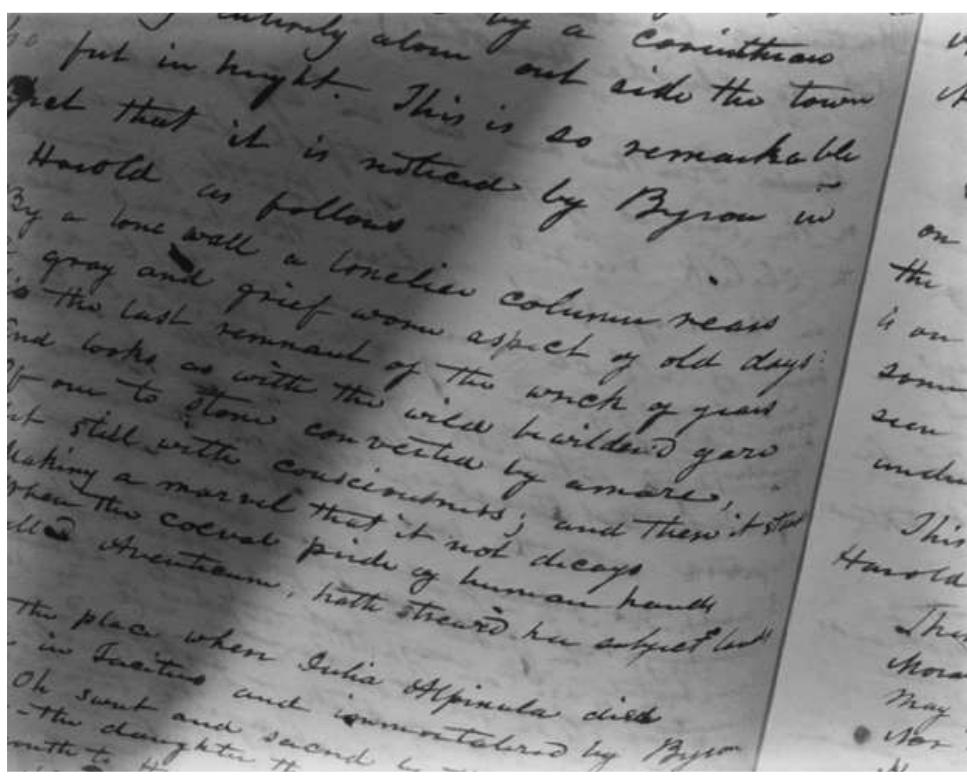


Abb. 13: James Welling, A200 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

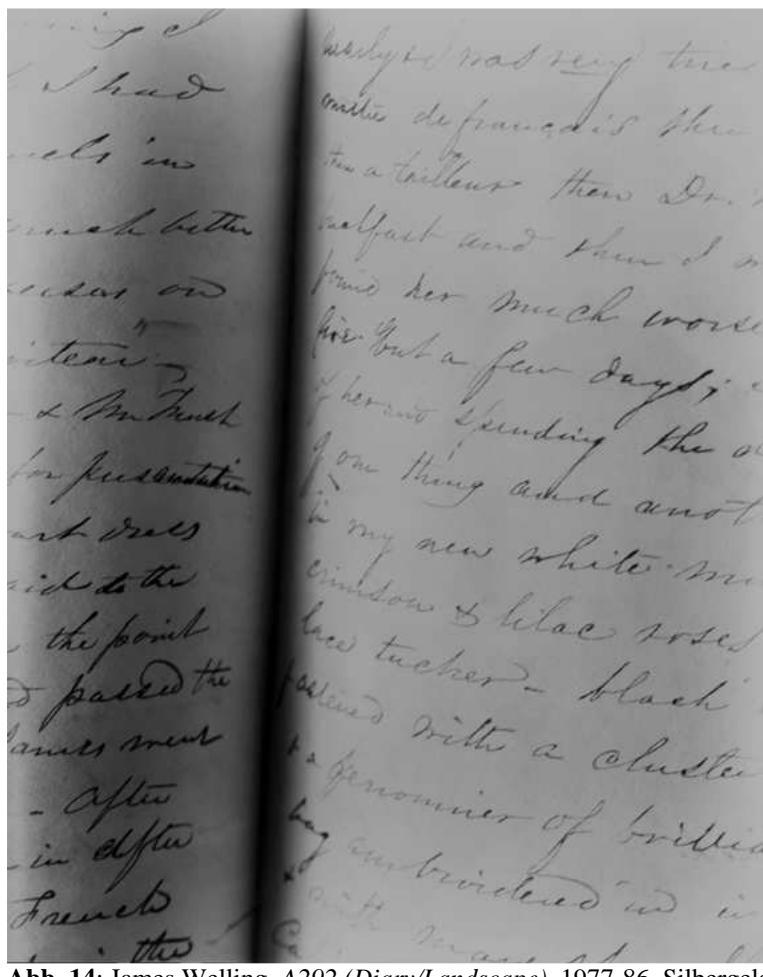


Abb. 14: James Welling, A292 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 4 ½ x 3 ¾ in.

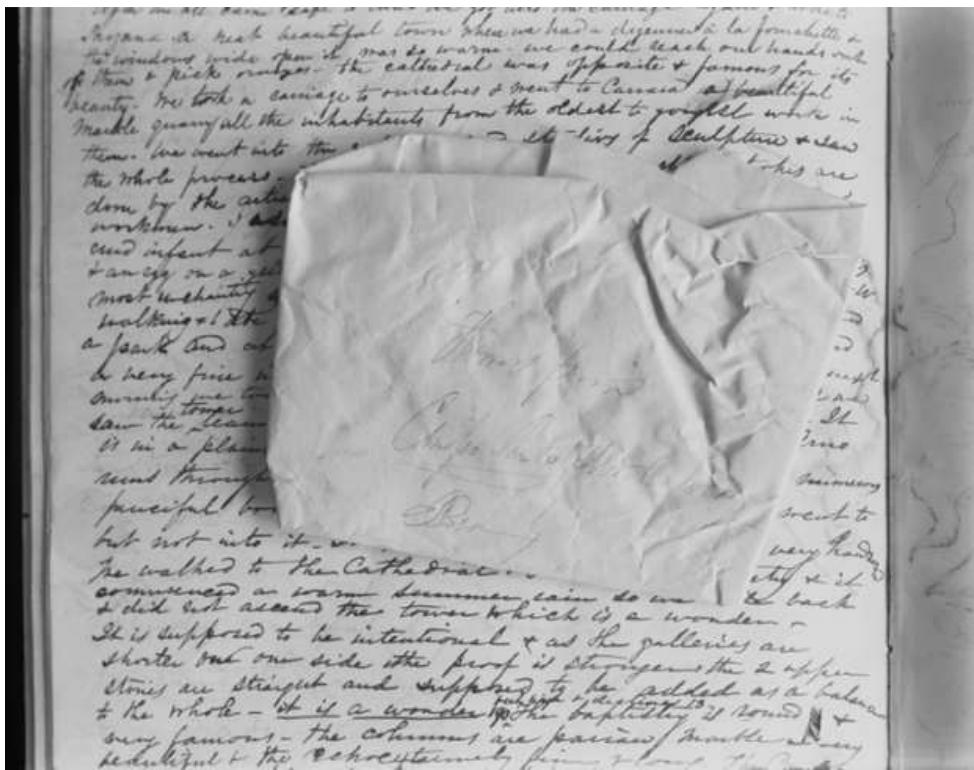


Abb. 15: James Welling, A284 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.

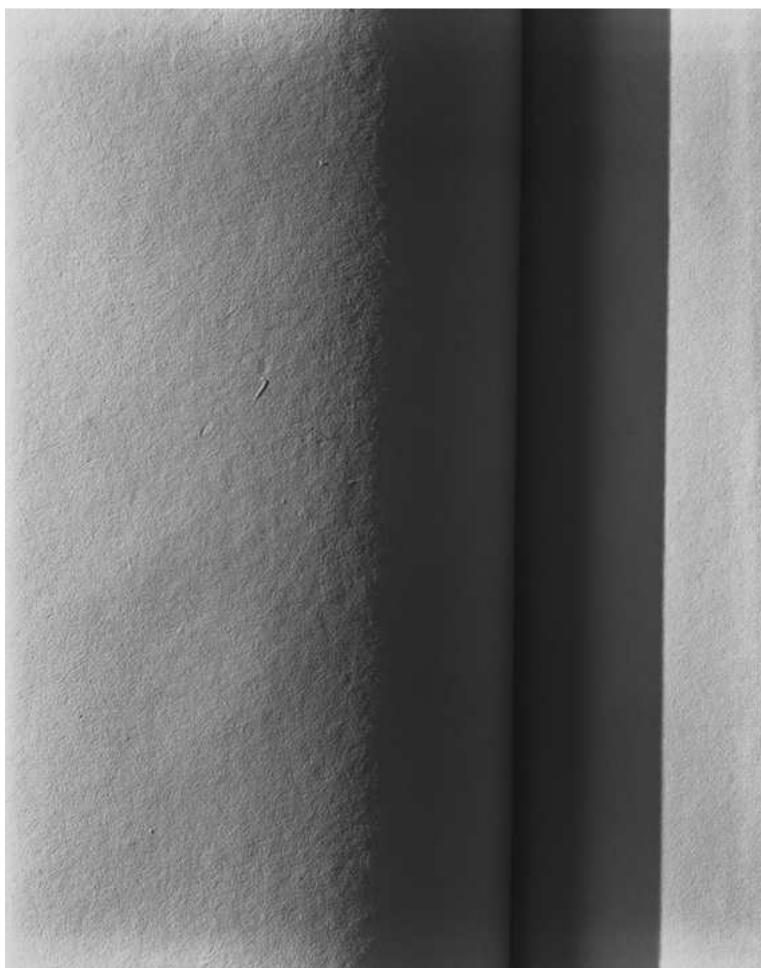


Abb. 16: James Welling, A300 (Diary/Landscape), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 4 ½ x 3 ¾ in.



**Abb. 17:** James Welling, *A119 (Diary/Landscape)*, 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



**Abb. 18:** James Welling, *A55 (Diary/Landscape)*, 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



**Abb. 19:** James Welling, A162 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3 ¾ x 4 ½ in.



**Abb. 20:** James Welling, A292 (*Diary/Landscape*), 1977-86, Silbergelatine-Kontaktabzug, 4 ½ x 3 ¾ in.



Abb. 21: James Welling, 2-29 I (B15), 1980, Silbergelatine-Kontaktabzug, 3½ x 4 in.



Abb. 22: James Welling, C47(Drapes), 1981, Silbergelatine-Kontaktabzug, 9 ½ x 7 ½ in.

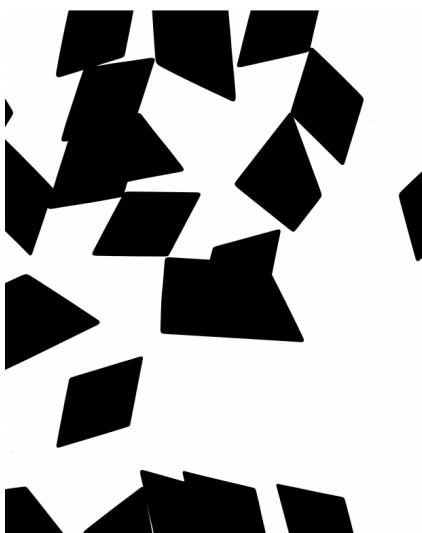
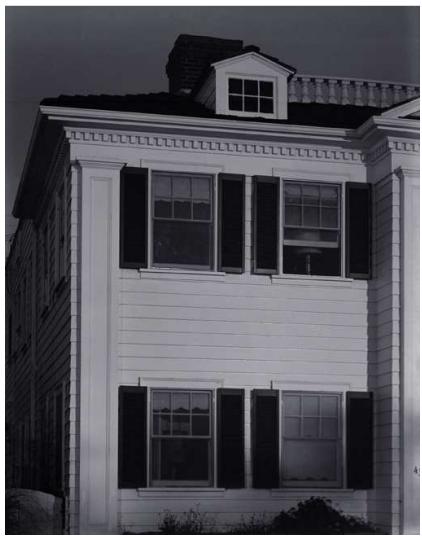


Abb. 23: James Welling, Tile Photograph 8, 1985, Silbergelatine Abzug, 20 x 16 in.



**Abb. 24:** James Welling, *LA-C 20*, 1977, Silbergelatine-Kontaktabzug, 4 5/8 x 3 3/4 in.



**Abb. 25:** James Welling, *Law School, 1881-84, Cambridge, MA*, 1988, Silbergelatine-Abzug, 18 x 22 in.



**Abb. 26:** James Welling, *Builder Plate, Soo Line Engine Terminal, Bensenville, IL*, 1992, Silbergelatine-Abzug, 18 x 22 in.



Abb. 27: James Welling, *Leavers Loom*, 1993, Silbergelatine-Abzug, 12 x 15 ¼ in.



Abb. 28: James Welling, *Werkzeuge im Preßwerk, Halle 1*, 1994, Silbergelatine Abzug, 15 x 19 in.



Abb. 29: James Welling, *Paris (Light Sources)*, 1996, Inkjet-Druck, 27 x 32 ½ in.



**Abb. 30:** James Welling, *Meriden (Light Sources)*, 1992, Inkjet-Druck, 32 ½ x 27 in.



**Abb. 31:** James Welling, *0962 (Glass House)*, 2006, Inkjet-Druck, 33 x 50 in.



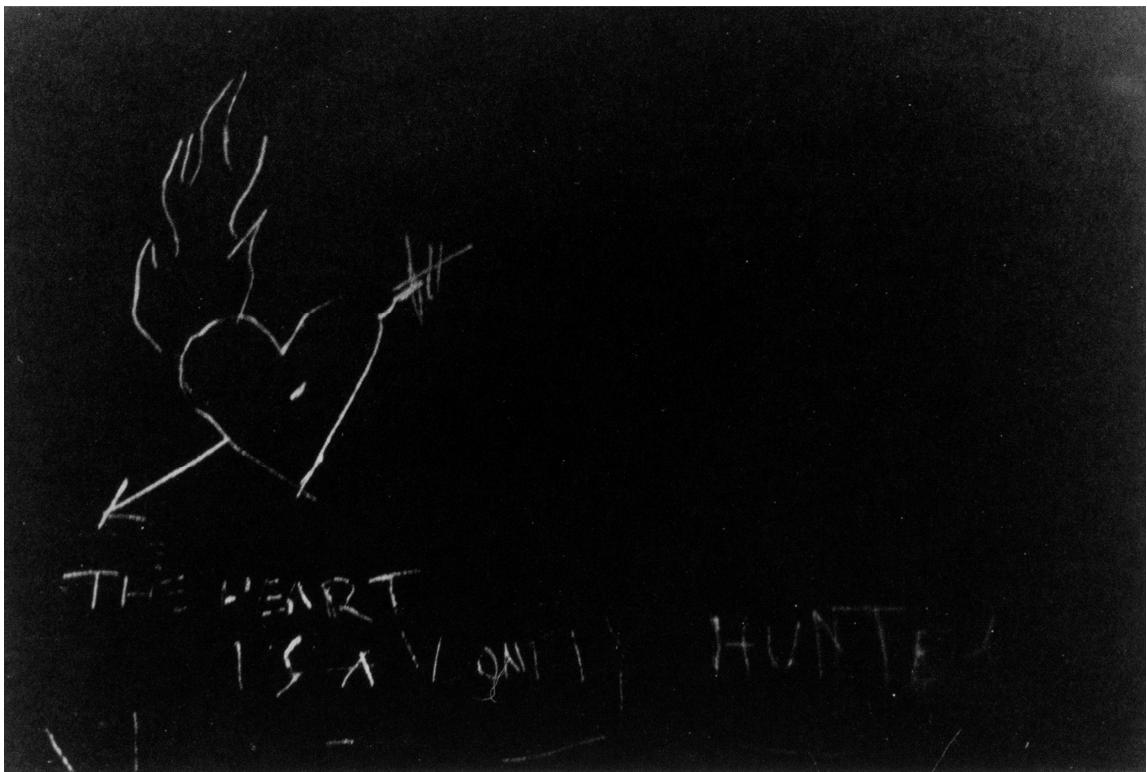
**Abb. 32:** James Welling, *Lock*, 1976, Polapan-Druck, 3 ¾ x 2 ¾ in.



Abb. 33: Zoe Leonard, *Mari, I'm Sorry* (no.2), 1995/97, Silbergelatine-Abzug, 18 1/4 x 13 in.



**Abb. 34:** Zoe Leonard, *I Love You*, 1994/97, Silbergelatine-Abzug, 24 x 34 in.



**Abb. 35:** Zoe Leonard, *The Heart is a Lonely Hunter*, 1995, Silbergelatine-Abzug, 5 1/4 x 7 1/2 in.

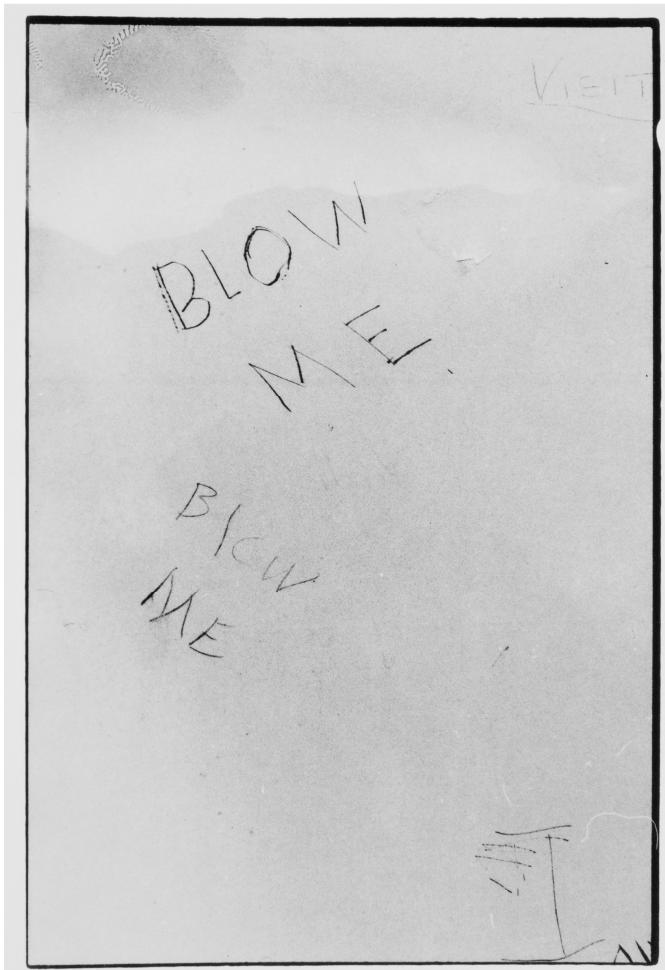


Abb. 36: Zoe Leonard, *Blow Me*, 1994, Silbergelatine-Abzug, 7 x 5 in.

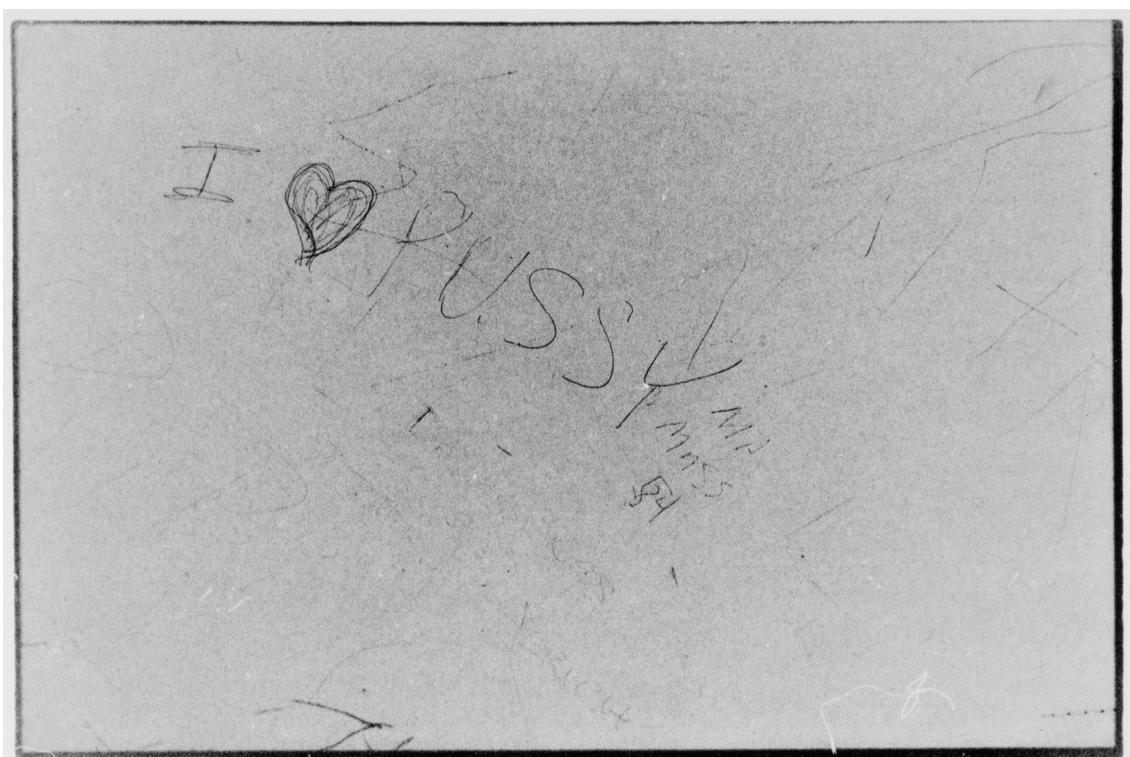


Abb. 37: Zoe Leonard, *I Love Pussy*, 1994, Silbergelatine-Abzug, 5 1/2 x 7 1/2 in.

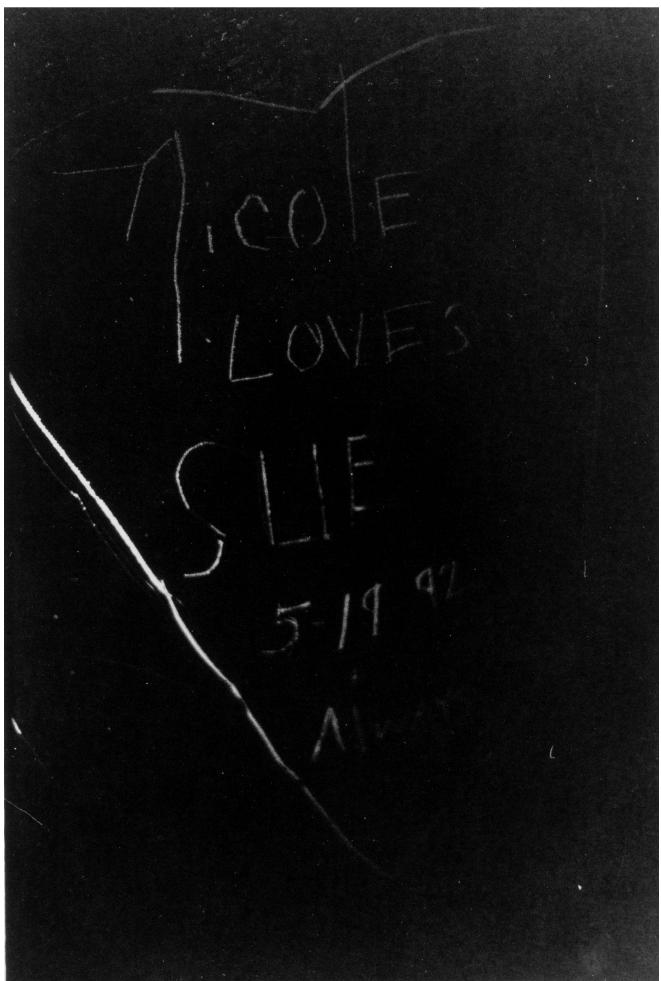


Abb. 38: Zoe Leonard, *Nicole Loves Sue*, 1995, Silbergelatine-Abzug, 7 ½ x 5 ¼ in.

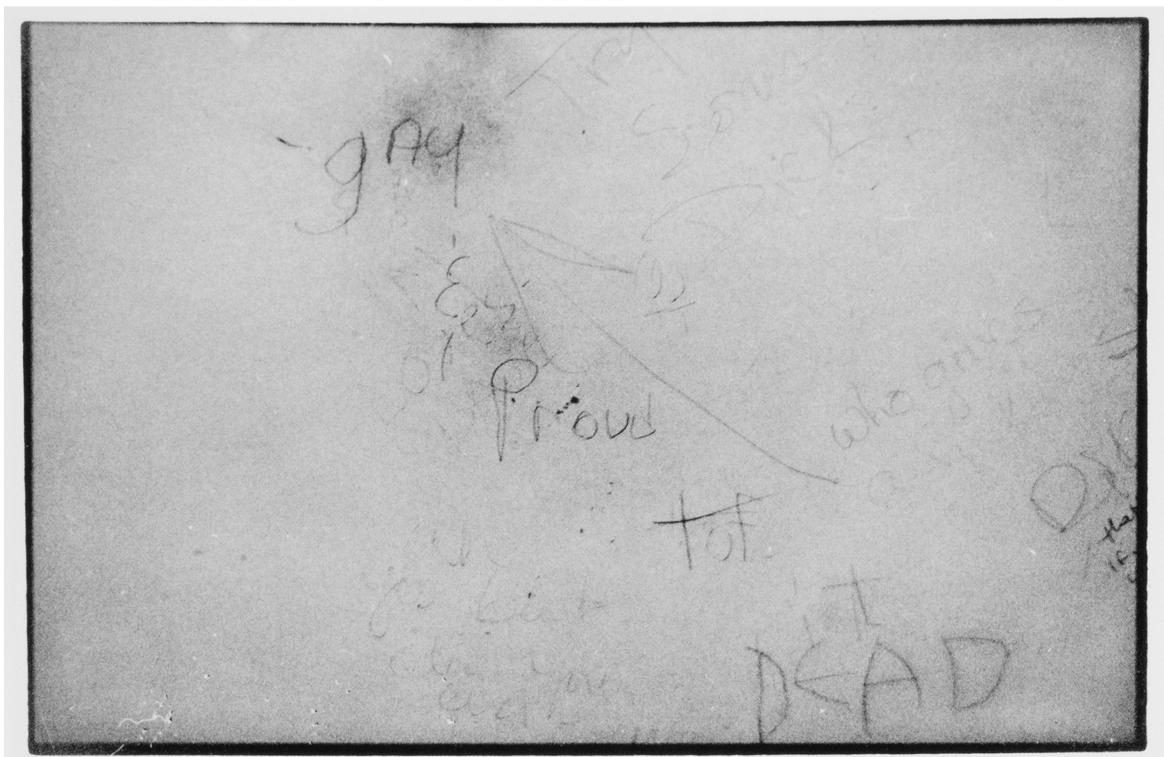
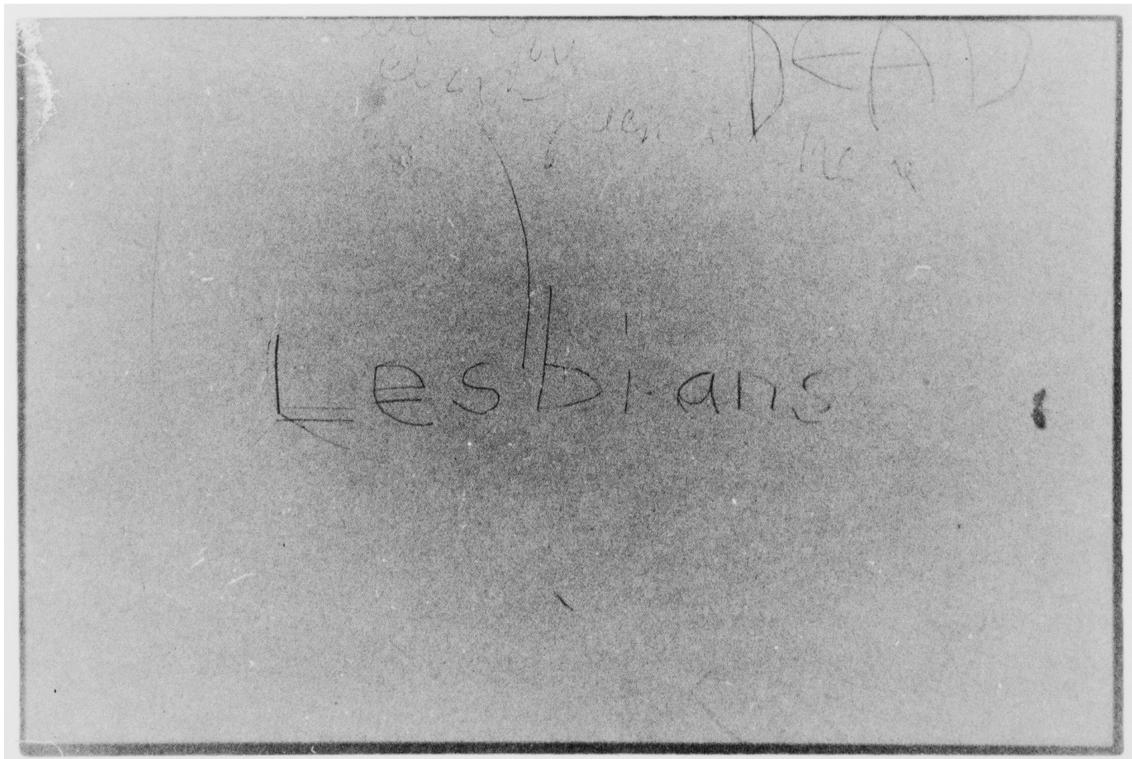


Abb. 39: Zoe Leonard, *GAY+PROUD+DEAD*, 1994, Silbergelatine-Abzug, 6 ¾ x 8 ½ in.



**Abb. 40:** Zoe Leonard, *Lesbians*, 1994, Silbergelatine-Abzug, 5 1/4 x 7 5/8 in.



Abb. 41: Zoe Leonard, *Havemeyer St., Brooklyn*, 2003, C-Print, 11 x 11 in.



Abb. 42: Zoe Leonard, *Grand St., Brooklyn*, 2001, C-Print, 11 x 11 in.



Abb. 43: Zoe Leonard, *Manhattan Ave., Greenpoint, Brooklyn*, 2006, Silbergelatine-Abzug, 11 x 11 in.



Abb. 44: Zoe Leonard, *Delancey St., New York City*, 2002, Silbergelatine-Abzug, 11 x 11 in.



Abb. 45: Zoe Leonard, *Fulton St., Brooklyn*, 1999, C-Print, 11 x 11 in.



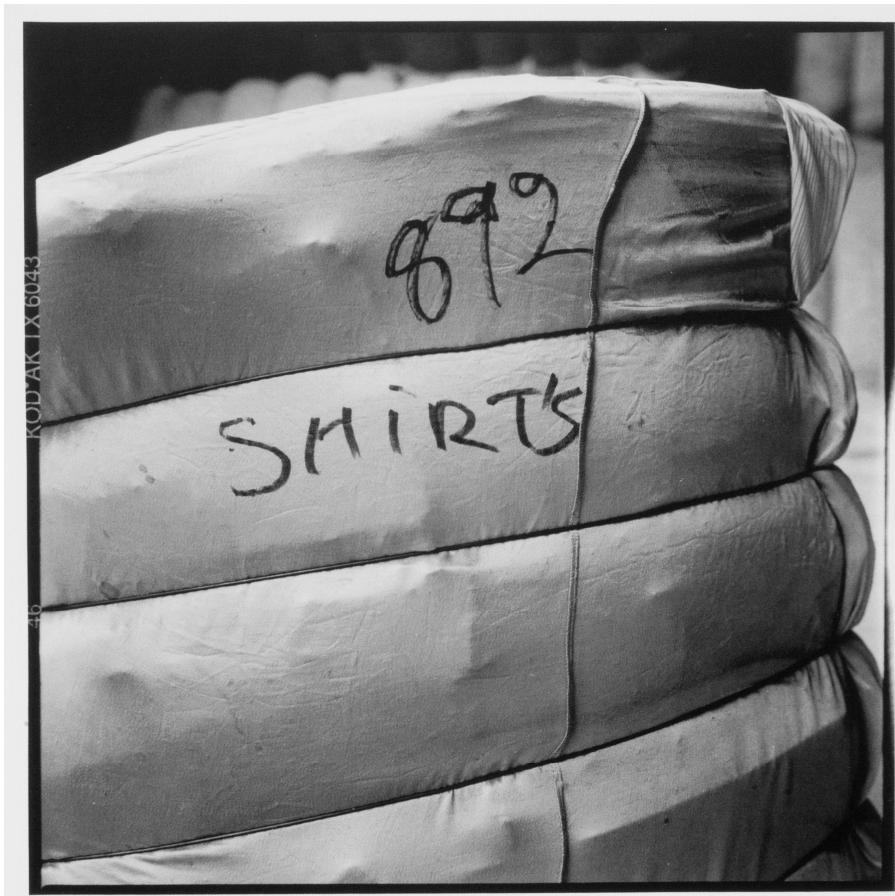
Abb. 46: Zoe Leonard, *5th Ave., Brooklyn*, 1999, C-Print, 11 x 11 in.



Abb. 47: Zoe Leonard, *36th., Garment District, New York City*, 2000, C-Print, 11 x 11 in.



Abb. 48: Zoe Leonard, *Leonard St., Williamsburg, Brooklyn*, 2001, C-Print, 11 x 11 in.



**Abb. 49:** Zoe Leonard, *Leonard St., Williamsburg, Brooklyn*, 2001, Silbergelatine-Abzug, 11 x 11 in.



**Abb. 50:** Zoe Leonard, *Leonard St., Williamsburg, Brooklyn*, 2001, Silbergelatine-Abzug, 11 x 11 in.



Abb. 51: Zoe Leonard, *Kampala, Uganda*, 2004, Silbergelatine-Abzug, 11 x 11 in.



Abb. 52: Zoe Leonard, *Fort Portal Market, Uganda*, 2004, C-Print, 11 x 11 in.



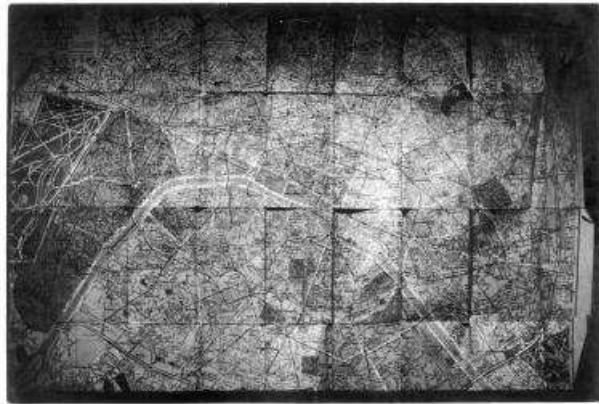
Abb. 53: Zoe Leonard, *Kampala, Uganda*, 2004, C-Print, je 11 x 11 in.



**Abb. 54:** Zoe Leonard, *Kalenderblatt aus: The 1998 Bearded Lady Calendar, starring Jennifer Miller*, 1997, 4-farbiger Offsetdruck, o.A.



**Abb. 55:** Zoe Leonard, *Washington D.C.*, 1989, Silbergelatine-Abzug 23 x 33 in.



**Abb. 56:** Zoe Leonard, *Map of Paris*, 1988/90, Silbergelatine-Abzug, 27 x 39 1/4 in.



**Abb. 57:** Zoe Leonard, *Detail (tree + fence)*, 1998/99, Silbergelatine-Abzug, 12 x 8 1/2 in.



**Abb. 58:** Zoe Leonard, *Strange Fruit (for David)*, 1992-97, 295 Bananen-, Orangen-, Grapefruit- und Zitronenschalen, Faden, Reißverschlüsse, Knöpfe, Nadeln, Wachs, Plastik, Draht und Stoff, o.A.

I AM A  
lezzie  
butch  
pervert  
girlfriend  
bulldagger  
sister  
dyke  
AND PROUD !

Abb. 59: Fierce Pussy, *I am a Lezzie...*, 1991, Poster, 43,2 x 28 cm.

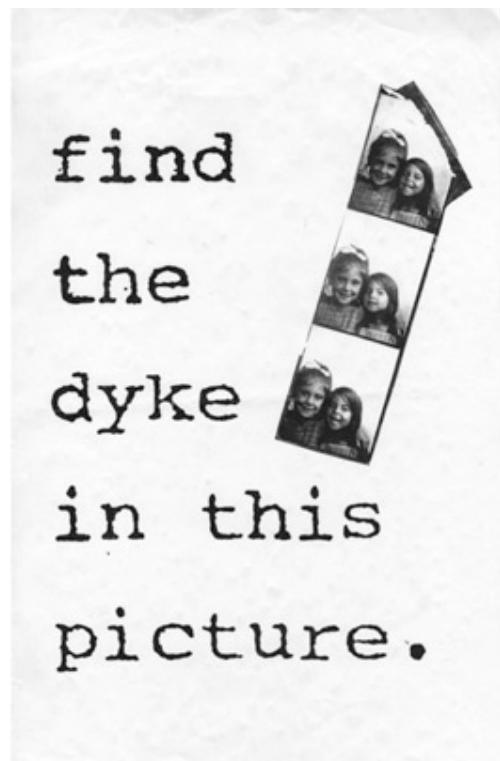
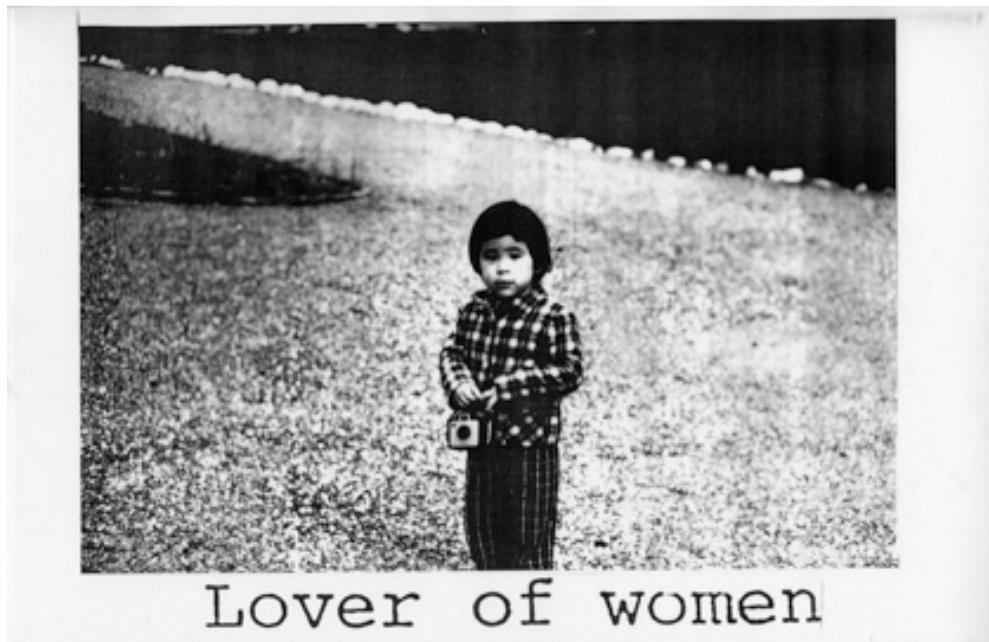


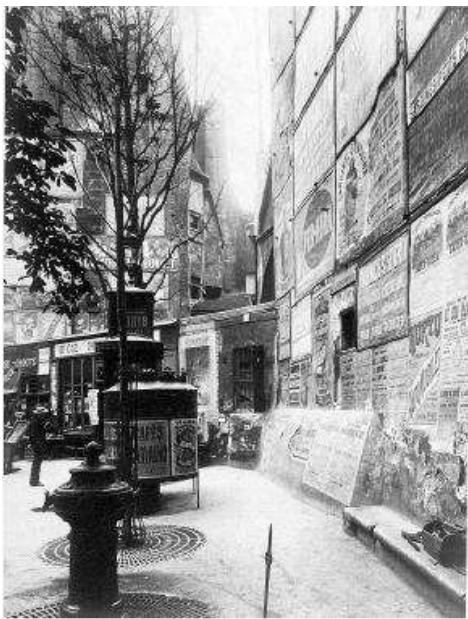
Abb. 60: Fierce Pussy, *Find the Dyke...*, 1991, Poster, 43,2 x 28 cm.



**Abb. 61:** Fierce Pussy, *Lover of women*, 1991, Poster, 43,2 x 28 cm.



**Abb. 62:** Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Billboards of Bed)*, 1992, Plakat, verschiedene Größen.



**Abb. 63:** Eugène Atget, *Paris, Ecke rue Saint-Séverin und rue Saint-Jacques im 5. arrondissement*, 1899, Fotografie, o.A.



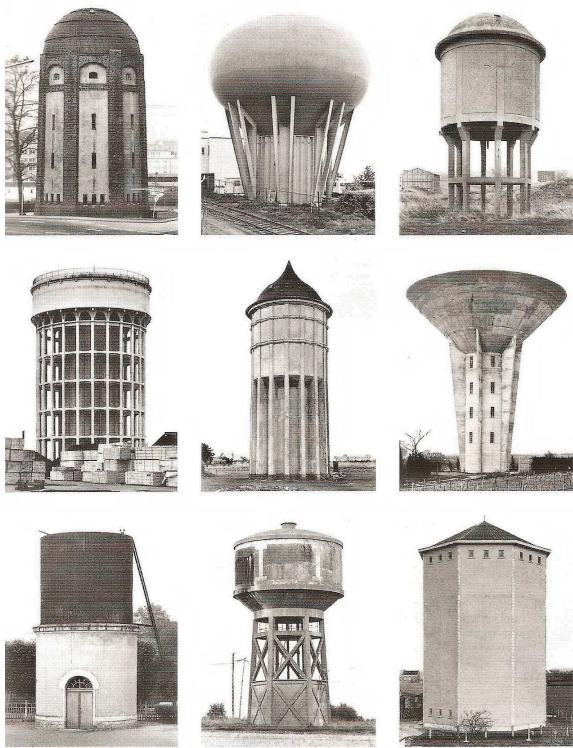
**Abb. 64:** Eugène Atget, *Rue des Ursins im 4. arrondissement*, 1900, Fotografie, o.A.



**Abb. 65:** Berenice Abbott, *331 East 39<sup>th</sup> Street in Kontrast zum Chrysler und Daily News Building*, 1938, Silbergelatine-Abzug, ca. 20,3 x 25,4 cm.



**Abb. 66:** Berenice Abbott, *Colombus Circle*, 1936, Silbergelatine-Abzug, ca. 20,3 x 25,4 cm.



**Abb. 67:** Bernd und Hilla Becher, *Wassertürme*, 1970-1998, Silbergelatine-Abzüge, je 46,5 x 56,5cm.



Abb. 68: Max Regenberg, *Garten (L.B. System Barcelona)*, 1992, C-Print, verschiedene Größen.



Abb. 69: Stephan Shore, *Beverly Boulevard and La Brea Avenues, Los Angeles, California, June 21, 1975*, 1975, C-Print, 50,5 x 61 cm.

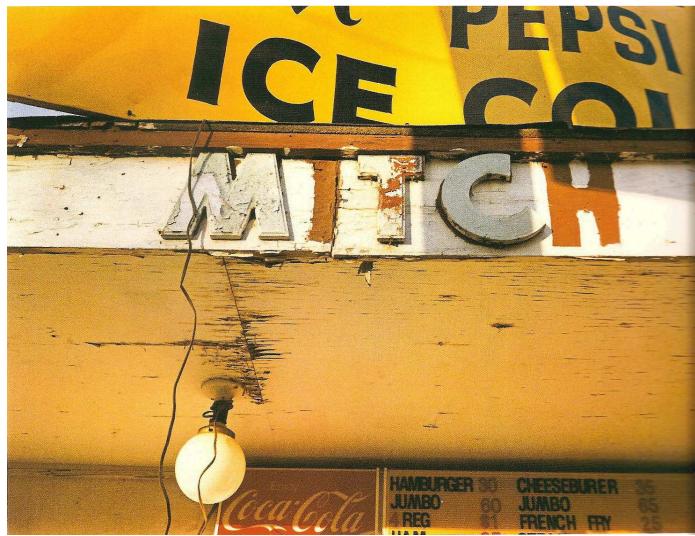


Abb. 70: William Eggleston, o. T. (aus *Los Alamos*), 1965-68 und 1972-74, Dye transfer print, 16 x 20 in.



Abb. 71: Max Regenberk, *Tankstelle (L.B. System Köln)*, 1980, C-Print, verschiedene Größen.



Abb. 72: Max Regenberg, *Köln*, 1981, Silbergelatine-Abzug, verschiedene Größen.



Abb. 73: Max Regenberg, *Artmess (L.B. System Köln- Humbold)*, 1997, C-Print, verschiedene Größen.



Abb. 74: Max Regenberk, *Tor (L.B.- System Köln)*, 1996, C-Print, verschiedene Größen.





## **Lebenslauf**

Stefanie Dufhues  
geboren am 19.02.1986

### **Akademischer Werdegang**

09/2011	Teilnahme am Studienkurs <i>Übersetzung und Rahmen. Transformationen in den Künsten</i> des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, der Aby-Warburg-Stiftung und Zeit-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius
09/2010 – 06/2011	Stipendiatin des DAAD für einen Auslandsaufenthalt am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich
10/2008 – 10/2011	Inskription Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit 10/2007	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
10/2006 – 07/2007	Studium der Kunstwissenschaften /Medientheorie, Ausstellungsdesign/kuratorische Praxis und Philosophie/Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe
07/2005	Abitur am Ruperti Gymnasium Mühldorf am Inn

### **Berufliche Tätigkeit**

seit 10/2011	Tutorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
seit 09/2011	Mitglied des Teams der <i>Studierendengespräche</i> am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
07 – 08/2011	Praktikum in der Abteilung Fotografie des <i>Stadtmuseums München</i>
02 – 05/2011	Semesterassistenz an der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich
04 – 08/2010	Recherche-Tätigkeit beim <i>KGV - Verlag</i> , Wien für den <i>Art - Guide Austria 2011</i>
07 – 09/2009	Praktikum in der Abteilung für Fotografie und Neue Medien der <i>Pinakothek der Moderne</i> , München
02 – 07/2007	Nebentätigkeit im <i>Badischen Kunstverein</i> , Karlsruhe



## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit untersucht das Bildmotiv der Schrift in fotografischen Bildern. Es handelt sich hierbei um *mitfotografierte* Schrift, die dem fotografierten Raum- und Zeitgefüge zugehörig ist. Im Zuge dieser Untersuchung werden Fragen nach der veränderten Wahrnehmung und Rolle der Schrift auf ihrem fotografischen Abbild gestellt. Vier Werkgruppen dreier künstlerischer Positionen wurden ausgewählt, an denen die Analyse exemplarisch vollzogen werden kann – James Wellings Serie *Diary/Landscape*, Zoe Leonards Werkgruppe von Graffiti im öffentlichen Raum und ihre *Analogue*-Serie sowie die Langzeitstudie zum Großflächenplakat von Max Regenberg.

Bevor die einzelnen Werkgruppen in je eigenen Kapiteln auf die gestellten Fragen hin untersucht werden, dient ein einführendes Kapitel dazu, das Phänomen der Schrift – das zu untersuchende Bildmotiv – zu erläutern. Neben den semantischen Eigenschaften der Schrift, soll dabei auch für ihre bildlichen Merkmale sensibilisiert sowie eine Unterscheidung zwischen Bild und Schrift vorgenommen werden. Im Anschluss daran wird auf die *mitfotografierte* – auch als ‚intradiegetisch‘ bezeichnete – Schrift und ihre Besonderheiten eingegangen.

Die drei daran anschließenden Kapitel zu James Welling, Zoe Leonard und Max Regenberg dienen dazu, verschiedene Ausprägungen von fotografiertem Schrift und deren Rolle auf Fotografien auszuloten. Nach kurzen, die Künstler betreffenden Einführungen, zeigen auf diese Fragen ausgerichtete Bildanalysen Möglichkeiten auf, wie Schrift innerhalb des fotografischen Abbildes fungieren und wahrgenommen werden kann. Dabei zeigt sich, dass die im Hinblick auf Urheber und Adressat bewusst unterschiedlich gewählten Erscheinungsformen der Schrift auch in den Fotografien mannigfaltige Funktionen einnehmen können und zum gewollten Gestaltungs- und Ausdrucksmittel für die Fotografen mutieren.

Die anonyme Tagebuchschrift der Serie *Diary/Landscape* dient Welling als Möglichkeit, die Ontologie seines Mediums, die Fotografie, zu befragen und visuell sichtbar werden zu lassen.

Die von Leonard festgehaltenen Schriftzüge aus dem öffentlichen Raum können sowohl in den Graffiti-Aufnahmen als auch in *Analogue* als in die Fotografien integrierte repräsentierende Verweise verstanden werden: auf die AIDS-Krise, sich verändernde Geschäftsstrukturen in New York oder global vernetzte Wirtschaftsbeziehungen. Max

Regenbergs im Stadtraum omnipräsentes Bildmotiv, die Werbeschrift, wird durch das fotografische Abbild ebenfalls einer veränderten Wahrnehmung unterzogen. Sie fungiert dabei in ihrer Ikonizität und Semantik als mögliche Verbindung zwischen Plakat und Umraum und wird zum Träger von deren Zusammenspiel.

