

ZUSAMMENFASSUNG

VON

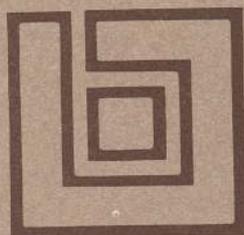
VORTRÄGEN

DER

**SAMMLUNG
FOTOGRAFIS**

VON

1979-1980



SAMMLUNG
FOTOGRAFIS

Herausgeber: Ivo Stanek
in Zusammenarbeit mit der
Sammlung FOTOGRAFIS
A-1011 Wien

Bearbeitung der Texte: Anna Auer
Jänner 1981
2. Ausgabe

NOTIZEN



**ÖSTERREICHISCHE
LÄNDERBANK**

**AM HOF 2
1010 WIEN**

SAMMLUNG FOTOGRAFIS

Die Sammlung Fotografis ist eine internationale Zeitschrift, die sich mit der Kunst der Fotografie beschäftigt. Sie wurde im Jahr 1973 in Wien gegründet und ist seitdem ein wichtiges Medium für die Verbreitung von fotografischen Werken und Informationen über die Kunst der Fotografie.

Die Zeitschrift enthält eine Vielzahl von Beiträgen, darunter:

- Interviews mit prominenten Fotografen
- Kritik und Rezensionen von Ausstellungen und Büchern
- Historische Aufnahmen und Dokumente
- Technische Artikel über die Entwicklung der Fotografie
- Einige der Beiträge sind in mehreren Sprachen veröffentlicht.

Die Sammlung Fotografis ist eine wichtige Ressource für Fotografen, Kunstliebhaber und Forscher. Sie bietet einen Einblick in die Welt der Fotografie und die Rolle der Kunst in der Gesellschaft.

5 Jahre Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

Im Mai 1980 jährte sich zum fünften Mal der Gründungstag der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank. Aus diesem Anlaß möchten wir an jene erinnern, die mit großem Einsatz dazu beigetragen haben, den Stellenwert der Fotografie in Europa zu verändern.

Wir denken an L. Fritz Gruber in Köln, dessen Initiative es zu verdanken ist, daß die „photo-kina“, seit 1950 durch einen kulturellen Teil erweitert, stattfindet; an Lucien Clergue, der 1969 in Arles begann, internationale Treffen mit Fotografen zu organisieren und zur Diskussion über Ausstellungen und Bücher einzuladen; an Jean Claude Lemagny in Paris, der die Leitung der Fotosammlung in der Bibliothèque Nationale übernahm, oder an die Fotogalerie „Die Brücke“, die 1970 in Wien entstand.

Sicher reichten diese vereinzelt Bemühungen nicht aus, um der Fotografie im europäischen Bewußtsein jenen Platz einzuräumen, den sie in den USA schon seit Jahrzehnten – durch gezielte Museumsaktivitäten, Galerien, Universitäten und Sammler – innehat. Erst durch die aufklärende Arbeit einiger mutiger Museen und Galerien setzte ein Umdenken ein. Die Fotografie wurde als Sammelobjekt anerkannt und fand ab 1973 auch auf den Kunstmessen und Auktionen Eingang. Die planvolle Präsentation von Harry Lunn bei „Colnaghi“ 1976 in London, „Photography, the first eighty years“, und die Eingliederung der Fotografie auf der „documenta '77“ in Kassel sicherten dem Stiefkind der bildenden Kunst von nun an mehr Beachtung bei den Kunstkritikern.

Bücher und Zeitschriften sind im Entstehen und bieten eine weitere Informationsquelle. Die Auflagen sind meist gering und oft nach kurzer Zeit schon vergriffen. So zum Beispiel brachte Manfred Willmann vom Forum Stadtpark Graz die erste Nummer der Fotozeitschrift „Camera Austria“ im Juni 1980 heraus.

1976 hat die Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien mit dem 1. Internationalen Symposium über die theoretischen Aspekte der Fotografie unter dem Titel „1826–1976 / 150 Jahre Kunst- und Kulturgeschichte der Fotografie, I. und II. Teil“ als erste Institution in Europa den Versuch unternommen, zur Aufarbeitung dieses vielschichtigen Mediums anzuregen. Historiker, Kritiker und Künstler waren nach Wien eingeladen worden, um Leitlinien für die Zukunft zur Bewertung der Fotografie in ihrem kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu erarbeiten. So war sowohl 1977 beim 3. Internationalen Symposium „Auf der Suche nach einer neuen Bild-Definition“ als auch beim 4. Internationalen Symposium „Internationale Aspekte zur Geschichte der ‚pictorial photography‘“ die Thematik vorgegeben.

„Kritik und Fotografie, 1. Teil“ lautete der Titel des 5. Internationalen Symposiums der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien, das am 22. Juni 1980 im Internationalen Kulturzentrum in Wien stattfand und dessen kurzinhaltliche Zusammenfassung in dieser Ausgabe vorliegt.

Eine Zusammenfassung der Vorträge, die in den Jahren 1976–1979 stattfanden, gab die Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank bereits im Herbst 1979 heraus.

Spätere Veranstaltungen anderer österreichischer Institutionen, wie die Workshop- und Vortragsreihen des Forum Stadtpark Graz, die Ausstellung „Alfred Stieglitz“ des Metropolitan Museum New York in der Wiener Secession oder die Wanderausstellung „Photographie als Kunst 1879–1979 / Kunst als Photographie 1949–1979“, bestätigten den richtigen Zeitpunkt der von der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank im Jahre 1976 gesetzten Initiativen.

Wollte man das Anliegen der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien zusammenfassen, so ergeben sich folgende Aktivitäten: Sammlertätigkeit, Ausstellungsprogramme, Organisation von Vorträgen und Symposien – seit Herbst 1979 erweitert durch ein internationales Jahresprogramm –, Herausgabe von Presseinformationen sowie Mitbeteiligung an der für

Oktober 1981 geplanten 5. Wiener Internationalen Biennale mit Schwerpunkt „Erweiterte Fotografie“ in der Wiener Secession.* (21. Oktober bis 21. November 1981.)

Wir nehmen deshalb dieses Jubiläum zum Anlaß, um das auszusprechen, was viele denken mögen: In Österreich stehen wir erst am Anfang in der Aufarbeitung dieses Mediums. Die Bewältigung der zukünftigen Aufgaben wird sowohl von der Eigenständigkeit einzelner als auch von der Zusammenarbeit vieler abhängen. Künstler, Wissenschaftler und Fotografen, Museumsleute und Herausgeber von Foto- und Kunstzeitschriften werden mitbestimmen, wie das fotografische Terrain der achtziger Jahre in Österreich aussehen wird.

Größere Aufgeschlossenheit, verbunden mit einer gesteigerten Kritikfähigkeit, sollen durch die Präsenz der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank erreicht werden.

* 6. Internationales Symposium der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien, „Kritik und Fotografie, 2. Teil“, in der Wiener Secession am 22., 23. und 24. Oktober 1981.

Vortrag am 20. November 1979

Ina Stegen und Michael Mauracher

Künstlerische Fotografie als Lehrfach

Seit 1975 besteht in Salzburg, im Schloß Leopoldskron (Meierhof), ein ganzjähriges Studienprogramm für amerikanische Studenten, das die Fotografie auf Universitätsebene mit einbezieht. Die „Photographic Studies“ am „Salzburg College“ sollen – außer der notwendigen fachlichen Ausbildung – jungen Amerikanern Gelegenheit geben, sich mit der europäischen Kulturgeschichte auseinanderzusetzen. Als Dependence der „Northern Illinois University, USA“ wurde dieses Unternehmen 1973 gemeinsam von Prof. Doug Stewart und Dr. Ina Stegen initiiert. Gearbeitet wird ausschließlich mit den Studiengebühren der Studenten. Im Durchschnitt besuchen zwischen 50 und 100 Studenten pro Semester die Kurse der „Photographic Studies“ am „Salzburg College“ im Schloß Leopoldskron.

Eine amerikanische Universität unterscheidet sich in der Ausbildungsweise von einer europäischen Universität. Sie ist in den ersten vier Jahren eine Art „Super-Gesamtuniversität“, auf der man von Philosophie bis Buchhaltung, von Biologie bis Fremdsprachen und von Haushaltskunde bis Fotografie alles studieren kann. Da es zwischen den praktisch-angewandten und theoretisch-akademischen Fächern keinen Unterschied gibt, existiert der unterschiedliche Begriff von „angewandt“ und „künstlerisch“ nicht. Im Ausbildungswesen sind diese beiden Konzepte von vorneherein als Einheit vorgesehen.

Die amerikanischen Studenten kommen aus diesem integrierten System. Nach zwei bis drei Jahren haben sie einen sehr soliden Ausbildungsstand erreicht. Ihre positivistische wie auch materialistische Ausbildung macht sich besonders in der Bewertung ihrer Bilder bemerkbar. Das Bemühen um große technische und ästhetische Perfektion sowie das Produzieren von ausstellungsreifen Kunstwerken nimmt einen wichtigen Platz ein.

In der weitaus offeneren Situation am „Salzburg College“, in Konfrontation mit der europäischen Kultur und der anderen Vorstellung von Fotografie, wird diese grundlegende Ausbildung von vielen Studenten oft in Frage gestellt – und es ergibt sich daraus manchmal die Möglichkeit zu einem neuen Weg.

Wir bemühen uns vor allem, europäische Fotografen vorzustellen, die in einem „Concept of European Photography“ den jungen Amerikanern bekannt gemacht werden.

Im Laufe der Zeit hat es sich ergeben, daß auch europäische Studenten an unserem Fotoprogramm Interesse zeigten. So zum Beispiel war Michael Mauracher der erste Europäer, der als Student zu uns gekommen ist und heute am „Salzburg College“ als Assistent arbeitet. Nach ihm kamen viele Deutsche, Österreicher, Schweizer und Angehörige anderer europäischer Nationen – was ursprünglich gar nicht von uns eingeplant war. Damals entstand die „Workshop-Idee“. Jährlich werden bis zu etwa zehn Workshops abgehalten, die im Durchschnitt vier Tage dauern mit zwischen 15 bis 20 Teilnehmern. Zur Zeit überlegen wir, eine Workshop-Reihe auch für werktätige Fotografen einzuführen, die am Abend oder zwei Wochen lang das „Salzburg College“ besuchen können. Außerdem organisieren wir für die „Sommerakademie“ (Juli/August) vier- bis fünfwöchige Kurse mit internationalen Teilnehmern.

Dem koordinierenden Lehrer oder Workshop-Leiter kommt die besondere Aufgabe zu, den Studenten Europaerfahrung zu vermitteln. Die Verarbeitung vielfältiger Eindrücke und neues Wissen spielen dabei eine große Rolle. Es sind vor allem die verschiedenen fotografischen Konzepte mit der Themenstellung „Bildaufnahme – Laborarbeit – Kritik“, die den wesentlichen Erfahrungsteil in den Workshops ausmachen. Bilanz der Arbeit ist dann das Portfolio,

das jeder Student am Ende des Semesters präsentiert – mit einer Schlußausstellung in der „College-Galerie“. Zu diesem Zweck wird die Bibliothek als Galerie umfunktioniert. Meist zeigen wir auch eine Ausstellung des Workshop-Leiters und können damit dem Salzburger Publikum eine kontinuierliche Serie von Fotoausstellungen präsentieren.

Was wir in diesem Rahmen europäischen Studenten bieten können, ist – im begrenzten Ausmaß – eine Alternative; eine Art Lockerungsübung, die einer oft starren Ausbildung mehr Beweglichkeit gibt. Wir haben in Salzburg kein Modell anzubieten, sondern die nur sehr offene Möglichkeit zu lernen und sich in kreativer Weise mit dem Medium Fotografie auseinanderzusetzen. Ein Workshop oder eine Workshop-Reihe kann – für eine manchmal festgefahrene, scheinbar ausweglose Situation – Hilfe leisten. Daß dabei die Europäer – im Gegensatz zu den Amerikanern – ein total anderes Verhältnis zum Individuum und der Gruppe mitbringen, hat uns manche harte Konfrontation gezeigt. Es geht auch bei uns nicht in erster Linie um ästhetische und formale Fragen, nicht um raffinierte Techniken, sondern darum, wie das fotografische Bild zur Selbstaussage und damit zur Selbstverwirklichung werden kann; also auch um die Beziehung der Dinge zueinander – und wie diese den Fotografen in seiner Bildaussage beeinflussen.

(Auszug aus dem Referat)

Ina Stegen und Michael Mauracher informierten anhand von praktischen Beispielen von Workshop-Leitern und Studenten über Bildergebnisse und gaben einen Überblick ihres reichhaltigen Workshop-Programms, in dem der Porträtfotografie genauso ein Platz zugeteilt wird wie der Straßen- und Dokumentationsfotografie – in dem auch die konzeptuelle Fotografie mit eingeschlossen ist.*

* Neben dem „Salzburg College“ im Schloß Leopoldskron ist „The Photographer's Place“ von Paul Hill in England eine weitere Institution, die ein kontinuierliches Jahres-Workshop-Programm anbietet. Nicht zu vergessen sind die seit 1970 währenden Aktivitäten von Lucien Clergue in Südfrankreich, die „recontre internationales de la photographie“ in Arles, die ein breit gefächertes Workshop- und Ausstellungsprogramm, beschränkt allerdings auf die Sommermonate Juli und August, durchführen und – last not least – die seit Herbst 1979 intensivierte Veranstaltungsreihe von Manfred Willmann im „Fotoforum Stadtpark“, Graz.

Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem
Metropolitan Museum New York in der
Wiener Secession vom 5. bis 20. Dezember 1979

Alfred Stieglitz

Presseausendung

ALFRED STIEGLITZ wurde 1864 in Hoboken, New Jersey (USA), geboren. Nach seiner Schulzeit in New York studierte er von 1882 bis 1890 Maschinenbau und Fotografie in Berlin; dort machte er auch seine ersten fotografischen Versuche. 1887 bekam ALFRED STIEGLITZ den von P. H. Emerson verliehenen Preis für seine fotografischen Leistungen im Bereiche der Amateurfotografie.

1890 kehrte ALFRED STIEGLITZ nach New York zurück. Im Mai 1891 fand im „Wiener Kamera-Klub“ die erste internationale Ausstellung über künstlerische Fotografie statt. Besonderheit dieser Veranstaltung: Nur Maler und Bildhauer waren in der Jury zugelassen. Dem Wiener Modell folgten bald Beispiele in London, Hamburg und Paris.

In den nächsten fünf Jahren arbeitete ALFRED STIEGLITZ als Fotografeur. In dieser Zeit trat er der „Gesellschaft der Amateurfotografen“ in New York bei und beschäftigte sich intensiv mit der künstlerischen Fotografie.

Er schrieb Artikel für die Zeitschrift „American Amateur Photographer“. 1894 wurde er als erster Amerikaner in den „Linked Ring“ gewählt. Nach dem Zusammenschluß der „Gesellschaft für Amateurfotografen“ mit dem „New York Camera Club“ im Jahre 1897 gründete ALFRED STIEGLITZ die Zeitschrift „CAMERA NOTES“. 1899 wurde er vom „Camera Club“ zu seiner ersten großen Einzelausstellung eingeladen.

1902 wurde von ALFRED STIEGLITZ der Kreis der PHOTO-SECESSION in New York gegründet.

Diesen Begriff leitete er aus seiner Konfrontation mit dem deutschen Expressionismus und dem Secessionismus ab. Die erste große Ausstellung der „PHOTO-SECESSION“ wurde im „National Arts Club“ im März 1902 veranstaltet.

Nach Einstellung der Zeitschrift „Camera Notes“ gab ALFRED STIEGLITZ vierteljährlich die Publikation „CAMERA WORK“ (1903–1917) heraus. Er gründete 1905, gemeinsam mit Eduard Steichen, die „The Little Galleries“ der „PHOTO-SECESSION“ in der Fifth Avenue auf Nr. 291. Unter der Bezeichnung „291“ wurde diese Galerie nicht nur ein Begriff für die künstlerische Fotografie um die Jahrhundertwende, sondern auch für die Auseinandersetzung der internationalen Kunst im allgemeinen.

Mit Steichens Hilfe bemühte sich ALFRED STIEGLITZ sehr um die Einführung der modernen Kunst in Amerika.

Im Jahre 1910 organisierte er, zusammen mit den Künstlern Haviland, Weber und White, die vielbeachtete internationale Ausstellung der „PICTORIAL PHOTOGRAPHY“ in der „Albright Gallery“ in Buffalo. Als Mitorganisator der „AMORY SHOW“ im Jahre 1913 präsentierte er eine Auswahl seiner eigenen Bilder in der „291“.

In den Jahren 1915/16 unterstützte er die proto-dadaistische Zeitschrift „291“. 1917 wurden „The Little Galleries“ in der Fifth Avenue 291 geschlossen und die letzte Nummer von „CAMERA WORK“ herausgegeben.

1921 erhielt er für seine Arbeiten eine große Retrospektive in der „Anderson Gallery“, wo er erstmals Porträts von Georgia O’Keeffe vorstellte. 1923 wurden in der gleichen Galerie – ebenfalls zum ersten Mal – seine „Wolkenbilder“ gezeigt.

1924 erhielt er eine Auszeichnung von der „Royal Photographic Society“ und heiratete Georgia O’Keeffe.

1925–1929 leitete ALFRED STIEGLITZ die „Intimate Gallery“, wo er Arbeiten der Maler Dove, O’Keeffe, Demuth, Marin, Lachaise, Bacon, Picabia, Hartley und des Fotografen Paul Strand ausstellte.

Von 1929 bis zu seinem Tod 1946 in New York stand er der Galerie „An American Place“ als Direktor vor und widmete sich fast ausschließlich der Malerei; Ansel Adams und Eliot Porter waren die einzigen Ausnahmen in seinem Ausstellungsprogramm.

1932 präsentierte ALFRED STIEGLITZ eigene Arbeiten in „An American Place“ – seine Wolkenkratzer-Bilder aus dem Jahre 1915.

ALFRED STIEGLITZ hörte 1937 – als er im Alter von 73 Jahren seine Kamera nicht mehr bedienen konnte – gänzlich zu fotografieren auf.

CAMERA WORK

Diese Kunstzeitschrift wurde von ALFRED STIEGLITZ zwischen 1903 und 1917 in New York herausgegeben. Dem voran gingen die „CAMERA NOTES“ (1897) und die 1902 gegründete „PHOTO-SECESSION“.

Im Jänner 1903 erschien die erste Nummer von „CAMERA WORK“, einer Zeitschrift, die vierzehn Jahre lang eine spannungsreiche Auseinandersetzung zwischen der amerikanischen und europäischen Kunst darstellte, die den Grundstein zur späteren modernen amerikanischen Kunst legen sollte.

Die Entwicklung von „CAMERA WORK“ gliedert sich in vier Abschnitte:

1. Konsolidierung (1903–1907)

George Bernhard Shaw, Sadakichi Hartmann, Maurice Maeterlinck u. a. lieferten Essays über die Zugehörigkeit der Fotografie zu den anderen Künsten. Secessionsstil und Aphorismen überwiegen und ergänzen die Bildbeispiele von Alfred Stieglitz, Eduard Steichen, Gertrude Käsebier und J. Coburn.

2. Expansion (1907–1910)

Als ALFRED STIEGLITZ 1905 „The Little Galleries“ der „PHOTO-SECESSION“ auf Nr. 291 in der Fifth Avenue in New York eröffnete, waren es vor allem europäische Künstler (Auguste Rodin, Henri Matisse, John Marin und Toulouse-Lautrec), die einem amerikanischen Publikum zum ersten Mal vorgestellt wurden. Dementsprechend verunsichert reagierten die New Yorker Kritiker, nämlich fassungslos und in ablehnender Haltung. „CAMERA WORK“ hat einen Großteil dieser Meinungen in einer späteren Ausgabe inkludiert; sie gelten heute als wichtige Dokumente über die ersten Anfänge der modernen Kunst in Amerika.

3. Exploration (1910–1915)

Diese Phase war gekennzeichnet durch allgemeine Fragen der Ästhetik, des Nachimpressionismus und vor allem durch die Aufnahme neuer Kunstrichtungen.

Ausschlaggebend dafür war die erfolgreiche Ausstellung der „PHOTO-SECESSION“ über „PICTORIAL PHOTOGRAPHY“ in der „Albright Gallery“ in Buffalo.

1911 erschien eine Doppelnummer von „CAMERA WORK“ mit Beispielen des Fauvismus und des Kubismus. Später berühmt gewordene Autoren, darunter Gertrude Stein, Max Weber, Benjamin De Casseres, John Weichsel, Francis Picabia und Marius De Zayas, lieferten sich einen Wettstreit an Ideen und bildeten, zusammen mit Picasso, Matisse, Brancusi, Craig, Walkowitz und Georgia O’Keeffe, die Plattform für die aufsehenerregende „AMORY SHOW“, die 1913 in New York eröffnet wurde.

„... diese große internationale Ausstellung ist eigentlich das Resultat der Arbeit, die seit

Jahren in der Galerie ‚291‘ geleistet wird . . .“, schrieb ALFRED STIEGLITZ damals einem Freund über seine Arbeit in der Galerie.

4. Summierung (1915–1917)

Die Kriegseignisse und die schwierige wirtschaftliche Lage zwangen ALFRED STIEGLITZ, „CAMERA WORK“, deren letzte Ausgabe mit 37 Abonnenten eine traurige Bilanz erreicht hatte, aufzugeben.

Drei Jahre vorher lud ALFRED STIEGLITZ „ . . . zwanzig oder dreißig Leute verschiedenen Alters, verschiedener Temperamente und verschiedener sozialer Schichten ein, um in wenigen Worten das auszudrücken, was für sie die Galerie ‚291‘ bedeutet . . .“.

Es war selbstverständlich, daß sich darunter nicht nur positive, sondern auch viele kritische Stellungnahmen befanden. Aber auch hier zeigte sich, wie weit geöffnet „CAMERA WORK“ für die Meinung aller war: In der Nummer 47 publizierte ALFRED STIEGLITZ diese Vielzahl gegensätzlicher Ansichten.

Ab März 1915 erschienen 12 Nummern der unter der Patronanz von ALFRED STIEGLITZ herausgegebenen und von Marius de Zayas und Paul Haviland redigierten Zeitschrift „291“, die die ersten proto-dadaistischen Ansätze lieferten, denen eine andere Zeitschrift, „The Seven Arts“, (1917) folgen sollte, welche wiederum als Vorbereitung für die fünf wichtigsten Zeitschriften der New Yorker Dada-Gruppe gelten kann, nämlich für die „391“ von Picabia (1917–1924), die „The Blind Man“ (1917), die „Rongwrong“ (1917), die „New York Dada“ (1921) von Marcel Duchamp und „Manuscripts“ von Paul Rosenfeld.

Während der Ausstellung von „Forum Exhibition of American Art“ in der Galerie „291“ im Jahre 1916 zeigte ALFRED STIEGLITZ erstmals Bilder von Paul Strand und fand damit den Übergang vom Pictorialismus zur abstrakten und formalen Aussage der modernen Kunst. Diese Fotografien wurden in der letzten Nummer von „CAMERA WORK“ publiziert.

Sie bilden heute unseren Zugang zur Entwicklung der modernen amerikanischen Fotografie.

Die vorzüglich gestaltete Vierteljahreszeitschrift „CAMERA WORK“ – vergleichbar mit dem „VER SACRUM“ – war mit handabgezogenen Originalarbeiten* ausgestattet. So wurde zum Beispiel an den Platten der Fotogravüren von Heinrich Kühn (die im Bruckmann-Verlag in München hergestellt wurden) zwei Jahre lang sehr sorgfältig gearbeitet.

* Einige Beispiele dieser Fotogravüren befinden sich in der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.

Vortrag am 26. Februar 1980

Peter Weiermair

Photographie als Kunst 1879–1979; Kunst als Photographie 1949–1979

Peter Weiermair teilte seinen Vortrag über seine Ausstellung in zwei Abschnitte. Der erste Teil war mit „Photographie als Kunst“, der zweite Teil mit „Kunst als Photographie“ betitelt. Diese nahezu 1.000 Exponate umfassende Wanderausstellung hat P. Weiermair allein und ohne Team bewältigt. Sie wurde in Bregenz, Innsbruck, Linz, Graz, Salzburg, Klagenfurt und Wien präsentiert.

Seinem Vortrag ging eine Art „Arbeitsbericht“ voraus, in dem er über die Schwierigkeiten, fotografisches Leihmaterial von Museen und Sammlungen zu erhalten, berichtete. Besonders hob er den Mangel an Werksverzeichnissen und Monographien hervor, die dieses Unternehmen erschwerten. Er betonte dabei den abenteuerlichen Weg, den er manchmal begehen mußte, um Arbeiten zu erhalten. Insgesamt waren es 130 internationale Leihgeber, die am Zustandekommen dieser Ausstellung beteiligt waren.

Zum Unterschied von den Vereinigten Staaten, wo A. H. Barr, der ehemalige Leiter des Museum of Modern Art New York die Präsentation und Untersuchung der Fotografie als Teilbereich der bildenden Künste für unentbehrlich hielt, wo Alfred Stieglitz in der von ihm gegründeten Galerie „291“ den Kunstanspruch der Fotografie zu Beginn dieses Jahrhunderts durch Konfrontation mit der gleichzeitig entstehenden Kunst eines Matisse, Picasso oder Brancusi unterstrich, wo bereits 1937 die erste Retrospektive über „100 Jahre künstlerischer Fotografie“ im Museum of Modern Art stattfand und es für das Metropolitan Museum of Art New York eine Selbstverständlichkeit darstellte, den Nachlaß von Alfred Stieglitz zu zeigen, hat sich die Fotografie in Europa ungleich schwerer durchsetzen können.

Die Geschichtsschreibung der Fotogeschichte als eine Stilgeschichte der künstlerischen Fotografie befindet sich noch immer im Entwicklungsstadium. Erst langsam werden Inventare angelegt. Die Arbeiten sind verstreut und das Aufsuchen des Materials mühsam. Die Ausstellung resümiert 100 Jahre Fotogeschichte, wobei drei Namen historisch von besonderer Bedeutung sind: David Octavius Hill, Eadweard Muybridge und Julia Margaret Cameron.

Die von mir zusammengestellte Ausstellung vereinigt bedeutende Namen, schließt aber auch weniger bekannte Künstler, besonders aus dem österreichischen und tschechischen Raum, mit ein. Bewußt wurde „Photographie als Kunst 1879–1979“ der „Kunst als Photographie 1949–1979“ komplementär gegenübergestellt. Es soll den Betrachter zur intensiven Reflexion des Mediums anregen und ihm über die Verwendung der Fotografie – auch innerhalb der aktuellen zeitgenössischen Kunst – Aufschluß geben.

Die Erfindung der Fotografie bedeutet, wie dies André Bazin formuliert hat, eine Revolution für die bildenden Künste; befreit sie diese doch vom Zwang der naturalistischen Wiederholung der Wirklichkeit. „Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen. Die Persönlichkeit des Fotografen spielt nur für die Auswahl und Anordnung des Objektes eine Rolle – und auch für die beabsichtigte Wirkung. Wenn auch auf dem fertigen Werk Spuren der Persönlichkeit des Fotografen erkennbar sind, so sind sie dennoch nicht von gleicher Bedeutung wie die des Malers. Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen; nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit. Sie wirkt auf uns wie ein natürliches Phänomen, wie eine Blume oder eine Schneeflocke, deren Schönheit nicht trennbar ist von ihrem pflanzlichen oder tellurischen Ursprung.“

Die Fotografie hat die Malerei nicht abgelöst, sie hat sie jedoch beeinflusst und verändert. Ihre Erfindung führte zu unterschiedlichen Beurteilungen und kontroversen Meinungen. Charles Baudelaire feierte sarkastisch 1859 die Fotografie als „einzige Kunst“ und lehnte sie gleichzeitig ab.

Gisèle Freund hat in ihrem Buch „Photographie und bürgerliche Gesellschaft“ auf einen erhellenden Rechtsstreit in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aufmerksam gemacht, in dem die Frage entschieden wurde, ob die Fotografie Kunst- oder Industrieprodukt sei: Ein Fotograf gab dem Kunden gegenüber das fotografische Werk als Kunstwerk aus. Er selbst reproduzierte jedoch Werke anderer Fotografen und argumentierte, es handle sich lediglich um Industrieprodukte. 1862 hatte die erste Instanz die Klage mit der Begründung abgelehnt, die Fotografie sei ein handwerkliches Vorgehen, das wohl ohne Zweifel Gewohnheit und Übung verlange, aber nichts mit dem Werk eines Künstlers gemein hätte, der mit seiner Einbildungskraft und seinen Gefühlen das „Kunstwerk nach der Natur“ schaffe. Die zweite Instanz hob dieses Urteil unter dem Protest der Künstler auf. Die Fotografie, so meinten die Künstler, könnte unter keinen Umständen den Künsten gleichgestellt werden, da sie sich von einer Reihe von handwerklichen Operationen herleite. Ingres unterschrieb dieses Manifest, Delacroix verweigerte seine Unterschrift.

Dieser Protest hatte mehrere Gründe: Einerseits lag er in der Existenzangst der zahlreichen Porträtisten und Miniaturisten; andererseits war er im Unbehagen der Intellektuellen über die ungeheure Ausbreitung der Fotografie durch die Industrialisierung begründet.

Mit Julia Margaret Cameron und David Octavius Hill werden hier zwei wesentliche Vertreter der Fotografie des 19. Jahrhunderts vorgestellt. Das Jahr 1879, Todesjahr von Julia Margaret Cameron, wurde als Ausgangspunkt für diese Retrospektive genommen. Sie war eine Künstlerin, die in ihrem Werk präraffaelitischen Vorbildern nachging und bedeutende Porträts von klassischer Einfachheit schuf.

D. O. Hill, dessen Porträts aus Schottland eigentlich mehr als ein Nebenprodukt eines 1843 in Auftrag gegebenen, gemalten Gruppenbildes (470 Delegierte des Gründungskonvents der „Free Church of Scotland“ sollten verewigt werden) mit Hilfe von R. Adamson entstanden sind, hat zahlreiche Fotografen – darunter auch Heinrich Kühn – nachhaltig beeindruckt und beeinflusst.

Im Jahre 1871 wurde mit der Erfindung lichtempfindlicher Bromsilber-Gelatineschichten durch den englischen Arzt Richard Leach Maddox und W. H. Harrison die bis heute verwendete Methode der Trockenplatte geschaffen, die im Laufe der Zeit noch verbessert und abgeändert wurde. Auch die Weiterentwicklung der Kameraindustrie brachte neue technische und ästhetische Möglichkeiten.

Die Diskussion der Kunstwürdigkeit der Fotografie wurde vor allem in England heftig geführt. Besonders in der Argumentation von H. P. Emerson wurde diese Frage durch die Identifikation der Fotografie mit der Malerei eher zu einem semantischen denn zu einem ästhetischen Problem. Er widerrief seine These über die Fotografie als Kunst 1892 in „Photographic News: Photography not Art“ und widerlegte sein eigenes Buch „Naturalistic Photography“ aus 1889 in der dritten Auflage von 1898.

Neue Impulse kamen vom „Wiener Kameraklub“, der 1891 Ausstellungen über künstlerische Fotografie brachte. Es waren in erster Linie Amateure, die sich mit der Problematik der künstlerischen Fotografie auseinandersetzten. Die amerikanische Zeitschrift „American Amateur Photographer“ begrüßte stürmisch die Wiener Initiative: „If we had in America a dignified Photographic Salon—with a competent jury in which the only price should be distinction to be admitted to the walls of the salon—we would believe, that our art would be greatly advanced. Art for arts sake should be the inspiring word for every camera lover.“

In England folgte kurz darauf die Gründung des „Linked Ring“, der die Fotografie von ihren technischen und wissenschaftlichen Fesseln befreien wollte. H. P. Robinson hatte in seinem Buch „Pictorial Effect in Photography“ von der Nachahmung der Malerei – und vor allem von

der Anerkennung des Impressionismus als führende Kunst – geschrieben. Gerade diese Nachahmung malerischer Vorbilder und die Übertragung impressionistischer Effekte wurde von der nachfolgenden Generation – wie auch von den heutigen Theoretikern – als uneigentliche Verwendung dieses Mediums heftig kritisiert. Im Werk der „Pictorialisten“, wie man sie nach dem von Robinson geprägten Ausdruck „Pictorial Photography“ nannte, finden sich Reihen von bildnerischen Ausdrucksformen, auf denen die nachfolgende Generation aufbaute. Die „Kunstfotografie“ war ein Durchgangsstadium am Ende des vorigen Jahrhunderts und am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Mit Hilfe des „Gummidrucks“ und anderer – meist komplizierter – Edeldruckverfahren erlangte man neue Kopiermöglichkeiten und konnte Konturenschärfe oder auch Umfang der Tonwerte verringern. Mit Heinrich Kühn, Hugo Henneberg und Hans Watzek formierte sich in Österreich das Kleeblatt – das „Trifolium“ –, das gemeinsam die neuen Kopierverfahren erprobte. Heinrich Kühn wandte sich nach 1914 mehr den fotowissenschaftlichen Studien, den Tonwertproblemen, zu.

In Deutschland war es vor allem der Kunsthistoriker Alfred Lichtwark, der zum ersten Mal in der „Hamburger Kunsthalle“ Tausende von fotografischen Bildern in einer öffentlichen Ausstellung zeigte. Lichtwark warnte jedoch vor einer allzu großen Stilisierung und einer zu starken Ausrichtung nach der bildenden Kunst der Zeit. Zusammenhänge lassen sich bei Misonne, Erfurth, Drtikol u. a. deutlich nachweisen.

Alfred Stieglitz war für die Entwicklung der Fotografie in Amerika weit über die Periode der Kunstfotografie hinaus als Künstler, Theoretiker, Galerist und als Herausgeber der Kunstzeitschrift „Camera Work“ ausschlaggebend. 1902 gründete er in New York die „Photo-Secession“ in Nachbildung der europäischen Secessions-Bewegung.

In den letzten beiden Nummern von „Camera Work“ reproduzierte Alfred Stieglitz Arbeiten eines jungen Fotografen: Menschen, unbeobachtet aufgenommen, und Architekturszenen mit stark formalem Charakter. Sie stammen von Paul Strand.

1920 wechselte Edward Steichen von der romantischen Auffassung seiner Edeldrucke zur direkten oder – wie die Amerikaner sie nennen – der „straight photography“. Ebenso untersuchte Edward Weston sein bisheriges Schaffen, in welchem er zwei Tendenzen unterschied: Abstraktionsvorgänge und Realismus. E. Weston ging es um die genaue Fixierung des Bildausschnittes in der klassischen 8 x 10-Kamera, die er zeit seines Lebens beibehielt. 1932 formierte sich unter dem Namen „f64“ (f 64 = Blende 64, die äußerst große Tiefenschärfe und präzise Detailzeichnung durch kleinstmögliche Blendenöffnung garantiert) eine Gruppe von Fotografen, der neben Edward und Brett Weston auch noch Ansel Adams, Imogen Cunningham und Dorothea Lange angehörten und die gegen ihre frühere pictorialistische Vergangenheit als Fotografen Stellung bezogen.

In Europa kam es ebenfalls in den zwanziger Jahren zu einem Umdenken. Die neu erstandene fotografische Schärfe, die objektive Darstellungsweise sowie die Möglichkeit der Kamera, Dinge zu isolieren oder sie abstrakt aufzunehmen, korrespondierten mit einer Stilrichtung der bildenden Kunst, die vom Kritiker Geno F. Hartlaub 1925 – anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung realistischer Malerei in der Mannheimer Kunsthalle – „Neue Sachlichkeit“ genannt wurde.

Eine visuelle Programmansage kam von Albert Renger-Patzsch, der mit seinem 1928 erschienenen Buch „Die Welt ist schön“ Aufsehen erregte. Neben Gebrauchsgegenständen des Alltags, Pflanzen und Tieren widmete sich Albert Renger-Patzsch der historischen und zeitgenössischen Architektur sowie den Industrieanlagen. Neben A. Renger-Patzsch ist es auch die Industrie- und Architekturfotografie von Werner Mantz, die in ihrer klaren Einfachheit ein Dokument der Zeit darstellt.

Was die Arbeiten von W. Mantz, A. Renger-Patzsch, K. Blossfeldt und die des Fotosoziologen der Weimarer Republik, August Sander, auszeichnet, ist die Tatsache, daß sie zu unersetzlichen künstlerischen Zeitdokumenten geworden sind.

August Sanders Werk, in enzyklopädischer Absicht entstanden, hat zahlreiche Fotografen nach ihm – bis hin zu Diane Arbus – beeinflusst.

Sander ging es um die Darstellung von Ständen und Bevölkerungsgruppen. Seine Auffassung blieb immer human, wurde nie verächtlich und geriet nie zur Karikatur. Es ist verständlich, daß Sanders Werk von den Nationalsozialisten eingezogen und der Künstler mit Berufsverbot belegt wurde.

In den zwanziger Jahren vollzog sich auch die Entdeckung eines französischen Fotografen der Jahrhundertwende: Eugène Atget. Die ersten Fotografien von Atget wurden von Man Ray in seiner surrealistischen Zeitschrift „La revolution surrealiste“ veröffentlicht. Berenice Abbott, die als Dokumentaristin später New York zum Thema nahm, arbeitete die Platten aus. Atget durchstreifte zu Beginn des Jahrhunderts Paris und bannte Motive in Serien auf Platten. Er nahm Architektur, von Menschen entleerte Innenräume, Gußeisendekorationen und Brunnen, Bäume in den Parks und aussterbende Berufe stillebenhaft auf. Der Zauber seiner Fotografien liegt in der Einfachheit, in der dokumentarischen Poesie eines vergehenden Paris. Atget beteuerte stets, nur Dokumentarist zu sein, doch bestimmte sein künstlerischer Geschmack Auswahl und Ausschnitt der Motive.

In Amerika lag der Anfang der gesellschaftskritischen und dokumentarischen Fotografie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bei Jacob Riis und Lewis Hine. Riis ging es um die Darstellung der in New York unter menschenunwürdigen Verhältnissen lebenden Immigranten. Der Soziologe Lewis Hine begegnete mit seinen „photo-interpretations“ der Kinderarbeit in Amerika. E. S. Curtis versuchte, in seinem breitangelegten Werk „The North American Indian“ die Lebensbedingungen der nordamerikanischen Indianer zu dokumentieren.

Die Fotografie als einprägsames Instrument, um die Menschen aufzurütteln, wurde auch in der amerikanischen Depression eingesetzt. Mit dem Titel „FSA“ (Farm Security Administration), unter der Leitung von Roy Stryker, sollte die umfassendste Studie über Leben und Schicksal des ländlichen Amerikas von einer Gruppe von Fotografen durchgeführt werden. In den Bildern von Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee, Ben Shahn und Jack Delano entstand das authentische Panorama eines Landes, das unter der Depression litt. Stryker, selbst kein Fotograf, gab dem Programm die Ausrichtung: „Documentary is an approach, not technic, an affirmation, not negation . . . The documentary attitude is not a denial of the plastic elements, which must remain essential criteria in any work. It merely gives this elements limitation and direction.“

Alvin Langdon Coburn, einer der vielseitigsten englischen Fotografen, befaßte sich bereits 1917 mit den Möglichkeiten einer Art von experimenteller Fotografie. In seinen „Vortographien“ ging es ihm um den Nachweis, daß die Kamera auch abstrakt sein könne, wenn man Spiegel und verzerrende Linsen einsetzt. 1913 schon überraschte er – durch Aufnahmen von oben – mit kühnen Perspektiven und widerlegte damit A. Rodschenkos Auffassung von dessen eigener Pionierrolle: die Überwindung der Bauchnabelperspektive. „Nimm die Kunstgeschichte oder die Geschichte der Malerei und du siehst, daß alle Bilder – mit unbedeutenden Ausnahmen – entweder vom Bauchnabel aus oder aus der Augenhöhe gemalt sind . . . Schau dir die frühen, mit Fotos illustrierten Zeitschriften an: dort siehst du genau das gleiche. Nur in den letzten Jahren begegnen dir manchmal andere Aufnahmestandpunkte. Hinter dieser bedrohlichen Konvention verbirgt sich die voreingenommene, die eingefahrene Erziehung der visuellen Wahrnehmung des Menschen, einseitige Verdrehung des visuellen Denkens . . .“ Gefordert wurde von R. Hausmann, A. Rodschenko und Moholy-Nagy eine Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten; gefordert wurde auch eine höhere Beweglichkeit des Auges, bei gleichzeitiger Erweiterung des Gesichtskreises. Christian Schad, Mitglied der Zürcher Dada-Gruppe, entwickelte bereits 1918 abstrakte Fotografien ohne Kamera, indem er ausgeschnittenes Papier auf lichtempfindliches Papier legte. Unabhängig von diesen Versuchen begannen Man Ray und László Moholy-Nagy am Anfang der zwanziger Jahre ihre Rayogramme und Fotogramme zu entwickeln.

Der Begriff des surrealistischen „objet trouvé“ ist auch auf Man Rays Fotografien anwendbar. Gerade die Fotografie kommt dem surrealistischen Programm mit der Möglichkeit der Verfremdung sehr entgegen. Auch in der tschechischen Fotografie fand der Surrealismus einen fruchtbaren Boden. Die Beispiele reichen von Styrsky bis zu Josef Sudek.

Moholy-Nagy hat seine Äußerungen in dem Buch „Malerei, Fotografie, Film“ zusammengefaßt. Im Unterschied zu Man Ray ging es ihm nicht um eine automatische Praxis, sondern um den wohlberechneten Aufbau in seinen Fotogrammen. Nichts sollte darin dem Zufall überlassen bleiben. Moholy-Nagy wollte zu ganz bestimmten differenzierten Tonabstufungen kommen – ausgehend von Weiß auf der gesamten Skala der Grauwerte zu Schwarz. Was ihn mit Man Ray verbindet, ist die Tatsache, daß ihn das gesamte Spektrum – von der abstrakten bis zur gegenständlichen Fotografie – interessierte. Außerdem ging es Moholy-Nagy wie auch Raoul Hausmann um die Parallelität der gleichwertigen Bildkünste.

Was die Komposition eines Bildes betrifft, so spielte die Technik in zunehmendem Maß eine entscheidende Rolle. Jede Kamera, die eine Mattscheibe besitzt, lädt zur genauen Kontrolle der Bildformulierung ein. Die später erfundene Kleinbildkamera erlaubte ein schnelleres und unbemerkteres Arbeiten und war die Vorbedingung für die Live- und die Reportage-Fotografie.

Henri Cartier-Bresson, der französische Klassiker der Reportage-Fotografie, steht als Repräsentant dessen, was den Fotografen nach dem Zweiten Weltkrieg so auszeichnet, nämlich Analytiker, Kommentator und empfindsamer Interpret in einem zu sein.

Über diese ihre interpretierende Funktion hinaus hat die Fotografie zahlreiche – früher der Malerei vorbehalten – Aufgaben übernommen. Arbeiten von Kühn, Ray, Cartier-Bresson, Penn, Avedon, Karsh, Newman, Freund, Halsman, Eisenstaed, Dater oder Mapplethorpe dokumentieren deutlich, daß die großen Leistungen der heutigen Porträtkunst in der Fotografie gesucht werden müssen.

Zahlreiche Entwicklungen der Fotografie reichen bis in die Gegenwart, sei es in dokumentarischer, enzyklopädischer und sozialkritisch-analytischer Hinsicht. Die historische Dimension der Fotografie wird heute auch von den Fotografen selbst intensiv erforscht, als eine Vergegenwärtigung der technischen und medialen Möglichkeiten, um damit wieder einen Neubeginn zu erreichen.

Die Ausstellung „Kunst als Photographie 1949–1979“ ist in sich selbständig und abgeschlossen, bezieht jedoch ihre Spannung aus dem komplementären Thema „Photographie als Kunst 1879–1979“.

Überblickt man die Medienlandschaft der bildenden Künste in den vergangenen zwei bis drei Jahrzehnten, so realisiert man, welche entscheidende Rolle der Fotografie dabei zukommt. Der Kunstsanspruch wird sowohl vom professionellen Fotografen erhoben, der die „ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten“ des Mediums einsetzt, als auch vom bildenden Künstler, der die „kategorialen Eigenschaften“ in der Wirklichkeitswiedergabe der Fotografie – zumeist bewußt – kunstlos benützt. Hatte der professionelle Fotograf seit Ende des vorigen Jahrhunderts um den Kunstsanspruch gekämpft, den ihm heute niemand mehr streitig macht, so stellt er diesen Anspruch seines dilettierenden Maler-Kollegen sehr in Frage.

Duane Michals zum Beispiel versteht sich heute als jemand, der, wenn er eine Idee verwirklichen möchte, einen „nicht-professionellen“ Umgang mit der Fotografie betreibt, wie sein Ausspruch – „Ich habe kein Interesse am perfekten Druck; ich habe nur Interesse an der perfekten Idee. Perfekte Ideen überleben schlechte Drucke und billige Reproduktionen . . .“ – deutlich zeigt.

Innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte hat sich auch die Kunstsituation geändert. Die Fotografie, das „contemporary medium of truth“ (Nick Serota), wird heute eher hinterfragt, relativiert. Wollte man grundlegende Unterscheidungen treffen, so müßte man vorerst jenen Bereich absondern, welcher in dieser Ausstellung durch Beispiele Robert Adrians und Jan Groovers

ausgewiesen ist: Die Verwendung der Fotografie zur Lösung malerischer Probleme; die Problematik von Illusion und Perzeption; Probleme des Stillebens, wie es Adrian formuliert. Bezugsrahmen ist die Sprache der Fotografie und ihrer Strukturen, wie sie etwa auch der in der Ausstellung nicht vertretene Ugo Mulas betrieben hat. Während eine Reihe von Künstlern sich nur mit dem indikatorischen Charakter der Fotografie beschäftigt, stellte sich Mulas die Frage, wie überhaupt fotografische Abbildungswirklichkeit zustande kommt; eine Frage, für die sich auch der Engländer John Hillard interessiert.

Wie M. Jochimsen zu Recht festhält, lag die Entscheidung zur Verwendung der Fotografie historisch in zwei Entwicklungen begründet: einerseits in der aktionistischen, andererseits in der konzeptuellen Verwendung der Fotografie.

Für die aktionistische Kunstpraxis und auch für die zahlreichen „Performance-Künstler“ war die Fotografie zwar eine Möglichkeit, das transitorische, in der Zeit stattfindende Ereignis festzuhalten und zu überliefern, aber die Tendenz zur Verselbständigung dieses Mediums lag auch in den abstrakten Qualitäten, so daß es von einem „sekundären“ zu einem „primären“ Medium wurde.

Die Fotografie war für die Vertreter des Wiener Aktionismus, wie Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler, ein wesentlicher Bestandteil ihrer verwendeten Ausdrucksmöglichkeiten. Die Arbeit von Rudolf Schwarzkogler nimmt hier einen eigenen Rang ein. Seine Fotosequenzen sind nicht Dokumentation der sich in der Zeit ereignenden Aktionen, sondern sind eigens für das Medium selbst konstruiert worden. Ausleuchtung, Komposition, Verhältnis von Person und Gegenstand sowie der Ausschnitt wurden streng geplant.

Besonders bei Otto Mühl gibt es eine Reihe solcher geordneter Fotografien. Für Hermann Nitsch stellt die Fotosequenz die Möglichkeit einer konzentrierten Vergegenwärtigung der Choreographie seines Orgien- beziehungsweise Mysterientheaters dar.

Eine Reihe anderer Performance-Künstler, wie etwa J. Klauke oder Abramovic-Ulay, benützt die Fotosequenz als eigenwertige Arbeitsmethode.

Arnulf Rainer hat in den Jahren 1968/69 zuerst das Automatenfoto, später einen neutral agierenden Fotografen, der bewußt kunstlos arbeitet, zur Dokumentation genommen. Rainer geht von der Dialektik zwischen „wirklicher Wirklichkeit“ und der „Wirklichkeit der Fotografie“ aus und gelangt zu einer Befragung der Realität seiner Person. Das verselbständigte Foto wird – und das gilt für eine ganze Reihe von Künstlern – vom bloßen Hilfsmittel des Künstlers mehr und mehr zum Kunstgegenstand selbst.

Der starke Selbstbezug – von der Fotografie zur eigenen Person; die Fotografie als Medium der Identitätsfindung, Selbstsuggestion und Selbstparaphrasierung mit Hilfe des „authentischen Fotos“ – wurde von zahlreichen Künstlern, unter anderen von Lüthi, Ontani, Salvo, Penone, Klauke, Nauman, Gilbert & George, eingesetzt.

Das Spiel mit dem „Selbst“ wird auch mit dem Medium des Sofortbildes, der Polaroidfotografie, betrieben. Lucas Samaras versuchte 1971 in einer umfangreichen Selbstanalyse, diese narzißtische Projektionsmethode zu erweitern.

In den „Autopolaroids“ von Alfred Kren wird diese Selbstbeschäftigung, d. h. der Einsatz des Körpers zu plastischen Figurationen mit Hilfe des Polaroids, fortgetrieben. Auch Les Kriems bearbeitet die Polaroidfotografie und gestaltet eine surreal verfremdete Alltagswelt.

Vor allem in der Konzeptkunst wurde die Fotografie als gleichberechtigtes Medium neben Sprache, Zeichnung und Video eingesetzt. Die Dokumentation in der Konzeptkunst erfolgt bewußt kunstlos. Edward Ruscha, der Bücher, die aus einer Abfolge von Fotografien bestehen, die gelesen werden müssen, produziert hat, verneint, daß es für ihn wesentlich gewesen sei, die Fotografien selbst zu machen, und meint: „Es spielt keine Rolle, wer die Bilder machte, wenn sie nur zweckentsprechend sind.“

Wie vielfältig das Medium einsetzbar ist, zeigen uns die Installationen R. Kriesches mit ihrer

Konfrontation von Abbildung und Realität, einer für zahlreiche Produkte der Konzeptkunst charakteristischen „tautologischen“ Vorgangsweise.

Die Arbeiten der holländischen Künstler Dibbets, Dekker und Boezem sind miteinander verwandt. Alle drei Künstler haben sich in verschiedener Weise mit der holländischen Landschaft auseinandergesetzt.

Man hat die Beiträge der Künstler de Gac, Boltanski, Gerz und Gette mit dem Begriff „Spurensicherung“ überschrieben. Dieser Begriff bezieht sich auf die inhaltliche Seite dieser Kunst, die sich teilweise mit dem Begriff von Marcel Proust „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ in einer mit Hilfe der Fotografie und der literarischen Sprache errichteten Fiktion deckt.

Was die amerikanischen Beiträge betrifft, so spricht man von „narrative art“ und „story art“. In der Kombination von Text und Fotografie geht es vor allem um die Zerstörung einer gesicherten Wirklichkeitsvorstellung beim Betrachter, von dem „kombinatorische Phantasie“ gefordert wird. Text und Bild sind aufeinander bezogen, wobei vor allem das Prinzip der Verschränkung und der Gleichwertigkeit wesentlich ist. Der Text ist nicht in herkömmlicher Weise Bildunterschrift oder Titel, sondern der Betrachter wird gezwungen, im Hin und Her von Fotografie und Text die Eindrücke, die ihm das eine Medium vermittelt, durch die Vorstellungen, die das andere Medium in ihm hervorruft, zu korrigieren. Das Wechselspiel zwischen Fotografie und Text ergibt eine neue Aussage, die weder mit der des Fotos allein noch mit der des Textes allein identisch ist.

„An artist is not merely the slavish announcer of a series of facts, which in this case the camera had to accept and mechanically record“, meint John Baldessari, dem der Zweifel an der fotografisch vermittelten Wirklichkeit wichtig erscheint.

Mit Hilfe der Bilder die Macht und den Glauben an die Bilder zu brechen, könnte das Motto der gegenwärtigen Kunstpraxis sein. Der Mythos von der unpersönlichen Maschine, die ohne Vorurteil und Voreingenommenheit objektiv berichtet, wird, wie dies Sarah Kent ausführt, ersetzt durch ein personalisiertes Spielzeug.

Ging es einst darum, daß die Fotografie unser Vertrauen, etwas sehend zu erkennen, zerstört hat, so möchte der Künstler von heute das naive und bedingungslose Akzeptieren der fotografischen Wirklichkeit als Wahrheit brechen.

Auszug aus dem Vorwort zum Katalog
„Photographie als Kunst 1879–1979;
Kunst als Photographie 1949–1979“
Copyright: Peter Weiermair

Vortrag am 25. März 1980

Karin Mack

Die Bildwirklichkeit in der Fotografie

Der Realitätsbegriff in der Fotografie ist vielschichtig und bedarf einer Auffächerung. Einerseits ist Fotografie ein an die Gesetze der Mechanik gebundenes Medium, andererseits ist sie ein Medium, das von einem subjektiv empfindenden Individuum eingesetzt wird. Rein theoretisch gesehen lassen sich diese beiden Komponenten voneinander trennen; tatsächlich sind aber mechanisch erzeugte Bildwirklichkeit und die subjektiv hineingetragene Wirklichkeit im Fotobild immer gleichzeitig vorhanden.

Der mechanische Abbildungsprozeß beinhaltet aber eine nur allzu leichte Verfügbarkeit von Wirklichkeit, die eines sublimierenden Umwandlungsprozesses nicht unbedingt bedarf. Genau dieser Umstand hat die Fotografie in den Augen der Maler lange Zeit diskreditiert. Doch Sublimierung ist in der Fotografie trotzdem möglich, vorausgesetzt, der Fotografierende kann sich die Gesetzmäßigkeiten des Mediums zunutze machen.

Wie sich diese Zweipoligkeit seit der Erfindung der Fotografie auswirkte und welche Kontroversen und Reaktionen darauf sie immer wieder auslöste, soll hier in einigen punktuell herausgegriffenen Beispielen erläutert werden.

Historisch gesehen ist die Fotografie ein Kind des Positivismus. Die Kunstströmung dieser Zeit ist der Naturalismus. Die Bildinhalte sollten deshalb auch nicht subjektivistisch Verändertes darstellen, sondern die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind.

Da die Fotografie aus künstlerischen Darstellungsproblemen entstanden ist, verwundert es nicht, daß in den ersten zehn Jahren nach ihrer Erfindung hauptsächlich Maler zu Fotografen wurden. Gestalterisches Können, ein Sinn für Proportionen und das Gefühl für Licht und Schattenverteilung bestimmten das außerordentlich hohe Niveau der Fotografie dieser Zeit. In Frankreich sind es Nadar, Carjat und Le Gray, die für die neue Technik, besonders die der Porträtfotografie, repräsentativ sind. Im anglikanischen Raum sind es vor allem David Octavius Hill und Julia Margaret Cameron. Die Anziehungskraft dieser Porträts liegt in der seitlichen Lichtführung, dem dunklen, dekorationslosen Hintergrund und in der natürlichen Haltung der Personen. Die ganze Aufmerksamkeit wird dadurch auf das Gesicht gelenkt; ein Stilmittel, das in der Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts seinen Ursprung hat. Mit Adolphe Eugène Disdéri begann 1854 in der Fotografie die Massenproduktion. Disdéri war der Erfinder der „cartes de visites“, der etwa 6 x 9 cm kleinen Porträtfotos. Er machte jeweils vier Aufnahmen auf ein Glasnegativ, von dem sich viele Abzüge zu billigem Preis herstellen ließen. In seiner 1862 verfaßten Fotoästhetik „L'Art de la Photographie“ manifestierte sich seine und seiner Kunden Porträtvorstellungen. Er schreibt: „In der Tat handelt es sich ja gar nicht bei der Herstellung eines Porträts um eine mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der porträtierten Personen, sondern vielmehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich um den Einfluß der durch ihre soziale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.“

Dieser Ästhetik stand vor allem die Retusche zur Seite, eine Fälscherin der Fotografie.

Zehn Jahre später war es erneut die Unbestechlichkeit, die Objektivität, die die Fotografie nun im Dienste der Wissenschaft wieder zu Ehren kommen ließ.

1873 wurde Eadweard Muybridge nach San Francisco eingeladen, um ein fotografisches Experiment mit einem Pferd im Trab zu machen. Muybridge entwickelte ein Aufnahmesystem, das ihm 12 bzw. 24 Aufnahmen pro Sekunde ermöglichte. Die Verschlüsse ebensovieler Kameras wurden durch ein mechanisches System ausgelöst. Anlaß dieses Experiments war die Überprüfung der Richtigkeit überkommener Pferdedarstellungen. Diese Aufnahmen – eines Pferdes im Galopp – führten zu der sensationellen Erkenntnis, daß das

Pferd während seines Laufes einen Augenblick ohne Berührungskontakt mit dem Boden ist. Dieses Experiment machte ihn gleichzeitig auch zum Schöpfer der Fotosequenz. Weitere Bewegungsstudien von Mensch und Tier folgten. 1882 reiste Muybridge auf Einladung französischer Künstler nach Europa, wo er seine Arbeiten in Paris, Berlin, Wien, München, Turin und in anderen Städten zeigte.

Die Weiterentwicklung der Fototechnik, vor allem von Kamera und Filmmaterial, hatten der Fotografie neue Bereiche erschlossen. Der Werbeslogan von Eastman-Kodak setzte hier an: „Sie drücken auf den Knopf, den Rest besorgen wir.“ Eine Flut von anspruchslosen Schnappschüssen war die Folge. Diese Entwicklung forderte einige Fotografen und Künstler heraus, bewußt komponierte Fotografien in oft komplizierten Edeldruckverfahren herzustellen. Die Technik dieser Verfahren war aufwendig und ermöglichte nur wenige Abzüge.

Der Wunsch nach Wertschätzung, wie sie die Malerei als hohe Kunst genoß, ist hier nicht zu übersehen. Die technisch-mechanische Funktionsweise haftete der Fotografie als Makel an. Der „Pictorialismus“ war die Antwort darauf. Diese Anlehnung an die Malerei des Impressionismus war eine Sackgasse, brachte aber der Fotografie neue Wertschätzung ein in dem Versuch, „künstlerische“ Fotografie herzustellen. So ist der „Pictorialismus“ eine Stilrichtung, die sich in einer späteren Entwicklungsphase bedenklich dem Kitsch näherte, weil plagiativ und nicht mehr eigenschöpferisch gearbeitet wurde.

Historisch gesehen ist diese Krise der Fotografie sehr interessant, weil sie den Beginn der Auseinandersetzung um ihre Eigenständigkeit markiert. An diesem Punkt ist es vielleicht ganz nützlich, die Eigenheiten des Mediums Fotografie zu resümieren:

Ihre technische Funktionsweise bindet die Fotografie an die Abbildung von Realität; ihre Abstraktion verleiht dem Abgebildeten besondere Prägnanz. Ihre Ausschnitthaftigkeit und Wiedergabegenauigkeit verleiht allem Abgebildeten – ohne Unterschied seiner Wichtigkeit – gesteigerte Bedeutung und eine überreale Präsenz, wie sie die Wirklichkeit gar nicht besitzt. Zudem lassen sich unzählige Abzüge von einer Fotografie herstellen, so daß ihre Echtheit nur in der Authentizität der abgebildeten Realität liegt.

Die technische und mechanische Funktionsweise der Fotografie prädestiniert sie zur Registrierung der Dingwelt, das heißt: sie ist in erster Linie ein dokumentierendes Medium; in zweiter Linie ist sie durch die Abbildungsabsicht des Fotografen auch ein konzeptuelles Medium.

Geht es in der Kunst immer um den Streit zwischen einer Darstellung im Sinne von Realismus – „Wirklichkeit, wie sie ist“ – und von Idealismus – „Wirklichkeit, wie der Künstler sie sehen will“ –, so fallen Realismus und Idealismus in der Fotografie zusammen. Die Wirklichkeit, wie sie ist, liegt vor der Kamera; die Wirklichkeit, wie ich sie sehen will, liegt in der Fixierung des Bildausschnittes und im Festhalten eines bestimmten Geschehens.

Fotografien, bei denen das Dokumentarische im Vordergrund steht, sind jene von Auguste Eugène Atget und Heinrich Zille. Beide stammen aus dem Arbeitermilieu; beide hatten künstlerische Ambitionen und sahen ihre Fotografien ausschließlich als Dokumente an.

Atget war Schauspieler und Maler, gab beide Berufe auf und widmete sich 15 Jahre lang der Dokumentation des „alten Paris“. Er arbeitete mit einer Kamera, die lange Belichtungszeiten erforderte; deshalb sind seine Fotografien meist menschenleer. Er stellte die Aufnahmen als Malvorlage für Künstler her und brachte über seinem Haustor ein Schild an mit der Aufschrift: „Dokumente für Künstler.“ Seine Fotografien ohne Menschen erinnern an Bühnenszenarien, die auf den Auftritt der Schauspieler vergeblich warten. Das verleiht ihnen einen Hauch von Melancholie.

Bekanntlich hat das streng Dokumentarische, also Unarrangierte, in den Fotografien Atgets die Surrealisten sehr begeistert, weil sie selbst das zufällige Nebeneinander und Zusammenreffen von Gegenständen zur Poesie erhoben haben.

Ganz andere Bilder machte Heinrich Zille. Er fotografierte die Welt der Arbeiter. Er verstand diese Aufnahmen als Studienvorlagen für seine Zeichnungen. Zille war in ärmlichen Verhält-

nissen aufgewachsen. Auf Anraten seines Zeichenlehrers absolvierte er eine Lithographenlehre und kam in der Folge auch mit der Fotografie in Berührung. Die authentische Kenntnis des Arbeitermilieus befähigte Zille zum Festhalten typischer Situationen, die er oft von der Seite oder aus dem Hintergrund unauffällig aufnahm, um die Unmittelbarkeit des Augenblicks nicht zu stören.

Stärker noch in den Bereich der „Sozialfotografie“ gehören die Bilder von August Sander. Er beabsichtigte in seinem Projekt „Menschen ohne Maske (Antlitz der Zeit)“, Personen aller Berufsgruppen zu fotografieren. Zu diesem Zweck stellte er die zu Porträtierenden vor einen neutralen Hintergrund. Indem er so die Personen aus ihrer eigenen Umgebung isolierte, „entindividualisierte“ bzw. „überindividualisierte“ er sie, so daß der einzelne Allgemeingültigkeit erhielt und zu einem ikonografischen Typus wurde. Wirklichkeit war damit zur Zeichenhaftigkeit verknüpft.

Diese Vorgangsweise ist eine geradezu wissenschaftliche, eine distanziert-registrierende, durch die jede Person gleichwertige Bedeutung erhält. Sie ist in gewisser Weise auch Ansatzpunkt zur konzeptuellen Fotografie.

Wir leben in einer Zeit, in der uns unsere Vermassung, unsere Anonymität und unser Mangel an Identität bewußt geworden sind. Ein Individualisierungsprozeß hat eingesetzt, der sich in Autonomiebestrebungen und Radikalisierung von Randgruppen bemerkbar macht und sich in den Arbeiten vieler Fotografen widerspiegelt.

Ich möchte hier besonders eine Fotografin herausheben, die sich mit den Außenseitern der Gesellschaft beschäftigt hat: Diane Arbus.

Was unterscheidet ihre Fotografien von denen August Sanders zum Beispiel? Es sind nicht die Personen allein, die sie fotografiert. Auch Sander hat Blinde, Einbeinige und Irre porträtiert. Es ist ihre persönliche Haltung, die sich grundlegend von der Haltung Sanders unterscheidet. Nicht Distanziertheit, sondern Interesse; nicht Typenhaftigkeit, sondern betonte Individualität sind die hervorstechendsten Unterschiede. Und wodurch erreichte Diane Arbus diese Wirkung in ihren Fotografien? Sie beläßt die Porträtierten in ihrer spezifischen Umgebung und gibt ihnen damit Raum zur Selbstdarstellung. Diese stärkere Präsenz der Personen spricht den Betrachter in ihrer Unmittelbarkeit an, fordert ihn zur Stellungnahme heraus und zur Überprüfung seines eigenen Standpunktes.

All die genannten Fotografen haben die Wirklichkeit von ihrem persönlichen Standpunkt aus gesehen und in ihre Fotografien umgesetzt. Sie haben dabei die Betonung nicht nur auf das Fotografieren im technischen Sinn gelegt, sondern vor allem auch auf die Formulierung von Gegebenheiten, die ihnen in irgendeiner Weise für das Leben des Menschen wichtig erschien. Ihre zentrierte Aufmerksamkeit darauf hat diesen Gegenstand so stark hervortreten lassen, daß ein Betrachter veranlaßt wird, dieser Sehweise zu folgen, die ihm die Augen öffnet für etwas, das er vorher nie richtig beachtet hatte. Das bedeutet also, daß eine Fotografie mit ihrer ganzen Bildwirklichkeit für den Betrachter zur Bereicherung seiner eigenen Wirklichkeit werden kann.

Auszug aus dem Referat und Manuskript
Copyright: Karin Mack

5. Internationales Symposium
am 22. Juni 1980

„Kritik und Fotografie, 1. Teil“
im Internationalen Kulturzentrum Wien

Marco Misani
Vilém Flusser
Bazon Brock
André Jammes
A. D. Coleman
Otto Breicha

Marco Misani

Erfahrung eines Redakteurs
(Auszug aus einem Interview mit Anna Auer)

A.: Herr Marco Misani, Sie sind seit Jänner 1976 der Herausgeber von „print letter“. Diese internationale Zeitschrift ist für Händler, Galerien, Museen genauso informativ wie für den Fotografen und Künstler. War es der aufkommende Trend in Europa, nach den USA, die Fotografie als Geldanlage und Sammelobjekt zu betrachten? Gab es für Sie besondere Vorbilder? Wie ist es eigentlich zur Gründung gekommen?

M.: Ich habe mir einige Stichworte dazu notiert und möchte kurz diese Fragen beantworten. Zur Gründung von „print letter“ möchte ich sagen, daß man so etwas nicht von heute auf morgen machen kann. Das ist ein langer Prozeß. Ich habe mich seit Kindheit an mit der Fotografie beschäftigt und auch während meiner Ausbildungszeit schon für Zeitschriften, Zeitungen, Tages- und Fachblätter geschrieben. Ich habe im Rahmen dieser Arbeit wichtige Kontakte zu Fotografen, Galerien und anderen Leuten, die im Fotogeschäft tätig sind, geknüpft. Selbstverständlich habe ich regelmäßig Zeitschriften und Bücher gelesen und mich informiert. Leider gab es in dieser Zeit noch wenig Information über die künstlerische Fotografie. Sicher gab es viele Amateurzeitschriften mit einem großen technischen Teil, die auch Bilder publizierten; aber zur Zeit der Gründung gab es praktisch keine Zeitschrift, die regelmäßig und ausführlich auch z. B. über die ästhetischen Aspekte der Fotografie informierte. Ich wollte deshalb versuchen, ein Informationsforum für Fotografen sowie für alle anderen Leute, die mit der Fotografie arbeiten, zu bilden; sozusagen ein Kommunikationsforum der verschiedenen Länder anregen. Das sollte vor allem in Europa sein, unter Berücksichtigung der Schweiz und Deutschlands, also in Ländern, in denen wir hauptsächlich arbeiten, angeschlossen die übrigen europäischen Länder und die USA.

Wir haben derzeit Leser aus aller Welt. Es ist zwar eine sehr kleine, aber konzentrierte Schicht, die wir betreuen. Im Mittelpunkt von „print letter“ stehen: Artikel, Kommentare, ein internationaler Ausstellungskalender, Preise von Original-Fotografien, Adressen und Referenzen von Verlagen, Museen und Galerien; die Präsentation von Portfolios und Berichte über die einzelnen Länder bzw. Interviews mit Persönlichkeiten.

Zur Frage nach dem Vorbild: Selbstverständlich hat mich eine Zeitschrift bei meiner Gründung sehr stark beeinflusst. Das war die Zeitschrift „Album“ von Bill Jay, die vor ungefähr zehn Jahren in London zwei Jahre hindurch erschienen ist. Sie hat mich vor allem von ihrer Aufmachung her beeindruckt, da sie nur aus Bildern und Information bestand – ohne Inserate. Dieses Konzept hat mich stark stimuliert.

A.: Ihre Zeitschrift ist dreisprachig. Wie wurden die ersten Nummern beim Publikum aufgenommen? Gab es unterschiedliche Beurteilungen darüber in der Schweiz und anderswo?

M.: Das Echo auf die erste Nummer war recht interessant. Mengenmäßig war es zwar unbedeutend, aber es meldeten sich die wichtigsten Persönlichkeiten aus der Fotowelt. Das waren Fotografen, Professoren und Galerien. Es war also eine Schicht von wichtigen Leuten, die von Anfang an spontan mit dabei waren. Wir haben die Zeitschrift dreisprachig nie ganz durchgezogen. Ich habe mit Deutsch angefangen und kleine englische und französische Übersetzungen beigefügt. Später hatten wir eine ausgebaut englisch-deutsche Ausgabe mit einem französischen Resumé. Allerdings hatten wir seit den letzten Nummern ganz auf Französisch verzichtet – zugunsten einer besseren deutschen und englischen Information. Ich glaube, daß wir die europäischen und auch die übrigen Länder mit diesen beiden Sprachen einigermaßen informieren können und so der internationale Charakter unserer Zeitschrift gewahrt bleibt.

A.: Wie hoch ist der prozentmäßige Anteil Ihrer Abonnenten, aufgeteilt auf Fotografen, Künstler, Händler, Galerien, Museen und Schulen?

M.: Ich habe mir diese Frage überlegt. Man kann das leider nicht so genau trennen. Ich würde 60% den Fotografen zuteilen, weitere 20% unterschiedlichen Interessenten, dann 10% an Händler und 10% an Institutionen und Museen. Das Schwergewicht liegt, glaube ich, bei den Fotografen.

A.: Wie hoch war die Grundaufgabe? Wie hoch ist sie jetzt?

M.: Ich kann nicht mit großen, spektakulären Zahlen aufwarten, wie sie die publikumsträchtigen Zeitschriften aufweisen. Wir hatten vom Anfang an nur eine kleine Auflage von 3.000 bis 4.000 Exemplaren eingeplant und haben auch Probeexemplare versandt, so wie es jede Zeitschrift macht, um ihren Abonnementkreis zu vergrößern. Wir haben noch heute eine verhältnismäßig kleine Auflage, aber viel wichtiger scheint es mir zu wissen, welchen Interessentenkreis wir erreichen und da, glaube ich, haben wir eine einzigartige Stellung.

A.: Wie sehen Sie die Entwicklung in Europa?

M.: In Europa haben wir es sicher schwieriger als man es z. B. in den Vereinigten Staaten hat. Die Ausbildungsmöglichkeiten sind hier noch immer sehr gering, verglichen mit den Instituten und Universitäten in den USA. Wir haben auch wenig Unterstützung durch die Presse. Besonders in der Tagespresse wird nicht viel über die Fotografie als Kunstform berichtet. Was die fotografische Stilgeschichte in Europa betrifft, so gab es sehr wohl Vorbilder, und ich möchte nur als kleine Auswahl die Namen L. Moholy-Nagy, A. Rodschenko, R. Hausmann, A. Sander, E. Atget und Otto Steinert nennen. Wir können auf große Namen der Vergangenheit hinweisen. Nur ist in den letzten Jahren – meiner Meinung nach – eine zu starke Ausrichtung auf Amerika hin erfolgt. Man hat in Europa zu wenig eigenen Stil entwickelt.

A.: Wo liegt, Ihrer Meinung nach, die Stärke der europäischen Fotografie? Und wo ist ihr schwächster Punkt?

M.: Ich würde sagen, die Stärke könnte darin liegen, daß sich die europäische Fotografie zu emanzipieren versucht von der amerikanischen Fotografie. Daß man sich also bemüht, diese Vorbilder abzulegen.

Ich finde es zwar wichtig, wenn ein junger Fotograf sich ein Vorbild nimmt; doch muß er eines Tages dieses Stadium überschreiten und etwas produzieren, was eigenständig ist. Das würde ich als eine wesentliche Aufgabe für die Zukunft in Europa betrachten. Als neuralgischen Punkt finde ich, daß allgemein – besonders bei jungen Fotografen – zu wenig Selbstkritik geübt wird. Sobald sie zum Beispiel eine kleine Serie von Bildern fertig haben, versuchen sie diese zu verkaufen. Meistens ist dies verfrüht und der Standard sehr niedrig. Es werden oft Portfolios von Leuten produziert, die meinen, daß, wenn sie zehn Fotografien in eine Schachtel geben, dies schon ein Portfolio sei. In Amerika besteht durch die Ausbildung und durch den hohen Standard, der von den Galerien und Museen im allgemeinen verlangt wird, ein ganz anderes Niveau. Es wäre also meines Erachtens notwendig, daß mittels einer „Weltkritik“ auch ein höherer Standard in Europa erreicht werden könnte.

A.: Nachdem die Museen in Europa rasch gelernt haben, die Fotografie in ihr Ausstellungsprogramm mit einzubeziehen, wie stellt sich – Ihrer Meinung nach – das breite Publikum zur künstlerischen Fotografie?

M.: Ich habe schon angedeutet, daß das Bewußtsein dafür erst entwickelt werden muß. Viele erfassen noch nicht die Bedeutung, die die Fotografie als künstlerisches Medium bietet, da die Fotografie von jedermann und von Millionen von Leuten verwendet wird. Es ist immer noch nicht klar genug, daß es innerhalb der großen Sparte Fotografie auch Leute gibt, die künstlerisch etwas damit ausdrücken wollen – und daß es diesen Anspruch auf die Kunst von der Fotografie aus gibt. Die Bedeutung des Fotografen selbst wird zu wenig in Erwägung gezogen.

A.: Wo müßte man also ansetzen, um die Bedeutung der künstlerischen Fotografie im allgemeinen Bewußtsein zu heben und zu festigen? In den Ausbildungsstätten, in den Schulen, in den Kunstakademien und Universitäten – oder in den Redaktionen?

M.: Ich glaube, daß eine bessere Ausbildung ein wichtiger Punkt wäre. Es wäre zu begrüßen, wenn man zum Beispiel schon in den Grundschulen und Mittelschulen, besonders aber in den Hochschulen die Fotografie in den Unterricht mit einbeziehen könnte. Natürlich weiß ich, daß zum Teil nicht einmal die traditionelle Kunstgeschichte oder aktuelle Kunst derzeit in den Schulen noch Eingang gefunden haben. Trotzdem müßte man sich dafür einsetzen, daß Lehrstühle für Fotografie eingerichtet werden, daß Professoren die Fotografie innerhalb Europas lehren und daß man in den Massenmedien mehr und eingehender darüber schreibt – so wie man über andere Kunstgattungen auch schreibt. Selbstverständlich ist die zu leistende Aufbauarbeit von Galerien, Museen und Zeitschriften noch sehr groß. Man müßte auch mehr Literatur mit internationalem Niveau in den Buchhandlungen anbieten und zur Verfügung haben.

A.: Ihre Zeitschrift hat bisher, trotz mancher Versuche, noch keine äquivalenten Nachahmer gefunden. Worauf führen Sie das zurück?

M.: Wie ich anfangs sagte, sind sehr große Hintergrundkenntnisse dazu nötig, um eine Zeitschrift dieser Art herauszubringen. Man kann ganz einfach nicht so hineinspringen, wie das viele gemacht haben. Ich glaube auch, daß es sehr wichtig ist, unabhängig zu bleiben von großen Verlagen und mit nur einer kleinen Gruppe von Leuten zu arbeiten, mit denen man sein Konzept auch realisieren kann. Es gibt immer wieder Zeitschriften, die sich dann an einen großen Verlag verkaufen und damit ihre Unabhängigkeit verlieren.

A.: Zum Abschluß, Herr Misani, wollen Sie uns vielleicht noch etwas darüber sagen, wie man Ihre Zeitschrift abonnieren kann?

M.: In Österreich ist es sehr schwer, Kontakt zum Vertrieb herzustellen. Ich möchte deshalb heute die Gelegenheit nutzen und sagen, daß, wenn jemand Interesse an „print letter“ hat, er sich am besten direkt an mich wenden kann.* Erwähnen möchte ich auch, daß wir noch ein paar Exemplare der Sammelbände aus den letzten drei Jahren, die in Leinen gebunden je 18 Nummern umfassen, den Interessenten anbieten können.

A.: Danke für das Interview.

* print letter, P.O.Box 250, Ch-8046 Zürich, Switzerland

Vilém Flusser

Für eine Theorie der Techno-Imagination

Da die Fotografie nicht im Zentrum meines Interesses liegt, ich mich aber mit allgemeinen Kommunikationsproblemen befasse, werde ich versuchen, das Problem der Fotokritik in ein etwas weiteres Gebiet einzubetten und Ihr Interesse auf den Apparat lenken.

Das Problem des Apparates ist heute zentral und bedroht die Zukunft des Menschen. Wenn es sich um den fotografischen Apparat handelt, ist es ein noch ziemlich kleiner, ungefährlicher Apparat, so daß wir ihn etwas leichter in den Griff bekommen können, als es bei den kolossalen Apparaten, den politischen, administrativen oder den Parteiapparaten der Fall ist. Historisch gesehen ist der fotografische Apparat der erste Apparat, der auf technischem Wege Bilder herstellt – was uns auch die Analyse dieses Apparates sehr erleichtert, um die allen auf technischem Wege angefertigten Bildern innewohnende Duplizität und Verlogenheit zu erfassen. Das ist für die Zukunft sehr bedeutungsträchtig, da wir uns heute dem Zustand einer „Kultur der technischen Bilder“ nähern. Ich werde damit beginnen, den Begriff „Apparat“ – so wie ich ihn verwenden werde – zu umgrenzen.

Der Apparat ist eine Art Werkzeug. Werkzeuge sind Stücke der Natur, die aus ihr herausgerissen wurden und gegen sie verwendet werden, um die Welt zu verändern; dem Leben einen Sinn zu geben. So zum Beispiel ist ein Spazierstock ein abgebrochener Ast, der sich gegen den Wald wendet.

Im 17. Jahrhundert hatte sich das Werkzeug verändert. Bis dahin waren Werkzeuge Simulationen von Körperorganen: zum Beispiel der schon erwähnte Spazierstock ist eine Simulation des Fingers. Diese Simulationen werden mehr oder weniger empirisch durchgeführt. Im 17. Jahrhundert hingegen begann man, diese Werkzeuge im Licht von wissenschaftlichen Theorien herzustellen und nannte sie Maschinen. Maschinen sind weitaus wirkungsvoller als vortechnische Werkzeuge. Es entstand dadurch ein neues – ich möchte sagen – anthropologisches Problem.

Bis dahin galt es für gesichert, daß das Werkzeug in Funktion des Menschen funktioniert oder – um es anders zu sagen: das Verhältnis zwischen Mensch und Werkzeug bestand darin, daß der Mensch die Konstante und das Werkzeug die Variable war. Dank der Kostspieligkeit der Maschinen begann sich aber das Verhältnis zwischen Mensch und Werkzeug, spezifisch im 18. Jahrhundert, umzuwenden: Die Maschine wurde jetzt die Konstante und der Mensch die Variable. Außerdem entstand die Frage nach dem Besitz der Maschinen. Da diese ziemlich teuer waren, lautete die grundlegende soziologische, politisch-ökonomische und soziale Frage: Wer besitzt die Maschinen und wer soll sie besitzen?

Es war eine seltsame Einstufung entstanden: Einerseits gab es Menschen, die Maschinen besaßen, andererseits gab es Menschen, die in Funktion von Maschinen funktionierten.

Das ist die grundlegende politische und soziale Frage der sogenannten „Neuzeit“ – und ich unterbreite Ihnen, daß diese Frage nicht mehr so brennend wie früher ist, denn es entstanden die Apparate. Ich wiederhole, daß Werkzeuge Dinge sind, deren Absicht es ist, die Welt zu verändern – um dem Leben einen Sinn zu geben.

Apparate sind Maschinen, die die Welt verändern, um dem Leben einen Sinn zu geben. Der Fotoapparat ist ein gutes Beispiel: Auch er verändert die Welt. Er verwandelt zum Beispiel chemische Oberflächen – aber das ist nicht das Entscheidende am Fotoapparat, sondern das Entscheidende ist, daß der Fotoapparat Symbole erzeugt. Er erzeugt Gegenstände, die eine Bedeutung haben.

Diese Veränderung von Maschine zu Apparat hat eine weitere Folge zum Verhältnis von Werkzeug und Mensch. Apparate sind derart komplex, daß man ihnen eigentlich nur kybernetisch beikommen kann. Die beste Methode, Apparate zu benutzen, ist, sie als „black-box = schwarze Kisten“ zu benutzen. Das heißt mit anderen Worten, man interessiert sich nur für den „Input“ und für den „Output“.

Will man also nicht vom Apparat beherrscht werden und möchte man diesen noch im Griff behalten, dann ist die angezeigte Methode der Weg, den Apparat im Kybernetischen zu analysieren.

Betrachten Sie den Fotoapparat, wie er funktioniert. In dieser „Geste des Menschen mit dem Apparat oder des Apparates mit dem Menschen“ treffen zwei Tendenzen zusammen: Einerseits die Absicht dessen, der fotografiert, worin man folgende Elemente unterscheiden kann. Zum Beispiel ist es der Versuch, einen Standpunkt zur Situation zu gewinnen und diesen Standpunkt festzuhalten; es ist der Versuch, anderen diesen Standpunkt zu übermitteln und es ist schließlich der Versuch, diese so übermittelten Standpunkte festzuhalten. Andererseits treffen hier auch die verschiedenen Kategorien der Apparate zusammen.

Der Fotograf fotografiert in Funktion der Bauart des Apparates. Genauso könnte man sagen: der Apparat funktioniert in Funktion der Absicht des Fotografen; nur ist diese Unterscheidung nicht mehr gut. Die Verquickung zwischen den Operatoren des Apparates oder sagen wir besser, die der Funktionäre – diese Verquickung also zwischen dem Funktionär und dem Apparat ist so groß, daß es – phänomenologisch gesehen – nicht mehr viel Zweck hat, den Apparat vom Funktionär zu unterscheiden. Das war die Bedeutung Ihrer Frage: Was es denn für einen Sinn hat, zu wissen, wer eine Fotografie gemacht hat.

Welches sind nun die Kategorien des fotografischen Apparates?

Ich würde sagen, das Charakteristische für den Fotoapparat ist, daß er „quantisch“ die Welt sieht. Beobachten Sie die Gestik des Fotografen. Der Fotograf nimmt vor der von ihm festzuhaltenden Szene verschiedene Standpunkte ein. Diese Standpunkte werden nicht in einer fließenden, vierdimensionalen Raum-Zeit-Struktur eingenommen, sondern spezifisch nach der Struktur des Apparates. Es gibt frontale Standpunkte, archaische, mit weit geöffneten Augen – wie wir sie von den archaischen Statuen her kennen. Es gibt heranpirschende und anschleichende Standpunkte, die versuchen, die Situation aus dem Hinterhalt zu überfallen. Es gibt Standpunkte von oben – sozusagen aus der Vogelperspektive –, göttlich-transzendente Standpunkte und es gibt infernalische Standpunkte, die die Geschichte aus der Froschperspektive zu erfassen versuchen. Es gibt auch nur ein kurzes Hinblinzeln auf die Welt und dann wieder ein starres und stehendes Hinschauen.

Diese Kategorien sind „quantisch“ und sind von der Bauart des Apparates aufgesetzt. In ihnen bewegt sich der Funktionär, also der Fotograf. Die Bauart des Apparates ist aber so, daß Raum und Zeit, welche die Szene umgeben, wie vergittert erscheinen. Der Fotograf wird somit gezwungen, von Standpunkt zu Standpunkt zu springen. Sobald er den Standpunkt wechselt, springt er auch von einem Raum-Zeit-Gebiet heraus in ein anderes hinein. Und diese Sprünge, diese „quantelnde Geste“, die die Fotografie charakterisiert, endet mit der Entscheidung, auf den Knopf zu drücken.

Wir kommen zu dem Schluß, daß die Geste des Fotografen ein „quantelndes Zweifeln“ ist, das mit dem Entschluß, auf den Knopf zu drücken, endet. Dieses „Knopfdrücken“ muß nicht dramatisch sein. Es ist aber immer wieder dieselbe Struktur, die es uns hiemit erlaubt, die den Techno-Bildern innewohnende Verlogenheit aufzudecken.

Bei der Fotografie handelt es sich um eine relativ junge und naive, hundertfünfzigjährige Lüge. Um diese Lüge in den Griff zu bekommen, lade ich Sie ein, folgende Überlegung zu machen: Worin unterscheiden sich auf technischem Wege hergestellte Bilder von traditionellen Bildern? – Sie unterscheiden sich durch den Umstand, daß sie von Apparaten erzeugt werden. Das Verhältnis zwischen einem traditionellen Bild und dem, was es darstellt, wird durch einen menschlichen Agenten unterbrochen. Wenn wir eine Landschaftsdarstellung der Renaissance oder ein Heiligenbild aus der byzantinischen Periode ansehen, dann sind wir uns bewußt, daß zwischen der Landschaft und dem Heiligenbild ein menschlicher Agent ist, der diese Botschaft kodifiziert hat. Wenn wir das Bild entziffern wollen, dann versuchen wir, den „Code“ herzustellen, dessen sich der Maler bedient hat. Hingegen steht zwischen einer Fotografie und einer Japanerin vor dem Florenzer Dom – ein Kodak-Apparat. Und das

erweckt in uns den Eindruck, als ob es zwischen der Japanerin und der Fotografie eine direkte, ununterbrochene Kausalkette gäbe und zwar so: Die Sonnenstrahlen fallen auf die Japanerin, werden von der Japanerin reflektiert und treffen daraufhin im Apparat auf spezifisch-chemische, dazu vorbereitete Präparate. Diese rufen spezifisch-chemische Veränderungen hervor und das Resultat ist eine Fotografie.

Die Fotografie ist also aus demselben Seins-Niveau wie ihre Bedeutung. Infolgedessen scheint es, als ob die Fotografie gar kein Symbol wäre, sondern ein Symptom. Zu diesem Zweck möchte ich die Begriffe „Symbol“ und „Symptom“ kurz klären. Ein Symptom ist ein Phänomen, das von seiner Bedeutung hervorgerufen wird; ein Symbol hingegen ist ein vereinbartes Phänomen, das für seine Bedeutung da steht. Nur müssen wir dabei den „Code“ durch die Sprache kennen.

Es scheint also, als ob die Fotografie symptomatisch wäre, während das traditionelle Bild symbolisch ist. Dieser Trug wird durch den Apparat hergestellt. Der Apparat ist ein „Transcoder“ und verbirgt in seiner Bauart und durch die Theorie, auf die er sich stützt, die Tatsache, daß er kodifiziert. Infolgedessen nehmen wir alles, was wir sehen, wenn es auf dem Wege über Apparate entstanden ist, auch für wahr an.

Ich werde die Fähigkeit, Bilder zu entziffern „Imagination“ und die der linearen Texte zu lesen „Konzeption“ nennen. Es gibt also für den westlichen Menschen zwei Bewußtsein-Niveaus: Das Imaginative und das Konzeptuelle. Als die Schrift in der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung erfunden wurde, sprang sozusagen aus der Imagination die Konzeption hervor; denn der Zweck der linearen Texte war, Bilder zu erklären. Im Laufe der Geschichte des Westens hat sich eine Dialektik zwischen der Konzeption und der Imagination ergeben, das heißt: Je stärker die Konzeption war, desto stärker wurde die Imagination; je stärker die Imagination, um so stärker entwickelte sich die Konzeption.

Nach der Erfindung des Buchdrucks und der Einführung der Volksschule ging die Imagination langsam zugunsten einer vulgarisierten Konzeption zurück. In dem Moment, als es schien, das Alphabet habe als „Code“ die Herrschaft über unsere Gesellschaft gewonnen, schien es auch, die Imagination und das Bild seien in den Hintergrund gedrängt und das Bild sei nur noch zur Illustration von Texten notwendig. In diesem Augenblick entstand die Fotografie, das heißt eine neue Art von Bildern. Und es begann sich das Blatt zu wenden. Die Texte begannen sich zu degradieren und funktionierten dann in Funktion von Bildern.

Wenn also im 19. Jahrhundert die Imagination in Gefahr war, so scheint es jetzt umgekehrt: als ob eine wilde Imaginationskultur daran sei, die Konzeption abzutöten. Die Gefahr, daß wir vom Apparat beherrscht werden, daß der Apparat unsere Erlebnisse, Gedanken und Werte kategorisch und definitiv präformuliert bzw. programmiert, besteht eben darin, daß wir langsam daran sind, unsere konzeptuell-lineare, klare und distinkte Denkform verlieren.

Die Aufgabe, vor die uns die Fotografie und die Techno-Bilder im allgemeinen stellen, ist, zu lernen, richtig zu entziffern. Ich schlage deshalb vor, die Fähigkeit der Entzifferung dieser strukturell-verlogenen Bilder „Techno-Imagination“ zu nennen.

Ich glaube, daß nicht sehr viel Phantasie dazu notwendig ist, sich einen Fotografen als Fotoapparat vorzustellen. Auch ist es denkbar, daß es heute schon Apparate gibt, die Fotoapparate so programmieren, daß menschliche Programmierung überhaupt ausfällt. Wesentlich ist, daß die Fotografie heute von der Wissenschaft, dieser uns beherrschenden Autorität, weitgehend benützt wird. Ich denke nicht nur an die Röntgenfotografie oder an die Fotografie mit elektronischen Mikroskopen, sondern auch an jene, die wir tagtäglich von der Wissenschaft ausgespuckt bekommen.

Ich glaube, daß wir uns nur dann vor diesem uns bedrohenden Totalitarismus retten können, wenn wir die Kodifizierung dieser Techno-Bilder erlernen, sozusagen eine Grammatik der Techno-Bilder, bevor wir daran gehen, diese systematisch zu analysieren.

Auszug aus dem Referat
Copyright: Vilém Flusser

Bazon Brock

Von der Produzenten- zur Rezipientenkultur

Im Grunde geht es um die gleiche Problematik. Ich möchte deshalb die Gelegenheit nutzen, von Ihnen, Prof. Flusser, zu profitieren und kurz erläutern, was ich mir zu meinem Thema „Von der Produzenten- zur Rezipientenkultur“ gedacht habe.

Im Kunsthistorischen Museum in Wien hängt ein berühmtes Bild aus dem 16. Jahrhundert. Da sieht man Zeus persönlich vor einer Leinwand sitzen. Auf der Leinwand, die offensichtlich schon von Zeus grundiert worden ist (er hält das Malinstrument noch in der Hand), sind drei Schmetterlinge zu sehen. Hinter Zeus – der Zeus auf der Leinwand konzentriert sich, offenbar überlegend, wie er mit dem in der Hand geführten Pinsel einen Schmetterling formend verändern soll – steht Merkur, also der Funktionär, und hinter diesem steht eine dritte Person, die ich im Moment nicht bezeichnen will, die aber offensichtlich etwas über die Natur an Zeus mitteilen lassen will. Aber Merkur weist diese dritte Person zurück und sagt: „Pst, der Genius ist am Werke; er schafft gerade die Schmetterlinge der Welt.“

Die Griechen kannten keinen Schöpfergott. Aber die christliche Verschränkung dieses Mythos machte daraus eben einen Schöpfergott, der, wie ein Künstler die Welt schafft, auf der Leinwand konzipierend verfährt, das alles in Imagination umsetzt und damit als Bestandteil der Welt ausweist. Das ist es, worauf ich hinaus will: Daß unsere Kultur seit der Überformung der Antike, die etwas ganz anderes vorstellte und seit der christlich-jüdischen Überformung der antiken Tradition, die nur noch auf einen einzigen Gesichtspunkt hin unser Verhältnis befragt und versteht, nämlich, wie wir – in Analogie zu diesem ersten Schöpfer – uns selbst als kleine Götter und Schöpfer bestätigen können; wie wir also Dinge in die Welt hineinbringen, die vorher nicht da waren.

Jeder Unternehmer – das ist auch die viel stärkere und potentere Gruppierung innerhalb der christlichen Industriegesellschaft –, jeder Unternehmer also sieht sich selbst als einen solchen Kreator und Schöpfergott an.

Die veröffentlichten Nachrufe auf verstorbene Unternehmer sagen uns: Er war ein Schöpfer. Dann kommt . . . dessen, dessen, dessen – ähnlich wie beim Künstler.

Mit anderen Worten, wir sind auf die merkwürdige Tatsache eingeschränkt, etwas in die Welt hineinzubringen, und kein Mensch hat sich bis in die allerjüngste Vergangenheit gefragt, wo das Pendant (Gegenstück) dazu sei, nämlich die Methode des Verfahrens, wie man etwas aus der Welt wieder herausbekommt; kurz, wie die Apparate wieder aufgelöst werden können; wie das, was wir in die Welt hineinpraktiziert haben, wieder zerstört, eliminiert und unwirksam gemacht werden kann.

Es sind wiederum die großen Unternehmer- oder Götterpersönlichkeiten, die dieses Problem heraufbeschworen. (Wagner hatte zwar die Götterdämmerung schon geschrieben, aber das war verfrüht.) Heute ist die Anzahl dieser Personen gestiegen; das Problem ist noch dringlicher geworden. Es sind – wie zu Anfang der Industrialisierung – die Unternehmer, die dieses Problem über einen Umweg zu spüren bekommen. Erst mit der Frage nach der Endlagerung des Atommülls entdeckt man plötzlich, wie der Unternehmer-Gott an seiner Leinwand sitzt und die Sache – sozusagen ohne Recht – in die Welt bringt. Denn die vermeintlichen Götter haben sich eben nie die Frage gestellt: Wie kommt das wieder aus der Welt hinaus?

Die Großchemie hat zum Beispiel Produkte hergestellt, die man ganz gut brauchen kann, aber sie sind als das, was sie angeboten werden, gar nicht vorhanden, sondern vor allem in dem, was für das Produkt herzustellen nötig war – und das sind eben die Gifte, die bei der Herstellung erzeugt werden. Und jetzt sitzen in der ganzen westlichen Welt – und auch in der östlichen Industriegesellschaft – die Menschen auf dem, was eigentlich das Hervorbringen dieser Dinge bedeutet, nämlich Zerstörung. Plötzlich entsteht dieser

Zusammenhang zwischen Hervorbringung und Zerstörung, zwischen dem „In-die-Welt-bringen“ und dadurch „Welt-verändern“ – bis hin zur völligen Zerstörung.

Es kann also nicht eine einfache Automatik angenommen werden im Sinne der formalen Dialektik, daß das Ganze sich eben nur langsam auf ein Gleichgewicht einpendelt. Das ist nicht zu erwarten, weil wir es mit irreversiblen Prozessen zu tun haben. Die Veränderung kann nur auf eine andere Weise angesteuert werden, nämlich dem Abbau dieses Schöpfermythos vom „Künstler-Unternehmer-Gott“, wo Handeln bestimmbar gemacht wird – aber vor allem –, indem Handlungen nicht mehr zugelassen werden, die irreversible Handlungsfolgen haben.

Wir haben schon in der Kennzeichnung des Konsumenten ein Verfahren angesprochen, von dem her in der Frühzeit der Industrialisierung bis in die jüngste Vergangenheit man glaubte, dieses Problem lösen zu können. Da müßte man eben den Konsumenten selbst als „Rest“ oder als „Gift“ bezeichnen, das produziert wird.

Das wäre nur eine Umlagerung. Aber mit dieser Umlagerung haben wir es zu tun, wenn wir die Apparate betrachten, nämlich die Verwandlung vom Sichtbaren in Unsichtbares, vom Gefährlichen in Ungefährliches.

Die Beziehung zwischen „literarisch-imaginativ-konzeptuell“ ist, im Hinblick auf den Fotoapparat, fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden. Man meint mit „Sichtbarsein“, was optisch präsentiert wird. Alles, was umgewandelt wird, sei unsichtbar und weniger schädlich und deshalb auch nicht zerstörerisch.

Diese Aufklärung wurde als Vorgang verstanden, das Abstrakte – wie man so schön sagte –, eben das Unsichtbare, Begriffliche und Konzeptuelle in ein Wahrnehmbares, „konkret Gegebenes“ umzuwandeln. Und man hat sich bemüht, die Künste als solche „Sichtbarmacher“ einzusetzen.

Wenn sie das wirklich gewesen wären, dann hätte man ihre Arbeit – und die der bildenden Künstler – als aufklärerisch bezeichnen können. So war es zwar auch, aber nur so lange, bis der Künstler als Vermittler zwischen der Sache und dem Rezipienten auftauchte und an sich selbst als Beispiel exemplifizierte, worum es ging.

Dem Apparat zufolge haben wir es immer mit einer Täuschung zu tun, so daß das Verschwinden von etwas – im optischen Sinn –, „nicht-mehr-Wahrnehmbaren“ zugleich auch ein „aus-der-Welt-Bringen“ bedeutet. In Wahrheit ist es eine Umwandlung in einen weit gefährlicheren Zustand, in dem als „Symbol“ gelesen wird, was eigentlich als „Symptom“ verstanden werden will.

Ausgerechnet im Medium der Fotografie hat sich vor einigen Jahrzehnten eine aus diesem Zusammenhang heraus interessante Lösung zwischen Hervorbringung und Aufhebung des Hervorgebrachten bis zur Zerstörung hin ergeben.

Man hat gesagt: Wenn wir das Verhältnis zwischen Hervorbringung und Zerstörung als in einer Weise konzeptiv bestimmen, dann sind wir aus der gefährlichen Situation heraus. Das war die Ausbildung zu einer Rezeptionsästhetik, die meinte, das bloße Konsumieren kann als solches, wie es hier angegeben wurde, gar nicht bestimmt werden. Es ist aus rein wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten immer auch ein Produzieren. Selbst das bloße Wahrnehmen ist schon ein Hervorbringen, und umgekehrt ist das, was wir herkömmlicherweise als ein Produzieren bezeichnen, immer auch zugleich ein Verarbeiten, ein Aufnehmen – also auch ein Rezipieren.

Die Lösung, die von der Geschichte der Fototechnik als ein Prozeß der Umwandlung ausgeht, zwischen Hervorbringung und Zerstörung, sichtbar und unsichtbar, also konzeptiv und imaginativ, war mit der Einladung zur „Do-it-yourself-Methode“ ein Vorschlag, der im hohen Maße Nachhall gefunden hat.

„Do-it-yourself“ hieß damals: Sei Du selbst derjenige, der das Hervorgebrachte wieder eliminiert und zurücknimmt bis hin zur vollständigen Zerstörung. Die Verkäufer der „Do-it-yourself-Bewegung“ wollten dem Alltagsmenschen einreden, er könne genauso göttlich-

schöpferisch sein, wie Zeus auf der Leinwand. In Wahrheit aber ist diese „Do-it-yourself-Methode“ eine „Zerstöre-auch-Du-Möglichkeit“ des künstlerischen Hervorbringens und göttlichen Schöpfungsaktes.

Tritt doch schon in Goethes „Faust“ das „Do-it-yourself“ mit dem Hinweis auf, daß es viel gescheiter sei, auf Erden ein kleiner Teufel als ein kleiner Gott sein zu wollen. Bereits dieses „Do-it-yourself“ ist sozusagen schon eine Aktivierung des Konsumenten zum Rezipienten, das heißt, wenn jemand etwas aufnimmt, er auch schon mitproduziert.

Das hat natürlich zur Folge, daß diese Rezipienten gleichzeitig kleine Auflöser und Zerstörer sowie kleine Hervorbringer, ja Gott selbst sind. Diese Tatsache hat den Menschen ungeheuer verunsichert. Er entdeckte zwar jeden der Vorgänge als symbolisierend. Es gibt aber keine Konvention mehr, innerhalb derer die Symbole aufgefangen werden. Es wurde damit zwar erreicht, daß man die Symptomatik des Apparates durchschaute und sie als Symbol verstand. Es gibt aber keine Verbindlichkeit mehr, innerhalb derer die einzelnen Symbolisierungen bzw. Konventionen, die ich im gesamtgesellschaftlichen Leben oder auch nur im Zusammenhang mit einer kleinen Gruppe von Menschen, mit denen ich lebe, treffe, akzeptiert werden.

Das ist der Preis für die Lösung dieses Problems, auf dem bis heute allein sichtbaren Weg von einer „Produzenten- zu einer Rezipientenkultur“ – gegenüber der alten „unternehmerisch-künstlerisch-göttlichen Produzentenkultur“.

Es gibt zwar die Möglichkeit, den Anspruch des sozusagen aus dem Nichts heraus „Geschaffenen“ – und somit auch ohne „Rest“ Geschaffenen – als bloße ideologische Verblendung abzuweisen. Das heißt: Man entdeckt das Gift, das im Boden liegt und in der Ware ist, die angeboten wird – von der Chemie zwar nicht mehr sichtbar, jetzt aber wieder sichtbar wird. Es gibt also diese Möglichkeit, aber um den Preis, daß die vielen Einzelrezipienten als solche nicht mehr konventionsfähig sind. Sie können von sich aus nicht mehr durch Zutritt zu einer Gruppe, durch Anschluß an ein Gemeinwesen, durch Zugehörigkeit zu einer Partei oder zu einer wissenschaftlich-theoretischen Schule die Konventionalität ihrer Symbolisierungen durchsetzen. Der Druck, der auf uns heute von den Medien ausgeübt wird, ist ein Zeichen dafür, in welchem Ausmaß die Beschränktheit der Symbolisierungen groß geworden ist, so daß man nur noch mit Gewalt verhindern kann, daß das kommunikative Gefüge und die menschlichen Beziehungsverhältnisse nicht völlig zersplittern.

Meiner Sicht nach ist dies schon die Antwort auf die Fotogeschichte, daß verbindliche Konventionen der Symbolisierung nicht mehr zustandegebracht werden können, welche nach den Mustern von Aristoteles bis heute galten. Mit anderen Worten: Ich würde, zum Unterschied von Ihnen – was Sie Verblendung oder ideologische Manipulation durch den Apparat nennen –, schon eine Antwort sehen.

Die Surrealisten haben ja versucht, diesen Punkt herauszuheben, indem sie sich immer wieder die Aufgabe stellten: „Tu was total Unbegründbares Willkürliches.“ Das geht natürlich nicht, wenn man die Absicht haben muß, willkürlich zu sein, denn damit ist man wiederum nicht willkürlich. Und an dem Punkt sind wir heute.

Wie anders als mit der Willkür des Fotoapparates ist es mit der Willkür des Medienapparates, wo zum Beispiel der gleiche Kritiker in ein und derselben großen Illustrierten schreibt: „Der Künstler X ist eine große Null; seine Bilder taugen gar nichts. Er ist ein Schmierant und ein Dummkopf.“ Oder ein andermal: „Der Künstler X ist ein großartiger Maler, dem wir uns alle zu beugen haben.“

Das ist nur eine total beliebige, aufhebbare Benutzung dieses Apparates. Die Frage ist eben, wie man die Verbindlichkeit der konventionellen Symbolisierung sichern kann, nachdem der Apparat keine Rationalität besitzt?

Die größte Lüge besteht darin, zu behaupten, daß die Apparate der industriellen Produktion (seit J. Watt, 1770) einer Logik genügen, daß es eine Rationalistik des Apparates gäbe und daß allen, die sich außerhalb des Apparates befinden – nämlich einzelne Subjekte –, wahn-

sinnig sein müßten, weil sie „Subjektivität“ behaupten – und diese dann sofort mit Irrationalität gleichgesetzt wird.

In Wahrheit ist das Funktionieren zum Beispiel einer Finanzbehörde – als Sie direkt den Apparat anführten – überhaupt nicht von einer Logik bestimmt. Es herrscht auch von den Gesetzen her keine Möglichkeit, das Handeln eines Beamten auf genau diese Logik hin auszurichten. Wenn er anders wollte, könnte er ja auch anders handeln, denn es besteht eine große Anzahl von Alternativen bei jedem Schritt seiner Entscheidung, es auch anders zu machen. Man hat ihm aber eingeredet, daß Apparat gleich (hieße Selbstbegründung) Logik des schöpferischen Prozesses ist und wenn man ihn zerstört, weil man die Schritte nicht einhält, käme am Ende nicht das heraus, was man beabsichtigt hat.

Nochmals die These zusammengefaßt: Es ist die merkwürdige Tatsache gegeben, daß wir uns selbst in unserer Beweihräucherung als die Erretter der Welt auf einen Mythos des schöpferischen Hervorbringens ausgerichtet haben, ohne das Pendant zu berücksichtigen, wie das, was in die Welt hineingekommen ist, wieder hinauskommt; wie der Zusammenhang zwischen Hervorbringung und Zerstörung, Produzieren und Konsumieren aussieht.

Es gab bisher in unserer Kultur nur eine sichtbare Lösung im Wahrnehmen dieses Problems und das war der Versuch in der Rezipientenkultur, vor allem in der „Do-it-yourself-Bewegung“. Dieses „Do-it-yourself“ ist im Grunde nichts anderes, als die Möglichkeit, den einzelnen im Augenblick, in dem er etwas hervorbringt, schon mit der Tatsache zu konfrontieren, daß es gar nicht seines künstlerischen Anspruchs bedarf, aus den sehr einfachen Überlegungen, daß, wenn alle Menschen plötzlich Künstler sind, es ja sinnlos ist, noch weiter darauf zu bestehen. Das ist ein aufklärerischer Vorgang. Dadurch wurde der Künstlermythos bzw. Schöpfermythos abgebaut und weitgehend reduziert.

Es ist also nicht zu leugnen, daß der Fotoapparat in eines jeden Mannes Hand – in dieser aufklärerischen Absicht – den Schöpfermythos tatsächlich weitgehend zerstört hat. Die meisten Menschen, die einen Fotoapparat benutzen, lösen das folgendermaßen: Sie legen ihre auf der Ferienreise produzierten Fotos in eine Kiste und sehen sie zwanzig oder fünfzig Jahre nicht mehr an. Sie merken, daß da ein Problem dahintersteckt. Was geschieht jetzt damit? Und in diesem Problem steckt die Frage für den Alltagsmenschen, der fotografiert. Wie ist der Zusammenhang zwischen Hervorbringen und Verschwinden, zwischen Hervorbringen und Aufheben, wie die Dialektiker sagen?

Diese dank der Massenproduktion eines bilderzeugenden Apparates sichtbare Lösung hat ein ganz neues Problem geschaffen, nämlich die Frage danach, wie denn die vielen einzelnen Symbolisierungen eines einzelnen Bilderzeugers an dem von ihm selbst erzeugten Bild, das als Symbol zu lesen, noch Verbindlichkeit für andere haben sollen. Es bleibt bei einer Art von „Privatsymbolisierung“. Mit anderen Worten: Ein Absacken der Fähigkeit, mit anderen Menschen auf der Ebene der Imagination tatsächlich noch zu kommunizieren. Es werden also auch die anderen aktiviert werden müssen, von denen Sie sprachen.

Es hat durch diesen – den Kleinbürger als Aufklärer, den Knipser als Entlarver der schöpferischen Lüge, der Lüge von der schöpferischen Kraft und des Genies – eine Aufklärung stattgefunden, deren entscheidende Rolle darin besteht, daß dieser Apparat in keiner Weise eine Logik besitzt, die über das hinausginge, was jeder Hanswurst selbst an Begründung zustandebringt. Im Gegenteil: jeder Hanswurst, der etwas Lebendigkeit und Subjektivität besitzt, ist der Fähigkeit der Begründung dem überlegen, was ein Apparat, eine Ideologie zustandebringt.

Der Punkt, an dem wir heute stehen, ist der, daß man keine Logik in der Großindustrie der Chemie sieht, sonst hätte man sich fragen müssen: „Wie kann ich den Anspruch erheben, etwas in die Welt gebracht zu haben, ohne das Gift, das dabei produziert wird, überhaupt zu sehen, geschweige denn zu vernichten?“ Es ist der nackte Irrationalismus, den man vorher den einzelnen Subjekten vorgeworfen hat, die außerhalb des Apparates standen. Aber gerade jene sind die Träger der heutigen Rationalität, die außerhalb der Apparate stehen und

ihren Anspruch auf Logik und Begründungszusammenhang geltend machen. Dieser Anspruch darf nicht aufgegeben werden, wenn man behauptet, er läge schon im Apparat. Sondern umgekehrt: Man will uns ja den Anspruch auf Begründbarkeit und Logik abkaufen, man will ihn uns ja wegnehmen, indem man eben behauptet, er stecke in dem Apparat schon drin. In Wahrheit steckt er in denen, die die Apparate programmieren und benutzen. Deswegen wollte ich, im Hinblick auf Ihren Vortrag, sagen: Wir dürfen nicht weiterhin so tun, als läge das, worum es geht, außerhalb unseres Zugriffs, zum Beispiel Anspruch auf Begründbarkeit, Konvention der Symbolisierung, als läge es schon im Apparat und es bliebe uns nur noch ein ohnmächtiges Strampeln dagegen. In den Apparaten liegt nichts. Egal, ob es die Großchemie, die Atomindustrie oder der Fotoapparat ist. In den Apparaten liegt nichts anderes, als das, was in den einzelnen liegt, die mit diesen Apparaten umgehen. Insofern ist Ihr „Black-Box-Beispiel“ auch sehr gut geeignet. Es geht wirklich nur um die Frage, was geht auf der einen Seite hinein und was geht auf der anderen Seite heraus? Man will uns aber dazu zwingen, uns dafür zu interessieren, was hier vor sich geht und dann kommen die Experten und erzählen: „Wissen Sie eigentlich, wie schwierig es ist, beim Produzieren eines bestimmten Pflanzengiftes die schädlichen Abfallstoffe aufzufangen?“ Worauf ein normaler Mensch antwortet: „Na, dann lassen Sie's doch, wenn Sie das nicht können. Dann müssen Sie ja nicht produzieren.“ Man will uns eben zwingen, uns diesen von „Unternehmer-Künstler-Göttern“ geschaffenen Apparaten als einem Systemzusammenhang, als einem großen Weltzusammenhang, der anscheinend Logik hat, zu unterwerfen. Es lebe der Knipser!

Auszug aus dem Referat
Copyright: Bazon Brock

André Jammes

Betrachtungen zur Fotografie im 19. Jahrhundert in Frankreich

Für diesen Ausflug in das 19. Jahrhundert habe ich einige Texte gelesen, die mir charakteristisch schienen, wo ich einerseits die Unfähigkeit der Erfinder, ihre Entdeckung in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen und andererseits die Zusammenhanglosigkeit aller jener bemerken konnte, die die Fotografie mochten oder selbst ausübten.

Meine Aufmerksamkeit richtete sich hier besonders auf vier Personen: William Henry Fox Talbot, dessen Schriften die gesamte Geschichte dieser Erfindung wiedergeben; Francis Wey, der zusammen mit Ernest Lacan der erste Kritiker war; Charles Nègre – eine der markantesten Persönlichkeiten – und schließlich Charles Baudelaire, dessen berühmter Text im „Salon 1859“ publiziert wurde. Sie alle verdienen wieder gelesen zu werden, um sie im Kontext neu zu placieren.

Die Korrespondenz von Joseph Nicéphore Niepce, die Reden und Mitteilungen von Louis Jacques Mandé Daguerre, die Patentverlesung von Francois Arago vor dem Parlament zeigen, daß sich zwar alle über die Nützlichkeit der Erfindung der Fotografie einig waren und auch ihre Zukunft vorausahnten. Trotzdem blieb sie in ihren Augen nur eine Ergänzung der Kunst oder eben ein Werkzeug für die Wissenschaft.

Arago verkündete, daß in Zukunft nur ein einziger Mann notwendig sei, um ohne Fehler Millionen von Hyroglyphen kopieren zu können. Der Maler Paul Delaroche erklärte öffentlich, von Arago befragt: „Die Fotografie wird der Betrachtung und der Studie dienen. Sie ist bestens dafür geeignet, die anatomische Skizze und das Modellsitzen zu ersetzen.“ „Der Maler“, fügte er hinzu, „findet durch dieses Verfahren ein schnelles Hilfsmittel für die Auswahl seiner Bilder.“

Trotz der prophetischen Sicht der Franzosen und Engländer, die sofort an die Verwendung der Fotografie in der Wissenschaft und der Technik gedacht hatten, konnten sie sich doch nicht vorstellen, daß die Fotografie eines Tages eine selbständige Kunst sein würde, unabhängig und im Laufe der Jahre – in Bestätigung ihrer eigenen Identität.

Außerdem fehlte der Wortschatz, um dieses „neue Sehen“ auszudrücken. Versucht man bei Talbot herauszuarbeiten, wie diese neue Kunst eines Tages aussehen könnte, so sollte man mit besonderer Aufmerksamkeit „The Pencil of Nature“ wieder lesen. In diesem genial illustrierten Buch (erschieden zwischen 1842 und 1844) mit eingeklebten Originalfotografien finden wir zum ersten Mal eine Definition der „straight photography“ und des „direct approach“. Hier ist auch die analytische Beschreibung in einem Ton gehalten, den man bis dato noch nicht kannte. Lesen wir also aus diesem Buch, das man auch „Looking at Photographs“ nennen könnte, wie folgt:

„Die Aufnahme wurde von den oberen Fenstern des Hotels de Douvres gemacht, das an der Ecke der Rue de la Paix steht. Der Betrachter sieht die Nordost-Seite. Es ist Nachmittag. Die Sonne hat sich eben von dem mit Säulen verzierten Teil des Gebäudes zurückgezogen. Die Vorderseite ist schon im Schatten, aber ein Fenster, das offen steht, trifft noch ein Sonnenstrahl. Das Wetter ist heiß und staubig. Eben haben sie die Straße gespritzt, die zwei breite Schattenstreifen, die vorne zusammenlaufen, hinterlassen hat. Die Straße wird gerade repariert, wie man es an den beiden Schubkarren sehen kann. Die Bewässerungsvorrichtung wurde zusammengestellt, um sie auf die andere Seite zu bringen. Auf der Straße stehen Citadines und Einspänner; ein einzelnes Fuhrwerk steht in einiger Entfernung zur Rechten. Ein ganzer Wald von Schornsteinen ragt in den Himmel.

Von dem aufzeichnenden Gerät wird alles mit der gleichen Unparteilichkeit festgehalten, was immer es auch sieht – sei es der Schornstein oder ein Schornsteinfeger oder sei es der Apoll vom Belvedere.

Die Ansicht ist von einer ziemlichen Höhe aufgenommen, was leicht feststellbar ist, wenn man das Haus rechts betrachtet; nur muß das Auge auf der gleichen Höhe des Gebäudes,

direkt auf den horizontalen Linien der Säulenreihen, parallel zum Bildrand zu liegen kommen.“

Die gleiche analytische Beschreibung finden wir bei einer anderen Platte wieder: „Die Fotokunst ermöglicht, in unseren Bildern eine Vielzahl kleinster Details hervorzuheben, die zur Genauigkeit und Realitätsbezogenheit des Dargestellten beitragen, was aber keinen Künstler veranlassen wird, die Natur getreulich zu kopieren.“

Er geht auch auf das große Problem der Wiedergabe von Skulpturen ein und errät dabei die aktive Rolle, die die Interpretation durch den Fotografen eines Tages spielen wird: „Wenn einmal die Auswahl getroffen wurde, wohin das Sonnenlicht fallen soll, kann die Skulptur auf ihrem Sockel so gedreht werden, daß sich eine zweite Variante bietet, die nicht schlechter als die erste sein soll. Und wenn der geänderte Ausschnitt noch hinzukommt, indem man die Camera obscura näher oder – im Gegenteil – weiter weg von der Skulptur bringt, dann wird man verstehen, wie viele verschiedene Möglichkeiten in einem einzigen Beispiel wie in dieser Skulptur liegen.“

Diese Bildbeschreibungen und Kommentare lassen bei Talbot ein großes Interesse an der Fotografie vermuten. Natürlich konnte er damals noch nicht ahnen, daß er hier das Wesentliche im fotografischen Bild berührte. Seine Auslegungen bevorzugten Bilder wissenschaftlicher Art und sahen dabei auch die UV-Fotografie voraus.

Talbots Vergleiche beschäftigten sich unablässig mit denen der Malerei. Kann man es ihm aber verübeln? Gibt es überhaupt einen Vergleich, um den Wert einer eben entstandenen Kunst zu beurteilen?

Auch der französische Kritiker Francis Wey dachte ähnlich: „Der Heliograph kann sich, wenn er die häßlichen Schönheiten produziert, nicht der Theorie der Malerei entziehen. Ohne sie bleibt sein Werk mechanisch kalt und tot. Oft wirkt es, im Gegensatz zum gemalten Bild, schwach und in voreingenommenen Augen weit entfernt von einer getreuen Wiedergabe. Mit Wey betreten wir das Gebiet der beginnenden Fotokritik. Francis Wey, Historiker, Kunstkritiker und Sammler, nahm an der Gründung der „Société Héliographique“ und an der Herausgabe der Zeitschrift „La Lumière“ teil. Hier entstanden auch die ersten Versuche einer reinen Fotokritik.

Nachdem, in Anbetracht eines Besseren, der Fotograf also die Prinzipien der Malerei übernehmen sollte, prophezeite Wey: „Alle Theorien stehen dem Fotografen zur Verfügung, die sich in der Tradition der großen Meister finden. Diese auszulegen, durch einen zweiten Arbeitsvorgang geistiger Art, wäre seine Aufgabe. Dann sollten sie assimiliert und neu angewandt werden. Dieser Weg wäre die Basis zu einer heliographischen Ästhetik. Wir sollten also versuchen, unter Anwendung der Erfahrung der Porträtschulen, die Aufmerksamkeit der Ausübenden darauf zu lenken.“

Francis Wey schlägt hierfür ein besonderes Programm vor. Nicht mehr für die „Imitation der Meister“, sondern für die „Assimilation mit neuer Anwendung“ plädiert er und spricht den bedeutungsvollen Satz über die „Basis der Ästhetik in der Fotografie“.

Selbstverständlich billigen Francis Wey und sein Freund, Ernest Lacan, der Fotografie eine wesentliche Rolle als Mittel der Reproduktion zu: „Sie wird für die Malerei und für die Architektur das sein, was der Buchdruck für das geschriebene Wort war“, bestätigte ein anderer Kritiker von „La Lumière“ (Henry de Lacretelle, „La Lumière“, 27. März 1852).

Wey ist sich bewußt, daß diese Erfindung folgenreich sein wird, indem er den radikalen Umbruch ankündigt, den die praktische Ausübung der Fotografie nach sich ziehen wird: „In Reduzierung dessen, was an ihr von minderer Qualität ist, scheint die Heliographie nahezu prädestiniert für den Fortschritt in der Kunst. Sie ruft die Natur dem Künstler wieder in Erinnerung und bringt ihn so an eine Quelle der großen Inspiration.“ (F. Wey, „La Lumière“, 1851, Seite 35).

Die Fotografie ist also eine Waffe mit zwei Klingen. Einerseits befreit sie die Malerei von ihrer Unvollkommenheit und mittelmäßigen Anwendung, andererseits öffnet sie die Türen zu

einer neuen Ästhetik, ohne sich noch über ihre eigene Tragweite und Originalität bewußt zu sein.

Ab 1851 war die Malerei durch die Erfindung der Daguerreotypie und dem Kollodium-Verfahren um Längen geschlagen worden. Wey resümierte die traditionelle Malerei und sagte dabei die Rolle von Nadar voraus: „Die Ähnlichkeit – und nicht nur die mechanische Reproduktion – entscheidet in der Auslegung, wenn die Augen das Bild übersetzen, so wie die Imagination sich dieses mit Hilfe des Gedächtnisses vorstellt.“

So wurde ab 1851 durch die Intuition von einigen Freidenkern die schwierige Entwicklung der fotografischen Kunst eingeleitet. Unterstreichen wir die ganze Aktualität, die sich im Satz von Francis Wey (publiziert am 19. Oktober 1851) widerspiegelt: „Die Benützer der daguerischen Mechanik konzentrieren sich mit ihrem ganzen Können darauf, der Fotografie Leben einzuhauchen und zwingen sie, das auszudrücken, was sie selbst gefühlt haben. Während die Kunst ihre Kapriolen schlägt, entstehen durch den Apparat von Niepce und Daguerre wieder Künstler, die beitragen und weiterhin beitragen werden, die Lösung des Problems zu erschweren.“

Die armen Foto-Künstler der fünfziger Jahre begaben sich hier auf einen sehr unsicheren Weg, beladen voller Zweifel und Widersprüche.

Über den Umweg der Notizen von Nègre in seinem Album „Midi de la France“ finden wir einige Anhaltspunkte seiner Ästhetik und gewissermaßen auch eine Art „Berufsbekennnis“: „. . . wenn die Kunst die poetische Übersetzung der Natur ist, dann ist die Fotografie ihre exakte Wiedergabe. Sie ist die Präzision in der Kunst oder ihre Ergänzung dazu. Sie schenkt uns die Geometrie und die genaue Perspektive; trotzdem zerstört sie nicht das individuelle Gefühl des Künstlers. Es ist immer das zu reproduzierende Objekt, das zur Auswahl steht; der günstigste Ausschnitt muß gefunden werden; die wirkungsvollste Harmonie mit dem zu reproduzierenden Bild sollte gesucht werden. Darum ist auch die Fotografie keine Kunst. Sie ist nur ein Mittel der Reproduktion, das rasch verfügbar im Dienste des Künstlers steht. Sie gibt mit mathematischer Präzision das Dargestellte in Verbindung mit der Poesie wieder, wobei letztere das unmittelbare Resultat jeglicher Art von Harmonie ist.“

Nachdem er darüber die verschiedensten Kombinationen erstellt hat, teilt Nègre seine Arbeit in zwei Kategorien: 1. Die Dokumentationsaufnahme: „. . . Ich versuche, die Verzerrung der Perspektiven zu vermeiden und gebe den Bildern die Erhabenheit geometrischer Präzision.“ 2. Das malerische Bild: „. . . Als Maler arbeite ich für die Maler und folge dabei meinem eigenen Geschmack. Überall, wo ich es mir erlauben kann, die architektonische Genauigkeit zu vernachlässigen, werde ich malerisch.“

So definiert uns dieser große Fotograf die beiden fundamentalen Aspekte der Fotografie, das heißt: die genaueste Wiedergabe nach der Natur, wie sie kein einziger Maler erreichen kann und die Schöpfung malerischer Bilder, in direkter Konkurrenz zur traditionellen Malerei. Charles Nègre, Historienmaler, Schüler von Ingres und Delaroche sowie Bewunderer von Flandrin, hatte einen zu großen Respekt vor der Malerei, um sie der Fotografie entgegenstellen zu wollen. Trotzdem hatte er sehr klar die fundamentalsten Vorzüge des fotografischen Bildes wie kein anderer definiert.

Diese Künstler-Fotografen sind statistisch gesehen, Ausnahmen im 19. Jahrhundert. Die Berufsfotografen bestritten ihr Leben im Verkauf von Porträts. Die Daguerreotypie wurde rasch populär. Sie war klein und für jede Geldbörse leicht erschwinglich. Hunderttausende Daguerreotypien wurden jährlich hergestellt. Fügt man die Ambrotypie (Fotos, die bemalt waren) hinzu, so versteht man den Spott, der der Fotografie von überall her entgegenschlug. Der schärfste und bekannteste Text, der gegen die Kunst von Niepce und Daguerre geschrieben wurde, stammt von Charles Baudelaire. Er wurde 1859 zur Ausstellung im gleichen Jahr publiziert. Baudelaire vehönte vor allem den „gewöhnlichen Geschmack“, der in dieser Ausstellung herrschte und empörte sich über ein Publikum, das, suchend nach dem Wahren, sich selbst damit identifizierte und das „Abbild nach der Natur“ zur absoluten Kunst

erhob. So teilte er der Fotografie eine ganz wesentliche Rolle am Geschmacksverlust zu: „Sie trägt nicht wenig zur Dummheit bei und ruiniert noch das, was göttlich an der französischen Denkungsart ist.“

So lautet seine berühmte Schmähschrift:

„Ein Rachegott hat die Bitte dieser Vielzahl erhört. Daguerre war sein Messias. Also sprach er: Da die Fotografie alle gewünschten Garantien zur Präzision gibt (sie glauben das, die Dummköpfe!), also ist die Fotografie eine Kunst. Von diesem Augenblick stürzte der menschliche Unrat der Welt hin, um wie ein einziger Narziß sein triviales Bild auf Metall zu betrachten. Ein Wahnsinn und ein unerhörter Fanatismus erfaßte diese neuen Sonnenanbeter. Seltsame Abscheulichkeiten fanden statt . . . Und da die fotografische Industrie das Refugium aller verfehlten Maler wurde – nicht begabt genug oder zu faul, um ihre Studien zu beenden –, trug diese allgemeine Begeisterung nicht nur den Charakter der Blindheit und der Dummheit, sondern auch den der Rache. So war es ihm denn erlaubt einzugreifen in das Reich des Unantastbaren und Geistigen, was zählt das schon? Nur der Mensch fügt seine Seele hinzu. Oh, Unglück über uns!“

Die einzige Einschränkung dieser Exkommunikation war, daß er der Fotografie einen dokumentarischen Wert zusprach: „ . . . tritt sie in ihre eigentliche Aufgabe, die besagt, eine Dienerin der Künste und der Wissenschaft zu sein – aber eben eine nur sehr demütige.“ Dieser Text von Baudelaire hat sicher nicht nur einen Fotografen aufschrecken lassen und läßt heute noch viele Zeitgenossen erstaunen. Trotzdem scheint er gerechtfertigt, betrachtet man die Mittelmäßigkeit der Bilder aus 1859; den Triumph der Visitenkarte, die humoristischen Motive, die Stereobilder und Tausende von schlechten Porträts, die man ausgestellt in den Vitrinen der Daguerreotypisten sah.

Vier Jahre später sah Ernst Chesneau in „Le Constitutionnel“ vom 21. Juli 1863 die Schmähschrift von Baudelaire folgendermaßen: „ . . . Die Fotografie vermischt sich durch ihre Verbreitung mit der Kunst und beschämt mit ihrem billigen Handel der Dreigroschenbasare von bunten Krawattenhändlern und Bärenbändigern. Besonders die Porträtisten tragen hier zum schlechten Ruf und zum Mißverständnis bei.“

Die Herausforderung Baudelaire an die Industrie dieser Kunst gibt nur teilweise seine innere Einstellung wieder. Seine Leidenschaft zu den Bildern steht im Widerspruch zu seinem Manifest. Erinnern wir uns hier an seine aufrichtige Freundschaft zu Nadar und Carjat und an die Kollektion seiner eigenen Porträts, die in Paris und Brüssel entstanden sind. Es gibt davon mindestens ein Dutzend; die Hälfte davon ist von Nadar.

Diese Porträts gehören, zusammen mit denen von Victor Hugo, zu den faszinierendsten Bildern des 19. Jahrhunderts. Sie sind ohne der Annahme, daß eine gewisse Übereinstimmung zwischen dem Modell und dem Ausführenden bestand, in keiner Weise denkbar. Baudelaire legte zu großen Wert auf seinen Gesichtsausdruck, seinen Gang – wie überhaupt auf seine ganze Erscheinung, als daß er es nur allein dem Zufall überlassen hätte, wenn sein Bild für immer festgehalten wurde. So schreibt er an Carjat, wahrscheinlich 1863: „Manet hat mir eben die Fotografie gezeigt, die er bei Bracquemont trug. Ich gratuliere Ihnen. Sie ist nicht vollkommen, weil es keine Vollkommenheit gibt, ich habe aber selten ein so gutes Bild gesehen.“

Er wußte sehr wohl über die Möglichkeiten des fotografischen Porträts, aber auch über dessen Grenzen Bescheid. Ein Brief an seine Mutter zeigt uns die besondere Haltung, die er der Fotografie gegenüber einnahm. Dieser Brief verdient eine genauere Analyse: „ . . . Ich möchte von Dir gerne ein Porträt haben. Es ist ein Gedanke, der sich meiner bemächtigt hat. Es gibt einen ausgezeichneten Fotografen in Havre, aber ich fürchte, daß dies zur Zeit nicht möglich ist. Es wäre notwendig, daß ich dabei bin. Du selbst kennst Dich nicht. Alle Fotografen – sogar die sehr guten – haben lächerliche Gewohnheiten. Sie sehen das als ein gutes Bild an, wenn alle Falten, Fehler und Unebenheiten stark übertrieben im Gesicht zu sehen sind. Je härter ein Bild ist, desto zufriedener sind sie. Zudem möchte ich, daß das Gesicht mindestens

zwei Daumen groß ist. Nur in Paris kann man so etwas machen lassen, wie ich es mir vorstelle, kurzum: ein genaues Porträt, aber mit der Weichheit einer Zeichnung. Wir denken noch daran, nicht wahr?“

Diese Fotografie wurde niemals gemacht. Aber der Brief zeigt uns, daß Baudelaire niemals ein passives Modell war. Er war sein eigener Regisseur und legte sich die Persönlichkeit zu, die er festgehalten sehen wollte und war in gewisser Weise auch sein eigener Fotograf.

So erscheinen uns seine ausgestoßenen Verwünschungen gegen den Apparat von Daguerre und seine Sympathie für das fotografische Porträt widersprüchlich. Welche Übereinstimmung gibt es zwischen seiner Abscheu vor der Daguerreotypie und „diesem Gedanken, der sich seiner bemächtigt hat“?

Hier liegt das ganze Geheimnis ihrer Faszination, die die Fotografie seit Anbeginn ausübt. Die starke Präsenz des fotografischen Bildes siegte über alle Theorien, und Baudelaire unterlag der Versuchung seiner Freunde Nadar und Carjat. Er überwand seine Schwäche und triumphierte über die so verhöhnte „Vulgarität“, denn er wußte, worauf es ankam und wurde so zum Erlöser der Kunst, die er verdammt hat.

Warum sollte man nicht auch dem Genie Nadar diese besondere Haltung zubilligen, die er als Maler dem fotografischen Porträt entgegenbrachte und die ebenfalls in der Ausstellung von 1859 publiziert wurde: „... Das Porträt, das – dem Anschein nach – sich so bescheiden ausnimmt, erfordert eine unerhörte Intelligenz, großes Können vom Künstler und starkes Einfühlungsvermögen. Wenn ich ein gutes Porträt sehe, so stelle ich mir immer die Mühe des Künstlers vor, der zuerst sehen mußte, was sichtbar war, aber auch erraten, was verborgen lag.“

Und hier der Text der Erklärung von Nadar vor seinem Richter, 1856: „... Ich werde Ihnen sagen, was sich nicht leugnen läßt: das ist das Gefühl für Licht; das ist das künstlerische Einschätzen der Tonwerte unter verschiedensten Lichtbedingungen. Es ist die Anwendung dieser oder jener Technik, je nach Gesicht, die es ausmacht. Was aber noch schwerer erlernbar ist, das ist die moralische Verantwortung gegenüber dem Modell; das ist auch der zündende Funke in der Verbindung zum Modell, der es ermöglicht, es in seinen Gedanken, seinen Gewohnheiten, wie überhaupt in seinem ganzen Charakter zu erfassen. Das erst gibt dem Bild die vertraute und größtmögliche Ähnlichkeit und erhebt es über eine banale und rein zufällige Reproduktion, die man dem letzten Angestellten ins Labor bringt. Das ist die psychologische Seite der Fotografie. Das Wort scheint mir nicht zu anspruchsvoll.“

Und Nadar schließt sich Baudelaire an, in seiner Verdammung an alles, was gewöhnlich und banal in der Fotografie ist mit den Worten: „... Sie sehen auf Schritt und Tritt einen Maler fotografieren, der niemals gemalt hat; einen Sänger ohne Engagement, von Ihrem Kutscher und Ihrer Hausbesorgerin gar nicht zu reden. Aber ich mache Ihnen auch aus diesen beiden – in nur einer Lektion – um zwei Fotografen mehr.“

Und er findet in einem Satz die ganze Schärfe von Baudelaire aus 1859 wieder: „... Die Fotografie ist eine wunderbare Erfindung, die die intelligentesten Köpfe beschäftigt; eine Kunst, die das höchste Bewußtsein schärft und die für den letzten der Dummköpfe zugänglich ist.“ Man kann diese Haltung das ganze 19. Jahrhundert im Denken der Dichter, der Künstler, ja sogar in dem der Fotografen feststellen. Einerseits verdammten sie alles, was durch die Technik diese Kunst herabsetzen könnte, andererseits aber unterlagen sie der Faszination Fotografie.

Der Anstoß zur Kritik belebte sich wieder gegen 1860 als Antwort auf die unglaublich rasche Entwicklung der Fotografie, wobei sich die Beschäftigung der Intellektuellen mit ihr immer mehr im Stillen vollzog.

Maxime du Camp verbrannte, was er an der Fotografie bewundert hat und streicht in seinem Gedichtband das Lob über sie. Unter ihren entschlossenen Feinden reiht er sich an die Seite Baudelairens. Jules Ziegler, Vertreter der „spanischen Schule“ und leidenschaftlich für die Fotografie eingenommen, hätte jedem seine Sekundanten geschickt, der es gewagt

hätte, ihn als Fotografen zu bezeichnen. Der gleichen Einstellung begegnen wir bei Victor Regnault, dessen Fotografien aus 1850–1855 zu den Meisterwerken zählen. Um 1870 erklärte er klar und unmißverständlich, daß die Fotografie niemals imstande sein wird, ein künstlerisches Gefühl auszudrücken.

Die Schmähschriften von Baudelaire, die Karikaturen von Daumier und das Urteil von Ingres beeinflussten die Entwicklung der Fotografie. Der ursprüngliche Elan der fünfziger Jahre war gebrochen. Nur wenigen Persönlichkeiten gelang es, die Verwendung der Fotografie positiv zu bestätigen, sie herauszuführen aus dem Ghetto, wohin sie das heimliche Einverständnis der „Großen der Kunst“ verbannt hatte.

Die Ausstellungsbesprechung aus 1859 erschien im Feuilleton einer Zeitschrift zweiter Klasse. Man sollte deshalb ihre Bedeutung nicht übertreiben. Trotzdem gibt sie eine bestimmte Einstellung wieder und zeigt uns den Niedergang der französischen Fotografie auf. Diese erholte sich erst am Ende des vorigen Jahrhunderts über den künstlichen Weg des Pictorialismus. Eine Art „Aristokratie der Fotografie“ hatte sich um eine Anzahl sogenannter „künstlerischer Verfahren“ etabliert, die aufgrund ihrer Künstlichkeit und ihres Snobismus eine bereits verunsicherte Kritik auf Distanz hielten.

Erst durch den großen künstlerischen Umbruch der letzten Jahre geschah es, daß die Fotografen begonnen haben, sich von der Ansicht der Maler, Kritiker und deren Einstellung zu befreien, die wie ein schweres Gewicht seit 1839 auf ihnen gelastet hat.

Übersetzung aus dem Französischen: Anna Auer
Copyright: André Jammes

A. D. Coleman

Analyse und Vokabular in der Fotokritik

Der Kritiker übt seinen Beruf in der Abgeschiedenheit, manchmal sogar in einer Atmosphäre der Einsamkeit aus. Dies gilt besonders für die Fotokritik. Ich glaube, daß Kritik auch eine Art von Übersetzung ist und möchte Ihnen einen Kommentar von Henry Moore vortragen, den er anlässlich seines achtzigsten Geburtstages abgegeben hat: „Die Kunstkritiker haben – im Gegensatz zu den Literaturkritikern – einen sehr ernstesten Nachteil hinzunehmen: Sie müssen Stellung zu einem Kunstwerk nehmen, das ganz anders geartet ist als ihr ureigenstes Arbeitsmittel. Der Literaturkritiker verfügt schließlich über eine Ausbildung der Sprache; nicht so aber der Kunstkritiker, der – wie es mir scheint – die schwere Bürde der Übersetzung zu tragen hat.“

Man hat mir bei der Vorbereitung dieses Symposiums vorgeschlagen, daß ich über die unmittelbar vergangene Entwicklung der Fotokritik in den Vereinigten Staaten sprechen und dabei ein besonderes Augenmerk der Analyse und dem Vokabular schenken soll. Ich möchte aber darauf verweisen, daß, wenn man diese Fragen auf ihre Genauigkeit hin prüfen wollte, dies mehrere Tage in Anspruch nehmen würde und eine Reihe von Vorträgen nötig wäre, die ein ganzes Buch füllen würde.

In Amerika ist die Situation ähnlich der in Europa. Wir beginnen erst jetzt zu erkennen, daß wir eigentlich keine „kritische Tradition“ haben. Dieser Mangel an Tradition stellt uns natürlich vor große Schwierigkeiten. In den zwanziger Jahren zum Beispiel wurden „Ulysses“ und „The Westland“ ohne weiteres verstanden, auch nach fünfzig Jahren fühlen wir uns sehr wohl dabei, wenn wir diese Werke lesen und wir erschließen mit Leichtigkeit ihren Zeitcharakter. Das scheint vor allem daher zu rühren, daß diese Werke von Anfang an nicht ignoriert wurden. Es ist heute etwas besser als noch vor einem Jahrzehnt, als ich meine Kolumne „latent image“ in „The Village Voice“ zu schreiben begann. Das war im Jahre 1968 und ich wurde damit zum ersten Fotokritiker in den Vereinigten Staaten. Das war auch zwei Jahre später noch der Fall, als ich zusätzlich eine regelmäßige Spalte in „The Sunday New York Times“ bekam.

Noch vor sechs Jahren befand sich die Kritik der Fotografie in einem Stadium, das ich mit der Bezeichnung „die Phase der vorkritischen Masse“ umschreiben möchte. Es gab weniger als ein Dutzend Kritiker, die sich ernsthaft mit dem Thema beschäftigten und auch diese veröffentlichten nur ein- bis zweimal jährlich ihre Artikel.

Es gab also sehr wenig Autoren. Ihre Veröffentlichungen fanden sich kaum in Zeitungen mit großen Auflagen wieder, die auch von einer breiten Öffentlichkeit gelesen wurden. Es wurden kaum Bücher veröffentlicht. Es gab also ganz geringe Möglichkeiten für Kritiker, ihre Artikel in den Medien zu placieren, wie überhaupt es um die finanzielle Lage der Kritiker schlecht bestellt war. Es mußte also erst die Zeit abgewartet werden, in der ein kritischer Dialog eröffnet werden konnte.

Heute liegt die „Phase der vorkritischen Masse“ hinter uns und wir haben das Stadium der „kritischen Masse“ erreicht.

Es gibt derzeit etwa ein Dutzend hauptberuflicher Kritiker in den USA, die sich mit der Fotografie auseinandersetzen, neben anderen Kritikern, die sich regelmäßig oder gelegentlich mit diesem Thema befassen. Leider haben wir nur sehr wenige bedeutende Zeitungen und Zeitschriften, die der Fotokritik eine eigene Spalte einräumen. Doch ist glücklicherweise die Zahl der kleinen und stärker spezialisierten Zeitschriften und Veröffentlichungen, welche ausschließlich oder zumindest teilweise Artikel zur Fotokritik bringen, in einem ständigen Wachstum begriffen. Ich möchte hier bemerken, daß diesen neuen Zeitschriften auch ein längeres Leben beschieden ist, als dies in der Vergangenheit der Fall war. Darüber hinaus besteht auch ein beachtliches Interesse an intelligenten Beiträgen bei Magazinen und Zeitschriften. Es gibt also heute genug Möglichkeiten, so daß jeder, der sich diesem Beruf verschreiben möchte, auch eine wirkliche Chance bekommt, sofern er mit Engagement arbeitet.

Die Verleger von Büchern haben sich, zumindest ansatzweise, der Fotografie angenommen. Die wesentlichen Beiträge in englischer Sprache stammen aber von früheren Kritikern. So wurden „Charles Henry Caffin“ und „Sadakichi Hartmann“ neuerlich wieder aufgelegt und es gibt Anthologien von Übersetzungen verschiedenster Autoren, zum Beispiel sind „Camera Work“ und „Camera Notes“ nun auch in einer Faksimile-Ausgabe erhältlich, wovon ich das letztere Werk selbst überarbeitet habe.

Langsam wird wichtiges Material auch aus anderen Sprachen erschlossen. Gute Übersetzungen, zum Beispiel von Walter Benjamin oder von Gisèle Freund, werden verfügbar gemacht.

Die wirtschaftliche Seite der Fotokritik hat bis vor kurzem eher traurig ausgesehen. Eine Förderung in Form von Zuschüssen stellte deshalb eine Neuheit dar. Als erster habe ich im Jahre 1975/76 für die Untersuchung des Themas „Das Grotteske in der Fotografie“ einen Förderungspreis erhalten. Seither werden ein oder mehrere Stipendien jährlich für das Studium der Fotokritik an Spezialisten vergeben. Bis dato hat die Guggenheim-Stiftung leider noch keinen derartigen Weitblick gezeigt. Doch nehme ich an, daß auch sie bald von der Notwendigkeit einer Unterstützung überzeugt sein wird.

Konferenzen wie diese sind deshalb wichtig, weil sie eine Möglichkeit bieten, Theorie und Praxis zu überprüfen. Zudem stellen derartige Konferenzen auch einen Ort des Austausches von Ideen und der Begegnung von Menschen dar, die sich einer gemeinsamen Sache verschrieben haben.

In Erkenntnis der Notwendigkeit und der Ermutigung in der gegenseitigen Unterstützung, die eine solche Interaktion bietet, gründete ich im Frühjahr 1976 eine Konferenz über Fotokritik. Es handelt sich hierbei um eine lose, eher inoffizielle Veranstaltung, die immer dann stattfindet, wenn es die Zeit zuläßt und wir entsprechende Energien aufbringen können – und wenn wir darüber hinaus noch eine Institution finden, die als Gastgeber fungiert.

Die erste Konferenz wurde im April 1976 in New York City abgehalten, das zweite Treffen fand im April 1977 im „Visual Studies Workshop“ in Rochester, N.Y., statt. Die dritte Konferenz, die sich besonders dem Thema „Kritik der Farbfotografie“ widmete, wurde im „Apeiron-Workshop“, N.Y., im Dezember 1977 durchgeführt.

Die Ergebnisse solcher Konferenzen sind vielfältig. Es werden nützliche Schriften über Theorie und Praxis der Kritik verfaßt – zum Einsatz der Kritik in der Ausbildung. Zumeist auch werden kritische Aufsätze bekannter Fotografen ausgearbeitet, die dann in verschiedenen Journalen publiziert werden. Das „Visual Studies Workshop“ besitzt ein besonders reichhaltiges Archiv, das im Zusammenhang mit der Fotokritik steht. Auch dieses Archiv wurde von mir ins Leben gerufen. Darüber hinaus haben wir eine Namensliste von Fotokritikern herausgebracht.

Obwohl diese Konferenzen immer im nordöstlichen Teil der Vereinigten Staaten stattfanden, wurden sie von Kritikern aus allen Teilen der USA und aus Kanada besucht. Sie haben einen gewissen Anreiz mitgebracht und andere Aktivitäten angeregt. Zum Beispiel verhandle ich derzeit mit einigen Universitäten im mittleren Westen, um festzulegen, an welcher Universität die vierte Konferenz unter meiner Leitung stattfinden soll.

Ich möchte hier betonen, daß der Unterricht dieses „Handwerks der Fotokritik“ bisher stets vernachlässigt behandelt wurde. Doch gibt es hoffnungsvolle Ansätze. Seit 1970 habe ich in verschiedenen Kursen und Workshops unterrichtet und zwar in allen Teilen der Vereinigten Staaten. So zum Beispiel an der „New School for Social Research“, an der Universität in Kalifornien, an der „New York University“ und in den verschiedenen „Visual Studies Workshops“. Ferner habe ich auch am „ICP“ (Internationales Zentrum für Fotografie) in New York unterrichtet. All das zeigt einen grundlegenden Wandel in den beruflichen Aspekten der Fotokritik an. Zur selben Zeit erleben wir auch eine Transformation auf dem Gebiet der Fototechnologie. Es sind also überraschend breitgestreute Aktivitäten auf dem Gebiet der Fotografie und der Fotokritik im Gange.

Weshalb habe ich dann noch immer das unangenehme Gefühl, daß wir unserem Ziel kaum einen Schritt näher gekommen sind – dem Ziel, auf das alle unsere Aktivitäten ausgerichtet sind –, nämlich die Eröffnung eines sinnvollen, kritischen Dialogs auf dem Gebiet der Fotografie?

Lassen Sie mich ein Beispiel zu den herrschenden Alternativen auf dem Gebiet der Fotokritik in den Vereinigten Staaten geben. Ein amerikanischer Kunstkritiker hat kurz vor seinem Tod, nach zwanzig Jahren formalistischer Kritik, die Frage aufgeworfen: „Wenn die Linse rund ist und das Bild rechteckig – was geschieht eigentlich in den Ecken?“ Leider hat er nicht lange genug gelebt, um eine Antwort auf seine brennende Frage zu finden, die, optisch gesehen, vollkommen bedeutungslos ist.

Ein kritischer Dialog setzt immer eine offene Diskussion von Standpunkten und eine zusammenhängende, über die Grenzen hinausgehende Erörterung von aktuellen Problemen voraus. Er soll alle Kreise und alle Beteiligten einschließen, also Kritiker und Hersteller von Bildern genauso wie die angesprochene Öffentlichkeit. Alle sollten aktiv daran teilnehmen. Ich glaube, daß wir diesen Dialog bald eröffnen können.

Bei unseren Arbeiten handelt es sich oft um akademische Schriften, die an eine Elite gerichtet sind. Es sollte aber eine praktische und umgangssprachliche Ausdrucksweise angestrebt werden, um ein größeres Publikum zu erreichen. Ich könnte zum Beispiel das Wort „theoretisch“ durch „akademisch“ ersetzen, oder „akademisch“ durch „theoretisch“ und „angewandt“ durch „praktisch“. Doch die Prinzipien und Grundfragen bleiben dieselben. Einerseits besteht eine steigende Verflechtung zwischen der Fotografie und den anderen Medien. Andererseits erleben wir einen dramatischen Wandel, der sich daraus ergibt, daß die Menge des verfügbaren Bildmaterials immer größer wird. Derzeit ist auch ein Aufbruch seitens der Fotografen und anderer Produzenten feststellbar, die sich mit Fragen der Infrastruktur auseinandersetzen. Dadurch erscheint der Praktiker, der mehr oder weniger ein Hilfsorgan der Kritik darstellt, auf eine formalistische, interpretierende und auslegende Rolle verwiesen, die auf jene zugeschnitten ist, die sich ausschließlich mit dem Bild beschäftigen. Das sind Gelehrte, Historiker, Fotografen, Künstler und Kritiker.

Man muß auch feststellen, daß der Prozentsatz der Öffentlichkeit, der sich für Fotografie interessiert, im Verhältnis zu dem, der produziert, sehr gering ist. Wir können deshalb nicht sagen, daß dieses Medium schon eine optimale Anzahl von Interessenten erreicht hat. Der Kritiker, der annimmt, daß seine Rolle in der eines Ästheten besteht, kann diese Situation ignorieren und seine Verantwortung dafür ablehnen. Der Kritiker, der sich als Mittler sieht, kann das nicht.

Je länger ich mich mit dem Gebiet der Fotokritik auseinandersetze, um so häufiger muß ich mir die Frage stellen, für wen denn eigentlich meine Arbeit bestimmt ist?

Aufgrund der Lektüre der vergangenen Jahre bin ich zu der Auffassung gelangt, daß wir in steigendem Maße „mit uns und zu uns selbst“ reden, anstatt eine ständig breiter werdende Öffentlichkeit für dieses Medium zu interessieren. Ich glaube, daß hier bei unseren Prioritäten etwas schief gelaufen ist.

Das Medium selbst erlebt derzeit eine Periode der grundlegenden Erneuerung von innen her, bei welcher eine Menge Energie freigesetzt wird. Aber auch von außen her richtet sich die konzentrierte Aufmerksamkeit auf dieses Medium.

Das Ziel einer solchen Ausweitung ist nicht die Selbstverherrlichung der Kritiker, sondern die Stärkung der Fotografie durch die Unterstützung einer breiten und besser informierten Öffentlichkeit. Diese Stärkung als Basis ist schon deshalb notwendig, weil dadurch das Gedeihen dieses Mediums sichergestellt werden könnte.

Deshalb erscheint es mir geradezu als Ironie, wenn in einer Zeit, in der mehr Bildmaterial geschaffen, ausgewählt und publiziert wird und auch eine größere Öffentlichkeit mehr Interesse als je zuvor daran zeigt, proportional weniger geschrieben wird. Ich beziehe mich hier nicht auf Sonderveröffentlichungen mit hohen Auflagenzahlen; ich spreche auch nicht

von den Kunstmagazinen, die sich endlich – zumindest in bescheidenem Ausmaß – mit der Fotografie befassen und ebensowenig von den kleinen Magazinen, deren Anzahl ständig im Steigen begriffen ist, sondern ich meine hier ganz einfach die allgemeinen Zeitungen und Magazine, die der Fotokritik noch immer nicht genügend Platz einräumen.

In New York wurden vor sechs Jahren jährlich noch durchschnittlich 100 bis 150 Bücher publiziert, die sich dem Thema der Fotografie widmeten. Etwa ein Drittel davon wurde von Kritikern besprochen und somit einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht. Heute sieht es aber schon wieder ganz anders aus: Es erscheinen viermal so viele Bücher pro Jahr, aber zahlenmäßig gibt es weniger Kritiken darüber. Ähnliches gilt auch für Galerien, Museen und Institutionen, in welchen Fotografien ausgestellt werden. Wir haben hundertmal mehr Aktivitäten als zu Ende der sechziger Jahre zu verzeichnen. Trotzdem wird nur ein ganz kleiner Teil dieser Aktivitäten in den Zeitungen besprochen. Nur „Soho Weekly News“ und „The New Yorker“ sind hier Ausnahmen und räumen der Fotokritik wenigstens einen bescheidenen Platz ein.

Was auch immer der Grund sein mag: Tatsache ist, daß selten dasselbe Buch oder dieselbe Ausstellung von Kritikern in mehr als einer allgemeinen Zeitung in New York besprochen wird. Obzwar die meisten Berichte aus New York stammen, gibt es nur wenige Kritiker, die in einer solchen Sprache schreiben, daß diese auch vom Leser verstanden wird. Die Praktiker in den Vereinigten Staaten stehen vor dem schwierigen Problem, daß unsere Sprache immer esoterischer und damit der Öffentlichkeit immer schwerer zugänglich wird. Wir, die Kritiker, richten uns eher an eine mengenmäßig kleine Elite als an die breite Öffentlichkeit. Wir sollten aber versuchen, unser Verständnis auch für andere Wissensgebiete aufzuschließen. So zum Beispiel aus dem Gebiet der Soziologie und der Psychologie; wir sollten uns auch die Geschichte zugänglich machen und neu erarbeiten, praktischere Methoden anwenden und dabei auch die technischen Fragen berücksichtigen.

Meiner Meinung nach brauchen wir eine Gruppe von Kritikern, die sich weniger mit den Fotografen gleichsetzt und auch ihre Rolle nicht mit der von Museumsdirektoren und Galeriebesitzern verwechselt. Wir brauchen vor allem Kritiker, die ihre Aufgabe, als Mittler zwischen dem Fotografen und dem potentiellen Publikum zu wirken, wahrnehmen.

Rückblickend möchte ich noch kurz darauf eingehen, was wir uns von der zweiten Konferenz „Kritik und Fotografie“ im „Visual Studies Workshop“, Rochester, 1977, erwartet haben. Ich habe damals vorgeschlagen, daß die Fotokritiker eine wesentlich größere Bereitschaft zu einer gewissen „Brutalität“ sich zu eigen machen sollten. Es beunruhigt mich, daß ein hoher, schwer zu erreichender Standard in der Fotografie und in der Fotokritik völlig fehlt. Als Kritiker sehen wir uns einem schockierend niedrigen Niveau – im Hinblick auf Forschung, praktische Arbeit und die Artikulation (in Absicht und Auslegung) – sowie einem geringen Engagement der Fotografen gegenüber.

Wir sind zum Beispiel geneigt, die Abbildung eines Geschehens aus irgendeiner Stadt sofort als gesellschaftlichen Kommentar anzusehen und die Reihe solcher Bilder als Kritik an einer allgemeinen soziologischen Situation. Wir lassen es zu, daß Fotografen einen kurzen Ausflug in andere Kulturkreise machen oder andere Subkulturen aufsuchen und sind bereit, ihre Schnappschüsse, die auf sehr wenig Hintergrundwissen basieren, als eingehende Untersuchungen zu akzeptieren.

In jeder anderen Disziplin wäre dies nicht möglich. Man würde anderswo diese Oberflächlichkeit ganz einfach als skandalös bezeichnen. Vielleicht zeigen die Fotokritiker deshalb eine gewisse Großzügigkeit, weil sie hoffen, daß sich andere ihnen gegenüber genauso verhalten würden.

Ich persönlich fände es wertvoll, wenn wir uns mit psychologisch-analytischen, strukturellen und politischen Analysen von Fotografen und Fotografien beschäftigen würden. Indem wir es aber nicht tun, degradieren wir unseren Berufsstand und auch unser Instrument, das Sprache heißt. Allein schon, wenn wir es zulassen, daß marxistische Kritiken von Autoren stammen, die

„Das Kapital“ nicht einmal gelesen haben, oder psychoanalytische Interpretationen von Leuten gemacht werden, die Jung und Freud bestenfalls flüchtig durchgeblättert haben, machen wir uns mitschuldig. Deshalb rufe ich Sie abschließend zu einer kritischeren Einstellung auf, die sich zunächst gegen uns selbst richten muß, denn so wie mit Mitleid und Güte, sollte man auch mit einer kritischeren Strenge im eigenen Haus beginnen.

Auszug aus dem Referat
Copyright: A. D. Coleman

Otto Breicha

Fotografie und Öffentlichkeit am Beispiel der österreichischen Situation

Ein eher pessimistisch gestimmtes Bild gab Otto Breicha zu diesem Thema. Sein Rückblick beschäftigte sich mit der legendären Zeitschrift „Magnum“, die in den fünfziger Jahren in Wien entstand (heute in Deutschland) – mit Alfred Schmeller als „spiritus rector“ und Franz Hubmann als Chefreporter; den gelegentlichen Foto-Ausstellungen im Wien dieser Jahre in der Galerie Würthle sowie dem Entstehen der heute in aller Welt bekannten „Kriegsheimkehrer-Bilder“ von Ernst Haas.

Die Realisierung seines langgehegten Projektes „Kreative Fotografie aus Österreich“ konnte Otto Breicha 1974 verwirklichen. Sie ist als Versuch einer ersten Bestandsaufnahme österreichischer zeitgenössischer Fotografie anzusehen und wurde als Wanderausstellung in den Bundesländern gezeigt.

Immer wieder bemühte sich Otto Breicha in den folgenden Jahren um die Miteinbeziehung der Fotografie in sein Kulturprogramm: „Dr. Emil Mayer“, „Herbert Bayer“, „Eadweard Muybridge“, „Josef Sudek“ und „Japanische Fotografie der Gegenwart“ sind nur einige der vielen Fotoausstellungen, die Otto Breicha im Laufe der Jahre veranstaltet hat, die meist von einem ausführlichen Katalog begleitet wurden.

Als Herausgeber der „Protokolle“, einer auch im Ausland vielbeachteten österreichischen Literatur- und Kunstzeitschrift, bezieht Otto Breicha die Fotografie ständig in diese Publikation mit ein. So zum Beispiel werden oft längere Bilderfolgen aus den „Protokollen“ zu einem speziellen Katalog zusammengefaßt, der zur Dokumentation für kleinere Ausstellungen dient; dieser Kleinkatalog wird besonders von jungen oder noch unbekanntem Talenten geschätzt, weil er häufig den ersten Kontakt zu einer breiteren Öffentlichkeit darstellt.

Zur Fotokritik in Österreich äußerte sich Otto Breicha in scharfen Worten. Er hielt den Kunstkritikern einen noch heute anhaltenden großen Mangel an Information entgegen, der es verhindert, sachlich fundiert die Fotografie zu beurteilen. Seine Zweifel richteten sich auch gegen Großverlage, die Foto-Bücher noch immer als „Bildbände“ produzieren und somit einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit diesem Medium aus dem Wege gehen. Er bedauerte, daß die Fotografie in Österreich noch eine Art von „Insider-Dasein“ führt, trotz des verstärkten Interesses der staatlichen Museen und anderer Institutionen an der Fotografie. Er erwähnte die Versuche der Galerie „Die Brücke“ in Wien, die Aktivitäten des „Forum Stadtpark Graz“, die Bemühungen der Galerie im Taxispalais in Innsbruck und die Retrospektive von Peter Weiermair „Photographie als Kunst 1879–1979 / Kunst als Fotografie 1949–1979“. Was die Fotosammlungen in Österreich betrifft, so anerkennt Otto Breicha die Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien als klassisches Beispiel für internationale Vergleiche, stellte aber die Überlegung auf, wieweit es zweckdienlich wäre, eine Fotosammlung von nur österreichischen und zeitgenössischen Autoren einzurichten.*

* Im April 1982 soll das „Rupertinum“ in Salzburg eröffnet werden. Kern dieser Sammlung sind Werke von Kokoschka, Wotruba, Moldovan, Boeckl und Hrdlicka. Otto Breicha, als Leiter der Sammlung, plant auch die Einrichtung einer Photo-Galerie für zeitgenössische österreichische Autoren.

Jubiläumsausstellung der Österreichischen
Länderbank „Aufbruch in die Moderne 1880–1980“
unter Einbindung des dreiteiligen Ausstellungs-
zyklus „Entwicklungen in der Fotografie“ vom
8. September 1980 bis 1. Februar 1981.

Anna Auer

Entwicklungen in der Fotografie

1880–1920

Die erfolgreichen Versuche, fotografische Ausdrucksmittel technisch zu erweitern und sich dabei von der naturgetreuen Wiedergabe zu entfernen, gaben die Möglichkeit der Freiräume in der Bildgestaltung. Um die Jahrhundertwende wurde mit weichzeichnenden Aufnahmehilfen (Lochkamera, Monokelobjektive, unterkorrigierte Objektive usw.) experimentiert. Der Kampf zwischen scharfer und unscharfer (impressionistischer) Richtung fand einen Höhepunkt im manipulierbaren Positivverfahren.

Der Gummidruck gewann ab 1898 durch das „Wiener Trifolium“, Heinrich Kühn, Hans Watzek und Hugo Henneberg, an Bedeutung und galt bis zur Einführung weiterer Edeldruckverfahren, wie des Öldrucks um 1904, als das Verfahren künstlerischer Fotografie schlechthin. Dabei kam der aus dem Englischen übertragene Begriff der „pictorial photography = malerische Fotografie“ zur Anwendung.

Internationale Höhepunkte der Kunstfotografie waren die Jahre zwischen 1898 und 1905. Ihre Amateure, darunter Alfred Stieglitz, probten den Aufstand der Dilettanten gegen die etablierten Vertreter der Berufsfotografen. 1903 schon beginnt Alfred Stieglitz in New York seinen langen Dialog zwischen Kunst und Fotografie mit der Herausgabe der ersten Nummer seiner Kunstzeitschrift „Camera Work“. Er wird Wegbereiter für Matisse, Picasso, Braque und Brancusi in Amerika und vergrößert seinen Kreis der „Photo-Secession“.

In Deutschland ist es Ernst Juhl in Hamburg, der selbst nicht fotografiert, aber unermüdlich anregt und für die Bewegung der „Kunstfotografie“ auftritt. Auch Robert Demachy versucht in Paris seine Idee, „die den auf künstlerischen Ausdruck hinarbeitenden Fotografen von jenem unterscheidet, der sich nur rein handwerksmäßig seines Apparates bedient“, zu realisieren. Seine Bezeichnung „Photo-Teinte“ (Lichtmalerei) ist der Ansatzpunkt, den er aber infolge der auftretenden Schwierigkeiten nicht weiter verfolgt.

Die „Gummisten“ strebten möglichst große Bildformate an, die – sorgfältig gerahmt – den Anspruch unterstützen sollten, mit dem gemalten Tafelbild zu konkurrieren. Die Negative wurden vernichtet und das Bild signiert; damit dokumentierte man die Einmaligkeit des Werkes, die künstlerische Aura.

Eine idealistische Grundhaltung der „modernen und schönen“ Gestaltung von Ausstellungskatalogen, der Rahmung von Bildern und der Präsentation von Buchillustrationen kennzeichneten diese handwerklich-kunstgewerbliche Bewegung der Jahrhundertwende.

Durch den Zwiespalt, einen eigenen fotografischen, künstlerischen Stil zu entwickeln – innerhalb der Kunst der Zeit und ohne sich von der Zeitkunst zu lösen –, entstanden beträchtliche theoretische und praktische Probleme für die Kunstfotografie. Freie Entfaltung, unter Losagung von einer dogmatisch gewordenen Stilrichtung, wurde erst am Beginn der zwanziger Jahre möglich.

1920–1940

In den Kriegs- und Nachkriegsjahren traten, wohl aus Material- und Zeitmangel, die Edeldruckverfahren weit zurück. Eine Motivenge wurde spürbar, verbunden mit der gleichzeitigen Entdeckung der Arbeits- und Industriewelt.

In Koordination mit der „experimentellen Fotografie“, der „bildmäßigen Fotografie“ und der

„neuen Sachlichkeit“, entwickelte sich eine stark „dokumentarische“ und „sozialdokumentarische“ Fotografie. Jacob Riis in New York und Eugène Atget in Paris waren ihre Vorläufer um die Jahrhundertwende. August Sander (Linz/Köln) und die Vertreter der „Arbeiterfotografie“ sind für den deutschen Sprachraum der dreißiger Jahre charakteristisch. In Amerika ist es vor allem die „Farm Security Administration“, die große Veränderungen brachte.

Unter dem Einfluß zeitgenössischer Kunststile entstand um 1925 eine neue fotografische Ausdrucksvermittlung, die mit den Namen Man Ray und László Moholy-Nagy eng verbunden ist. Die neue Frage an die Fotografie lautete ab nun: „Wie kann das Medium selbst mit all seinen medienspezifischen Eigenschaften Verwendung bei der Herstellung von Kunst finden?“ So schreibt Moholy-Nagy: „Zweifellos ist der Alphabet der Zukunft nicht nur der Schrift-, sondern auch der Fotografieunkundige.“ Das Hauptproblem von Moholy-Nagy war das „Malen mit Licht“ in den Griff zu bekommen. Da die traditionelle Malerei seit Anbeginn auf das Pigment angewiesen ist, bezeichnete er dies als eine Art „Lichtlagerungsstätte“. Die Fotografie gab ihm die Möglichkeit der direkten Lichtgestaltung.

1927 setzte sich der Begriff „Sachlichkeit“ durch. Er entspricht etwa der amerikanischen Variante von „straight photography“. Einen weiteren wesentlichen Impuls dazu lieferte das Buch von Albert Renger-Patzsch „Die Welt ist schön“ (1928).

Die neusachliche Fotografie war eng in ein ökonomisches Umfeld eingebunden. Werbung und Massenmedien bedienten sich ihrer. Die breite Verwendung dieser Fotografie auf allen Gebieten der visuellen Kommunikation, war oft unter der Bezeichnung „Archiv-Photo“, „Presse-Photo“ und „Bilddienst“, also anonym, zu finden. Albert Renger-Patzsch und Karl Blossfeldt bildeten die Ausnahmen. Im Gegensatz dazu stand die „straight photography“, die in erster Linie große Namen trägt.

Die Entwicklung bricht Mitte der dreißiger Jahre abrupt ab. Fotografie wird in faschistischen und kommunistischen Ländern den dort herrschenden weltanschaulichen Zielen untergeordnet; Belanglosigkeit und Mittelmäßigkeit sind die Folge.

Ab 1933 hat sich eine Art „Einheitsstil“ entwickelt, bedingt auch durch die Popularisierung der Kleinbildkamera. Von jetzt ab wurde die Motivsuche in „direkter“ Verwendung der fotografischen Möglichkeiten gelöst, also nicht mehr experimentell. Eine besondere Vorliebe für Nahsichten, Schärfe, Detailtreue, Tonreichtum und ungewöhnliche Ausschnitte waren die Kriterien. Zahlreiche Relikte aus der bildmäßigen Fotografie überlebten, zusammen mit Elementen der neusachlichen Fotografie und fanden in den folgenden Jahren neue Verwendungsmöglichkeiten.

1940–1975

Die im „Neuen Sehen“ angelegten Formen konnten in der sozialdokumentarischen Fotografie, der Porträtfotografie und im modernen Bildjournalismus eine Fortsetzung finden.

Nach einer, im deutschen Sprachraum entwicklungsgeschichtlichen Pause von zwei Jahrzehnten, faßte 1952 Otto Steinert (Essen) in seinem Buch „Subjektive Fotografie“ seine wesentlichen theoretischen und praktischen Ansätze zusammen und stellte dabei die handwerkliche Fotografie in den Vordergrund. Er anerkennt auch die „Erfindungen“ der Künstler (Fotomontage = Fotoplastik, Fotogramm, Fotocollage usw.) und baut sie als besondere Vollendungsstufe fotografischen Ausdrucks in seine Theorie ein. Otto Steinert geht ebenfalls auf die damals gerade erfundene Elektronenblitz-Fotografie, die Moment-Fotografie ein und schreibt: „Nachdem so die Bewegung im Foto kristallin eingefroren schien, erinnerte man sich, mit den Worten Auguste Rodins, daß Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist. Wenn es uns gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Bewegung darzustellen, dann ist unser Bild lebendiger und bewegungsreicher als das Moment-Foto geworden, das die Zeit scheinbar brüsk aufgehalten hat. Der fotografische ‚Moment‘ entspricht nicht dem menschlichen ‚Augenblick‘, in dem sich für uns Bewegungen abspielen; um Bewegung fotobildhaft zu illusionieren, belichtet man wieder mit den langen

Momentzeiten. Über dieses Problem der Bewegungsdarstellung hinaus, interessiert uns die Zeit als neue Dimension. Der Zeitablauf, das Geschehen zwischen den Momenten, gewinnt den Charakter des selbsteigenen Bildvorwurfs.“

Er ahnte damit eine Entwicklung voraus, die in der „Kunst mit Fotografie“ in den sechziger und siebziger Jahren ihren Höhepunkt erreichte.

Mitte der sechziger Jahre wird erst die Bedeutung dieses Mediums erkannt, wobei sich die Entdeckung auf mehreren Ebenen gleichzeitig vollzieht. Institute beginnen wieder – oft nach jahrzehntelang unterbrochener Tätigkeit – Fotografien zu sammeln. 1961 fand in Genf die erste Versteigerung von Fotografien statt. Etwa um die gleiche Zeit schlossen sich Amerikas Sammler in Clubs zusammen. 1969 entstand in New York die erste Foto-Verkaufs-Galerie; parallel dazu erscheinen fundierte Publikationen, Monographien und Bibliographien. Eine verstärkte wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte der Fotografie setzte ein. Presse, Rundfunk und Fernsehen, aber auch Museen und Kunstvereine bemühten sich um die Fotografie. Besonders aber sind es die Künstler, die wieder den entscheidenden Antrieb dazu geben.

Die Faszination der Fotografie erfaßt Soziologen, Psychologen und Philosophen gleichermaßen, um die vielschichtigen Zusammenhänge dieses Mediums zu erklären. Trotz dieser Expansion – und obwohl die Fotografie bereits über eine eigene Stilgeschichte verfügt – ist es den Kunstwissenschaftlern und Kunsthistorikern noch nicht gelungen, Leitlinien für die Bewertung der Fotografie aufzustellen.

Aufruf

Im Zuge der Aufarbeitung des Materials zur Geschichte der österreichischen Fotografie laden wir alle Fotografen und Künstler ein, die sich – sei es in früherer Zeit oder gegenwärtig – mit dem Thema „Wien“ beschäftigt haben, uns ihre Bildauswahl vorzulegen.

Selbstverständlich sind wir nur an qualitätsvollen Arbeiten interessiert, wie zum Beispiel an alten Techniken, die heute nicht mehr in Verwendung sind. Wir verstehen darunter diverse Edeldruckverfahren (Gummi-, Pigment- und Platindruck, Photogravüre usw.); aber auch neuere Verfahren, die – aus welchen Gründen auch immer – noch keine kommerzielle Verwertung gefunden haben, möchten wir dabei kennenlernen.

Zur Kontaktaufnahme ersuchen wir Sie, sich an die Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank, Rotenturmstraße 13, A-1010 Wien, zu wenden.

Biographien:

- Anna Auer 1937 in Klagenfurt geboren, lebt in Wien
Buchhandelslehre
1954–1956 Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg
1970 Gründung der Fotogalerie „Die Brücke“ in Wien
1974 Konzepterstellung zur Sammlung FOTOGRAFIS über Initiative der Österreichischen Länderbank Wien; seitdem mit der Planung und Organisation von Vorträgen, Symposien und Ausstellungen der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank beauftragt
1978 Schließung der Galerie
1981 Beteiligung am 2. Internationalen Foto-Symposium in Düsseldorf (Schloß Mickeln) mit: „Gibt es ein fotografisches Bewußtsein in Österreich?“
Künstlerische und organisatorische Leitung der 5. Wiener Internationalen Biennale mit Schwerpunkt „Erweiterte Fotografie“ in der Wiener Secession (Oktober 1981)
- Otto Breicha 1932 in Wien geboren, lebt in Graz und Wien
Studium an der Universität in Wien. Promotion Dr. phil., seit
1962 publizistische Tätigkeit. Kunstkritiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Gesellschaft für Literatur; seit
1966 Herausgeber der „Protokolle“, Zeitschrift für Literatur und Kunst; seit
1972 Leiter des Kulturhauses der Stadt Graz
Aufsätze über Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Anthologien und Monographien (die meisten mit Werkverzeichnis) unter anderen über Andreas Urteil, Arnulf Rainer, Peter Pongratz, Alfred Kubin, Gustav Klimt, Fritz Wotruba
- Bazon Brock 1936 in Stolp/Pommern geboren
1957–1958 Studium in Hamburg (Philosophie, Literaturwissenschaft, Germanistik)
1958–1959 Dramaturgie-Hospitant in Darmstadt
1959–1960 Studium in Frankfurt (Philosophie, Literaturwissenschaft, Politologie, Soziologie, Staatsexamen)
1960–1961 Chefdramaturg in Luzern
1962–1965 Studium in Frankfurt; alleiniger Schwerpunkt: Vergleich der Klassifikationssysteme von Ästhetik, Kunstgeschichte und Geistesgeschichte
1965–1969 Dozent für Neuere Ästhetik an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg;
1969–1977 Professor für Neuere Ästhetik an der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst in Hamburg; seit
1977 Professor für Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien
Verfasser von „Ästhetik als Vermittlung; Arbeitsbiographie eines Generalisten“ (1096 Seiten)
- A. D. Coleman lebt in Staten Island, New York; ist
Gründer und Organisator der „Tagung für Fotokritik“ in den USA, Chefredakteur von „Views“, Vizepräsident des „Photography Media Institute“ und Mitherausgeber von „Camera 35“. War früher Kunstkritiker von „The New York Times“ und „Village Voice“ und ist heute Mitglied der „New School for Social Research“. Dozent für Film und Fernsehen an der New York University. Wichtigste Veröffentlichungen: „Light Readings: A photography Critic Writings 1968–1978“ und „The Grotesque in Photography“
- Vilém Flusser 1920 in Prag geboren, lebt in São Paulo und London
1940–1972 in Brasilien
Mitbegründer der ersten Hochschule für Kommunikation in Lateinamerika und Mitglied des Beirates der Stiftung „Bienal das Artes“ in São Paulo. Als ordentlicher Professor für Kommunikationstheorie, erstreckt sich seine pädagogische Tätigkeit von der „Hochschule für Film und Theater“ in São Paulo bis zur „Diplomatischen Hochschule“ in Rio de Janeiro. Organisator von Symposien über Kunst- und Geisteswissenschaften, Delegierter des Außenministeriums für kulturelle Zusammenarbeit in Europa und Amerika. Bücher über Kunst, Kommunikation und Philosophie
- André Jammes 1927 in Paris geboren, lebt dort
Inhaber eines Antiquariates. Sammler von Fotografien des frühen 19. Jahrhunderts
1967 Übersetzung des Standardwerkes „The History of Photography“ von Beaumont Newhall in das Französische. Verfasser von zahlreichen Dokumentationen; Herausgeber von Katalogen und Initiator von Ausstellungen
- Karin Mack 1940 in Wien geboren, lebt dort
1972 erste künstlerische Arbeiten
1975 Abschluß der Serie „Künstlerporträts“
1976 Mitglied der Grazer Autorenversammlung
1978 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte
Einzel- und Kollektivausstellungen
- Michael Mauracher 1954 in Klagenfurt geboren, lebt in Salzburg
1974 Beginn des Studiums der Publizistik und Kunstgeschichte an der Universität in Salzburg
1975 Teilnahme am Studienprogramm des Salzburg College; seit
1976 Assistent in der Fotoklasse an der internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg; seit
1977 Assistent am Salzburg College (Photoworkshop-Programm)
Einzel- und Kollektivausstellungen

- Marco Misani 1949 in Zürich geboren, lebt dort
1971–1974 Redakteur von „Finanz und Wirtschaft“; seit
1975 Chefredakteur der Jugendzeitung „21 i“
1976 Herausgeber von „print letter“
- Ina Stegen 1940 in Kassel geboren, lebt in Salzburg
Studium der Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Wien, Marburg und Paris
1963 Lehraufträge an amerikanischen Universitäten in Europa und am „Institute of European Studies“
in Wien
Organisation von Reise- und Studienprogrammen für amerikanische Universitäten in Europa
1966 Promotion Dr. phil an der Wiener Universität
1973 Begründung des Salzburg College als Studienzentrum für amerikanische Studenten
1975 Einrichtung eines „Photographic Studies Program“ am Salzburg College
Aufsätze in Fachzeitschriften, Einführungen zu Ausstellungskatalogen, Kunstkritik
- Peter Weiermair 1944 in Steinhöring (Oberbayern) geboren, lebt in Frankfurt und Innsbruck
Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten in Innsbruck
und Wien; seit
1963 Verlagstätigkeit. Publikation von Kunstbüchern, Katalogen, bibliophilen Einzeldrucken,
Fotobüchern und Monographien
1967 Kurator an der Innsbrucker Galerie im Taxispalais und Realisierung vieler, der Fotografie
gewidmeten Ausstellungen
1978 Herausgabe der Monographie „Heinrich Kühn 1866–1944“
1979 Zusammenstellung der Wanderausstellung „Photographie als Kunst 1879–1979 /
Kunst als Photographie 1949–1979“; seit Juli
1980 Leiter des Frankfurter Kunstvereins

Veranstaltungen der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien 1979/1980

1979		
November	Vortrag	Ina Stegen und Michael Mauracher: „Künstlerische Fotografie als Lehrfach – Erfahrungen am Salzburg College seit 1975“
Dezember	Ausstellung in Zusammen- arbeit mit dem Metropolitan Museum, New York, und der Wiener Secession	„Alfred Stieglitz Die New Yorker Photo-Secession zu Gast in der Wiener Secession“
1980		
Februar	Ausstellung	„Otmar Thormann“
	Vortrag	Peter Weiermair: „Photographie als Kunst – Kunst als Photographie“
März	Vortrag	Karin Mack: „Die Bildwirklichkeit in der Fotografie“

5. Internationales Symposium der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank „Kritik und Fotografie, 1. Teil“ am 22. Juni 1980 im Internationalen Kulturzentrum Wien

September 1980
–Februar 1981

Jubiläumsausstellung der Österreichischen Länderbank
„Aufbruch in die Moderne 1880–1980“ unter Einbindung
des dreiteiligen Ausstellungszyklus:

„Entwicklungen in der Fotografie“

1. Teil: 1880–1920 „The Pictorial Photography oder die malerische
Fotografie“
2. Teil: 1920–1940 „Neues Sehen“
3. Teil: 1940–1975 „Subjektive Fotografie“

Beteiligungen:

Wanderausstellung	„Photographie als Kunst 1879–1979“ – „Kunst als Photographie 1949–1979“
Fotozeitschrift	„Camera Austria“ – Forum Stadtpark Graz
Studienprogramm	Salzburg College (Photo-Workshops)
Dokumentation	Johann Promberger (1886–1962)

Inhaltsangabe

5 Jahre Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.	1
Ina Stegen und Michael Mauracher: Künstlerische Fotografie als Lehrfach – Erfahrungen am „Salzburg College“ seit 1975.	3
Presseaussendung zur Ausstellung „Alfred Stieglitz“	5
Peter Weiermair: Photographie als Kunst, Kunst als Photographie	8
Karin Mack: Die Bildwirklichkeit in der Fotografie	15
5. Internationales Symposium „Kritik und Fotografie, 1. Teil“	
Marco Misani: Interview	18
Vilém Flusser: Für eine Theorie der Techno-Imagination	21
Bazon Brock: Von der Produzenten- zur Rezipientenkultur	24
André Jammes: Betrachtungen zur Fotografie des 19. Jahrhunderts in Frankreich	29
A. D. Coleman: Analyse und Vokabular in der Fotokritik.	35
Otto Breicha: Fotografie und Öffentlichkeit am Beispiel der österreichischen Situation	40
Anna Auer: Entwicklungen in der Fotografie	41
Aufruf.	44
Biographien.	45
Veranstaltungen der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien 1979/1980	47
Inhaltsangabe	48