

1. April 2018 endet. Sykora zog die Konsequenzen und wird sich zum selben Zeitpunkt vorzeitig in den Ruhestand versetzen lassen.

Gisliind Nabakowski ist promovierte Kunsthistorikerin und Autorin. Zu ihren Arbeitsfeldern zählen Video, Fotografie, Medien und Gendertheorie.

Abigail Solomon-Godeau: *Photography after Photography. Gender, Genre, History*

Duke University Press, Durham 2017

by Wendy Vogel

In her introduction to critic and art historian Abigail Solomon-Godeau's book of essays *Photography After Photography: Gender, Genre, History*, Sarah Parsons champions Solomon-Godeau as a feminist holdout. Since the 1980s, Solomon-Godeau has plumbed notions of gender and sexual difference in photography, even after alternative critical methodologies eclipsed psychoanalysis in academic discourse. Yet Parsons adds a caveat: "As it seems to fade from academic favor, feminism is increasingly relevant, if by no means univocal as a form of broad cultural analysis." To this point, Parsons brings up scrutinized public figures like pop star Beyoncé and media critic Anita Sarkeesian (subject to death and rape threats due to her critiques of sexist video game tropes) as symptomatic. "Most public invocations of feminism become highly visible because of the anxieties, even vitriol, that feminism still engenders", Parsons writes.

Solomon-Godeau does not analyze pop culture, yet her criticism takes on this quandary: today, even in art history, feminism is often invoked only to be dismissed as partisan ideology. This meditation on feminist inquiry is the true subject of the book's twelve collected essays. Despite its title, the volume does not narrow its focus to the formal questions of "post-photography" — in other words, the practices of digital image-making or Internet culture. Rather, these texts were written after Solomon-Godeau's essay collection *Photography at the Dock*, released in 1991 at the height of the fine-art photography market. During the period covered in this book (1995 to 2014), photography was transformed by digital technology, and photo criticism moved from medium specificity to universal discussions of image culture. But Solomon-Godeau's writing, as always, integrates an analysis of technologies alongside considerations of how images work on us psychologically.

Photography after Photography is organized chronologically, without subsections. Nevertheless, three neat arcs emerge. The first four

essays, penned mostly for museum catalogues, deal with issues of positionality — the insider/outsider binary in art photography, the desiring and colonizing gaze of photographers like Baron Wilhelm von Gloeden, the patriarchal stakes behind the travelling 1955 blockbuster exhibition "The Family of Man", and the infamous torture photographs taken by U.S. military personnel at the Abu Ghraib prison during the Iraq War. The second section addresses questions of photographic genre, containing two essays devoted to individual practices (Harry Callahan's street photography and Susan Meiselas's multimedia documentary project "Carnival Strippers" [1973–75]), and also two essays ruminating on the politicization of landscape photography and documentary. The final — and strongest — group of essays concerns how notions of "genius" are constructed around the oeuvres of Vivian Maier, Robert Mapplethorpe, Francesca Woodman, and Cindy Sherman.

Solomon-Godeau shines when applying deconstructive feminist analysis to broader questions of representation in visual culture, and the market forces that collude to elevate an artist's reputation to master status. In the 2013 essay "Inventing Vivian Maier", she argues that the so-called street photographer's reputation was essentially an entrepreneurial construction. Utilizing the tools of new media and an art market hungry to capitalize on artistic "outsiders", the owners of her works expanded her oeuvre without regard to traditional scholarship. In the sharply titled "Robert Mapplethorpe: White-washed and Polished", Solomon-Godeau tackles the elisions in Mapplethorpe's Paris retrospective in 2014, at the Musée Rodin and the Grand Palais. In the effort to "burnish, sanitize and heroize" Mapplethorpe, the museums left out many of the explicit works that contributed to his art-historical importance, such as the sado-masochistic work and portraits of drag queens. Instead, they opted for his "blandest" pictures, showing his inert photographs of sculptures at the Grand Palais, and many of his most "tasteful" images of nudes — several of which depicted black men — at the Musée Rodin. Solomon-Godeau argues that critical readings of Mapplethorpe's work shifted from analyses of racial fetishism (in the mid-1980s) to an appreciative revaluation of his depictions of sexuality, precisely because of the context in which it was produced: at the height of the AIDS crisis and culture wars. To deny viewers this historical framework does a disservice to the work. Furthermore, Solomon-Godeau adds, denying a feminist perspective on questions of voyeurism and fetishism is a willful political omission.

Other essays are more melancholic. In "Caught Looking", her article about Susan Meiselas's "Carnival Strippers" series, she laments how seventies-era debates about voyeurism have been replaced by "the infinite capacity of contemporary culture to neutralize or transform even the imagery of abjection into easily consumable spectacle". The essay "Body Double", which is devoted to the scholarly reception of Francesca Woodman's work over thirty years, argues that feminist approaches to Woodman must not be jettisoned as she becomes part of the great canon. Not only does an analysis focused on sexual difference "rescue" Woodman's work "from the trivialities of sentimentalism and mythology", but it also situates it in the political discourse of the time of its production (1973–81). In "Coming of Age", Solomon-Godeau likens Cindy Sherman's works about aging with the "maturing" of feminism itself — a term, as she

points out, that has a negative connotation when applied to women. She likens Sherman's images in which she styles herself as an abject, aging socialite to "victim blaming", forging an analysis with the "forgetting" of feminism in art history.

Even if Solomon-Godeau laments her methodology falling out of fashion, her definition of how feminism operates is still useful: "A feminist orientation necessarily addresses the complex relations between the individual viewer and image, and the coding of photographic images ... through which the multiform components of individual and collective gendered identities are produced, confirmed or contested." I'd argue that the sites of feminist analysis have shifted more than disappeared. Much of the groundwork laid by Solomon-Godeau has been absorbed by other disciplines. For instance, critical exhibition analysis is today pursued in disciplines such as curatorial studies and visual studies, as well as art history. Furthermore, as Parsons's introduction recognizes, non-academic critics such as Luc Sante and Rebecca Solnit have produced keen photographic scholarship informed by feminism. Digital content producers have also become literate in cultural meta-analysis — consider the frequency (but not always the accurate use) with which "problematic" and "icon" appear on social media and in the blogosphere.

On the other hand, Solomon-Godeau rightly points out that the art world has become more conservative as more capital enters the field. With publishing in peril, art criticism yokes itself ever more tightly to the market apparatus, a fact that is mirrored even in the production of Solomon-Godeau's book. For instance, her most critical essays — analysing the work of Callahan, Maier, and Mapplethorpe — have no illustrations by those artists. Both the Maier and the Mapplethorpe essays originally appeared on museum blogs, which often operate in a more casual (and possibly less regulated) economy than academic journals. While she would never call for a nostalgic return to order, Solomon-Godeau's writing reminds us that a political feminist engagement must not only consider orders of representation, but the economies in which such representations circulate.

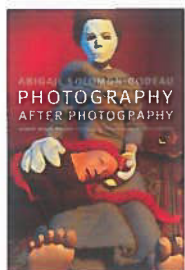
Wendy Vogel is a New York-based writer and independent curator whose work focuses on feminism and art that critically interrogates identity.

Herta Wolf: *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*

de Gruyter, Berlin 2016

von Paul Mellenthin 048583

Carlo Ginzburg zählt zu den renommiertesten HistorikerInnen der Gegenwart. Obwohl seine Schriften nicht nur im Geschichtsstudium zur Pflichtlektüre gehören und er immer noch als Wissenschaftler auch im deutschsprachigen Raum präsent ist, ist seine Rolle für die Entwicklung von Gegenständen und Methoden der kunst- und spezifischer: fotohistorischen Forschung kaum diskutiert worden. Mit dem von Herta Wolf herausgegebenen Sammelband *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens* liegen nun 15 Texte vor, die diese Themen aufnehmen. Wie so häufig bei Sammelbänden sehen sich die



Abigail Solomon-Godeau: *Photography After Photography. Gender, Genre, History*. Ed. by Sarah Parsons.

Duke University Press, Durham 2017.
288 pages, 15.3 × 23 cm, 38 b/w illustrations.
\$26.95 / ISBN 978-0-8223-6266-1

LeserInnen mit einer speziellen Herausforderung konfrontiert. Von ihnen wird ein Universalinteresse für beliebige historische Themen erwartet, umfasst das Spektrum der Darstellungen doch mehr als eine Handvoll »Logien« – Beiträge etwa zur Deutschen Philologie, Ethnologie, Kriminologie, Archäologie oder Astrologie – und im Grunde nahtlos alle Zeiträume seit der Frühzeit der Fotografie. Die Lektüre folgt diesem Spagat zwischen Wissenschafts- und Fotografiegeschichte. Im Panorama der ProtagonistInnen – etwa Giovanni Morelli, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, John Ruskin, John Herschel, Theodor Scheimpflug, Alphonse Bertillon oder Carl Durheim – wird deutlich, dass die Autorinnen und Autoren sich zwar im Gravitationsfeld unverwandter Disziplinen bewegen, sie alle aber ein Interesse für die Funktions- und Gebrauchsweisen von Fotografien eint. Positiv gewendet bietet sich so eine breite Übersicht zu aktuellen fotohistorischen Debatten.

Beim ersten Blättern fallen einige Bilder Wilhelm von Gloedens auf. Die zeitgenössische Rezeption seines Werks unterlag bisher einem unzeitgemäßen Blick – einem Blick, der bei den sizilianischen Jünglingen aus Taormina um 1900 einen »visuellen Genuss« empfinde wie bei Helmut Newtons »Nudes«, schreibt Kathrin Peters. Keinesfalls will sie den Bildern jedoch einen erotischen Sinn absprechen. Stattdessen begibt sich die Berliner Medienhistorikerin auf die Suche nach den Ursprüngen dieser Deutungsweise. Fündig wird Peters in historischen Sammlungen, die unterschiedliche Nutzungsweisen der Bilder bezeugen. So seien die Aktfotografien sowohl das Produkt als auch die Bestätigung eines ethnografischen Interesses an europäischen »Typen«, Resultat und Vorlage einer Begeisterung der Kunstakademien für die Antike, Fundstück und Evidenzort einer sich begründenden Sexualwissenschaft. Letzterer dienten die androgynen Körper in von Gloedens Fotografien als Indizien für eine homosexuelle Neigung, die sich in physiognomischen Merkmalen widerspiegeln sollte. Peters nennt dies einen »Effekt« der Rezeption, den die Fotografien selbst erst hervor gebracht hätten.

An keinem der Beispiele tritt die mögliche Bewegung von (wissenschaftlichem) Diskurs zu

fotografischer Erscheinung und *vice versa* deutlicher zutage. Ist es diese wechselseitige Verschränkung von Fakten und Bildern, die Carlo Ginzburg mit der nur scheinbaren Dichotomie zwischen »zeigen« und »beweisen« kenntlich machen wollte? Bekanntermaßen richtete sich sein Vorhaben gegen einen reinen Formalismus, der KünstlerInnen und Kunstwerke autonom vom historischen Kontext behandelte. In einer Tradition von Burckhardt über Warburg, Benjamin und Panofsky setzte er sich – so Martin Warnke – für eine Kunstgeschichte ein, in der das »Kunstwerk nicht mehr ein Formergebnis [ist], das der ästhetischen Einfühlung unmittelbar zugänglich ist, sondern ein Geschichtsereignis.«¹ Geschichte und Kunst stünden nach Ginzburg in einer Wechselbeziehung.

Diese Überzeugung spiegelt sich fraglos in allen Beiträgen wider. Doch es würde den Einfluss des italienischen Historikers überstrapazieren, die Selbstverständlichkeit, mit der hier Fotografien und historische Entwicklungen zusammen gedacht werden, auf seine Schriften zurückzuführen. Bedeutender scheint hingegen eine weitere Eigenart von Ginzburgs Forschung: die Verbreitung induktiver Vorgehensweisen in der historischen Wissenschaft. Durch das Studium missachteter Details werde »die Weltansicht einer sozialen Klasse oder eines Schriftstellers oder einer ganzen Gesellschaft« evident.² Ein ähnliches Potenzial schildert auch Jan von Brevern in seinem Beitrag. Der Einsatz von Lupen beim Betrachten von Fotografien des 19. Jahrhunderts hätte es möglich gemacht, »den Bildern Antworten zu entreißen, ohne dass man sich zuvor überhaupt über seine Fragen hätte im Klaren sein müssen«. Fotografien seien ein potenzielles Erkenntnisinstrument, das schon John Ruskin zu nutzen wusste, wenn auch bloß mit einer vagen Vorstellung des eigenen Erkenntnisinteresses. Dass sich die epistemische Funktion der Fotografie heute mit deutlich konkreteren Fragen verbinden lässt, exemplifiziert Elizabeth Edwards. Nach einem Querschnitt durch prominente fototheoretische Positionen gibt sie einen Exkurs an den »Strand von Malekula«, wo 1884 eine Begegnung zwischen Besatzungsmitgliedern der British Royal Navy und der Bevölkerung einer Insel im Südpazifik stattgefunden hätte. Details des fotografisch dokumentierten Zusammentreffens erlauben Edwards einen Blickwechsel. Anstelle einer Bestätigung kolonialer Macht erkennt sie in der Fotografie die Erfahrungswelt der Anwesenden, der BesucherInnen wie der am Strand Heimischen. Fotografien werden so zu einem Mittel der Revision.

Bereits in der Einleitung betont Herta Wolf die besondere Relevanz von Fotografien für Ginzburgs »Indizienparadigma«, das heißt der Prozess, kleinste Spuren zu einem allgemeinen Tatbestand zusammenzuführen. Kein anderes Bildmedium besitze ein vergleichbar kontingentes Darstellungsangebot. Nun machen die Beiträge von Stefanie Klamm, Michael Kempf und Omar Nasim jedoch darauf aufmerksam, dass der Überschuss von Details in Fotografien auch hinderlich sein kann. Die Detailfülle führe beispielsweise in der Archäologie um 1900 zu einer visuellen Übersättigung der Betrachtenden, die sie orientierungslos zurückließe. In der Kartografie und Astrofotografie könnten die vom Apparat gelieferten Bilder erst nach mehrfacher Edition, die vor allem darum bemüht sei, sichtbaren Indizien Ordnung zu geben, für die jeweiligen Zwecke verwendet werden. Die Fotografien erforderten manuelle Interventionen, die wiederum ihre Belegkraft steigerten.

Zur medientheoretischen Differenzierung bildlicher Beweiskraft trägt der Text von Christian Joschke bei. Während Karikaturen im 19. Jahrhundert durch Überzeichnung eine Person diffamierten, wares das Versprechen von Fotografien, eine tatsächliche Gegebenheit wiederzugeben, die sich schädigend auf den Ruf des Dargestellten auswirken konnte. Hieran schließen die Ausführungen Jens Jägers an, der cursorisch einer Ikonografie des Verbrechers von der Druckgrafik zur Zeichnung und von der Fotografie zum Film nachspürt. Jedes Bildmedium entwickelte gänzlich unterschiedliche Zeige- und Beweisstrategien.

Im Zusammenhang der Funktion, Beweise mit wissenschaftlicher Signifikanz hervorbringen, wirkt Arthur Conan Doyles Gebrauch fotografischer Bilder geradewegs kurios. Doyle, der Erfinder von Sherlock Holmes, besaß anders als seine Romanfigur einen Hang zum Irrationalen. Anhand von manipulierten Fotografien versuchte er, die Existenz von Elfen zu belegen. Es ist Bernd Stieglers Analyse zu verdanken, dass wir die nach heutigen Kriterien ungläubig anmutende Dokumentation der »Cottingley Fairies« als fingierte Beweisbilder trotzdem ernst nehmen. Nicht nur im Bereich der Mythen, sondern auch etwa um das Überleben der Dinosaurier nachzuweisen, verwendete der britische Schriftsteller die Fotografie als ein Medium der Täuschung.

Es ist ein Gewinn des Bandes, marginalisierte fotografische Positionen einzubeziehen oder bestehende Meinungen zu bekannten FotografInnen zu revidieren. Der Herausgeberin zufolge ist es ein Talent Carlo Ginzburgs, folgenden Generationen neue Gegenstandsbereiche zu eröffnen. Dazu gehört zum Beispiel die historische Kriminologie und insbesondere die Detektivarbeit von Sherlock Holmes, des Weiteren auch die kunsthistorische Praxis von Giovanni Morelli, für die Dorothea Peters in ihrem Beitrag einen weitläufigen Gebrauch von Fotografien nachweist. Der vorliegende Band liest sich somit als eine Hommage an Ginzburgs wissenschaftliche Leistung, wengleich die Auswahl der Themen einen Beitrag zu Fotografie und Psychoanalyse vermissen lässt. Bezüge zu Ginzburgs Methodenkritik tauchen schlaglichtartig auf. Wünschenswert wäre es jedoch gewesen, dieser systematisch auf den Grund zu gehen. Die Erwartung, die Zeige- und Beweisfunktionen von Fotografien und Dokumenten klar zu ordnen und terminologisch zu differenzieren, wird leider nicht durchweg erfüllt. Nichtsdestotrotz dürfen sich die LeserInnen auf ein hervorragend aufgearbeitetes historisches Panorama der Fotografie als »Kulturtechnik« freuen.

1 Martin Warnke, »Vorwort«, in: Carlo Ginzburg, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin: Wagenbach 1981, S. 8.

2 Carlo Ginzburg, »Spie. Radici di un paradigma indiziario«, in: *Mitt, emblemi, spie*, Turin: Einaudi 1986, S. 191.

Paul Mellenthin studierte Kunstgeschichte in Leipzig (DE), Berlin (DE), Paris (FR) und Rom (IT), seit 2016 ist er Stipendiat am Zentrum für Bildtheorie und -geschichte eikones in Basel (CH).



Zeigen und / oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens (= Studies in Theory and History of Photography, Bd. 7). Hrsg. von Herta Wolf unter Mitarbeit von Michael Kempf.

Mit Textbeiträgen der Herausgeberin sowie von Carlo Ginzburg, Bernd Stiegler, Charlotte Trümpler, Sarah Kember, Omar W. Nasim, Stefanie Klamm, Susanne Holschbach u. a. (ger.).
de Gruyter, Berlin 2016.
372 Seiten, 21,3 x 28 cm, zahlreiche SW-Abbildungen.
€ 79,95 / ISBN 978-3-11-048764-0

Impressum / Imprint

Camera Austria International 140

Verein Camera Austria
Labor für Fotografie und Theorie
Lendkai 1, A-8020 Graz
T +43 / (0)316 / 815550-0
F +43 / (0)316 / 815550-9
www.camera-austria.at

Abonnements, Vertrieb / Subscriptions, distribution

Barbara Stummvoll
T +43 / (0)316 / 815550-12
distribution@camera-austria.at

Herausgegeben von / Published by

Reinhard Braun

Redaktion / Editors

Margit Neuhold
editors@camera-austria.at
Christina Töpfer
magazine@camera-austria.at
Sabine Weier
forum@camera-austria.at

Einreichungen für die Rubrik Forum bitte als PDF an forum@camera-austria.at oder als Mappenaufsicht (keine Originale!) an die Grazer Redaktion. / Please send submissions for the Forum section as PDF files to forum@camera-austria.at or as folder copy (no originals!) to the Graz office.

ÜbersetzerInnen / Translators

Dawn Michelle d'Atri, Nicholas Huckle,
Amy Klement, Wilfried Prantner.

Englisches Lektorat / English proofreading

Dawn Michelle d'Atri.

Dank / Acknowledgments

Estelle Blaschke, Carmen Catuti, Dieter De Lathauwer, Yasmine Eid-Sabbagh, Susanne Gamauf, Vassiliki Gortsas, Ferial Karrasch, Hannes Klug, Zoran Koletic, Miki Kratsman, Eva O'Leary, Alexandra Lethbridge, Armin Linke, Sonia May, Yasmin Meinicke, Megan Mulry, Klaus Nellen, Raqs Media Collective, Shveta Sarda, J. Emil Sennewald, Maren Lübbke-Tidow, Franziska von Plocki, Barbara Wais, Christina Werner, Verena Winkelmann.

Aktuelle Mediadaten / Current advertising rates

www.camera-austria.at/zeitschrift

Anzeigen / Advertising

Barbara Stöcker, Köln / Cologne
T +49 / (0)221 / 1206767
camera.austria@koeln.de

Geschäftsführung / Managing Director

Katrin Müller
T +43 / (0)316 / 815550-14
office@camera-austria.at

Grafische Konzeption / Art Direction

Till Gathmann, Berlin, Wien / Vienna.

Satz, Bildbearbeitung / Typesetting, Image Processing

Satz & Sätze, Graz.

Druck, Buchbinderarbeiten / Printing, Bookbinding

Christian Theiss GmbH, St. Stefan im Lavanttal.

Copyright © 2017

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger Genehmigung des Verlags. / All rights reserved. No parts of this magazine may be reproduced without publisher's permission.

Für übermittelte Manuskripte und Originalvorlagen wird keine Haftung übernommen. / Camera Austria International does not assume any responsibility for submitted texts and original materials.

ISBN 978-3-902911-38-4

ISSN 1015 1915

GTIN 4 19 23106 1600 5 00140

Camera Austria International

1980 gegründet von / Established 1980 by
Christine Frisinghelli, Seiichi Furuya,
Manfred Willmann.

Reguläres Abonnement, Bestellungen / Regular Subscription, Orders

Ein Abonnement umfasst vier Ausgaben ab Bestellung. Danach verlängert sich Ihr Abonnement automatisch um ein weiteres Jahr. Die Kündigung ist bis einen Monat vor Ablauf des Abonnements möglich. / A subscription covers four issues following the order, after which the subscription is automatically extended for another year. Cancellation is possible up to one month before the expiration of the subscription. Österreich / Austria € 50,- / Europa / Europe € 60,- / Welt / World € 70,- inklusive Porto / postage included.

Geschenkabonnement / Gift Subscription

Bei Bestellung erhalten Sie gratis einen lieferbaren Titel Ihrer Wahl aus der Edition Camera Austria. / Upon order you will receive an available title of your choice from the Edition Camera Austria free of charge. Österreich / Austria € 50,- / Europa / Europe € 60,- / Welt / World € 70,- inklusive Porto / postage included.

Studierenden-Abonnement / Students Subscription

Österreich / Austria € 30,- / Europa / Europe € 40,- / Welt / World € 50,- inklusive Porto (gegen Vorlage des gültigen Studierendenausweises) / postage included (valid Student ID requested).

Probe-Abonnement / Trial Subscription

Umfasst die aktuelle Ausgabe sowie zwei lieferbare Hefte Ihrer Wahl ab Nr. 81 zum Preis von € 25,- (exklusive Porto). / Your Trial Subscription includes the current issue and two available back issues of your choice starting with No. 81 for € 25,- (postage excluded).

Lieferbare Titel / Available back issues

Nr./Nos. 2, 3, 5, 6, 8, 11/12-18, 21-24, 27, 28, 31/32, 35, 36, 38, 40-54, 56-68, 70-74, 78-140.

Lieferbare Titel bieten wir unseren AbonentInnen mit 50 % Ermäßigung an. Preise auf Anfrage. / For our subscribers we offer available back issues with a 50% discount. Prices on request.

Für Bibliotheken, Institutionen und SammlerInnen bieten wir Camera Austria International Nr. 1-140 inklusive der vergriffenen Ausgaben an (Preis auf Anfrage). / For libraries, institutions and collectors Camera Austria International offers Nos. 1-140 including out-of-print issues (price on request).

Buchhandelsvertrieb /

Distributors for Bookshops

GB: Central Books Ltd., London
T +44 / (0)845 / 458 9911, F 458 9912
contactus@centralbooks.com

Pressevertrieb AT, CH, DE, LU

UMS Press Ltd., Waldbröl, DE
T +49 / (0)2291 / 91 24 20, F 91 25 00
info@umspress.de

Mit Unterstützung von / Supported by

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

 Das Land
Steiermark
→ Kultur, Europa,
Außenbeziehungen

 GRAZ
KULTUR