

*Wider die Betäubung des Blicks:
Wahrnehmung und Beobachtung im
fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

Der italienische Fotograf Luigi Ghirri beklagte wiederholt die „Zerstörung unmittelbarer Erfahrung“¹ durch die Invasión von Bildern. Mit Bezug auf die Ubiquität und den Überfluss reproduzierter Bilder in unseren Lebensumgebungen des öffentlichen Raums sprach er in seinen Essays von einer „Betäubung des Blicks“². Dieser Anästhetisierung des Blicks durch massenmediale visuelle Übersättigung – die fast zeitgleich auch Susan Sontag in ihrer Abhandlung *Über Fotografie* (1977) kritisiert – will Ghirri in seiner autonomen, selbstreflexiven Fotografie das „notwendige Bild“³ entgegensetzen. Die Konstruktion eines neuen Sehens als bewusster Akt des Hinschauens *und* Verstehens ist, so lässt sich retrospektiv feststellen, zur Grundmotivation und Grundkonstante in seinem variationsreichen fotografischen Werk geworden.

Dem fotografischen Komplex von Wahrnehmung und Beobachtung möchte ich mich im Folgenden in insgesamt fünf kurzen Analyserahmen nähern, die latente Bezugnahmen auf die Produktions- und Wahrnehmungsästhetiken der Pop Art, Concept Art, Minimal Art und Abstraktion einschließen:

1. Weltaneignung durch das Bild: Wider die Betäubung des Blicks
2. Die Aufnahme des Betrachters: Fotografie als Beobachtung zweiter Ordnung
3. Bild und Serie: Fotografie als konzeptuelle Projektarbeit
4. Fotografie als „minimales Ereignis“
5. Deterritorialisierungen: Fotografie als kartographische Wahrnehmungsabstraktion

Im Anschluss an die Kurzanalysen sollen Fragen nach der wahrnehmungsästhetischen Bedeutung, bildtheoretischen Relevanz und auch gegenwartsbezogenen Aktualität des fotografischen Werkes von Ghirri aufgeworfen werden.

1 Luigi Ghirri, „Kodachrome 1970–1978“, in: ders.: *The Complete Essays 1973–1991*, London 2017, S. 23.
2 Siehe Luigi Ghirris Essay „The Open Work (1984)“, in dem er von „photography as the aphasia of seeing, the antechamber for the anaesthetization of the glance“ spricht. Ebd., S. 111.
3 Siehe hierzu Luigi Ghirri, „Thinking of a Necessary Image (1987)“, in: ebd., S. 159 ff.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

1) Weltaneignung durch das Bild: Wider die Betäubung des Blicks

Um in der Fotografie eine Unmittelbarkeit der Seherfahrung (wieder) zu ermöglichen, wählt Ghirri in der Regel eine frontale Aufnahmeperspektive mit direkter Blickposition:

„Ich habe mich der Szene, die ich unmittelbar ‚darzustellen‘ versuchte, immer genähert, indem ich direkt vor dem Sujet stand, um jegliche Form von schrägen Winkeln oder Fluchtpunkten, Schnitte oder Löchern zu vermeiden. [...] Die formalästhetische Geste besteht im Akt der Fotografie selbst.“⁴

Die Wirkung einer direkten Konfrontation mit dem Sujet wird häufig verstärkt durch das frontale Abfotografieren von (Ab-)Bildern auf Wänden, Mauern, Wand- und Werbetafeln (Abb. 1), die entweder ganzflächig oder wie partielle Sichtbalken bis zu einer imaginären Horizontlinie ins Bild gesetzt sind, sowie durch das Fotografieren von Abbildungen im öffentlichen Raum (Werbeplakate, Plakate etc.) durch Tür- und Schaufenstergitter sowie Zaungespäne hindurch. Die Sichtbarriere steigert das Begehren, das dahinter Abgebildete direkt wahrnehmen zu können.

Vor allem in den frühen öffentlichen Stadtraumfotografien der 1970er Jahre fällt die Überlagerung von Werbe- und Wirklichkeitsbildern ins Auge. Die Differenz zwischen Scheinwelt und wirklicher Welt, Illusionsbild und Realbild, ist oft ununterscheidbar geworden; nur ein genaues Hinsehen und Erkennen von materiellen Strukturen (etwa Papierfalten, dem Stempelabdruck „Affissione“ auf Bildplakaten sowie Schattenwürfen) verrät dem Betrachtenden, wo das reproduzierte Bild aufhört und das „echte“ Bild der Wirklichkeit beginnt. Ghirris Fotografien von Werbeplakatabrissen, die an die Décollages von Wolf Vostell erinnern, demonstrieren, dass sich hinter jedem Bild ein neues auftut, ohne die eigentliche Realität dahinter freizugeben. Wirklichkeitsüberreste sind allein in der Materialität des Papierabrisses präsent. Das Aufeinandertreffen von Werbe- und Realbild ist im Fotobild oft derart subtil komponiert, dass – auf den ersten Blick – die Scheinwelt der Werbung als Realbild erscheint, und das Realbild der Wirklichkeitsabbildung vortäuscht, ein Werbebild zu sein (Abb. 2). Mit diesem irritierenden Oszillieren der Wahrnehmung reflektiert der fotografische Blick, dass die Wirklichkeit der Lebensumgebung bereits zum Bild geworden ist. Das fotografische, reproduzierte Bild ist omnipräsent. So konstatiert Ghirri, dass sich die Wirklichkeit zu großen Teilen in eine Fotografie gigantischen Ausmaßes verwandelt hat. Die Fotomontage habe bereits stattgefunden: Sie bestehe in der realen Welt.⁵

4 Zitiert in der deutschen Übersetzung nach: James Lingwood, „Karte und Gebiet“, in: Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von J. Lingwood, London 2017, S. 17.

5 Luigi Ghirri, „Kodachrome 1970–1978“, in: ders.: The Complete Essays 1973–1991, London 2017, S. 24.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

Am Eindrücklichsten zeigt Ghirri die popmediale, alltags- und werbebildliche Eroberung des öffentlichen Raums in seinem Leporello *Km 0.250* von 1973. Für diese Arbeit hat er Werbebilder, die an den Ziegelmauern rund um die Rennbahn von Modena klebten, abfotografiert und im Reproduktionsmaßstab 1:10 als faltbaren Bildstreifen zu einer Fotomontage gestaltet. Auf jeder Bildseite des Leporellos zeigt sich das einzelne Werbebild bereits als mehrfach multipliziertes, unendlich reproduzierbares Bild. Der Bezug zu den Serienbildern der Pop-Art, insbesondere Andy Warhols gemalten Produktreihen wie Brillo und Campbell ist offensichtlich. Die Fotografie als Medium der Reproduktion reproduziert den Reproduktionskreislauf der Bilder. Sie weist das Bild als infinites Multiple aus.

2) Die Aufnahme des Betrachters: Fotografie als Beobachtung zweiter Ordnung

Der Bezeichnung „Aufnahme des Betrachters“ ist hier doppelt konnotiert: Sie bezieht sich einerseits auf die fotografische Aufnahme des Betrachters, andererseits auf die Integration einer oder mehrerer Betrachterfiguren ins Bild. In einigen Fällen sind sogar beide Bedeutungsebenen miteinander verkoppelt: dann ist eine betrachtende/beobachtende Person, die eine fotografische Aufnahme macht, als Sujetfigur ins Fotobild gesetzt. Der Akt des Fotografierens selbst, vor allem im Kontext der touristischen Besichtigung von Sehenswürdigkeiten, wird zum reflexiven Motiv und Moment der Fotografie. Auch hier könnte man von einer Welt- und Wirklichkeitsaneignung durch den Kamerablick bzw. durch das Bild sprechen. Direkte Erfahrung wird durch das Auge der Kamera gefiltert und gerahmt, kurz: verbildlicht.

In der Fotoserie *Diaframma 11, 1/125 Luce Naturale* ist die betrachtende Rückenfigur zum Leitmotiv der Fotografie geworden. Es ist die einzige Serie im Werk von Ghirri, die – zumindest vordergründig – Menschen darstellt. Ins Deutsche übersetzt bedeutet der Titel „Blende 11, Belichtungszeit 1/125s, Tageslicht“. Er bezieht sich somit auf die technische Kameraeinstellung, in der die Serie einheitlich fotografiert wurde. Bei den ins Bild gerückten Betrachterfiguren handelt es sich meist um Einzelpersonen, jedoch tauchen auch kleinere Personengruppen auf (Abb. 3). Sie sind in der Regel frontal von hinten aufgenommen, entweder als Halbfigur, die Schulter und/oder Rücken zeigt, oder als Vollfigur mit Umgebungsraum, dann aber aus einer distanzierteren Blickperspektive. Ghirri zeigt die Personen in einer erstarrten, in die Betrachtung von Bildern, Schaufensterauslagen, Stadtansichten und Landschaften, Stadtplänen, Karten und Wegbeschreibungen versunkenen Pose. Die statuengleiche Unbeweglichkeit der abglichten Personen hat, so Ghirri in seinen Aufzeichnungen zu *Diaframma 11*, „nichts mit der Überzeugung zu tun, dass sie (d.h. die Personen) von ihren Schaufensterpuppen ersetzt worden sind, sondern mit der Überzeugung, dass der fotografierte Mensch immer und unweigerlich

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

eine Fotografie ist.“⁶ Es ist also der fotografische Aufnahmemodus des Standbildes, der stehende, im Bild- und Betrachtungsmoment erstarrte Personen in kulissenhaft aufgebaute Statuen verwandelt. Oft verdecken die von hinten aufgenommenen Betrachterfiguren einen Teil des von ihnen betrachteten Bildes. Aufgrund ihrer ambivalenten Repräsentation als sehende Personen und (den Blick des Fotobetrachters jedoch versperrende) Sichtbarriere fordern sie den externen Betrachter geradezu zu einer bewussteren und genaueren Wahrnehmung, zu einem „Dahinterblicken“ auf. Durch die Visualisierung von Fotografie als Beobachtung zweiter Ordnung (Abb. 4) enthüllt Ghirri die differentielle Verschiebung und Vielfalt von Bildern, die aus unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven und Blickwinkeln resultiert. Das von den Betrachterfiguren gesehene bzw. fotografisch aufgenommene Bild unterscheidet sich – wenn auch oft nur leicht – von demjenigen, das der Fotograf Ghirri von der betrachteten Betrachterszene aufgenommen hat. Ghirri formuliert diese differenzielle Alterität des Bildes wie folgt: Es gibt „noch ein anderes Bild, eines, das ich nie gesehen habe, das dem meinen ganz ähnlich ist; darauf, und zwar nur auf diesem anderen, findet sich der Absicht nach das Bild, das sie (d.h. die für Erinnerungsfotos posierenden Personen) von sich selbst geben wollten.“⁷ Durch die Aufnahme von Betrachter- und Fotografenfiguren ins Fotobild gelingt Ghirri zudem eine identifikatorische Selbstverortung und Selbstreflexion des fotografischen Blicks im Bild bei gleichzeitiger Beobachtungsdistanz. „Einerseits gefällt es mir nicht, der verborgene Beobachter zu sein, der Zeichen des Lebens erbeutet“, schreibt Ghirri; „andererseits bin ich genauso ungerne das schonungslose Auge, das anderen direkt ins *Gesicht* sieht und beim Fotografieren *urteilt*.“⁸ Er ist davon überzeugt, dass auf der Bühne der Fotografie seine „Rolle als Fotograf nicht die eines Autors, eines Chronisten, eines Zuschauers oder eines Souffleurs ist, sondern ganz genau die gleiche (...) wie diejenige der Fotografierten.“⁹ Die Beobachtung zweiter Ordnung scheint die Distanz zwischen Fotograf und Fotografierten aufzuheben. Die sichtbar ins Bild gesetzte Identifikation mit dem Betrachter-/Kamerauge ermöglicht es, die externe Beobachtersposition des Fotografen, seine Aufsicht auf das Erblickte als Konfrontations-, Kontroll- und Regieblick aufzulösen.

6 Luigi Ghirri. *Karte und Gebiet*, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 155.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

3) Bild und Serie: Fotografie als konzeptuelle Projektarbeit

Ghirri begann früh in Serien zu arbeiten, er konzipierte und gestaltete seine Fotografien von Anfang an Bildersequenz. Belegt wird dies durch die Fotoserien *Paesaggi di cartone* (Papplandschaften), *Catalogo* (Katalog) und *Colazione sull'erba* (Frühstück im Grünen), die in der ersten Hälfte der 1970er Jahre entstanden sind. Idee und Fotografie, Projektarbeit und Werk sind bei Ghirri eng miteinander verknüpft. Die Tätigkeit des Fotografierens bedeutet für ihn ein „Denken in Bildern“, ein Reflektieren durch Beobachtung und Konzeptionieren durch Anordnung. Vor diesem Hintergrund lässt sich behaupten, dass Ghirri nicht nur konzeptionell arbeitet, sondern dass sein fotografisches Werk Grundzüge einer konzeptionellen Fotografie aufweist. Im Rahmen seiner fotografischen Projektarbeit erstellte er u.a. Miniaturabzüge seiner Fotografien, später dann Musterdruckvorlagen. Er baute sich ein eigenes Bilderarchiv zu seinem fotografischen Korpus auf, um jederzeit nach Belieben darauf zurückgreifen zu können. Er selektierte, arrangierte und kombinierte die Musterbilder auf Kartons oder in Alben, um Bilderserien zu entwerfen. Für Ghirri stand nicht das fotografische Einzelbild, sondern das mit anderen Bildern wie in einem Puzzle oder auch Mosaik zusammenkomponierte, zur Serie gestaltete Bild im Mittelpunkt. Fotografie fasste er vorrangig als ein narratives Bildmedium auf, das sich ideal für Prozesse des *mental mapping* eignet. Da mentale Prozesse unabschließbar sind, bleibt auch das Bildwerk der Fotoserie ein offenes.

Der konzeptuelle Zugang zur Fotografie kann an der Fotoserie *Infinito* exemplarisch illustriert werden. Diese Bildfolge stellt insofern eine Art Ausnahmeserie im Werk von Ghirri dar, als sie ausschließlich auf Naturfotografie basiert – ein Genre, dem Ghirri eher mit Vorbehalten entgegnetrat, da sich für ihn die mögliche Darstellung und Erkenntnis von Natur aufgrund ihrer Unbegrenztheit und Veränderlichkeit ausschließt. Der konzeptionelle Ansatz von *Infinito* zeigt sich darin, dass die Fotoserie auf der Grundlage einer klar definierten Ideen- und Formatvorgabe erstellt wurde. Intention war es, eine fotografische Jahresaufnahme des Himmels zu machen. An jedem einzelnen Tag des Kalenderjahres fotografierte Ghirri den Himmel, und zwar im immergleichen Einstellungs- und Größenformat. Diese von Zeiteinheiten bestimmte Produktionsweise erinnert an die konzeptionellen Arbeitstechniken von Hanne Darboven, die in ihren Werken Jahresdaten und Zeiten notierte, sowie die von Roman Opalka, der durch das tägliche Notieren von Zahlen in aufsteigender Reihe ein Zeitbild der Unendlichkeit zu entwerfen suchte. Trotz der strengen formalen Vorgabe ist das Bild des Himmels in Ghirris *Infinito* nicht fotografisch zu fassen. Die Serie zeigt nicht den einen Himmel als Gesamtbild, sondern 365 mögliche bzw. variable Himmel. Ghirri demonstriert quasi die Unmöglichkeit, ein Natur-Zeichen ins Bild zu übersetzen. Auch die serielle Sprache der Fotografie, die auf „Iteration, planmäßige Wiederholung, chronologische Sequenz“ baut, „reicht nicht hin, um das Bild eines Naturphänomens festzuhalten.“ Die Arbeit, so Ghirri, „könnte eine Unmöglichkeit des Fotografierens

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

nahelegen, aber gerade in dieser unmöglichen Eingrenzung der physischen Welt, der Natur, des Menschen findet die Fotografie ihre Geltung und ihren Sinn. Indem sie keine absolute Sprache ist und uns die Nicht-Eingrenzbarkeit der Wirklichkeit erkennen lässt, erlangt sie ihre Natürlichkeit und Autonomie.¹⁰ Wirklichkeit ist in Wirklichkeitsabbildern nicht katalogisierbar. Das offene Werk – dessen Idee Ghirri wohl von Umberto Eco¹¹ übernommen hat – bietet die einzig angemessene Antwort auf die Undarstellbarkeit der unbegrenzten, unfassbaren Wirklichkeit. In der Fotografie Ghirris realisiert es sich als unbegrenzte Projektarbeit, als in-finiten Annäherungs- und Umformungsprozess.

4) Fotografie als „minimales Ereignis“

Luigi Ghirris Fotografien stellen kein Geschehen dar, sie sind nicht handlungs- sondern dingorientiert. Nicht das dargestellte Motiv, sondern die Fotografie selbst wird zum „minimalen Ereignis“¹², und zwar im Sinne eines minimalen Sehereignisses, dessen Ziel die Aktivierung und Schärfung eines passivierten und betäubten, durch die Invasion der Medienbilder wahrnehmungsunfähig gewordenen Blicks ist. Die neue autonome Fotografie soll ein neues Sehen ermöglichen, sie soll die Dinge für unseren Blick erschließen. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt ist die bewusste visuelle Begegnung mit den alltäglichen Dingen der Lebenswelt. Schweigen, Strenge und Einfachheit – charakteristische Elemente der neuen amerikanischen Fotografie, die Ghirri vor allem am Werk von Walker Evans schätzte – werden zum Diktum einer minimalistischen Fotografie. Das fotografische Bild soll durch formale Reduktion und harmonische Ausbalancierung eine neue Aufmerksamkeit/skultur erzeugen, es soll einen Moment der Pause und des Nachdenkens bieten und bewirken. Voraussetzung hierfür ist die Ausblendung äußerer, motiv- und handlungsgesteuerter Stimuli sowie der Ausbruch aus dem Sensationskreislauf der Bilderübersättigung, kurz dem Spektakel der Medienbilder.

Ghirris Fotoserie *Catalogo*, die zwischen 1970 und 1973 entstand, demonstriert, was Fotografie als minimales (Seh-)Ereignis bedeutet. Durch eine Sequenz äußerst reduzierter, teils iterativ reproduzierter Bilder soll die Mechanisiertheit des betäubten Blicks entlarvt werden. Die Serie zeigt die Materialien und Materialitäten, „aus denen die Mauern der Vorstädte, der Städte, der Häuser bestehen.“¹³ Die architektonische Fassadenbeobachtung ist auf die Oberflächenstruktur konzentriert (Abb. 5) – die selbst wiederum als ein Merkmal des Bildmediums Fotografie ausgewiesen wird. Der Minimalismus der fotografischen Bildaufnahmen ist ins Extreme gesteigert,

10 Luigi Ghirri. *Karte und Gebiet*, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 297.

11 Umberto Eco's italienische Erstausgabe *Opera Aperta. Forma E Interdeterminazione Nelle Poetiche Contemporanee* erschien 1962 in Mailand.

12 Luigi Ghirri. „A Minimal Adventure (1984)“, in: ders. *The Complete Essays 1973–1991*, London 2017, S. 75 f.

13 Luigi Ghirri. *Karte und Gebiet*, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 135.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

bis hin zur Auflösung des wirklichkeitsabbildenden Fotobildes. Die Ansichten sind auf Fassaden-ausschnitte reduziert, in denen die geometrischen Grundformen von Bauelementen wie Tür- und Fensterrahmen die Bildkomposition dominieren. Die Struktur der Materialien – Mauerwerk, Farbmosaiken, Lamellenjalousien – bestimmt die Gliederung und Rhythmisierung des Bildes. Es entstehen minimalistische Fotobilder, die aufgrund ihrer extremen Reduktion kaum noch als Fotografien erkennbar sind. In Serie angeordnet, erinnern sie an die minimalistischen Bildzyklen eines Ad Reinhardt, Sol LeWitt oder Frank Stella. Die seriell produzierten und als Reihe präsentierten Aufnahmen aus *Catalogo* fordern den Betrachter in einigen Fällen (wie den braunen Rollladenbildern und den Bettuchbildern) dazu auf, minimale Differenzen zwischen den Einzelbildern aufzuspüren – etwa unterschiedliche Abblätterungen auf dem Mauerputz oder leicht diagonal verschobene Rollladenlamellen, durch welche die parallele Linienstruktur der Horizontalen etwas aus dem Lot geraten wirkt. Ghirri begreift die reduziert fotografierten Oberflächen als Kommunikationscodes über die Begrenzungen des Bildes hinweg. Durch das Absehen von einem (wieder-)erkennenden Sehen soll in und mit der Fotografie ein „Moment der Erkenntnis“ entstehen. Die Reduktion und Entleerung des fotografischen Bildes evoziert eine Aktivierung des Blicks über das aus dem Bild Ausgesparte. Wenn Sammlertätigkeit im Sinne Ghirris als Anästhesie des Blicks verstanden wird, dann operiert die Serie *Catalogo*, die selbst auf die Praxis des Katalogisierens von gesammelten Gegenständen referiert, durch den Minimalismus von Struktur und Differenz wider die Betäubung des Blicks.

5) Deterritorialisierungen: Fotografie als kartographische Wahrnehmungsabstraktion

Bevor Ghirri 1973 beschloss, Fotograf zu werden, arbeitete er als Vermessungstechniker. Diese Tätigkeit hat nicht nur Spuren in seinem fotografischen Werk hinterlassen, sondern seine Definition des Fotografischen maßgeblich mitbestimmt. So hat Ghirri einmal behauptet, dass es nicht sein erstes Ziel sei, Fotografien zu machen, „sondern vielmehr DIAGRAMME und KARTEN, die gleichzeitig Fotografien darstellen können.“¹⁴ Das Abfotografieren von Karten und Wegbeschreibungen, das eine gewisse – motivische – Konstante im Werk von Ghirri bildet und, wie gezeigt, in der Fotoserie *Diaframma 11* im Kontext einer touristischen Reisefotografie situiert ist, führt die Identifikation zwischen Fotografie und Kartografie bezüglich einer „Vermessung von Außenräumen“ vor. Im Gegensatz zur kartografischen Darstellung, die Präzision und Maß verlangt, bietet die Fotografie jedoch kreative Freiheitsgrade imaginärer Raumkonstruktionen.

14 Ghirri zitiert nach ebd., S. 14.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

Die Fotoserie *Atlante*, die 1973 entstand, jedoch erst 1999 nach Ghirris Tod als eigenständiges Fotobuch veröffentlicht wurde, veranschaulicht Fotografie als Repräsentation(sform) der Karte bzw. Kartierung. In dieser Doppelcodierung führt sie den Betrachter bewusst an die Grenzen der Raum- und Wahrnehmungsorientierung. Ghirri hat Seiten aus einem Atlas abfotografiert, der ihm – neben dem persönlichen Familienalbum – zum wichtigsten Buch seiner Kindheit wurde. Der Atlas bietet die Möglichkeit zu imaginären Reisen in Gedanken. Für Ghirri ist die Reise auf der Landkarte „eine der mentalen Handlungen, die für uns alle von Kindheit an aufs Engste zu unserer Natur gehört.“¹⁵ Intention der *Atlante*-Foto(re)produktionen war es, „eine Reise an den Ort [zu] unternehmen, der hingegen die Reise selbst auslöscht, weil alle denkbaren Reisen bereits beschrieben und die Wege dorthin bereits vorgezeichnet sind.“¹⁶ Wenn alle Reisen im Atlanten bereits – potentiell – abgebildet sind, dann bleibt als einzige noch mögliche, neu erfahrbare Reise die Reise ins Innere der Bilder und ihr Reich der Zeichen. Mit einem Makroobjekt zoomt Ghirri in die Farbseiten des Atlas hinein, sodass Kartierungen fragmentiert und Gebiete deterritorialisert erscheinen. Das Weltbild der Erde und des Himmels ist geschrumpft auf Detailaufnahmen von Wüsten, Ozeanen, Bergketten und Inselgruppen; durch die extreme Nahsicht der Erdoberfläche und des Sternenhimmels spaltet sich die fotografische Repräsentation von Meeren, Landmassen und Himmelskörpern in rasterförmige Halbtonepunkte auf. Der Kamerazoom vollführt die Auflösung der kartierten und vermessenen Welt. Die Abstraktion der kartographierten Welt durch Maßstabwechsel macht den Minimalismus der Oberflächenstruktur und der (semiotischen) Bezeichnung sichtbar. Einzelne geografische Begriffe (wie etwa Orts- und Meeresbezeichnungen) und Linien (zur Markierung von Grenzen sowie Längen- und Breitengraden) bieten oft letzte Wahrnehmungs- und Orientierungsanker (Abb. 6). Die Fotografie erschließt, über die Repräsentation der Karte hinausgehend, einen neuen abstrakten (Ober-)Flächenraum, durch den die Unendlichkeit der Dinge wieder sichtbar und wahrnehmbar ins Bild rückt. Durch eine mentale, imaginäre Reise ins Bild (und Buch des Atlanten) sucht sie die Überkodifizierung der Welt aufzulösen und neue Wahrnehmungsmodalitäten einer direkten, unmittelbaren Welterfahrung zu generieren. Im Bildrauschen der Fotokarte entsteht die Evokation neuer innerer Bilder des In-der-Welt-Seins.

Schlusswort: Ghirris bildkritische und reflexive Fotografie

15 Ghirri zitiert nach ebd., S. 184.

16 Ebd.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*

Die besondere Aktualität des fotografischen Werkes von Ghirri liegt in seinem bildkritischen und reflexiven Zugang zu Fotografie als weltaneignender Bild(re)produktionspraxis. Realitätswahrnehmung, das zeigt Ghirris Fotografie, ist bildkonstruiert und bildvermittelt. Die visuell inszenierten Scheinkulissen des Welt- und Ichbezugs haben den Blick anästhetisiert. Dies gilt in radikalierter Form für die foto- und videografischen Realitätsproduktionen in den digitalen (sozialen) Medien und Netzwerken der Bildkommunikation. Kann Fotografie gegen den Verlust direkter Welterfahrung überhaupt noch etwas ausrichten – wie es Ghirri mit seiner neuen Fotografie als minimales Seherlebnis versucht hat? Wie kann Fotografie heute „notwendige“ und widerständige Bilder liefern – gegen den Strom der überflüssigen, die Wahrnehmung übersättigenden Bilder? Wie kann sie, wider ihre illusorische Natürlichkeit, eine neue Beziehung zum Realen, einen neuen resonierenden Weltbezug stiften? Eine differenzierende Form der Weltwahrnehmung und Weltreflexion ermöglichen?

Ghirri geht es in seiner Fotografie um ein „Abenteuer des Sehens *und* Denkens“, um Bildevidenz und Bildwissen. Gerade durch die Beschaulichkeit und Kontemplativität der Bilder soll ein reflektierendes Innehalten ermöglicht werden. Mit seinem konzeptuellen, seriellen und werkoffenen Umgang mit Fotobildern zielt er auf ein kreatives „Denken in Bildern“ (Abb. 7).

Kann Fotografie, wie es Ghirri an einer Stelle in seinen Schriften darlegt,¹⁷ ein Instrument und eine Methode der Forschung sein? Der wahrnehmungsästhetischen, philosophischen, soziologischen oder auch medienkulturellen Forschung? Kann sie selbst als bildwissenschaftliche und insbesondere bildkritische Forschung operieren? Wenn wir aktuell über künstlerische Forschung diskutieren, dann sollten wir viel spezifischer auch Voraussetzungen, Bedingungen und Ziele einer fotografischen Forschung mitberücksichtigen. Das fotografische Werk von Ghirri hat hierzu meines Erachtens den Grundstein gelegt.

17 Luigi Ghirri, „The Open Work (1984)“, in: ders. *Complete Essays 1973–1991*, London 2017, S. 112.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*



Abb. 1: Luigi Ghirri, *Modena*, 1972
 Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von
 James Lingwood, London 2017, S. 97.



Abb. 2: Luigi Ghirri, *Engelberg*, 1972
 Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von
 James Lingwood, London 2017, S. 77.



Abb. 3: Luigi Ghirri, *Salzburg*, 1977
 Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 159.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
Wahrnehmung und Beobachtung im
fotografischen Werk von Luigi Ghirri*



Abb. 4: Luigi Ghirri, *Talamone*, 1974
Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 175.



Abb. 5: Luigi Ghirri, *Carpi*, 1973
Luigi Ghirri. Karte und Gebiet, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 137.

Birgit Mersmann
*Wider die Betäubung des Blicks:
 Wahrnehmung und Beobachtung im
 fotografischen Werk von Luigi Ghirri*



Abb. 6: Luigi Ghirri, *Atlante*, 1973
 Luigi Ghirri. *Karte und Gebiet*, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 195.



Abb. 7: Luigi Ghirri, *Rom* 1978
 Luigi Ghirri. *Karte und Gebiet*, hg. von James Lingwood, London 2017, S. 53.
