

Gegenfotokunst

Timm Rauterts *Bildanalytische Photographie* als kritische Bildpraxis

Bertram Kaschek

Timm Rauterts *Bildanalytische Photographie* ist eine fotografische Unabhängigkeitserklärung. Anschaulich formuliert wurde sie in den Jahren zwischen 1968 und 1974 – zur Hälfte also noch während Rauterts Studienzeit an der Essener Folkwangschule für Gestaltung. In einem Zyklus von 56 Arbeiten entfaltet Rautert ein breit angelegtes Panorama fotografischer Materialität und Bildlichkeit, bei dem er die von seinem Lehrer Otto Steinert zu diesem Zeitpunkt propagierte „Fotografie als Bildgestaltung“ (im Sinne eindringlicher Komposition) hinter sich lässt und stattdessen die Fotografie als komplexes Bild- und Kommunikationsmedium zu begreifen versucht. In den Blick rücken nun all jene Handlungen und Verfahrensweisen, die das Bild, oder besser: die Bilder überhaupt erst hervor- und zur Geltung bringen – vom Auslösen der Kamera und Belichten des Films über die verschiedenen Materialisierungen in Labor und Druckerei bis hin zu den nachgängigen paratextuellen Einfassungen und Aufbereitungen der Fotografien durch Rahmen, Sprache und/oder andere Bilder. Rauterts Interesse gilt vor allem den vielfältigen Praktiken, in die fotografische Bilder stets eingebettet sind und die ihre Bedeutung maßgeblich mitbestimmen. So hat er selbst sein Projekt auch als den Entwurf einer „Grammatik“ der Fotografie verstanden.¹

Die Fokusverschiebung vom absoluten Primat immanenter Formbestimmung hin zu einem pragmatisch erweiterten Verständnis fotografischer Form und Bedeutung verdankt sich einer Reihe von Impulsen aus dem diskursiven Kräftefeld der Zeit um 1970. Dabei kann die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Steinert nur als praktischer Ausgangs- und nicht als konzeptueller Fluchtpunkt der *Bildanalytischen Photographie* gelten. Denn im Zentrum von Rauterts kritischer Praxis steht die Auslotung der erkenntniskritischen und ästhetischen Potenziale der Fotografie als populäres Massenmedium.

1 Vgl. hierzu Linda Conze, Rebecca Wilton, „Der Konjunktiv der Fotografie“, in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, Dresden 2016, S. 10–17, hier S. 10 f.

For and Against Art Photography

Timm Rautert's *Image-Analytical Photography* as a Critical Image Practice

Timm Rautert's *Image-Analytical Photography* is a photographic declaration of independence. It was clearly formulated in the years between 1968 and 1974—partially during Rautert's studies at the Folkwang School of Design in Essen. In a cycle of fifty-six works, Rautert unfolds a broad panorama of photographic materiality and pictoriality in which he leaves behind “photography as pictorial creation” (in the sense of vivid composition) promoted by his teacher Otto Steinert at the time, and instead tries to grasp photography as a complex medium of image and communication. Now all those actions and procedures that bring the image, or better: the images, out and to the fore in the first place are brought into view: from the trigger of the camera and exposure of the film to the various materializations in the laboratory and printer to the subsequent paratextual framing and processing of the photographs by means of frames, language, and/or other images. Rautert is particularly interested in the various practices in which photographic images are always embedded and which decisively determine their meaning. Thus, he understood his project as the draft of a “grammar” of photography.¹

The shift in focus from the absolute primacy of formal concerns to a pragmatic understanding of photographic form and meaning is due to a series of stimuli from the discursive environment of ca. 1970. His confrontation with his teacher Steinert can only be regarded as a practical starting point and not as a conceptual vanishing point of *Image-Analytical Photography*. At the center of Rautert's critical practice is the exploration of the critical and aesthetic potentials of photography as a popular mass medium.

1 Cf. Linda Conze, Rebecca Wilton, “The Conjunctive of Photography,” in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974* (Leipzig, 2016), pp. 18–20, here p. 18.

Hatte Rautert in der Entstehungsphase der *Bildanalytischen Photographie* die einzelnen Arbeiten noch in einfachen Glasrahmen ohne Leisten präsentiert, legte er schon bald nach Abschluss des Werkkomplexes mattsilberne Alurahmen als durchgängige Aufbewahrungs- und Präsentationsform fest. Die einheitliche Rahmung schließt die Werke formal zu einer Einheit zusammen und signalisiert eine relative Gleichwertigkeit aller präsentierten Bilder. So ist bereits im regelmäßigen Duktus der Darbietungsform die Einladung und Aufforderung zu einem vergleichenden und damit zu einem analytischen Betrachten des seriell angelegten „Tafelwerks“ formuliert. Nicht zuletzt die mehrteiligen Arbeiten in größeren Rahmen sind oftmals als regelrechte Schautafeln gestaltet, die Steffen Siegel treffend als modellhafte „Zeigeordnungen“² charakterisiert hat.

Das verwendete Bildmaterial ist äußerst heterogen. Immer wieder präsentiert Rautert genuine Unikate wie etwa Automatenfotos, Polaroids, Fotogramme oder auch ein rein chemisch erzeugtes „Fleckbild“ [→ 20]. Mitunter aber findet sich in der Betitelung oder gar auf dem Abzug selbst auch der explizite Hinweis, es handele sich um ein Exemplar einer Edition von 100 Offset-Drucken oder um ein „beliebig oft“ reproduzierbares Foto. Die meisten Aufnahmen sind eigens für den Werkzyklus gemacht worden, bisweilen hat Rautert aber auch Bilder, die in anderen Zusammenhängen entstanden sind, in den bildanalytischen Kontext integriert – etwa zwei Fotos aus einer Bildreportage über die Glaubensgemeinschaft der Amish von 1974, die hier zum Bildpaar „No Photographing [The Amish]“ [→ 56] zusammengefügt sind. In Rauterts Werkzyklus geht es also nicht allein um das „Bild im Plural“³, sondern um die Präsentation möglichst unterschiedlicher fotografischer Bildformen und Bildkonstellationen.

Der Terminus *Bildanalytische Photographie* ist offenkundig eine aufs Visuelle bezogene Umprägung des Begriffs der Sprachanalytischen Philosophie, die Rautert gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Manfred Schmalriede entwickelt hat. Rückblickend hat Schmalriede denn auch als wichtigsten Impuls für sein Nachdenken über fotografische Bilder einen 1969 von Rüdiger Bubner herausgegebenen Band zum Thema *Sprache und Analysis* hervorgehoben. Bubners Statement, „Die Analysis der Sprache versteht sich als eine Praxis, als Tätigkeit der Klärung von Worten und Äußerungen im Rahmen und aufgrund der gewöhnlichen Sprache“, habe er auf Bilder angewendet und schließlich gemeinsam mit Rautert das Wort „bildanalytisch“ geprägt.⁴ Zugleich aber ist das Label auch

2 Steffen Siegel, „Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert“, in: ders., *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart*, München 2014, S. 91–107, hier S. 96.

3 Vgl. Ute Eskildsen, Manfred Schmalriede (Hg.), *Absage an das Einzelbild. Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre*, Essen 1980; David Ganz (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010; Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn 2018.

While Rautert presented the individual works in simple glass mounts without frames during the developmental phase of *Image-Analytical Photography*, soon after the completion of the work complex he chose matt silver aluminum frames as a universal form of preservation and presentation. The uniform framing formally unites the works and signals a relative equivalence of all the images that are presented. Thus, the invitation and prompt for a comparative and thus analytical examination of the serially arranged “Tafelwerk” (a series of images) is already formulated in the regular ductus of the presentation form. Last but not least, the multi-part works in larger frames are often designed outright as presentation boards, which Steffen Siegel aptly characterized as exemplary “arrangements of indication.”²

The pictorial material is extremely heterogeneous. Again and again, Rautert presents genuinely unique images such as photos taken in photo booths, polaroids, photograms, or a purely chemically generated “Speck Picture” [→ 20]. Sometimes, however, the title or even the print itself contains an explicit reference to the fact that it is a copy of an edition of 100 offset prints or a photo that can be reproduced “any number of times.” Most of the photographs were taken specifically for the work cycle, but Rautert has also integrated some images that were taken for other purposes into the image-analytical context—such as two 1974 pictures from a photo reportage on the Amish community, which are combined here to form the image pair “No Photographing [The Amish]” [→ 56]. Thus, Rautert’s cycle of works is not only about the “image in plural,” but also about the presentation of as many different photographic pictorial forms and constellations as possible.³

The term *Bildanalytische Photographie* (image-analytical photography) is obviously a visual redefinition of the concept of “Sprachanalytische Philosophie” (language-analytical philosophy), which Rautert developed together with art historian Manfred Schmalriede. In retrospect, Schmalriede highlighted a volume on *Sprache und Analysis* (Language and Analysis) published by Rüdiger Bubner in 1969 as the most important impulse for his reflections on photographic images. He applied Bubner’s statement, “The analysis of language sees itself as a practice, as an activity of clarifying words and utterances within the framework and on the basis of ordinary language,” to images and finally coined the term “image-analytical” together with Rautert.⁴ At the same time, however, the label

2 Steffen Siegel, “Der Blick auf das Fenster: Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert,” in: id., *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart* (Munich, 2014), pp. 91–107, here p. 96.

3 Cf. Ute Eskildsen, Manfred Schmalriede (eds.), *Absage an das Einzelbild: Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre* (Essen, 1980); David Ganz (ed.), *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart* (Berlin, 2010); Bettina Dunker, *Bilder-Plural: Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart* (Paderborn, 2018).

4 “Die ‘Bildanalytische Photographie’ vor dem Hintergrund der heutigen fotografischen Kunstproduktion,” in: Timm Rautert, *Rückwirkende Realität: Prinzip Fotografie. Gespräche* (Leipzig, 2007), pp. 41–54, here p. 42.

als kritischer Distinktionsgestus gegenüber Rauterts Lehrer Steinert lesbar, hatte dieser doch für die Nachkriegszeit mit der *subjektiven fotografie* das mächtigste Schlagwort für die Bekräftigung eines hohen Form- und Kunstanpruchs fotografischer Bildlichkeit geliefert. Der subjektiven Innenperspektive setzen Rautert und Schmalriede einen objektivierenden Blick entgegen, der sich den fotografischen Bildern gewissermaßen von außen nähert, um sie als kulturelle Artefakte zu exponieren und zu analysieren.

Bereits orthografisch suchen Rautert und Schmalriede mit ihrem Titel die Abgrenzung. Hatte Steinert seinen Begriff stets mit einfachem „f“ und in betont modernistischer Kleinschreibung präsentiert, kehren Rautert und Schmalriede zur großen Schreibweise mit „Ph“ zurück, um die Herkunft des Begriffs vom griechischen *photós graphein* zu markieren und seine Bedeutung als Lichtschrift oder Lichtzeichnung zu unterstreichen. Zudem werden nicht-künstlerische Gebrauchsweisen auf diese Weise ausdrücklich miteingeschlossen. Indem Rautert selbstbewusst ein griffiges Label prägt, das nicht nur den Werkzyklus selbst, sondern auch einen allgemeineren Typus fotografischer Praxis zu bezeichnen scheint, grenzt er sich freilich nicht nur von Steinert ab, sondern erweist sich zugleich auch als dessen gelehriger Schüler. Darüber hinaus erinnert auch die programmatische Zusammenarbeit mit Schmalriede an den regen Austausch zwischen Otto Steinert und dem Kunsthistoriker Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, der Steinerts fotografisches Wirken von Beginn an publizistisch verteidigt hat. In einer Art subversiver Mimikry bediente Rautert sich also der Strategien seines Lehrers, um sein eigenes alternatives Konzept von Fotografie in Stellung zu bringen.

Doch was waren die Standards und Ideale Steinerts, die seinen Schüler Rautert spätestens ab 1968 nicht mehr überzeugen konnten? Steinerts maßgeblicher bildtheoretischer Essay „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ war bereits 1955 im Katalog *subjektive fotografie 2* erschienen, doch ist er den darin vertretenen Maximen im Grundsatz immer treu geblieben.⁵ Ihm ging es vor allem darum, angesichts einer grassierenden „Stillosigkeit und Niveausenkung“ im Massengebrauch der Fotografie „ein echtes Verständnis für fotografische Bildqualität“ zu wecken, wobei er in erster Linie das Einzelbild als formal stimmige Komposition im Blick hatte.⁶ In seinem Essay stellt er zunächst die zur „Bildgewinnung“⁷ notwendigen technischen Schritte vor, um schließlich durch eine Besinnung auf die „elementaren Gestaltungsmittel“ zu den „qualitativen Vollendungsstufen fotografischen Schaffens“ weiterzuschreiten,⁸ die von

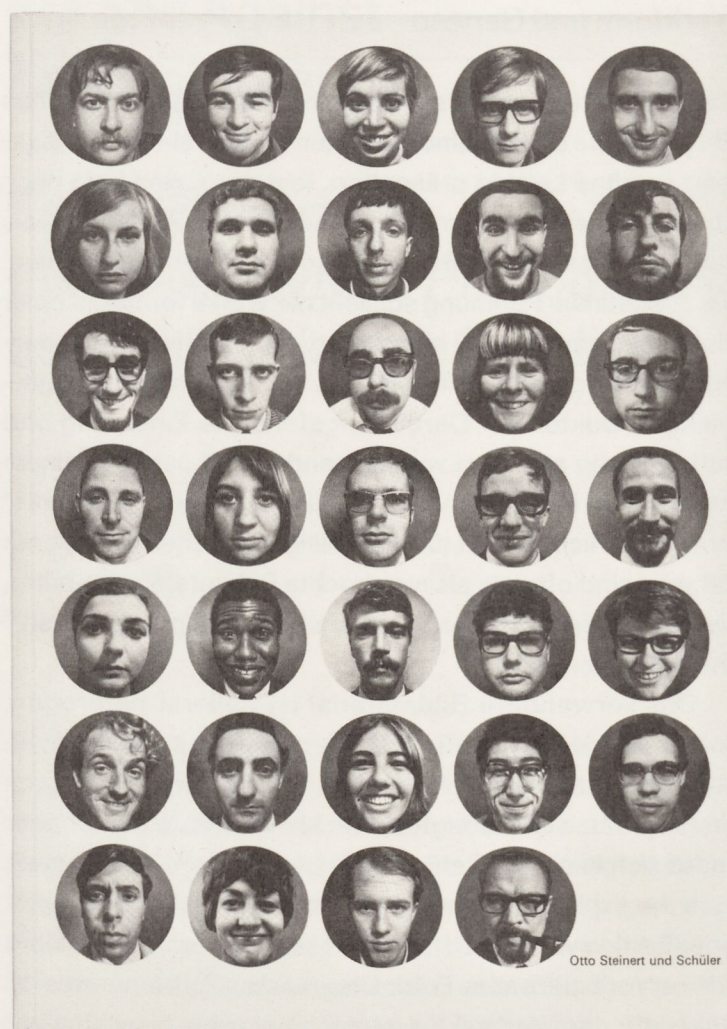
4 „Die ‚Bildanalytische Photographie‘ vor dem Hintergrund der heutigen fotografischen Kunstproduktion“, in: Timm Rautert, *Rückwirkende Realität. Prinzip Fotografie. Gespräche*, Leipzig 2007, S. 41–54, hier S. 42.

5 Otto Steinert, „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“, in: ders., *subjektive fotografie 2. Ein Bildband moderner Fotografie*, München 1955, S. 7–12.

6 Ebd., S. 7.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 10.



Otto Steinert und Schüler

[1] Otto Steinert und Schüler. *Fotografie als Bildgestaltung*, Essen 1967

can also be read as a critical gesture of distinction towards Rautert's teacher Steinert, who, with *subjektive fotografie* (subjective photography), provided the most potent slogan for the affirmation of a high claim to form and artistic ambition in photographic imagery in the post-war period. Rautert and Schmalriede counter the subjective internal perspective with an objectifying gaze that approaches photographic images from the outside, so to speak, in order to expose and analyze them as cultural artifacts.

Even orthographically, Rautert and Schmalriede seek demarcation with their titles. While Steinert always presented his term with a simple "f" and in modernist lower-case, Rautert and Schmalriede return to the uppercase spelling with "Ph" in order to mark the origin of the term from the Greek *photós graphein* and to underline its meaning as light script or light drawing. Also, in this way, non-artistic ways of use are explicitly included. By self-confidently shaping a catchy label that seems to describe not only the work cycle itself, but also a more general type of photographic practice, Rautert sets himself apart from Steinert and, at the same time, follows in his footsteps. The programmatic collaboration with Schmalriede recalls the lively exchange between Otto Steinert and art historian Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, who had defended Steinert's photographic work from the outset. In a kind of subversive mimicry, Rautert used the strategies of his teacher to position his alternative concept of photography.

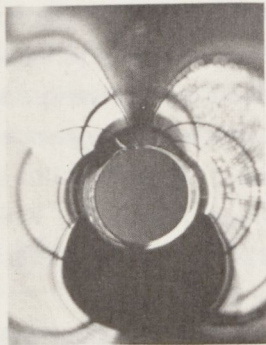


Experimentelle Fotografie
und fotografische Variationsverfahren
9 Axel Carp
10 Timm Rautert
11 Frank Deinhard
12 Bernd Jansen
13 Herbert Rogge
14 Wolfgang Kunz

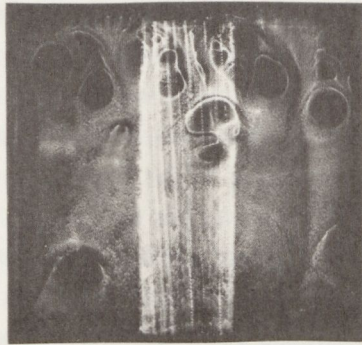
9



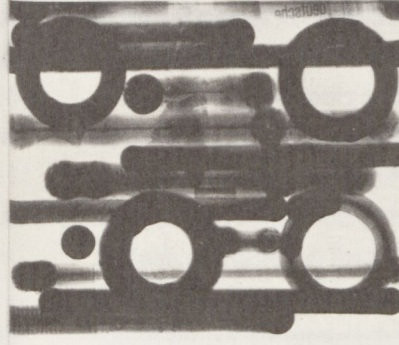
12



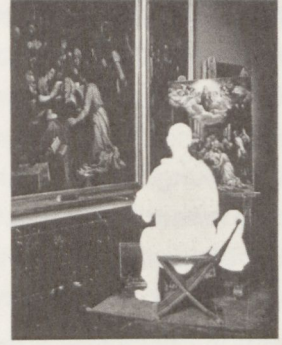
10



11



13



14

der „reproduktiven fotografischen Abbildung“ zur „absoluten fotografischen Gestaltung“ führen sollen.⁹ Auf dieser nach Steinert höchsten Stufe gelangt die Gestaltung zu vollkommener Freiheit, wird auf jede „objekthafte Wiedergabe“ verzichtet oder zumindest der Gegenstand durch Abstraktion derart entmaterialisiert, dass er nur noch „Formelement [...] der Komposition“ ist.¹⁰

Mit dem Stichwort der „Entmaterialisierung“ ist der idealistische Kern von Steinerts Bildkonzept genau bezeichnet. Erklärtes Ziel seiner Bemühungen ist es, die fotografische Optik und die fotografische Chemie im Werkprozess soweit zu beherrschen und zu sublimieren, dass sie im Ergebnis, also im fotografischen „Bild“ im emphatischen Sinne, als gänzlich überwunden erscheinen. Erst wenn das „Licht, als souverän gewordenes freies Bildmittel“, rein „optische Sinngebilde“ entstehen lässt, entspricht die Fotografie nach Steinert ihrem eigentlichen medialen Wesen als mithin abstrakte Lichtgestaltung.¹¹

Bei allem Insistieren auf dem komponierten Einzelbild als höchster Gestaltungsleistung war Steinert in der Lehre freilich von Anfang an auch Pragmatiker. Bereits in den 1950er Jahren waren Bildjournalismus und Sozialreportage integraler Teil seines akademischen Unterrichts.¹² An der

But what were Steinert's standards and ideals, which no longer satisfied his pupil Rautert by 1968? Steinert's authoritative essay on pictorial theory, „On the Creative Possibilities of Photography,” had appeared in 1955 in the catalog *subjektive fotografie 2*, but in principle, he has always remained faithful to the maxims represented in it.⁵ In the face of a rampant “lack of style and lowering of standards” in the mass use of photography, he was primarily concerned with awakening a “true understanding for the real qualities of photographs,” primarily focusing on the individual image as a formally coherent composition.⁶ In his essay, he first introduces the technical steps necessary to “produce the picture,”⁷ and finally, through reflection on the “elementary means of artistic creation,” advances to the “qualitative stages of perfection in photographic creation,” which should lead from “the reproductive photographic image (Abbildung)” to “the absolute photographic creation.”⁸ On this highest level, according to Steinert, the creation achieves complete freedom, any “reproduction of an object” is dispensed with, or at least the object is dematerialized through abstraction in such a way that it is only a “constructive element [...] of the composition.”⁹

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd., S. 12.

11 Ebd.

5 Otto Steinert, „On the Creative Possibilities of Photography,” in: id., *subjektive fotografie 2: Ein Bildband moderner Fotografie* (Munich, 1955), pp. 13–17.

6 Ibid., p. 13.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 16.

9 Ibid., p. 17.

Folkwangschule führte er dies ab 1959 in intensivierter Form fort und forderte neben Einzelfotos vor allem auch zusammenhängende, in sich gegliederte Bildreihen.¹³ Der prinzipielle Anspruch an die Bildgestaltung blieb allerdings bestehen, und Steinert war berüchtigt für seine sogenannte „Bildkorrektur“, die nach Zeugenberichten kaum aus hilfreichen Hinweisen, sondern vielmehr aus unbedingter Ablehnung oder Zustimmung bestand.¹⁴

Wie sehr Rautert noch ein Jahr vor dem Beginn der *Bildanalytischen Photographie* im Bann der Steinertschen Lehre stand, machen seine Beiträge zur Gruppenpublikation *Otto Steinert und Schüler* von 1967 deutlich: eine experimentell-abstrakte Komposition und ein Porträt des tschechischen Fotografen Josef Sudek.¹⁵ [Abb. 1] Der einleitende Essay von Eo Plunien feiert Steinert als den einstigen „Propheten“ der *subjektiven fotografie* und mündet schließlich in eine von Romano Guardini inspirierte Klage über die „Bilderschwemme, die unseren Alltag überflutet“ und die uns dennoch an „Bildverarmung“ leiden lasse.¹⁶ Deshalb müsse die Fotografie „den Bildern ihre ursprüngliche, um nicht zu sagen mythische Kraft wiedergeben, indem sie aus Abbildern Sinnbilder macht. Nicht wenige Bilder dieser Ausstellung“, so Plunien weiter, „lassen Ansätze und mehr als Ansätze dazu erkennen. Wir empfinden das um so tröstlicher, als die bildende Kunst unserer Tage sich dieser Aufgabe mehr und mehr entzieht und einem billigen, zynischen Pop-Naturalismus frönt, der Bild und Sinnbild vollends negiert, um einer Art Realienfetischismus ohne jede Transzendenz zu huldigen.“¹⁷

Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, wie die biedere Erbaulichkeit eines solchen Textes auf einen jungen Fotografen mit Affinitäten zur zeitgenössischen Kunst und Popkultur gewirkt haben muss. Drei Jahre zuvor waren Roland Barthes' *Mythen des Alltags* auf Deutsch erschienen – ein Buch, in dem der Mythos (etwa die bürgerlich-humanistische Vorstellung einer universalen *conditio humana*, wie sie in Edward Steichens Fotoausstellung *The Family of Man* 1955 zum Ausdruck kam) als Mitteilungssystem analysiert wird, das darauf zielt, Geschichte in Natur zu verwandeln.¹⁸ Alle Zeichen stehen hier auf semiologische Ideologiekritik. Doch selbst wenn Barthes von Essener Studierenden damals nicht gelesen worden sein sollte, konnte der tendenziell reaktionäre Ruf nach ursprünglichen Sinnbildern, Mythos und Transzendenz wohl kaum verfangen. Vielmehr dürfte das kulturkritische Lamento Pluniens einen eigenständigen Kopf wie Rautert dazu angeregt haben, sich ebenso skeptisch wie selbstbewusst mit den erklärten und den impliziten

The idealistic core of Steinert's pictorial concept is precisely described by the keyword “dematerialization.” The declared goal of his efforts is to master and sublimate photographic optics and photographic chemistry in the work process to such an extent that they appear to be completely overcome in the result, i.e., in the photographic “image” in the emphatic sense. Only when the “light, which has now become a sovereign photographic means to be used freely,” allows the creation of purely “optical symbols” does photography, according to Steinert, correspond to its actual media essence as abstract light design.¹⁰

Despite his great insistence on the composed single image as the highest creative achievement, from the very beginning, Steinert was also a pragmatist in his teaching. As early as the 1950s, photojournalism and social reportage were integral parts of his academic teaching.¹¹ At the Folkwang School he continued this in an intensified form from 1959 onwards and, in addition to individual photographs, demanded above all coherent, structured picture series.¹² However, he did not let go of his demand for composition and was notorious for his so-called “image correction,” which, according to testimonies, consisted less of helpful hints and instead of unconditional rejection or approval.¹³

Rautert's contributions to the 1967 group publication *Otto Steinert und Schüler* (Otto Steinert and Students), an experimental abstract composition and a portrait of the Czech photographer Josef Sudek, illustrate just how much Rautert was still under the spell of Steinert's teachings one year before the beginning of *Image-Analytical Photography*.¹⁴ [fig. 1] The introductory essay by Eo Plunien celebrates Steinert as the former “prophet” of *subjective photography* and finally culminates in a lament inspired by Romano Guardini about the “glut of images that flood our everyday lives” and which nevertheless makes us suffer from “image impoverishment.”¹⁵ Therefore, photography must “return the images to their original, not to say mythical power by turning images into symbols. Quite a few images from this exhibition,” Plunien continues, “reveal attempts and more than attempts towards this goal. We find this all the more consoling since the visual arts of our day increasingly evade this task and indulge in a cheap, cynical pop-naturalism that completely negates image and symbols in order to pay homage to a kind of fetishism of tangible things without any transcendence.”¹⁶

It is not difficult to imagine how the edifying stuffiness of such a text must have appalled a young photographer with an affinity for contemporary art and pop culture. Three

12 Vgl. Thilo Koenig, „Ich lasse alles gelten, was Qualität hat'. Otto Steinert als Lehrer“, in: ders., Ute Eskildsen, *Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948–1978*, Essen 1990, S. 8–28, hier S. 22.

13 Ebd., S. 24.

14 Ebd., S. 10–12.

15 *Otto Steinert und Schüler. Fotografie als Bildgestaltung*, Essen 1967, Abb. 10 und 34.

16 Eo Plunien, „Fischzüge ins Menschliche“, in: *Otto Steinert und Schüler* 1967 (siehe Anm. 15), n. p.

17 Ebd.

18 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964, S. 17.

10 Ibid.

11 Cf. Thilo Koenig, “I accept everything of quality’: Otto Steinert as Teacher,” in: Ute Eskildsen, Thilo Koenig, *Otto Steinert und Schüler. Photographie und Ausbildung 1948–1978* (Essen, 1990), pp. 8–28, here p. 22.

12 Ibid., p. 24.

13 Ibid., pp. 10–12.

14 *Otto Steinert und Schüler: Fotografie als Bildgestaltung* (Essen, 1967), figs. 10 and 34.

15 Eo Plunien, “Fischzüge ins Menschliche,” in: *Otto Steinert und Schüler* (see note 14), n. p.

16 Ibid.

Wertmaßstäben der an der Folkwangschule gelehrteten Bildlichkeit auseinanderzusetzen. Pluniens Attacke auf die Pop Art als Form des Realienfetischismus hat womöglich genau jene Stichworte geliefert, die Rautert für die grundlegende Neuausrichtung seiner fotografischen Praxis im Sinne einer Hinwendung zur Populärkultur und zu den basalen Realien der Fotografie gerade sehr gut gebrauchen konnte.

Mit der *Bildanalytischen Photographie* vollzieht Rautert einen vehementen „material turn“: Er legt die fotografische Infrastruktur in möglichst vielen Aspekten offen und lenkt sein Augenmerk – wie auch das der Rezipientinnen und Rezipienten – just auf jene Arbeitsschritte und Aggregatzustände des fotografischen Prozesses, die der Steinertschen Lehre kaum eine Erwähnung wert sind: die Präliminarien des echten „Gestaltungsaktes“, die selbstredend nie in den Rang ausstellbarer Bildwürdigkeit gelangen würden. Steinert hat seinem Schüler denn auch früh davon abgeraten, das Projekt fortzuführen. Die systematische Dekonstruktion der eigenen Überzeugungen bereitete ihm offenbar Unbehagen.

Bildanalytische Exerzitien

Worin bestehen nun die konkreten Maßnahmen von Rauterts kritischer Gegenbildlichkeit? Ganz allgemein fällt die Dominanz eher kleiner Bildformate auf, die eine deutliche Absage an Steinerts Forderung nach großen, sorgsam ausbelichteten Abzügen seiner Studierenden darstellt. Allerdings entsprechen viele von Rauterts Bildern ohnehin kaum den Ansprüchen, die Steinert an die visuelle Gestaltung gestellt hat. Denn was nun bisweilen anstelle großformatiger Kompositionen hinter Glas in den Rahmen kommt, ist *Bildmaterial* im emphatischen Sinne – etwa Kontaktabzüge und Fotopapierstreifen, aber auch Automatenpassbilder, Postkarten, Fotokopien und andere Druckerzeugnisse, die auf Gebrauchszusammenhänge diesseits von „Kunst“ hindeuten.

Bei vielen Arbeiten der *Bildanalytischen Photographie* spielt zudem die Verbindung von Bild und Sprache eine zentrale Rolle. So sind die Betitelungen und die beigegebenen technischen Informationen oft als integrale Bestandteile der Werke zu verstehen. Mitunter aber begleitet Sprache die Fotografien nicht nur, sondern dringt auf geradezu invasive Weise in die Bilder selbst ein, um diese von innen heraus mit ihrer suggestiven Kraft des Benennens und Bedeutens zu durchwirken. Die Arbeit „Himmel und Meer“ [→ 52] etwa präsentiert drei querformatige Fotografien in streng vertikaler Anordnung. Die Schwarz-Weiß-Fotos zeigen jeweils einen leicht verschleierte(n) Himmel über einem leicht gekräuselten Meer, wobei der relativ niedrige Horizont das dunklere untere Bildviertel des Meeres von der darüber befindlichen helleren Fläche des Himmels trennt. Obgleich die Abzüge offenbar vom selben Negativ gemacht wurden, wirken sie nicht identisch, sondern scheinen sich in feinen Nuancen der Grauabstufung zu unterscheiden.

years earlier, Roland Barthes's *Mythologies* had appeared in German—a book in which myth (such as the bourgeois-humanist concept of a universal *conditio humana*, as expressed in Edward Steichen's photo exhibition *The Family of Man*, 1955) is analyzed as a system of communication aimed at transforming history into nature.¹⁷ All the signs here are oriented towards a semiological critique of ideology. However, even if students in Essen did not read Barthes at the time, the tendentious reactionary call for primeval symbols, myths, and transcendence didn't really catch on. Much more, Plunien's culture-critical lament may have inspired an independent mind like Rautert to deal with the declared and implicit standards of pictorial value taught at the Folkwang School in a way that was as skeptical as it was self-confident. Plunien's attack on Pop Art as a form of fetishism of tangible things may have provided precisely the keywords that Rautert could use quite well for the fundamental reorientation of his photographic practice, turning to popular culture and the basic realities of photography.

Rautert's *Image-Analytical Photography* performs a vehement “material turn”: he reveals the photographic infrastructure from as many sides as possible and directs his attention—as well as that of the recipients—precisely to those working steps and states of aggregation of the photographic process that are hardly worth mentioning in Steinert's teaching: the preliminaries of the genuine “act of creation,” which of course would never reach the status of an image worthy of exhibition. Steinert advised his pupil against continuing the project at an early stage. The systematic deconstruction of his basic convictions obviously made him uncomfortable.

Image-Analytical Exercises

What are the concrete steps of Rautert's critical counterimagery? In general, the dominance of rather small image formats is noticeable, which represents an explicit rejection of Steinert's demand for large, carefully produced prints by his students. Many of Rautert's images barely meet the demands Steinert made on visual design, anyway. For what is now put into the frame behind glass instead of large-format compositions is pictorial “material” in the emphatic sense—such as contact prints and strips of photographic paper, but also automatic passport photos, postcards, photocopies, and other printed products that point to contexts of use outside of “art.”

In many works from *Image-Analytical Photography*, the connection between image and language also plays a central role. Thus, the titles and the technical information provided should generally be understood as integral parts of the works. Sometimes, however, language not only accompanies

17 Cf. Roland Barthes, *Mythologies* (London, 2000), pp. 100–02, here p. 101.

In die ereignislose Leere dieser Seestücke hat Rautert nun mit Letraset-Lettern jeweils zwei Wörter gesetzt, welche die ungleichen Bildhälften durch ihre Positionierung ober- und unterhalb der Horizontlinie zu bezeichnen scheinen: „hellgrau / dunkelgrau“, „blau / grün“ sowie „Himmel / Meer“. Da jedes Betrachten hier unweigerlich auch zur Lektüre wird, kommt nolens volens ein semiotischer Prozess der Interpretation und Identifikation in Gang, der nicht zuletzt um die Frage kreist, ob und wie sich das zu Lesende jeweils auf das zu Sehende beziehen lässt. Bei der oberen Fotografie scheint nun durch die Begriffe zunächst genau das bezeichnet zu sein, was wir buchstäblich sehen können: eine hellgraue und eine dunkelgraue Fläche. Auf der mittleren Fotografie hingegen markieren die Begriffe eine klare Differenz zwischen der sprachlich evozierten Farbigkeit und der schwarz-weiße Erscheinungsform der Fotografie. Dass es sich bei letzterer nicht nur um ein abstraktes Flächenphänomen, sondern wohl auch um die bildliche Darstellung einer sich räumlich, ja landschaftlich erstreckenden Welt mit Himmel und Meer handelt, unterstreicht schließlich die Beschriftung der untersten Fotografie.

Folgt man einer solchen Lesart, wird die Bedeutungszuschreibung an nahezu identische Objekte weniger durch deren phänomenales Erscheinen bestimmt als vielmehr durch eine von außen erfolgende sprachliche Überformung. Denn ist mit den sauber aufgedruckten Begriffen tatsächlich schon alles gesagt? Ist mit „hellgrau“ und „dunkelgrau“ die Erscheinungswirklichkeit des oberen Bildes auch nur im Ansatz adäquat beschrieben? Werden damit nicht all jene Zwischentöne unterschlagen, die es erst möglich machen, in den beiden Flächen die Darstellung eines *verschleierten* Himmels und einer *gekräuselten* Meeresoberfläche, die man sich dann auch noch blau und grün denken kann, zu erkennen? Übersieht man dann nicht auch notgedrungen die subtile fotografische Gestaltung, bei der eine helle Bildmitte von sich nach links und rechts leicht verdunkelnden Bildrändern eingefasst wird, die womöglich auf eine subtile Nachbelichtung im Labor schließen lassen?

Einiges deutet darauf hin, dass Rautert die Zurichtung der sichtbaren Wirklichkeit des Bildes wie der dargestellten Welt durch eine begriffssprachliche Uniformierung ins Visier nimmt und eine sprach- und ideologiekritische Stoßrichtung verfolgt. Zugleich scheint er mit den aufgedruckten Wörtern Störfaktoren in die Bilder eingefügt zu haben, die auch unabhängig von ihrer jeweiligen Bedeutung den kontemplativen Blick irritieren müssen. Demnach würde er sich gegen eine auf ästhetischen Genuss zielende Betrachtungshaltung wenden, die auf die Reize der schönen Form wartet, um sich sanft in diese zu versenken. Denkbar ist allerdings auch eine Lesart, bei der die ins Bild integrierten Wörter nicht als begriffliche Einhegungen des Sichtbaren, sondern als imaginäre Weitungen aufgefasst werden. Dann ginge es weniger um einen identifizierenden Abgleich von Wort und Bild als vielmehr um ihren poetischen Zusammenklang. So liegt der besondere Charme dieser Bilder vielleicht gerade darin,

the photographs but also penetrates the images themselves in an almost invasive way, in order to interlace them from within with their suggestive power of naming and meaning. The work “Sky and Sea” [→ 52], for instance, presents three landscape photographs in a strictly vertical arrangement. The black-and-white photographs each show a slightly veiled sky over a slightly curled sea, with the relatively low horizon separating the darker lower quarter of the image of the sea from the lighter part of the sky above. Although the prints were apparently made from the same negative, they do not appear identical but seem to differ in finely nuanced shades of gray.

In the quiet emptiness of these seascapes, Rautert has placed two words with Letraset letters, which seem to designate the unequal halves of the picture by their positioning above and below the horizon line: “light gray / dark gray,” “blue / green” as well as “sky / sea.” Since every viewing here inevitably becomes reading, it nolens volens initiates a semiotic process of interpretation and identification, which revolves around the question of whether and how the object to be read can be related to the object to be seen. In the case of the upper photograph, at first, the terms seem to designate precisely what we can literally see: a light gray and a dark gray surface. In the middle photograph, on the other hand, the terms mark a clear difference between the linguistically evoked colorfulness and the black-and-white appearance of the photograph. The fact that the latter is not only an abstract surface phenomenon but likely also the pictorial representation of a spatially, even scenically, extended world with sky and sea, is finally underlined by the inscription of the lowest photograph.

If one follows such a reading, the attribution of meaning to almost identical objects is determined less by their phenomenal appearance than by an externally imposed linguistic attribution. For is everything really said with the neatly printed terms? Is “light gray” and “dark gray” an adequate description of the visual reality of the upper image, even if only in part? Does this not suppress all those nuances that make it possible to recognize in the two planes the representation of a *veiled* sky and a *curled* sea surface, which one can also imagine as blue and green? Doesn't one then inevitably overlook the subtle photographic design, in which a light image center is framed by slightly darkening image edges to the left and right, which possibly suggest a subtle post-exposure in the laboratory?

There are some indications that Rautert is targeting the simplification of the image's visible reality as well as the world portrayed through a conceptual-linguistic homogenization; he seems to be pursuing a critical direction in terms of language and ideology. At the same time, with the words imprinted on the image, he inserted disruptive factors into it, which, regardless of their respective meaning, also irritate the contemplative gaze. In this scenario, he would be turning against an attitude of contemplation aimed at aesthetic

dass ihr semiotisch-analytischer Gestus nie im schematischen Durchdeklinieren logischer Operationen erstarrt, sondern sich stets für die Möglichkeiten spontan auftauchender Sinnkonstellationen offenhält.

Mit seiner *Bildanalytischen Photographie* schließt Rautert unverkennbar zur ästhetischen Sensibilität der Konzeptkunst auf. Konzeptuell arbeitende Künstlerinnen und Künstler hatten sich ihrerseits im Laufe der 1960er Jahre vielfach der Fotografie bedient, da der vermeintlich neutrale, rein abbildende Charakter des Mediums ihren Absichten entgegenkam.¹⁹ Schließlich suchten sie in ihren eigenen Werken eine maximale Distanz zu den heroischen Meisterwerken der klassischen Moderne – etwa den monumentalen Leinwänden des Abstrakten Expressionismus – und strebten ein bewusst unkünstlerisches Erscheinungsbild an. In diesem Umfeld fand die *Bildanalytische Photographie* fraglos einen positiven Resonanzraum.²⁰ Während jedoch viele konzeptuell arbeitende Künstler wie Ed Ruscha, Hans-Peter Feldmann, Jan Dibbets oder Douglas Huebler eigentlich als Maler oder Bildhauer ausgebildet waren und sich der Fotografie kalkuliert-dilettantisch bedienten, gründet Rauterts fotografische Bildkritik auf einer profunden, eben durch beharrliche Analyse gewonnenen Kenntnis des Mediums. So zielt seine Kritik an einer idealistischen Auffassung von Bildgenese und Bildleistung zunächst gewiss weniger auf die Konventionen der zeitgenössischen Kunst- und Galerieszene als vielmehr auf den fotoästhetischen Diskurs der Steinert-Schule. Rautert operiert im Rahmen eines genuin fotografischen Diskussionszusammenhangs, in dem Fragen der umfassenden technischen Beherrschung fotografischer Produktions- und Gestaltungsmittel immer noch eine zentrale Rolle spielen. Dies zeigt sich nicht zuletzt in den beiden umfangreichsten Arbeiten der *Bildanalytischen Photographie*, in denen Rautert sich und seinem Publikum jede Form herkömmlicher Repräsentation versagt und stattdessen dezidiert antikompositionelle, ja anikonische Fotografien präsentiert: „Der Film“ von 1970 und „2/10 s – 9/10 s“ von 1971.

„Der Film“ [→ 11] präsentiert auf 28 Bildtafeln der Maße 24 × 30 cm einen kompletten belichteten 35-Millimeter-Kleinbildfilm mit 36 Einzelbildern von der Einzugsflasche bis zum Ende der Rolle – inklusive der beschrifteten Perforierung. Wie bereits die Diskrepanz zwischen der Anzahl der Tafeln und der Anzahl der Aufnahmen zeigt, orientiert sich die Verteilung des Films auf die vergrößerten Abzüge nicht an der Bildabfolge des komplett abgespulten Kleinbildfilms selbst. Bei jeder Aufnahme wurde der Film so stark überbelichtet, dass die einzelnen Bildkader jeweils nichts

pleasure, which waits for the charms of the beautiful form to gently sink in. However, it is also possible to conceive of a reading in which the words integrated into the picture are not perceived as conceptual enclosures of the visible, but as imaginary expansions. Then it would be less a matter of an identifying comparison of word and image than of their poetic harmony. The particular charm of these images lies perhaps precisely in the fact that their semiotic-analytical gesture never freezes in the schematic process of declining logical operations, but always remains open to the possibilities of spontaneously emerging constellations of meaning.

With *Image-Analytical Photography*, Rautert unmistakably opens the door to the aesthetic sensibility of conceptual art. During the 1960s, conceptual artists, for their part, often made use of photography, because the supposedly neutral, purely depictive character of the medium met their intentions.¹⁸ After all, in their own works, they sought a maximum distance from the heroic masterpieces of classical modernism—such as the monumental canvases of Abstract Expressionism—and deliberately aspired towards an unartistic appearance. In this environment, *Image-Analytical Photography* undoubtedly found positive resonance.¹⁹ However, while many conceptual artists such as Ed Ruscha, Hans-Peter Feldmann, Jan Dibbets, or Douglas Huebler were trained as painters or sculptors and used photography in a calculatedly dilettantish manner, Rautert's photographic critique is based on a profound knowledge of the medium gained through persistent analysis. Thus, his critique of an idealistic conception of image genesis and image performance is undoubtedly less aimed at the conventions of the contemporary art and gallery scene than at the photo-aesthetic discourse of the Steinert school. Rautert operates within the framework of a genuine photographic discussion in which questions of the comprehensive technical mastery of photographic means of production and creation still play a central role. This can be seen not least in the two most extensive works of *Image-Analytical Photography*, in which Rautert denies himself and his audience any form of conventional representation and instead presents decidedly anti-compositional, almost aniconic photographs: “The Film” from 1970 and “2/10 s—9/10 s” from 1971.

On twenty-eight panels measuring 24 × 30 cm, “The Film” [→ 11] presents a complete exposed 35 mm film with thirty-six single frames from the feed tab to the end of the roll—including the inscribed perforation. As already shown by the discrepancy between the number of plates and the number of shots, the distribution of the film on the enlarged prints is *not* oriented to the image sequence of the completely

19 Vgl. Matthew S. Witkovsky (Hg.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, New Haven 2011.

20 Vgl. Herta Wolf, „Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974“, in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, Köln 2000, S. 72–85, hier S. 76 ff.; Martina Dobbe, „Photography cannot record abstract ideas! – oder: Können Fotografien bildanalytisch sein?“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 129, Jg. 33, Wien 2013, S. 5–16, hier S. 6.

18 Cf. Matthew S. Witkovsky (ed.), *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977* (New Haven, 2011).

19 Cf. Herta Wolf, „Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie—die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974“, in: *Bildanalytische Photographie 1968–1974* (Cologne, 2000), pp. 72–85, here pp. 76–78; Martina Dobbe, “Photography cannot record abstract ideas! oder: Können Fotografien bildanalytisch sein?“, in: *Fotogeschichte* 129 (2013), p. 5–16, here p. 6.

anderes zeigen als ein weißes Feld. Obgleich also der Auslöser betätigt und damit im landläufigen Sinn ein Bild gemacht wurde, ist das Ergebnis ein weißes Bildfeld, das nichts zu erkennen gibt als den Umstand, dass eine – extreme – fotografische Einschreibung des Lichts ins sensible Filmmaterial stattgefunden hat. Doch hat diese weder ein mimetisches Bild der Wirklichkeit noch ein abstraktes Bild gezeitigt, sondern eine differenzlose Fläche erzeugt, die alle Erwartungen an fotografische Repräsentation, Dokumentation oder Komposition enttäuschen muss. Letztlich ergibt sich erst aus diesem Umstand die Notwendigkeit des Rautertschen Schachzugs, die Filmrolle als Ganze in versetzter Bildaufteilung und als Serie von Einzelbildern abzuziehen. Denn nun gewinnt auf einmal das Rahmenwerk um die weißen Bildflächen herum einen eigenen ikonischen Wert: Die schwarzen Vertikalen, die eigentlich die Aufnahmen voneinander trennen sollten, werden auf den einzelnen Tafeln als „Zips“ (fast wie bei Barnett Newman) zu eigenständigen Gestaltungselementen, und auch die Schrift gewinnt in diesem Sinne einen ikonischen Status. Jede Bildtafel wird auf diese Weise zu einer individuell gewichteten Formkonstellation. Was sich also zunächst als Darbietung reiner fotografischer Indexikalität ausgab, wird plötzlich doch wieder zu einer Komposition – einer Komposition freilich, die zugleich als genaues mimetisches Abbild des fotografischen Trägermediums, eben des partitionierten Kleinbildfilms, gelesen werden kann. Demnach scheinen wir hier tatsächlich bei einem materialistisch zu nennenden Realienfetischismus angelangt zu sein, der ganz auf die fotografische Hardware fixiert und jedem Transzendenzbezug im Sinne mythischer Sinnbildlichkeit abhold ist.

Ähnlich und doch anders verhält es sich mit „2/10 s – 9/10 s“ [→15]. Auf acht Tafeln der Maße 30 × 24 cm sind acht quadratische Felder in progressiver Verdunkelung von Weiß über sechs Graustufen bis hin zu tiefem Schwarz zu sehen, unter denen zudem die Angabe der sich stets um eine Zehntelsekunde verlängernden Belichtungszeit zu lesen ist. Es handelt sich hierbei um mit einem Vergrößerungsgerät in der Dunkelkammer angefertigte Direktbelichtungen von Fotopapier – d. h. um Fotogramme, die ohne die Zwischenschaltung von Kamera und Film entstanden sind. Wie Steffen Siegel vermerkt, hätte eine solche Anordnung von Graustufen ihren angemessenen Platz in einem zeitgenössischen Fotolehrbuch finden können,²¹ was durchaus als selbstironischer Hinweis auf den quasi-didaktischen Impetus der *Bildanalytischen Photographie* gelesen werden kann. Die installative Präsentation in nobilitierenden Rahmen – in einer Reihe oder als Block – stellt die Serie jedoch von dieser Aufgabe frei und lässt jeden einzelnen Grauwert zu einem ästhetischen Ereignis, ja zu einem „Bild“ für sich selbst werden.

Angesichts des dunkelsten Bildfeldes hat Herta Wolf nicht zu Unrecht den Anklang an eine der berühmtesten

unwound 35 mm film. The film was overexposed to such an extent that the individual frames show nothing but a white field. Thus, although the shutter release was pressed and an image was taken in the general sense, the result is a white image field that reveals nothing but the fact that an—extreme—photographic inscription of light into the sensitive film material took place. However, this did not produce a mimetic image of reality or an abstract image, but rather a uniform surface that disappoints all expectations of photographic representation, documentation, or composition. Ultimately, it is only from this circumstance that the necessity of Rautert's gambit—the extraction of the film reel as a whole as a displaced image splitting and as a series of individual images—arises. Now suddenly the framework around the white image surfaces gains its own iconic value: the black verticals, which were supposed to separate the images from one another, become independent design elements on the individual panels as “Zips” (as in Barnett Newman's work), and also the lettering acquires an iconic status. In this way, each panel becomes an individual constellation of forms. What initially posed as a presentation of pure photographic indexicality suddenly becomes a composition again—a composition that at the same time can be read as an exact mimetic image of the photographic medium, the partitioned 35 mm film. At this point, we seem to have indeed reached a materialistic fetishism of tangible things, which is fixed entirely on the photographic hardware and abhors any reference to transcendence in the sense of mythical symbolism.

It is similar to and yet different from “2/10 s—9/10 s” [→15]. On eight panels measuring 30 × 24 cm, there are eight progressively darkening square fields. These fields range from white to six shades of gray to deep black, under which one can read the indication of the exposure time, which is always extended by one-tenth of a second. The panels are direct exposures of photographic paper made in the darkroom with a magnifier—i.e., photograms that were produced without the intermediation of camera and film. As Steffen Siegel notes, such an arrangement of gray scales could have found its appropriate place in a contemporary photo textbook, which can certainly be read as a self-ironic reference to the quasi-didactic impetus of *Image-Analytical Photography*.²⁰ However, the installation-like presentation in ennobling frames—in a row or as a block—frees the series from this task and turns each gray value into an aesthetic event, even an “image” in and of itself.

When faced with the darkest image field, Herta Wolf aptly associated it with one of the most famous icons of modern painting: Kasimir Malevich's “Black Square” from 1915, which, in turn, represents the most radical rejection of the representational claim of painting.²¹ And indeed, in Rautert's notes from the time of the emergence of *Image-Analytical Photography*, there are references to Malevich's “Suprematism” as

21 Vgl. Siegel 2014 (siehe Anm. 2), S. 102 f.

20 Siegel 2014 (see note 2), pp. 102 f.

21 Cf. Wolf 2000 (see note 19), p. 81.

lkonen der modernen Malerei vernommen: Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ von 1915, das seinerseits die wohl radikalste Absage an den Repräsentationsanspruch der Malerei darstellt.²² Und tatsächlich finden sich in Rauterts Notizen aus der Entstehungszeit der *Bildanalytischen Photographie* Hinweise auf Malewitschs „Suprematismus“ als Bezugsfeld seiner bildanalytischen Versuche. Ein weiteres großformatiges Einzelblatt aus Rauterts Zyklus in tiefstem glänzenden Schwarz [→26] bestätigt diese Assoziationsmöglichkeit nicht nur, sondern unterstreicht Rauterts Ambition, das gemalte „Schwarze Quadrat“ mit fotografischen Mitteln und veränderten Maßen neu zu schaffen.²³ Demgegenüber wirkt die achteilige Serie „2/10s–9/10s“ wie ein versachlichendes Antidot zu Malewitschs hochfliegenderm Pathos des Absoluten. Denn das schwarze Quadrat erscheint hier nicht als spontane Ausgeburt eines radikalen Avantgardisten, sondern resultiert aus der handwerklich-fotografischen Logik einer schrittweisen Erhöhung der Belichtungszeit. Fotografie wird hier ganz prosaisch als opto-chemische Methode der Zeitmessung vorgeführt. Und sicher nicht zuletzt ist in der didaktischen Anordnung auch ein ironischer Kommentar zu Steinerts geradezu besessenem Bemühen um die optimale Belichtungszeit zu erkennen.²⁴

Die zuletzt besprochenen Arbeiten könnten den Eindruck erwecken, als sei es Rautert darum gegangen, die Einschreibung des Lichts – in den Film wie auch ins Fotopapier – als letzte Essenz des fotografischen Prozesses festzuschreiben und damit das Indexikalische als das eigentliche Grundprinzip der Fotografie zu behaupten. Der Werkkomplex als ganzer aber widerspricht einer solchen Lesart und deutet auf eine antiessenzialistische Grundhaltung Rauterts hin. Fotografie soll eben *nicht* auf ein Wesensmerkmal reduziert, sondern in ihren vielfältigen technischen und performativ-praktischen Dimensionen vorgestellt werden, die sich untereinander variabel verknüpfen lassen.

Zunächst einige Bemerkungen zum Aspekt der Reproduzierbarkeit. Steinerts Klage über die „Vermassung der Fotografie“, die auch in Pluniens Rede von der „Bilderschwemme“ anklingt, wirkt wie der unmittelbare Hintergrund für den von Rautert selbst entworfenen Stempel, mit dem er folgenden Schriftzug auf die weißen Ränder zweier Arbeiten setzte: „Dies ist eine Photographie. Sie kann von mir beliebig oft vervielfältigt werden.“ – einmal mit der Autorenangabe Timm Rautert und einmal lediglich mit einem leeren Unterstrich. Bei der einen Aufnahme handelt es sich um ein Reportagefoto, das Rautert 1970 in Japan gemacht hatte und das hinterrücks die Entstehung eines typischen Knipserbildes zeigt [→12], bei der anderen Aufnahmen handelt es sich um ein verwischt-stilisiertes Porträt der Choreografin Pina Bausch vor hellem Hintergrund [→35], das in seiner grauen

a touchstone for his image-analytical experiments. Another single large-format sheet from Rautert's cycle in deepest shining black [→26] not only confirms the possibility of this association but also underscores Rautert's ambition to recreate the painted "Black Square" with photographic means and altered dimensions.²² On the other hand, the eight-part series "2/10 s–9/10 s" seems like a neutralizing antidote to Malevich's high-flying pathos of the absolute. For here, the black square does not appear as a spontaneous product of a radical avant-gardist but instead results from the technical-photographic logic of a gradual increase in exposure time. Photography is presented here prosaically as an optochemical method of measuring time. Last but not least, an ironic commentary on Steinert's almost obsessive effort to find the optimal exposure time can indeed be recognized in the didactic arrangement.²³

The works discussed could give the impression that Rautert was concerned with establishing the inscription of light—into the film as well as into the photographic paper—as the final essence of the photographic process and thus asserting the index as the actual basic principle of photography. The work complex as a whole, however, contradicts such a reading and points to an anti-essentialist basic attitude of Rautert. Photography should not be reduced to one essential characteristic but presented in its manifold technical and performative-practical dimensions, which can be variably interlinked.

One important dimension is reproducibility. Steinert's complaint about the "mass use of photography," which is also echoed in Plunien's speech about the "glut of images," seems like the immediate background for the stamp Rautert himself designed, with which he placed the following lettering on the white edges of two works: "This is a photograph. It can be reproduced by me any number of times."—once with the author's name Timm Rautert and once with an empty underscore. One photo is a reportage photo [→12] that Rautert took in Japan in 1970, which shows the taking of a typical snapshot from behind; the other is a smudgy-stylized portrait of choreographer Pina Bausch against a light background [→35]; the gray blur calls to mind Gerhard Richter's 1960s photo paintings. Photographic reproducibility is also demonstrated in the triptych "The Letter" [→9], in which the handwritten letter appears in the form of a black-and-white copy and thus, despite the impression of carrying the direct physical trace of the author, is by no means to be regarded as the necessarily more authentic medium.

The recurring question of authorship is intensified in the works with photographs taken in photo booths—particularly pointedly in the tableau "2 Black-and-White Photo Booth Photographs" [→4], which laconically presents two vertical

22 Vgl. Wolf 2000 (siehe Anm. 20), S. 81.

23 Zu Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ als Quasi-Resultat einer „photographischen Apokalypse“ vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 187 f.

24 So Wolf 2000 (siehe Anm. 20), S. 81.

22 On Malevich's "Black Square" as a quasi-result of a "photographic apocalypse" cf. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens* (Munich, 1999), pp. 187 f.

23 Cf. Wolf 2000 (see note 19), p. 81.

Unschärfe an Gerhard Richters Fotogemälde der 1960er Jahre denken lässt. Fototechnische Reproduzierbarkeit wird zudem auch in dem Triptychon „Der Brief“ [→ 9] vorgeführt, wenn der handschriftliche Brief in Form einer Schwarz-Weiß-Kopie erscheint und somit trotz der Anmutung, die unmittelbar-körperliche Spur des Autors oder der Autorin zu tragen, keineswegs als das notwendig authentischere Medium zu erachten ist.

Die immer wieder anklingende Frage nach der Autor-schaft erfährt vor allem in den Arbeiten mit Automatenfotos eine Zuspitzung – besonders pointiert im mit „2 Schwarz-Weiß-Automatenphotographien“ betitelten Tableau [→ 4], das ganz lakonisch zwei vertikale Streifen aus einem Pass-bild-Automaten präsentiert, die beide nachdrücklich die Erfüllung ihrer Aufgabe verweigern. Während man links noch eine Verhüllung einer Person durch den zugezogenen Vorhang erwarten könnte, offenbart sein gelüftetes Pendant rechts die Leere dieser Erwartung. Das Arrangement behauptet nicht nur die Abwesenheit eines Autors, sondern mit minimalistischem Pathos kündigt es auch von der Abwesenheit des Menschen überhaupt: Es scheint allein die Appa-ratur zu sein, die hier ein Bild ihrer selbst gefertigt hat.²⁵ Dabei ist es vielleicht nicht ganz unerheblich, dass die Nut-zung von Fotoautomaten auch zu den Ritualen am Rande der Steinertschen Lehre gehörte.²⁶ Immer wieder hat sich der Meister in gelöster Stimmung mit seinen Studierenden von der Maschine ablichten lassen – eine Lockerungsübung, die Rautert nun in streng konzeptuelle Arrangements überführt. Und auch bei Rauterts „Selbst als Weihnachtsmann“ [→ 41] scheint es sich um die Übertragung einer scherzhaften Inter-aktion mit Steinert in den Kontext bildanalytischer Selbst-befragung zu handeln.²⁷

Ein weiteres Leitmotiv der *Bildanalytischen Photographie* ist das immer wiederkehrende bildliche Hinweisen auf die manuellen Verrichtungen im Umgang mit den fotografischen Gerätschaften und dem fotografischen Material – sei dies nun die Kamera, ein großformatiges Negativ mit Kassette, in Streifen geschnittenes Fotopapier, eine aufzureißende Packung mit Polaroid-Film, ein aufzuklebendes Polaroid-Bild oder eine zu entsorgende Polaroid-Lasche. Fotografie wird damit nicht nur als materiell-technisches Dispositiv gefasst, sondern vor allem auch als ein variables und stets zu varii-erendes Ensemble von Gesten und Handlungen, die für das Zustandekommen fotografischer Bilder unabdingbar sind. Dieses materialistisch fundierte Praxisverständnis von Foto-graphie dürfte den konzeptuellen Kern von Rauterts bildana-lytischem Projekt ausmachen.

stripes from a passport photo automat, both of which em-phatically refuse to fulfill their task. While on the left, one might expect a person to be concealed by the curtain that has been closed, on the right its open counterpart reveals the emptiness of this expectation. The arrangement not only asserts the absence of an author but with minimalist pathos it also announces the absence of the human being in gener-al: the apparatus seems to have made an image of itself here.²⁴ Perhaps it is not insignificant that the use of photo booths was also one of the rituals on the fringes of Steinert's teachings.²⁵ Again and again, the master and his students had themselves photographed by the machine in a relaxed atmosphere—as an exercise for loosening up—that Rautert now transforms into strictly conceptual arrangements. Rautert's "Self as Santa Claus" [→ 41] also seems to be a trans-fer of a joking interaction with Steinert into the context of image-analytical self-questioning.²⁶

A further leitmotif of *Image-Analytical Photography* is the recurring pictorial referencing of the manual work involved in handling photographic equipment and photographic material—be it the camera, a large-format negative with cassette, photographic paper cut into strips, a pack of Polaroid film to be torn open, a Polaroid image to be glued, or a Polaroid flap to be disposed of. Photography is thus conceived not only as a technical device bound to materiality but above all as a variable ensemble of gestures and actions that must always be varied and that are indispensable for the creation of photographic images. This materialistically founded practical understanding of photography is likely to constitute the conceptual core of Rautert's image-analytical project.

Photography as Social Practice

As already indicated, Rautert's work on *Image-Analytical Pho-tography* coincides with an intensification of his interest in the developments of the current art scene—especially Con-ceptual Art and Pop Art. Between 1968 and 1974, Rautert traveled to the USA several times, primarily seeking contact with New York artists such as Walter de Maria, Robert Ryman, and Andy Warhol. During the same period, he also met James Turrell and Ed Ruscha in Los Angeles.

In 1969, Rautert found accommodation in New York with his German friend, artist Franz Erhard Walther, from whom he could learn much about a "different concept of work." At that time, Walther was in the process of completing his first major work: the so-called *First Work Set* (1963–1969), con-sisting of fifty-eight objects made of cotton, foam, wood,

25 Vgl. Florian Ebner, „Die Selbsterfindung des Fotografen oder die diskursiven Leben des Timm Rautert“, in: Timm Rautert, *Wenn wir dich nicht sehen, siehst du uns auch nicht. Fotografien 1966–2006*, Göttingen 2006, S. 9–30, hier S. 15; Dobbe 2013 (siehe Anm. 20), S. 5.

26 Vgl. etwa Eskildsen, Koenig 1990 (siehe Anm. 12), S. 164.

27 Ebd., S. 24 f.

24 Cf. Florian Ebner, „The Self-Invention of the Photographer, or the Discursive Lives of Timm Rautert“, in: Timm Rautert, *When We Don't See You, You Don't See Us Either: Photography 1966–2006* (Göttingen, 2007), pp. 9–29, here pp. 14–15; Dobbe 2013 (see note 19), p. 5.

25 Cf. *Otto Steinert und Schüler* (see note 14), p. 164.

26 *Ibid.*, pp. 24 f.

Wie bereits angedeutet, fällt Rauterts Arbeit an der *Bildanalytischen Photographie* zusammen mit einer Intensivierung seines Interesses für die Entwicklungen der aktuellen Kunstszene – vor allem der Conceptual Art und der Pop Art. Zwischen 1968 und 1974 reiste Rautert mehrfach in die USA und suchte vor allem den Kontakt zu New Yorker Künstlern wie Walter de Maria, Robert Ryman oder Andy Warhol. In Los Angeles traf er im selben Zeitraum James Turrell und Ed Ruscha.

Unterkunft fand Rautert 1969 in New York bei seinem deutschen Künstlerfreund Franz Erhard Walther, von dem er wiederum einiges über einen „anderen Werkbegriff“ erfahren konnte. Walther war zu diesem Zeitpunkt gerade dabei, sein erstes Hauptwerk abzuschließen: den sogenannten *1. Werksatz* (1963–1969), bestehend aus 58 Objekten aus Baumwollstoffen, Schaumstoff, Holz und anderen Materialien, die vom Publikum nicht nur betrachtet, sondern auch benutzt werden sollten, um die herkömmliche Distanz zwischen Werk und Betrachterinnen und Betrachtern weitestgehend aufzuheben. Schließlich realisiert sich das Werk im Walther-schen Sinne erst in den Handlungen, die an und mit den von ihm gestalteten Objekten vollzogen werden. Für den vorgeblich freien und emanzipatorischen Gebrauch der verschiedenen Objekte, durch den die Nutzerinnen und Nutzer in den Stand der eigentlichen Werkproduzentinnen und -produzenten erhoben werden sollten, hat Walther allerdings eindeutige Vorgaben gemacht.²⁸

Rautert war mit Walthers Vorstellungen vom idealtypischen Gebrauch der Objekte bestens vertraut: 1970 hatte er den gesamten *1. Werksatz* während der Nutzung durch modellhafte Rezipientinnen und Rezipienten fotografisch dokumentiert [Abb. 2]. Die meist horizontlosen Bilder zeigen Individuen, Paare und Gruppen, die sich im Museumsraum oder im Freien mit Walthers Stoffobjekten zu schaffen machen und den impliziten oder expliziten Vorgaben des Künstlers Folge leisten. Insofern haben diese oft sehr formstrenge komponierten Aufnahmen neben ihrer dokumentarischen Funktion auch einen präskriptiven Zweck: Sie können als visuelle Gebrauchsanweisungen gelesen werden, in denen die korrekte Nutzung der Objekte veranschaulicht wird. Dass Rauterts *Bildanalytische Photographie* mit ihren 56 Teilarbeiten numerisch in etwa Walthers *1. Werksatz* mit seinen 58 Werkstücken entspricht, mag dem Zufall geschuldet sein. Ganz gewiss aber wird Walthers ostentatives Beharren auf den Kategorien von Handlung und Gebrauch Rauterts Nachdenken über Fotografie als Ensemble unterschiedlichster Praxisformen nicht unberührt gelassen haben. Mit ihren fein gerahmten, hinter Glas montierten Schaubildern macht die *Bildanalytische Photographie* allerdings überdeutlich, dass Rautert im Hinblick auf die Rezeption der distanzierenden

and other materials, which the public should not only look at but also use to, as much as possible, override the conventional distance between the work and the viewer. Ultimately, the work in Walther's sense is only realized in the actions that are performed on and with the objects he designs. For the allegedly free and emancipatory use of the various objects, through which the users were to be elevated to the status of actual work producers, Walther, however, set clear guidelines.²⁷

Rautert was quite familiar with Walther's concepts of the ideal-typical use of objects: in 1970 he had documented the entire *First Work Set* photographically while it was being used by model-like recipients [fig. 2]. The images, predominantly without a horizon, show individuals, couples, and groups who occupy themselves with Walther's fabric objects in the museum room or outdoors and follow the artist's implicit or explicit guidelines. In this respect, these photographs, which are often very tightly composed, have a prescriptive purpose in addition to their documentary function: they can be read as visual instruction manuals in which the correct use of the objects is illustrated. The fact that Rautert's *Image-Analytical Photography* with its fifty-six partial works numerically corresponds roughly to Walther's *First Work Set* with its fifty-eight pieces may be due to chance. However, it is certain that Walther's ostentatious insistence on the categories of action and use did not leave Rautert's reflections on photography as an ensemble of various forms of practice untouched. With its finely framed displays mounted behind glass, however, *Image-Analytical Photography* makes it abundantly clear that Rautert still prioritizes distancing optics over haptic use in terms of reception.²⁸ Perhaps Rautert's image-analytical engagement with user's manuals can also be read as an ironic commentary on Walther's artistic operating instructions.²⁹

Rautert found confirmation of Walther's central concept of meaning emerging only from use in his philosophical reading from these years. In retrospect, Rautert downplayed his philosophical-theoretical ambitions, but at the same time emphasized the “central importance” of Wittgenstein's *Tractatus logico-philosophicus* for him.³⁰ However, around 1970, it was likely Wittgenstein's late work—namely *Philosophical Investigations* published in 1953 and *On Certainty* published only in 1969 by his estate—that played a decisive role in his understanding of photographic practice. In these writings Wittgenstein makes a turn from the sometimes highly artificial symbolic language of the *Tractatus* to so-called “ordinary language philosophy” and to a theory of speech acts: meaning is no longer sought in formal-logical structures, but in

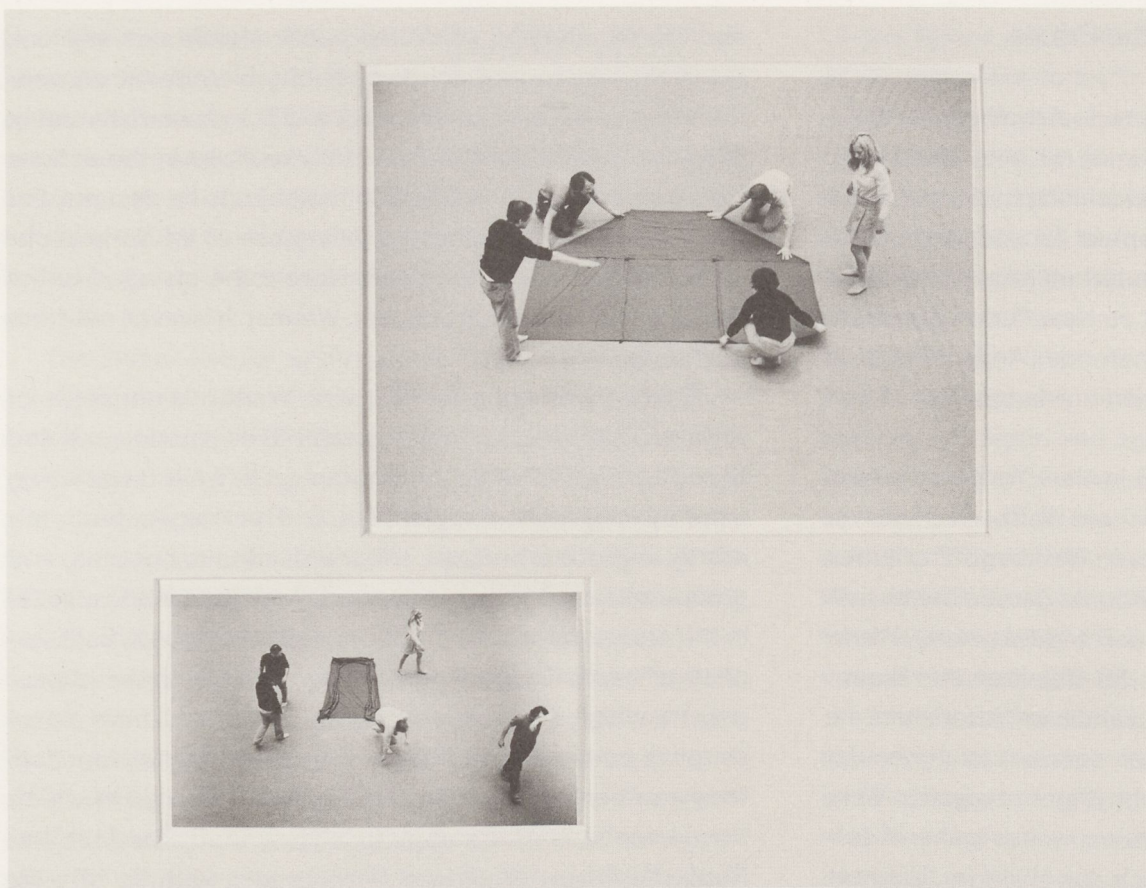
27 Cf. Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* (Konstanz, 2015), pp. 87–99.

28 Cf. Franz Erhard Walther, “Der andere Werkbegriff,” in: *Kunstforum International* 29 (1978), pp. 102–03, here p. 103: “Optics are not necessarily a prerequisite for art.”

29 Cf. also Christina Natlacen's contribution to these works in this volume, pp. 155–67.

30 Rautert 2007 (see note 4), p. 48.

28 Vgl. Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015, S. 87–99.



[2] Timm Rautert, Franz Erhard Walther, 1. Werksatz Nr. 26, 1970

Optik nach wie vor den Vorrang vor der haptischen Nutzung gibt.²⁹ Und womöglich sind Rauterts bildanalytische Auseinandersetzungen mit Gebrauchsanweisungen nicht zuletzt auch als ironische Kommentare zu Walthers künstlerischen Handlungsanleitungen zu lesen.³⁰

Das bei Walther zentrale Konzept einer erst aus dem Gebrauch heraus entstehenden Bedeutung konnte Rautert durch seine philosophische Lektüre dieser Jahre bestätigt finden. Er selbst hat im Rückblick zwar seine philosophisch-theoretischen Ambitionen heruntergespielt, aber zugleich die „zentrale Bedeutung“ hervorgehoben, die nicht zuletzt Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* für ihn gehabt habe.³¹ Maßgeblich für sein Praxisverständnis von Fotografie dürfte um 1970 jedoch vor allem Wittgensteins Spätwerk gewesen sein – namentlich die 1953 publizierten *Philosophischen Untersuchungen* und die erst 1969 aus dem Nachlass veröffentlichten Aufzeichnungen *Über Gewißheit*. Denn in diesen Schriften vollzieht Wittgenstein eine Wende von der bisweilen hochartifizialen Formelsprache des *Tractatus* hin zur sogenannten „ordinary language philosophy“ und zu einer Theorie des Sprechhandelns: Bedeutung wird nun nicht mehr in formallogischen Strukturen, sondern in der alltäglichen Umgangssprache gesucht und im souveränen Vollzug unterschiedlicher „Sprachspiele“ sowie deren

everyday colloquial language, and is found in the successful execution of various “language-games” and their anchoring in everyday life: only in the practical use of language—and that means in intersubjective, social use—language-games gain their meaning.

According to Wittgenstein, language-games cannot be systematized in a uniform theory. They only have “family resemblance” with each other, which can at least be grasped through precise phenomenological descriptions. “[...] don’t think, but look!” is one of Wittgenstein’s analytical maxims.³¹ Even if Rautert’s occasionally complex tableaux do not spare the viewer from thinking, they do have a gesture of pointing, which yields both the directive “Look there!” and the hope for knowledge gained from viewing. In addition to the material foundations of photography, the actions and manipulations with which the materials are handled repeatedly come to the fore. This unveiling of the body-bound infrastructure of photography in display panels is certainly related to Wittgenstein’s form of language analysis through “surveyable representation.”³² For like Wittgenstein’s aphoristic paragraphs, Rautert’s panels do not stand in any strictly systematic relationship to one another, but rather show—sometimes stronger, sometimes weaker—family resemblances concerning the entire complex of works. To a certain extent, the panels are photographic image-games in which

29 Vgl. dagegen Franz Erhard Walther, „Der andere Werkbegriff“, in: *Kunstforum International* 29 (1978), S. 102–103, hier S. 103: „Die Optik ist nicht unbedingt Voraussetzung für Kunst.“

30 Vgl. zu diesen Arbeiten auch den Beitrag von Christina Natlacen in vorliegendem Band, S. 155–167.

31 Rautert 2007 (siehe Anm. 4), S. 48.

31 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, 1958), here p. 31.

32 On the iconic features of Wittgenstein’s concept of “clear representation” cf. Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation: Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/Main, 2001), pp. 113–15.

Verankerung in der Lebenspraxis auch gefunden. Nur im praktischen Gebrauch der Sprache – und das heißt in letzter Konsequenz: im intersubjektiven, gesellschaftlichen Gebrauch – gewinnen Sprachspiele ihre Bedeutung.

Nach Wittgenstein lassen sich Sprachspiele nicht in einer einheitlichen Theorie systematisieren. Sie weisen lediglich „Familienähnlichkeiten“ untereinander auf, die immerhin über genaue phänomenologische Beschreibungen erfassbar sind. „[...] denk nicht, sondern schau!“ ist eine von Wittgensteins analytischen Maximen.³² Auch wenn Rauterts mitunter komplizierte Tableaus den Betrachterinnen und Betrachtern das Denken gewiss nicht ersparen, ist ihnen doch ein Gestus des Zeigens eigen, mit dem der Appell „Schau hin!“ ebenso verbunden ist wie die Hoffnung auf eine aus der Anschauung gewonnene Erkenntnis. Neben den materiellen Grundlagen des Fotografierens rücken denn auch immer wieder die Handlungen und Handgriffe, mit denen die Materialien eben *gehandhabt* werden, in den Blick. Diese Offenlegung der körpergebundenen Infrastruktur der Fotografie in Schautafeln ist durchaus der Wittgensteinschen Form der Sprachanalyse durch eine „übersichtliche Darstellung“ verwandt.³³ Denn wie Wittgensteins aphoristische Paragraphen stehen auch Rauterts Bildtafeln in keinem streng systematischen Verhältnis zueinander, sondern weisen im Blick auf den gesamten Werkkomplex eher – mal stärkere, mal schwächere – Familienähnlichkeiten auf. Es handelt sich bei den Tafeln gewissermaßen um fotografische Bildspiele, in denen die Produktions-, Erscheinungs- und Rezeptionsformen der Fotografie experimentell verhandelt werden. Und schließlich dürfte auch Wittgensteins Insistieren auf der Möglichkeit einer in praktischen Vollzügen basierten Welterkenntnis stimulierend auf Rautert gewirkt haben.³⁴ Für sein Begehren, die Welt durch die Fotografie zu begreifen und zu durchdringen, fand er in Wittgenstein jedenfalls einen literarisch eindringlichen Bündnispartner.

Rauterts Erkundungen fotografischer Praxisformen bewegen sich selbstredend im Horizont des politischen Aufbruchs von 1968, der in den vorausgehenden Jahren von einem marxistisch inspirierten Praxisdenken vorbereitet worden war. Das Wittgensteinsche Praxis-Konzept bot Rautert in den ideologischen Debatten nach 1968 also nicht zuletzt die Chance, eine kritische Alternative zu herkömmlichen idealistischen Modellen von Kunst, Fotografie und

the forms of production, appearance, and reception of photography are negotiated experimentally. And finally, Wittgenstein's insistence on the possibility of gaining knowledge of the world through praxis may also have had a stimulating effect on Rautert.³³ For his desire to comprehend and penetrate the world through photography, he found in Wittgenstein a powerful literary ally.

It goes without saying that Rautert's explorations of photographic forms of practice move within the horizon of the political awakening of 1968, which had been prepared in the preceding years by practical Marxist-inspired thinking. In the ideological debates after 1968, Wittgenstein's concept of practice offered Rautert the opportunity to develop a critical alternative to conventional idealistic models of art, photography, and reality without having to commit himself to class-struggle theorems. Of course, class struggle did not leave the Folkwang School untouched. Together with his fellow students Manfred Vollmer and VA Wölfl, Rautert traveled to Berlin in the year in question to compile a joint report on the great Vietnam Congress.³⁴ In the course of this left-wing politicization, Rautert decided to no longer practice photography as a technical-aesthetic art exercise for the realization of subjective formal ideals, but to realign it as a materially founded social practice with an emancipatory impetus. According to his statement, he even wrote a “Manifesto against the Treatment of Photography as an Applied Art.”³⁵ In 1969, this attitude led him to the conclusion that he should devote himself more to socially committed photojournalism—with a view to the margins of society and, despite his interest in the individual, always with a political accent.³⁶ To a certain extent, *Image-Analytical Photography* forms a dialectical counterpart to this attitude: despite being “autonomous,” i.e., not bound to function, it reflects photographic images as constructed entities and repeatedly demonstrates that every supposedly direct access to reality is actually mediated. Thus, as an external corrective, it resists a naïve representational realism that is always a risk in the production and reception of photojournalism.

Rautert repeatedly includes found and specially produced pictorial material from the popular mass use of photography into his image-analytical works. In this way, he gives the common cultural industry access to the sacred halls of art and demonstrates his affinity for the methods of advanced

32 Ludwig Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen“, in: ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/Main 1984, S. 277.

33 Zu den ikonischen Zügen von Wittgensteins Konzept der „übersichtlichen Darstellung“ vgl. Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2001, S. 113–115.

34 Das Insistieren auf der Welthaltigkeit der Fotografie hielt Rautert wohl auch davon ab, den Weg Gottfried Jägers einzuschlagen und die Steinertsche Medienanalyse in rational-demokratisierter Form als abstrakt-formales Spiel mit dem analogen Einschreibeverfahren fortzuführen. Für Rautert steht immer die Frage nach der – medial transformierten – Wirklichkeit im Sinne einer von Menschen gestalteten Lebenswelt zentral. Zu Gottfried Jägers Konzept einer Generativen Photographie im Anschluss an Steinert vgl. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 243–257.

33 Insisting on the worldliness of photography probably prevented Rautert from taking Gottfried Jäger's path and continuing a Steinert media analysis in a rational-democratized form as an abstract-formal game with the analogous inscription procedure. For Rautert, always central is the question of reality—transformed by the media—in the sense of a world shaped by people. On Gottfried Jäger's concept of generative photography following Steinert, cf. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* (Munich, 2006), pp. 243–57.

34 Cf. Ebner 2007 (see note 24), p. 13.

35 Rautert 2007 (see note 4), p. 48.

36 Cf. Brigitte Werneburg, “Sachdienliche Eleganz: Timm Rauterts bildjournalistisches Werk,” in: *Timm Rautert, Wenn wir dich nicht sehen, siehst du uns auch nicht: Fotografien 1966–2006*, German edition (Göttingen, 2006), pp. 273–77. For an overview of Rautert's photographic-journalistic work from 1974 to 1983 cf. Michael Holzach, Timm Rautert, *Zeitberichte* (Munich, 1985).

Wirklichkeit entwickeln zu können, ohne sich dabei auf allzu klassenkämpferische Theoreme verpflichten zu müssen. Freilich hat der Klassenkampf auch die Volkshochschule nicht unberührt gelassen. Gemeinsam mit den Kommilitonen Manfred Vollmer und VA Wölfl reiste Rautert im besagten Jahr nach Berlin, um eine Gemeinschaftsreportage über den großen Vietnamkongress zu erarbeiten.³⁵ Und nicht zuletzt im Zuge dieser linksorientierten Politisierung schickte Rautert sich an, Fotografie nicht mehr als technisch-ästhetische Kunstübung zur Verwirklichung subjektiver Formideale zu betreiben, sondern sie als materiell fundierte gesellschaftliche Praxis mit emanzipatorisch-aufklärerischem Gestus neu auszurichten. Nach eigener Angabe verfasste er damals sogar ein „Manifest gegen die Behandlung der Fotografie als Kunstgewerbe“³⁶. In beruflicher Hinsicht zog er aus seinem Standpunkt die Konsequenz, sich ab 1969 verstärkt dem engagierten Bildjournalismus zu widmen – mit Blick auf die Ränder der Gesellschaft und bei allem Interesse fürs Individuelle immer mit politischem Akzent.³⁷ Die *Bildanalytische Photographie* bildet hierzu gewissermaßen das dialektische Gegenstück: Obgleich sie „autonom“, d. h. nicht funktional gebunden ist, reflektiert sie den medialen Konstruktionscharakter fotografischer Bilder und führt ein ums andere Mal vor Augen, dass jeder vermeintlich unmittelbare Wirklichkeitszugriff unversehens zum Vermittlungsakt gerät. So stemmt sie sich als externes Korrektiv gegen einen naiven Abbildrealismus, der dem Fotojournalismus als Produktions- und Rezeptionsrisiko stets innewohnt.

In seine bildanalytischen Arbeiten bezieht Rautert immer wieder vorgefundenes und eigens hergestelltes Bildmaterial aus dem populären Massengebrauch der Fotografie ein. Damit verschafft er der vulgären Kulturindustrie Einlass in die heiligen Hallen der Kunst und demonstriert genau damit seine Affinität zu Verfahren der avancierten zeitgenössischen Literatur. Peter Handke etwa operiert in seinem 1969 erschienenen Lyrik-Band *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* immer wieder mit „found footage“, mit vorgefundener Sprach- und Bildmaterial aus Zeitungen, Zeitschriften, politischen Reden sowie juristischen Dokumenten, um es durch experimentelle Arrangements und Variationen in eine überraschende literarische Form zu bringen.³⁸ Bisweilen exponiert er das Material auch in geradezu roher Form. Der von Handke vermutlich selbst verfasste Waschzettel vermerkt ausdrücklich, dass die im Band versammelten Texte jeweils ein „grammatisches Modell benutzen und dieses mit Sätzen, die nach ihm formuliert sind, verwirklichen“. Durch das Verfahren der seriellen Reihung syntaktisch ähnlicher Sätze soll kenntlich gemacht werden, dass es sich eben um sprachliche

contemporary literature. In his 1969 poetry volume *The Innerworld of the Outerworld of the Innerworld*, Peter Handke, for example, repeatedly operates with “found footage,” with found language and pictorial material from newspapers, magazines, political speeches, and legal documents, in order to transform it into a surprising literary form through experimental arrangements and variations.³⁷ At times, he also presents the material in an almost raw form. The blurb, probably written by Handke himself, expressly notes that the texts collected in the volume each “use a grammatical model and realize it with sentences formulated according to it.” The method of serially ordering syntactically similar sentences is intended to clarify that these are linguistic models that describe reality in the same way as they function as “examples of a preconceived linguistic structure.”³⁸ It is precisely this intertwining of world reference and self-reference of the medium that Rautert also thematizes in ever-new approaches in his *Image-Analytical Photography*.

In the second half of the 1960s, Handke repeatedly defended the reference to reality of his language-critical literary approach in essay form.³⁹ His primary opponent was the narrative realism practiced by the authors of Group 47 and propagated by critics such as Marcel Reich-Ranicki, who, according to Handke, failed to recognize “that literature is made with language, and not with the things that are described with language.”⁴⁰ Reich-Ranicki, for his part, had repeatedly dismissed language-reflexive writing methods as “tinkering” and as sterile “laboratory art.”⁴¹ Handke, on the other hand, saw Reich-Ranicki’s laudatory categories such as “naturalness,” “transparency,” and “clarity” as being inadequate for interpreting literature.⁴² The notion of language as a piece of glass through which the writer lets the reader look at things, also advocated by Jean-Paul Sartre, was sharply attacked by Handke in various texts.⁴³ He programmatically calls for the “glass of language” to be “finally shattered” in order to “see through treacherous language itself” and to show “how many things can be twisted with language.”⁴⁴

Rautert makes a comparable claim with his image-analytical works. He does not conceal the fact that photography is indeed a “laboratory art,” nor does he shy away from “tinkering,” i.e., assembling and arranging the photographic materials by hand. He emphatically exposes photography not as a transparent and neutral medium, but as a trans-

35 Vgl. Ebner 2006 (siehe Anm. 25), S. 13.

36 Rautert 2007 (siehe Anm. 4), S. 48.

37 Vgl. Brigitte Werneburg, „Sachdienliche Eleganz. Timm Rauterts bildjournalistisches Werk“, in: Rautert 2006 (siehe Anm. 25), S. 273–277. Für einen Überblick über Rauterts bildjournalistisches Schaffen von 1974 bis 1983 vgl. Michael Holzach, Timm Rautert, *Zeitberichte*, München 1985.

38 Peter Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt/Main 1969.

37 Peter Handke, *The Innerworld of the Outerworld of the Innerworld* (New York, 1974).

38 Ibid., p. 2.

39 Cf. the texts in Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Frankfurt/Main, 1972).

40 Peter Handke, “Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA” (1966), in: id. 1972 (see note 39), pp. 29–34, here p. 29.

41 Marcel Reich-Ranicki, *Literatur der kleinen Schritte: Deutsche Schriftsteller heute* (Munich, 1967).

42 Peter Handke, “Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit,” in: id. 1972 (see note 39), pp. 203–07.

43 Handke 1972 (see note 39), p. 30; *ibid.*, “Die Literatur ist romantisch” (1966), pp. 35–50, here pp. 41 f.

44 Handke, “Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA,” p. 30.

Modelle handelt, die gleichermaßen Wirklichkeit beschreiben wie sie auch als „Beispiele einer vorgefassten sprachlichen Struktur“³⁹ fungieren. Ebendiese Verschränkung von Weltreferenz und Selbstreferenz des Mediums ist es, die auch Rautert in seiner *Bildanalytischen Photographie* in immer neuen Anläufen durchspielt.

Handke hat den Wirklichkeitsbezug seiner sprachkritischen Konstruktionsverfahren in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre immer wieder auch in essayistischer Form verteidigt.⁴⁰ Sein Hauptgegner war dabei der von den Autorinnen und Autoren der Gruppe 47 praktizierte und von Kritikern wie Marcel Reich-Ranicki propagierte Erzählrealismus, der verkenne, „daß die Literatur mit Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden“⁴¹. Reich-Ranicki hatte seinerseits sprachreflexive Schreibmethoden immer wieder als bemühtes „Basteln“ und als sterile „Laborkunst“ abgetan.⁴² Handke wiederum sah in Reich-Ranickis kritischem Vokabular ein der Literatur inadäquates Ideal sprachlicher Darstellung, das im naiven Gebrauch lobender Kategorien wie „Natürlichkeit“, „Durchsichtigkeit“ und „Klarheit“ seinen Ausdruck finde.⁴³ Diese auch von Jean-Paul Sartre vertretene Vorstellung von der Sprache als einem Glas, durch das der Schriftsteller die Leser auf die Dinge blicken lasse, wird von Handke in verschiedenen Texten scharf attackiert.⁴⁴ Programmatisch fordert er, das „Glas der Sprache“ müsse „endlich zerschlagen werden“, um „die tückische Sprache selber“ zu durchschauen und zu zeigen, „wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können.“⁴⁵

Einen vergleichbaren Anspruch erhebt Rautert mit seinen bildanalytischen Arbeiten. Dass die Fotografie tatsächlich eine „Laborkunst“ ist, verschleiert er ebenso wenig wie er vor dem „Basteln“, also dem händischen Montieren und Arrangieren der fotografischen Materialien, zurückschreckt. Mit Nachdruck exponiert er die Fotografie nicht als transparentes und neutrales, sondern als transformatives und manipulatives Medium, das wie die Sprache in der Lage ist, die Dinge mitunter tückisch zu „drehen“. Das bereits erwähnte bildliche Leitmotiv manueller Verrichtungen in der fotografischen Praxis lässt in diesem Kontext an Hans Magnus Enzensbergers „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ denken, in dem „Manipulation“ als „Hand- oder Kunstgriff“, als „zielbewusstes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material“ und mithin als „politischer Akt“ definiert wird.⁴⁶ In diesem Sinne führt auch Rautert vor, dass es keinen mani-

formative and manipulative medium that, like language, is capable of sometimes treacherously “twisting” things. In this context, the aforementioned pictorial leitmotif of manual work in photographic practice makes one think of Hans Magnus Enzensberger’s *Constituents of a Theory of the Media* (1970) in which “manipulation” is defined as a “handling,” as “technical treatment of a given material with a particular goal in mind” and thus as a “political act.”⁴⁵ In this sense, Rautert also demonstrates that there can be no manipulation-free, and thus apolitical, use of media. However, he does not seem to share Enzensberger’s further-reaching concerns. For Enzensberger, who has electronic media (radio, television) in his sights, awareness of the manipulative character of the media is only the first step towards “releasing” their emancipatory possibilities.⁴⁶ Since he recognizes the “political core of the media question” in that “those concerned organize themselves,” in his considerations, oriented to Bertolt Brecht’s radio theory, Enzensberger calls for a consistent transformation of distribution media into communication media: the opposition of sender and receiver must be abolished in order to involve the entire society not only in the political decision-making but also in cultural production.⁴⁷ Accordingly, the masses would have to “become authors, the authors of history.”⁴⁸ Consequently, he believes that it’s the artist’s task to “make himself redundant as a specialist.”⁴⁹

Despite all skepticism about his role as an artistic author, Rautert does not attempt to take such a step. In general, he distances himself from the confessional and confession-demanding declamations of the more radical left.⁵⁰ In the face of the demand for political commitment, he insists on the form-determined autonomy of artistic practice.⁵¹ If one also applies the standard of Enzensberger’s utopia of an artist-free social total communication (whose dystopian excesses we experience today in the commentary columns of countless online media) to *Image-Analytical Photography*, it becomes abundantly clear how much Rautert remains committed to the “bourgeois” model of an individual sender: monologically, he turns to an anonymous, purely receptive audience and makes his subjective sensitivity and rationality the measure of his work. With the self-contained complex of fifty-six works, which is also conceived as a unique specimen and not as a multiple or edition, Rautert relies entirely on the “old category of the work” and the production of objects that can be “hoarded and auctioned,” as Enzensberger

39 Ebd., S. 2.

40 Vgl. v. a. die Texte in: Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/Main 1972.

41 Peter Handke, „Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA“ (1966), in: ders., 1972 (siehe Anm. 40), S. 29–34, hier S. 29.

42 Vgl. Marcel Reich-Ranicki, *Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller heute*, München 1967.

43 Peter Handke, „Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit“ (1968), in: ders., 1972 (siehe Anm. 40), S. 203–207.

44 Handke 1972 (siehe Anm. 40), S. 30, sowie ebd., „Die Literatur ist romantisch“ (1966), S. 35–50, hier S. 41 f.

45 Ebd., S. 30.

46 Hans Magnus Enzensberger, „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: *Kursbuch 22* (1970), S. 159–186, hier S. 166.

45 Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media,” in: *Critical Essays* (1982), pp. 46–76, here p. 54.

46 Ibid., p. 47.

47 Ibid., pp. 58, 65.

48 Ibid., p. 76.

49 Ibid.

50 Martin Walser, for example, accused Peter Handke of lacking commitment and a tendency towards apolitical inwardness. Cf. Martin Walser, “Über die Neueste Stimmung im Westen,” in: *Kursbuch 22* (1970), pp. 19–41.

51 On the distinction between autonomous and committed art in the 1960s cf. Theodor W. Adorno, “Commitment,” in: *Aesthetics and Politics* (London, 1977), pp. 177–95.

pulationsfreien und mithin unpolitischen Mediengebrauch geben kann. Allerdings scheint er die weiterreichenden Anliegen Enzensbergers nicht zu teilen. Denn für Enzensberger, der vor allem die elektronischen Medien (Radio, Fernsehen) im Blick hat, ist die Bewusstmachung des Manipulationscharakters der Medien nur ein erster Schritt hin zur „Entfesselung“ ihrer emanzipatorischen Möglichkeiten.⁴⁷ Da er in der „Selbstorganisation der Beteiligten“ den „politische[n] Kern der Medienfrage“ erkennt, fordert Enzensberger in seinen an Bertolt Brechts Radiotheorie orientierten Überlegungen eine konsequente Umwandlung der Distributionsmedien in Kommunikationsmedien: Der Gegensatz von Sender und Empfänger müsse aufgehoben werden, um die gesamte Gesellschaft nicht nur an der politischen Willensbildung, sondern auch an der kulturellen Produktion zu beteiligen.⁴⁸ Demnach müssten die Massen „selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte“⁴⁹ werden. Die Aufgabe des Künstlers sieht er folglich darin, „sich selber als Spezialisten überflüssig zu machen“⁵⁰.

Bei aller Skepsis gegenüber seiner eigenen Rolle als künstlerischer Autor macht Rautert keinerlei Anstalten, einen solchen Schritt zu vollziehen. Überhaupt hält er Distanz zur bekenntnishaften und nach Bekenntnis verlangenden Deklamatorik der radikaleren Linken.⁵¹ Gegenüber der Forderung nach politischem Engagement beharrt er auf der formbestimmten Autonomie künstlerischer Praxis.⁵² Legt man zudem den Maßstab von Enzensbergers Utopie einer künstlerischen gesellschaftlichen Totalkommunikation (deren dystopische Auswüchse wir heute in den Kommentarspalten zahlloser Online-Medien erleben) an die *Bildanalytische Photographie* an, dann wird überdeutlich, wie sehr Rautert dem „bürgerlichen“ Modell eines individuellen Senders verpflichtet bleibt: Monologisch wendet er sich an ein anonymes, rein rezeptives Publikum und macht seine subjektive Sensibilität und Rationalität zum Maßstab seines Schaffens. Mit dem in sich geschlossenen Komplex von 56 Arbeiten, der noch dazu als Unikat und nicht als Multiple oder Edition konzipiert ist, setzt Rautert bei aller formalen Radikalität voll und ganz auf die „alte Kategorie des Werkes“ und die Herstellung von Objekten, die sich, mit Enzensberger gesprochen, „horten und versteigern“ lassen.⁵³ Mit der Erwerbung des Werkzyklus durch das Dresdner Kupferstich-Kabinett hat sich denn auch die offenbar von Beginn an erhoffte Integration ins „Zeitverhältnis [...] der bürgerlichen Kultur, die Besitz will, also Dauer, am liebsten Ewigkeit“, geradezu idealtypisch vollendet.⁵⁴

47 Ebd., S. 160.

48 Ebd., S. 161, 169.

49 Ebd., S. 186.

50 Ebd., S. 185.

51 Martin Walser etwa warf damals Peter Handke mangelndes Engagement und einen Hang zur apolitischen Innerlichkeit vor. Vgl. Martin Walser, „Über die Neueste Stimmung im Westen“, in: *Kursbuch* 22 (1970), S. 19–41.

52 Zur Unterscheidung von autonomer und engagierter Kunst in den 1960er Jahren vgl. Theodor W. Adorno, „Engagement“, in: ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/Main 1965, S. 109–135.

53 Enzensberger 1970 (siehe Anm. 46), S. 167.

54 Ebd.

puts it.⁵² With the acquisition of the cycle of works by the Dresden Kupferstich-Kabinett, the integration into the “attitude towards time [...] of bourgeois culture, which aspires to possession, that is to extension in time, best of all, to eternity,” which had apparently been hoped for from the beginning, has been completed in an ideal way.⁵³

Around 1970, however, the focus was certainly not on museum consecration, but on the exploration of aesthetic scope. Like Handke, with *Image-Analytical Photography* Rautert demonstrates a keen awareness that media such as language or photography do not show us the world “as it is,” but images of it. With Handke, he also shares a sense of the transformative power of the context, which—in the volume of poetry or in the picture frame—allows selected found objects to become entities that have form and meaning in their own right. Thus, Rautert also agrees with Handke’s conviction of the autonomy of these entities, which, even if they are taken as material from the sphere of consumption and mass culture, acquire a different, initially formally determined meaning in and through artistic use.

In the field of tension between committed and autonomous art, Rautert, as already indicated, made a clear separation in his practice around 1970. While as a photojournalist he passionately devoted himself to critical social engagement, without making a claim to art, he consistently pursued his *Image-Analytical Photography* as a game with the materials and conventions of photography freed from all practical purposes. In this respect, one should also beware of interpreting *Image-Analytical Photography*, on the basis of its title, as a primarily academic-didactical and analytically contradiction-free presentation of the basic principles of photography. The point here is by no means to give photography a quasi-scientific superstructure. If language-analytical philosophy has indeed been the inspiration for his undertaking, it is precisely not in the sense of a systematic formalization, but rather in the form of an aphoristically fumbling, playfully searching movement in the spirit of the late Wittgenstein. Thus, on closer inspection, the individual works do not lead to clear insights into photographic facts, but always to new questions, if not aporia and unsolvable riddles. In this respect, they contribute almost as little to a methodically rigorous clarification of photographic issues as they do to political agitation. Instead, in the blurred border area between philosophy, art, and politics, they repeatedly unfold a poetic force that transcends any disciplinary definition and does not diminish the desire to look and reflect.

52 Enzensberger 1982 (see note 45), p. 56.

53 *Ibid.*, pp. 55–56.

Um 1970 stand gleichwohl sicher nicht die museale Weihe, sondern die Auslotung ästhetischer Spielräume im Vordergrund. Wie Handke demonstriert Rautert mit seiner *Bildanalytischen Photographie* ein scharfes Bewusstsein dafür, dass Medien wie Sprache oder Fotografie uns nicht die Welt, „wie sie ist“, zeigen, sondern Bilder davon. Zudem teilt er mit Handke den Sinn für die transformative Kraft des Kontexts, die – im Gedichtband oder im Bilderrahmen – gezielt ausgewählte Fundstücke zu Form- und Sinngebilden eigenen Rechts werden lässt. So teilt Rautert auch Handkes Überzeugung von der Autonomie dieser Gebilde, die, selbst wenn sie als Material der Sphäre des Konsums und der Massenkultur entnommen sind, im und durch den künstlerischen Gebrauch eine andere, zunächst einmal formal bestimmte Bedeutung erhalten.

Im Spannungsfeld zwischen engagierter und autonomer Kunst hat Rautert in seiner eigenen Praxis um 1970, wie oben bereits angedeutet, eine klare Trennung vollzogen. Während er sich als Bildjournalist mit Verve dem sozialkritisch-gesellschaftlichen Engagement verschrieb, ohne dabei einen Kunstanspruch vor sich herzutragen, betrieb er seine *Bildanalytische Photographie* konsequent als ein von allen praktischen Zwecken befreites Spiel mit den Materialien und Konventionen der Fotografie. Insofern sollte man sich auch davor hüten, die *Bildanalytische Photographie* aufgrund ihres Titels als vornehmlich akademisch-didaktische und analytisch-widerspruchsfreie Darlegung der fotografischen Grundprinzipien zu deuten. Es geht hier mitnichten darum, der Fotografie einen quasi-wissenschaftlichen Überbau zu verpassen. Wenn die Sprachanalytische Philosophie bei seinem Unternehmen tatsächlich Pate gestanden hat, dann gerade nicht im Sinne einer systematischen Formalisierung, sondern in Gestalt einer aphoristisch tastenden, spielerischen Suchbewegung im Geiste des späten Wittgenstein. So führen die einzelnen Arbeiten bei eingehender Betrachtung denn auch nicht zu klaren Einsichten in fotografische Sachverhalte, sondern zu immer neuen Fragen, wenn nicht gar in Aporien und unlösbare Rätsel. Insofern tragen sie zur methodisch-strengen Klärung fotografischer Fachfragen fast ebenso wenig bei wie zur politischen Agitation. Stattdessen entfalten sie im unscharfen Grenzbereich zwischen Philosophie, Kunst und Politik immer wieder eine poetische Kraft, die jede disziplinäre Festlegung übersteigt und die Lust am Schauen und Nachdenken nicht versiegen lässt.