

# Camera Austria

Zeitschrift für Fotografie 10



6. INTERNATIONALES SYMPOSION DER SAMMLUNG FOTOGRAFIS LÄNDERBANK WIEN  
23.–25. Oktober 1981

Lothar Beckel  
Rosetta Brooks  
Benjamin H. Buchloh  
Victor Burgin  
A. D. Coleman  
Douglas Crimp

Vittorio Fagone  
Vilém Flusser  
L. Fritz Gruber  
Frank Heidtmann  
Klaus Honnef  
Gottfried Jäger

Karin Jahoda  
Wolfgang Kemp  
Rosalind E. Krauss  
Rolf H. Krauss  
Andreas Müller-Pohle  
Floris M. Neusüss

Martha Rosler  
Manfred Schmalriede  
Georg F. Schwarzbauer  
Peter Weiermair  
Manfred Willmann

# Camera Austria 10/82

## INHALT/CONTENTS

Vorwort/Preface . . . . .	2
Benjamin H. Buchloh (West-Germany): Allegorie und Montage/Allegory and Montage . . . . .	3
Rosalind E. Krauss (USA): Der Surrealismus in der Fotografie – Fotografie und Surrealismus/Surrealism in Photography – Photography and Surrealism . . . . .	6
L. Fritz Gruber (West-Germany): Das Sammeln von Fotografien/About Collecting Photographs . . . . .	18
Frank Heidtmann (West-Germany): Marginalien zur Amateurfotografie/Marginal notes on Amateur Photography . . . . .	22
Klaus Honnef (West-Germany): Fotografie als Ausstellungsgegenstand – Persönliche Reflexionen zum Thema/Photography as an Exhibition Object – Personal Reflections on the Subject . . . . .	27
Vittorio Fagone (Italy): Xanti Schawinski – Die Fotografie/Xanti Schawinski – Photography . . . . .	31
Lothar Beckel (Austria): Abstrakte Wirklichkeit – Das Bild der Erde aus dem Weltraum/Abstract Reality – The Picture of the Earth from Outer Space . . . . .	33
A. D. Coleman (USA): Fiche and Chips: Technologische Vorzeichen/Fiche and Chips: Technological Premonitions . . . . .	37
Gottfried Jäger (West-Germany): Konstruktive Entwicklung in der Fotografie/Constructive Developments in Photography . . . . .	41
Floris M. Neusüss (West-Germany): Statement . . . . .	48
Manfred Willmann (Austria): Beitrag zur Podiumsdiskussion/Contribution to the Panel Discussion . . . . .	50
Karin Jahoda (Austria): Zur Problematik der Fotorestaurierung/The Problem Range of Photo Conservation and Restoration . . . . .	53
Peter Weiermair (Austria): Fotokultur: Aus der Sicht der Ausstellungspraxis/Photocultur: From the Perspective of Exhibi- tion Work . . . . .	54
Vilém Flusser (Brasilien/Frankreich): Fotografie und Tauschwert/Photography and Exchange Value . . . . .	58
Georg F. Schwarzbauer (West-Germany): Das Ich im fotografischen Abbild/The Ego in the Photographic Image . . . . .	64
Wolfgang Kemp (West-Germany): Nach '45 – Anmerkungen zur Entwicklung der Nachkriegsfotografie/After 1945 – Some Remarks on the Development of Post-War Photography . . . . .	67
Andreas Müller-Pohle (West-Germany): Visualismus/Dokumentarismus/Visualism/Documentary Photography . . . . .	73
Douglas Crimp (USA): Copyright/Photography/Copyright and Photography . . . . .	75
Martha Rosler (USA): Politische Aspekte der Dokumentarfotografie/Political Aspects of Documentary Photography . . . . .	81
Victor Burgin (Great Britain): Barthes Semiotik und „La chambre claire“/Barthes' Semiology and „La chambre claire“ . . . . .	88
Rosetta Brooks (Great Britain): The Fashioned Image – Two Convergent Developments in the Fashion Photograph and New Image Art . . . . .	92
Rolf H. Krauss (West-Germany): Der konzeptionellen Fotografie zweiter Aufstieg und „Fall“ am Beispiel Jan Dibbets/The Second Rise and „Fall“ of Conceptional Photography . . . . .	95
Manfred Schmalriede (West-Germany): Einzelbild und Bildfolgen/The Individual Picture and Picture series . . . . .	106
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien: Veranstaltungsprogramm 1981/82/Annual Program 1981/82 . . . . .	113

\*\*\*\*\*  
 \*  
 \* **JAHRESABONNEMENT: öS 250,- inkl. Porto (Ausland: öS 300,-)** \*  
 \* one year subscription rate: öS 300,- incl. postage (extra charge for mail) \*  
 \*  
 \* Jährlich erscheinen 4 Hefte / CAMERA AUSTRIA is published 4 times a year \*  
 \* Einzelpreis dieser Nummer: öS 75,- / single issue price for this issue: öS 75,- \*  
 \*  
 \* **Bestellungen an / order to: Forum Stadtpark, Stadtpark 1, A-8010 Graz/Austria** \*  
 \*  
 \*\*\*\*\*

Umschlag / Cover: Herbert Bayer, „Selbstporträt“, 1932/5, Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien  
 Englische Übersetzungen / English Translations: Camilla Nielsen  
 Herausgeber, Verleger und für den Inhalt verantwortlich / Edited and published by:  
 Manfred Willmann / FORUM STADTPARK, A – 8010 Graz, Stadtpark 1, Austria.  
 Mitherausgeber dieser Nummer / Co-editor of this issue:

Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien (Anna Auer), A – 1010 Wien, Rotenturmstraße 13, Austria.  
 Bankverbindung / Bank account: Steiermärkische Sparkasse Graz, Konto 0000-008656.

© 1982 by the authors and CAMERA AUSTRIA. Nachdruck – auch auszugsweise – nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.  
 No part of this issue may be reproduced without written permission of the publisher.

Reproduktion und Druck / Reproduction and print: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz/Austria.  
 Printed in Austria

Fotos, Beiträge und Informationen an die Redaktion, FORUM STADTPARK, A – 8010 Graz, Stadtpark 1, erbeten.  
 Für Bildzusendungen (bitte mit Rückporto!) kann keine Haftung für Beschädigung oder Verlust übernommen werden.  
 Für namentlich gezeichnete Beiträge übernimmt die Redaktion keine Haftung.

## Vorwort

Das 6. Internationale Symposium „Kritik und Fotografie, 2. Teil“ der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien, war – als theoretischer Beitrag – eingebunden in die 5. Wiener Internationale Biennale „Erweiterte Fotografie“, die im Oktober/November 1981 in der Wiener Secession stattfand. Veranstalter war die Wiener Secession.

Die Schwerpunkte der Referate verteilten sich auf die museumspädagogische Aufbereitung der Fotografie in Österreichs Museen, Schulen, Hochschulen und Universitäten, der Fotografie als Sammelobjekt, verbunden mit der konservatorischen und archivarischen Problematik der Fotografie, sowie auf allgemein gehaltene kunst- und kulturkritische Beiträge.

Alle Referate wiesen auf die breite Palette dieses Mediums hin; zukünftige Entwicklungen wurden angeschnitten, vergangene Standpunkte neu überdacht.

Als Veranstaltung scheint dieses 6. Internationale Symposium der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien das gewichtigste zu sein, die seit 1976 stattgefunden hat. Es bleibt zu hoffen, daß der Leser sich durch das Gestrüpp von These und Antithese genau so tapfer durchschlägt, wie es unser Lektorat, die Übersetzer – und alle anderen Beteiligten taten. Ein Kreuzzug für die Fotografie!

Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

## Preface

The Sixth International Symposium “Criticism and Photography, Part 2” that was held by the Collection FOTOGRAFIS Länderbank Vienna, was the theoretical part of the 5th Viennese International Biennial “Extended Photography”. This year’s Biennial, which was run by the Vienna Secession, took place in October/November of 1981.

The main topics discussed at the symposium ranged from the way photography is dealt with in Austrian museums, schools and universities, photography as a collector’s item as well as the problems arising in the conservation and storage of photographs, to general issues related to art and cultural criticism.

All of the papers given at the symposium pointed to the fact that this medium covers a wide field. Future developments were broached on, viewpoints of the past were reexamined.

As a singular event the 6th International Symposium held by the Collection FOTOGRAFIS Länderbank Vienna can be regarded as the most relevant one since 1976.

We hope that the reader will find his/her way through the thicket of theses and antitheses presented here, as our editors, translators and all of the other co-workers did in a most commendable way. A crusade for photography!

Collection FOTOGRAFIS Länderbank Vienna



Foto: Karin Mack

### ANNA AUER

1937 in Klagenfurt geboren, lebt in Wien, Buchhandlungslehre; 1954 bis 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; 1981 Leitung der 5. Wiener Internationalen Biennale „Erweiterte Fotografie“ zusammen mit Peter Weibel in der Wiener Secession.

### ANNA AUER

born 1937 in Klagenfurt, lives in Vienna, Training in book trade; 1954–1956 studied at Hochschule für Musik und darstellende Kunst “Mozarteum” in Salzburg; 1970 founded the photo gallery “Die Brücke” in Vienna; 1974 set up the collection FOTOGRAFIS, an initiative of Österreichische Länderbank Vienna; since then responsible for planning and organizing lectures, symposia and exhibitions related to the collection FOTOGRAFIS Länderbank; 1981 organized together with Peter Weibel the 5th Vienna International Biennial “Extended Photography” in the Vienna Secession.

# Benjamin H. Buchloh

## Allegorie und Montage

Ich halte einen kurzen Vortrag, der praktisch ein Fragment eines Einleitungskapitels einer längeren Arbeit ist. Der Teil, den ich heute abend vortrage, ist als eine kritische Erwiderung gedacht, auf eine Debatte über das Problem der Wechselbeziehung zwischen Allegorie und Montage, wie sie in den letzten Jahren in Deutschland entwickelt worden ist; sie ist eine kritische Antwort auf die Rezeption der Montage-Ästhetik, wie sie in dem marxistischen Arbeiten etwa von Jürgen Kirchhof in den späten siebziger Jahren aufscheint – eine marxistische Kritik also an der Montage-Ästhetik im Werk von Schwitters, mit dem ich mich auch beschäftige, die ich korrigieren, ergänzen oder kritisch in Frage stellen möchte.

Allegorie und Montage ist der Titel dieses Fragments. Die Erfinder der Montage – so scheint es zumindest – waren schon am Beginn des Prinzips des ihnen innewohnenden Zwanges bewußt. So schreibt George Grosz in seinen Erinnerungen, wie sie uns von Richter überliefert werden: „Als John Heartfield und ich 1916 die politische Fotomontage erfanden, hatten wir keine Ahnung, welche großen Möglichkeiten und welch dornige, aber erfolgreiche Entwicklung diese neue Erfindung erwartete. Wir klebten auf ein Stück Pappe eine Mischung aus Reklame für Spitzengürtel, Studentenlieder und Hundefutter, Etiketten von Schnaps- und Weinflaschen, Fotografien aus Illustrierten, willkürlich ausgeschnitten und in einer Manier zusammengeklebt, die uns erlaubte, in Bildern auszusprechen, was uns der Zensor verboten hätte, hätten wir es mit Worten gesagt.“

Das allegorische Prinzip ist eine bildliche Geheimsprache, die Aussagen macht, die in der öffentlichen Sprache unterdrückt werden müssen. Die pathetische Begeisterung in den Erinnerungen von George Grosz – in Hinsicht auf diese Erfindung, die er mit Heartfield gemacht hat – wird geklärt, wenn wir uns dabei bewußt werden, in welchem Ausmaß diese Erfindung abhängig war von den historischen und politischen Bedingungen, die die allegorische Rede notwendig machte. Die Erinnerungen von George Grosz umschreiben in extremer Verdichtung das Terrain und die Prozedur der Montage: Sie bedeuten für uns eine dialektische Spannweite aller Collage- und Montageprinzipien, die von einer kontemplativen Versenkung in die Fragmente der Verdinglichung bis hin zum machtvollen Propaganda-Instrument für Massenagitation reichen kann.

Historisch gesehen sind diese Positionen in der Dialektik zwischen den Collagen von Schwitters und den Montagen von John Heartfield verkörpert und wirken noch in die Gegenwart fort – in scheinbar konträren Praktiken fotografischer Zitate, die wir in zahlreichen Arbeiten junger europäischer und amerikanischer Künstler finden. Es ist notwendig, diese Gegensätze als sich dialektisch bedingende und historisch auseinanderfaltende zu begreifen. Dann wird man auch dem Allegoriebegriff gerecht, wie er im Spätwerk Walter Benjamins entwickelt worden ist. Nur dann kann man das Prinzip der Collage und Montage in seiner historischen Komplexität verstehen, als ein Prinzip, das zwischen der Auflösung von Verdinglichung und Fetischismus hin und her pendelt. Zitieren wir da noch einen anderen Erfinder der Montage, Raoul Hausmann, der jenen Wechsel in der Aussage von George Grosz klar als dialektische Einheit erkennbar macht: „Nachdem die Dadaisten das statische, simultane und das rein phonetische Gedicht erfunden hatten, wandten sie dasselbe Prinzip auf die bild-

## Allegory and Montage

I will deliver a short paper which more or less constitutes a part of the introduction to a longer piece of work. The part I'm presenting this evening is conceived of as being a critical response to a debate on the issue of the interrelationships between allegory and montage as has evolved in Germany during the last years. It is a critical response to the reception of montage aesthetics as reflected in the Marxist works of, say, Jürgen Kirchhof, in the late seventies—a Marxist critique of the montage aesthetics in Schwitters' work, something I also will go into with the intention of revising, completing or critically questioning it.

“Allegory and Montage” is the title of this fragment. Those persons who invented the montage—at least this is the impression I have, were already aware of its intrinsic power from the very start. Accordingly, George Grosz writes reminiscingly, as Richter has passed on to us: “When John Heartfield and I discovered the political photomontage in 1916, we didn't have the slightest idea what great possibilities and what tough, but successful development was awaiting this new discovery. On a piece of cardboard, we pasted a conglomerate of: lace garters, student songs, dog food as well as labels from brandy and wine bottles, photographs cut out of magazines in a haphazard way and glued together in such a way that we were able to express in pictures what would have been censored if we had said it in words.”

The allegorical principle is a secret code using pictures to say what is suppressed in public language. The great enthusiasm expressed in George Grosz' reminiscences with regard to this invention by him and Heartfield—becomes understandable if we consider how much this invention depended on historical and political conditions which made allegorical rhetoric imperative. George Grosz' reminiscences give an extremely condensed picture of the terrain and procedure belonging to montage: for us this means the whole dialectical range of collage and montage principles, including everything from contemplative immersion in the fragments of a materialized world to the powerful propaganda instrument of mass agitation.

Seen from an historical point of view these positions are embodied in the dialectical relation existing between the collages by Schwitters and the montages by John Heartfield. That this is still the same today can be seen in the seemingly contrary practice of quoting photographically, as we find in the work of a number of young European and American artists.

It is important to see these oppositions as being of a dialectical nature, unfolding in a historical context. It is only then that the allegorical concept, as it was developed in Walter Benjamin's late work is understood in its true sense. Then the principle of collage and montage can be understood in its historical complexity, as a principle somewhere in between dematerialization and fetishism. Here, we could quote another pioneer of the montage, Raoul Hausmann who clearly illustrates the change in George Grosz' statement as being a dialectical step: “After the Dadaists had invented the statical, simultaneous and purely phonetical poem, they applied the same principle to pictorial representations. They were the first to use photography as painting for creating something new by means of very different structures, bringing forth a completely new image from the chaos of war and revolution. And they were aware of the fact that their method had the power of

liche Darstellung an. Sie waren die ersten, die die Fotografie als eine Malerei gebrauchten, und mit Hilfe von Strukturen sehr verschiedener Art eine neue Sache schafften, die aus dem Chaos des Krieges und der Revolution ein vollkommen neues Bild herausriß. Und sie waren sich der Tatsache bewußt, daß ihre Methode eine Kraft der Propaganda besaß, die ihre Zeitgenossen nicht auszuwerten sich getrauten.“

Definieren wir die allegorische Rede und Montage als das Prinzip einer Aneignung von heterogenem entfremdeten Material, so verweisen beide auf etwas anderes als sich selbst, ebenso wie sie auf die Distanz zwischen den Zeichen seiner materiellen Präsenz und seiner Bedeutung verweisen. Raoul Hausmann besteht darauf, daß er „im Raum zwischen den Gegenständen operiert“.

Da das allegorische Zeichen immer bereits auf ein anderes Zeichen verweist – auf einen historisch anderen Zustand des Materials, auf eine frühe Konvention der Bedeutung, die dem sprachlichen Fragment eigen war, auf eine andere Funktion des Zeichens, die dem jetzigen vorausging, so stellt dies immer auch eine zeitliche Distanz her – im Gegensatz zur substantiell räumlichen Präsenz des Symbols. Das allegorische Zeichen kann daher immer nur in einem Akt der Wiederholung eines früheren Zeichens bestehen, ohne jemals jedoch mit ihm kongruent zu werden. Das angeeignete Zeichen bedeutet seiner Natur nach immer reine Vorzeitigkeit, es konkretisiert Andersartigkeit in der Wiederholung. Das allegorische Zeichen widersetzt sich dem Wunsch und dem Verlangen, eine Einheit wiederherzustellen. Als allegorisches Prinzip, wie eben das der Montage, operiert es in der Leere oder im Zwischenraum dieser zeitlichen und materiellen Inkongruenz.

Es wäre wichtig, in einem späteren Teil zu untersuchen, auf welche Weise diese Prinzipien in der Montage-Praxis von John Heartfield umgeändert worden sind.

Das allegorische Prinzip der Montage und Collage antwortet auf die Kondition der Verdinglichung und Entfremdung so, wie es sich in der Zerstörung des Gebrauchswertes der Objekte und der universellen Umsetzung des Tauschwertprinzips der Waren niedergeschlagen hat – als ein Material, das seine funktionelle Existenz beendet hat. Das Material in der Montage wird zu einem Element der allegorischen Sprache, die nichts als eine eigene Materialität bedeutet und verweist zugleich auf die räumliche und zeitliche Distanz, die ihre Elemente von allen anderen früheren Bedeutungen und allen anderen Funktionen trennt.

Die Entfaltung des politischen Potentials der Montage ist nicht denkbar ohne deren perzeptuelle Vorbereitung in der Transformation der ästhetischen Haltung.

Ist es eine der Funktionen des allegorischen Prinzips, zeitlich die Objekte vom Vergessen und Verlust in der Vergangenheit zu retten, so vollzieht die Montage genau dieses auf der Ebene Objekt-Subjekt Beziehungen und ihrer Vermittlung in der Wahrnehmung.

Die Collage ist immer ein erneuter Versuch der Wiederaneignung dessen, was entfremdet wurde, um endlich des Verlustes und der Entfremdung Herr zu werden. Dies erklärt auch die Notwendigkeit im Montage-Prozeß, die Fragmente der Realität als vorgefundene, als unveränderte, als ästhetisch nicht manipulierte einzusetzen und wieder anzueignen.

Ist der Blick des Allegorikers – wie Walter Benjamin es nachgewiesen hat – gefesselt und gebannt an das Verlorene, an das Vergangene, an das Entfremdete, um in dieser Fesselung eine Verbindung aufrecht zu erhalten – zur Erretung des Verlustes – so müssen wir sagen, daß der Blick des Montagepraktikers, des Montageproduzenten und die Arbeit, die er vollzieht, in der Konstruktion der Montage – entsprechend der Unterscheidung Freuds – als die Trauarbeit zu bezeichnen wäre, die das Verlorene in die Gegenwart integriert.

(Auszug aus einer deutschen Tonbandaufzeichnung)

propaganda the implications of which their contemporaries hardly dared to consider.”

If allegorical rhetoric and montage are defined as the principle of appropriating heterogeneously alienated material, then both are referring to something different than themselves, just as in the same way the difference existing between the sign's material presence and its meaning is being referred to.

Raoul Hausmann emphasizes that he is “working in the space between the objects.”

Since the allegorical sign is always referring to another sign, to a historically different state of material, to an early convention of meaning, which was inherent in the language fragment, to another function of the sign, preceding the present one, there is always a temporal distance that is created—as opposed to the substantially spatial presence of the symbol. The allegorical sign can therefore only once repeat a preceding sign without ever becoming congruent to it. The appropriated sign always is by its very nature something preexistent, its different character first evolving through repetition. The allegorical sign opposes a desire to restore unity. As an allegorical principle it operates like the montage in a vacuum or in between this temporal and material incongruence. It would be worthwhile to examine the way these principles were modified in John Heartfield's practice of the montage. The allegorical principle of montage and collage is a response to the conditions of materialization and alienation, this in a form that is reflected in the abolishment of the use value of objects and the universal transformation of the exchange value principle of commodities.—A material which has stopped existing functionally. The material in montage becomes an element of allegorical language which while referring only to its own materiality at the same time refers to spatial and temporal distance, separating its elements from earlier meanings and all other functions.

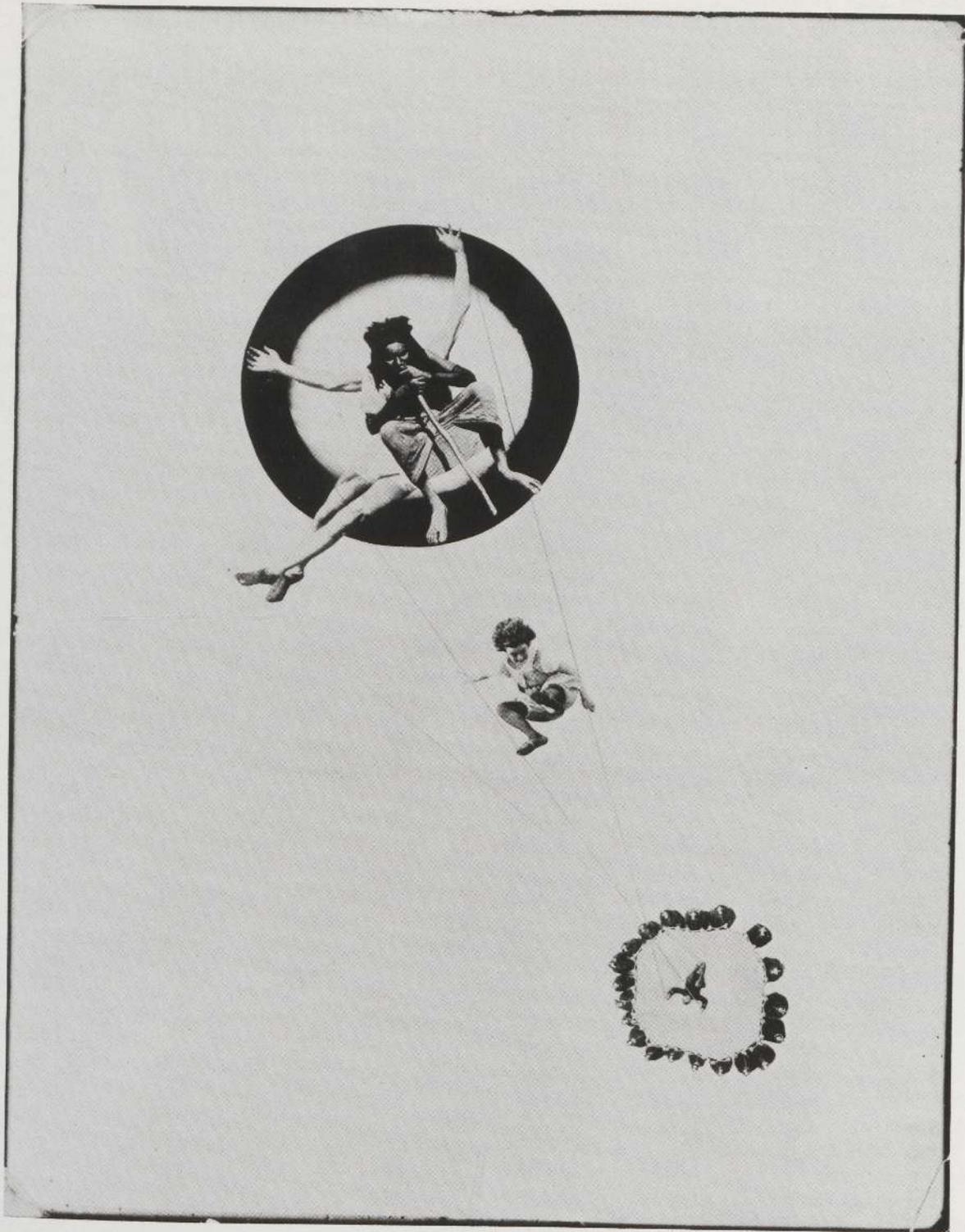
The montage unfolding its political potential is inconceivable without perception being prepared for this by transforming aesthetic views.

While it is a function of the allegorical principle to temporally save objects from being forgotten or lost in the past, this is done by the montage at the level of object-subject relationships and their conveyance in perception.

The collage is always a new attempt to re-appropriate that which has been alienated in order to finally come to grips with loss and alienation. This explains why in the montage it is necessary to deal with fragments of reality as given, as invariable and as nonmanipulable.

If the allegorist's gaze is bound and fascinated by what is lost, past, alienated—as Walter Benjamin demonstrates—seeking to maintain some relation within this fascination for saving something lost, then we can say that the montage producer's gaze, and the work he does to construct the montages could be called mourning—according to Freud's distinction—serving to integrate something lost into the present.

(Excerpt from a German tape recording and retranslated into English)



László Moholy-Nagy: „Zwischen Himmel und Erde“, ca. 1925, Fotomontage.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

# Rosalind E. Krauss

## Der Surrealismus in der Fotografie – Fotografie und Surrealismus

Ich glaube, wenn wir uns mit dem Gegenstand der erweiterten Fotografie beschäftigen, ist es notwendig, ein wenig auf Früheres zurückzublicken, nämlich auf das surrealistische Beispiel der erweiterten fotografischen Praxis.

Wenn wir heute davon sprechen, so deshalb, weil die Rolle der Fotografie innerhalb des Surrealismus eines jener Kapitel in der Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts ist, das niemals wirklich analysiert wurde. Es ist also unerforschtes Gebiet geblieben. Einer der Gründe, warum die Beziehung zwischen Surrealismus und Fotografie nie untersucht wurde, ist der, daß man die Fotografie immer als ein unwichtiges Nebenprodukt der zentralen Bewegung behandelt hat, das eigentlich außerhalb des Surrealismus stand.

Man war allgemein der Ansicht, daß die Fotografie durch ihr Wesen als Instrument im Dienste einer unveränderten Realität dem Surrealismus nicht akzeptabel erscheinen würde. André Breton, der wichtigste Theoretiker der surrealistischen Bewegung, unterstützte diese Annahme, wenn er auf die positivistischen Werke der Fotografie zurückweist. Die Waagschale des geschichtlichen Beweismaterials hat sich immer der Meinung zugeneigt, daß die Fotografie außerhalb des Surrealismus steht.

Walter Benjamin war der einzige, der in seinen Schriften über den Surrealismus die eigenartige Anwesenheit dieser Illustrationen behandelte. Die Fotografie drang aber nicht wirklich in das Herz des Surrealismus ein, wenn sie auch in die textlichen Veröffentlichungen vorrückte. Dort wurde sie zur wesentlichen Quelle der surrealistischen Zeitschriften. Die Gründerpublikation der Bewegung „La Révolution Surréaliste“ fand überhaupt keinen bildlichen Bezug zu den typographischen Extravaganzen der Dada-Blätter. Es waren nüchterne Kolumnen, Textkolumnen, zusammen mit visuellem Material, das meiste davon Fotografien von Man Ray, und all dieses Material hatte eine dokumentarische und illustrierende Wirkung. Marvilles Feindseligkeit gegen die traditionellen bildenden Künste, bildete den Gegensatz zu seinem Eintreten für diese illustrierten Magazine.

Wenn wir uns die Reihe der surrealistischen Magazine anschauen wie „La Révolution Surréaliste“, „Surréalisme au Service de la Révolution“, „Documents“, „The International Surrealist Bulletin“ „Le Surréalisme même“ u. v. a., dann sind wir überzeugt, daß sie, mehr als alles andere, die echten Objekte sind, die der Surrealismus hervorgebracht hat. Und mit dieser Überzeugung kommen wir unweigerlich zu dem Schluß, daß die wichtigste Erklärung, die jemals über den Beruf den Fotografen abgegeben wurde, jene von Walter Benjamin ist, der in seinem Buch: „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ sagt, daß bei der Erklärung oder bei der Aufgliederung des neuen Terrains der Fotografie eines der Phänomene das illustrierte Magazin, d. h. die Fotografie plus Text ist.

Genau zu dem Zeitpunkt, da W. Benjamin seine Analyse durchgeführt hat, haben die Surrealisten die Fotografie völlig unabhängig davon in die Praxis umgesetzt und rückten sie ins Zentrum ihrer Aktivitäten. Sie stellten sicher, daß sie nicht mehr außerhalb, sondern zentral wurde. Die Frage des außen und innen in der surrealistischen Praxis in der Kunstgeschichte, wie die Kunstgeschichte sie sieht, hat ihre eigene Ironie, denn der Gedanke von außen und innen setzt voraus, daß es einen Bereich gibt, der ein Zentrum hat, aber es ist genau dieses Zentrum, das man eigentlich hier nicht finden kann.

Erst kürzlich hat ein Kunsthistoriker festgestellt, es sei un-

## Surrealism in Photography – Photography and Surrealism

When discussing extended photography we ought to look back on earlier developments such as the Surrealist practice of extended photography.

The subject is brought up here today, because the role of photography in Surrealism is one of those chapters in the art history of the 20th century that has never been analysed and is still unexplored ground. One of the reasons why the relations between Surrealism and photography have never been studied is that photography used to be regarded as an insignificant by-product of the central movement, figuring outside Surrealism proper. It was generally believed that photography, which in its essence is an instrument serving unchanged reality, could not be acceptable to Surrealism. André Breton, the most eminent theoretician of the Surrealist movement, confirms this assumption, when he refers to positivist photography. The scales of historical evidence were always tipped in favour of the notion that photography is external to Surrealism.

Walter Benjamin was the only one dealt with these illustrations in his writings on surrealism. But photography did not really penetrate to the heart of surrealism, though it made its way into its publications and became the mainspring of surrealist magazines.

In the movement's founding publication, „La Révolution Surréaliste“, we find not even an inkling of the typographic extravaganzas displayed in the Dada magazines. It combined sober printed columns with visual material, most of it photographed by Man Ray, all of it documentary and illustrative in character. Marville's hostility to the traditional plastic arts contravenes his advocacy of these illustrated magazines.

If we take a look at the series of surrealist magazines such as „La Révolution Surréaliste“, „Surréalisme au Service de la Révolution“, „Documents“, „The International Surrealist Bulletin“, „Le Surréalisme même“ and many others, we are convinced that these magazines, more than anything else, were truly Surrealist objects. This conviction will inevitably lead us to the conclusion that the most important statement made at the time about the profession of photography was the one by Walter Benjamin, who said that when explaining or categorising the new photographic terrain one of the outstanding phenomena was his combined with book: „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“.

At the very time when W. Benjamin made his analysis, the Surrealists began, quite independently, to employ photography and to make it the centre of their activities, thus moving it from an external to a central position. The question as to what is external and internal with regard to Surrealism in the art-historical sense implies a specific irony, since the notions of external and internal presuppose a centre, and it is this very centre that eludes us. Only recently, an art historian has stated that it is impossible to define Surrealism as a style of painting. What makes it so difficult to find a centre is the existence of two diametrically opposed branches, the pictorial and the linear branch. If one has two fundamentally different halves it is wellnigh impossible to find a centre. This inner contradiction is not limited to Surrealist painting but extends to the theoretical plane as well.

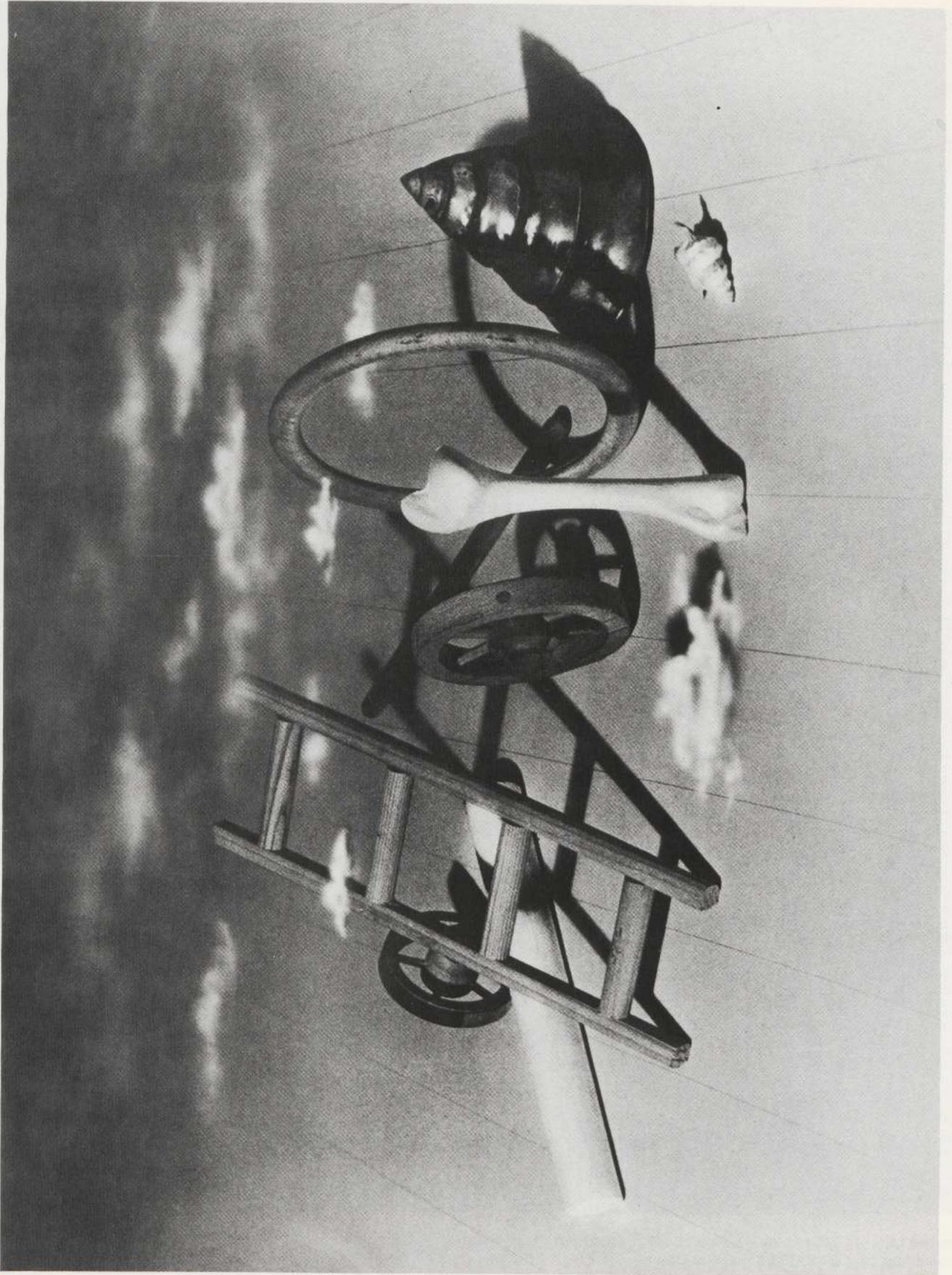
If I am going to dwell for a few minutes on these contradictions it is because these opposed principles have a strong bearing on the role of photography. The first contradiction is to be found in pictorial representation. Breton takes it up in his essay, „Surrealism and Painting“, when he explains the



Herbert Bayer: „Handlung“, 3/40, 1932/6 (Auflage 1969), Fotoplastik.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



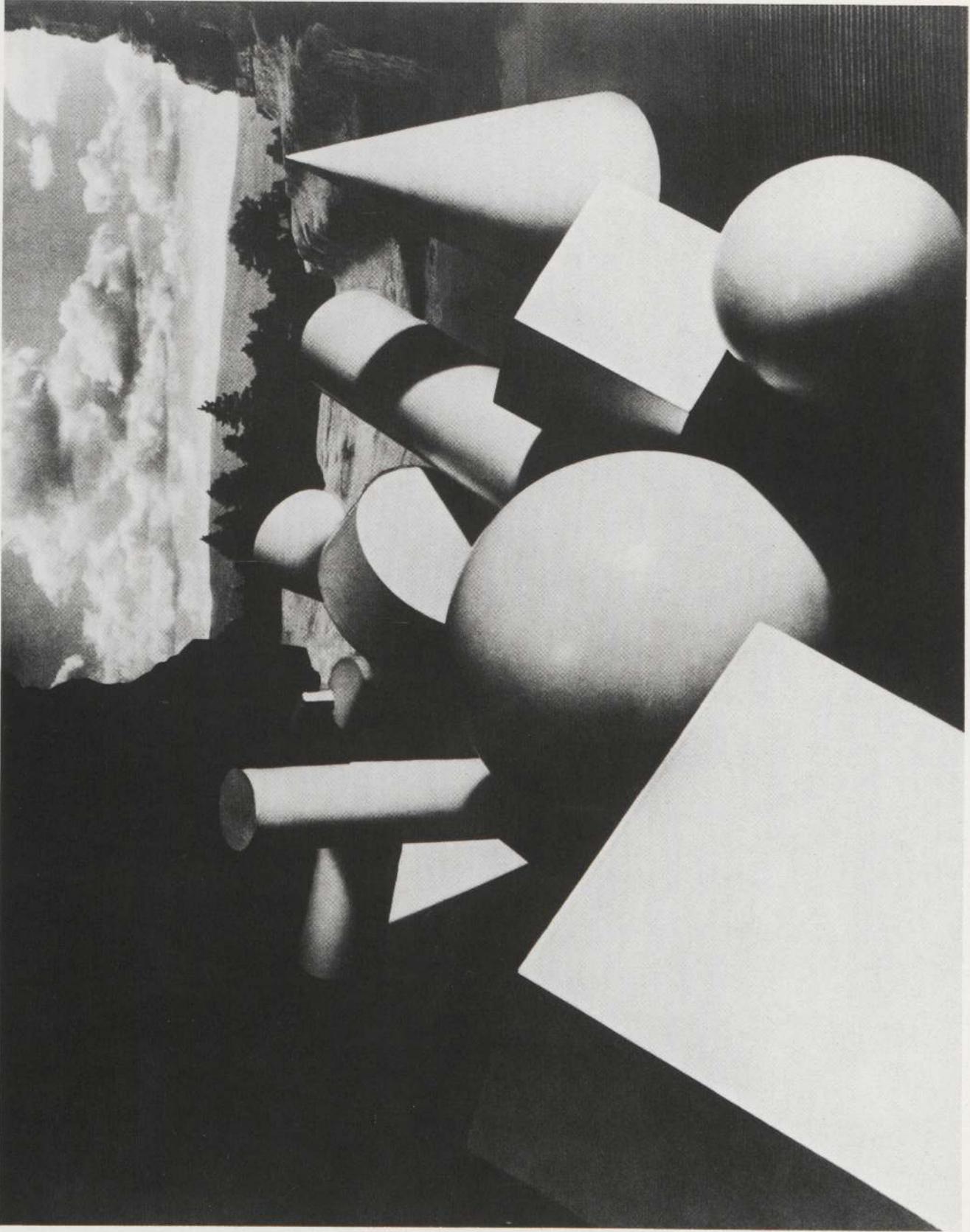
Herbert Bayer: „Monument“, 1932/12, Fotomontage, Vintage Print.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



Herbert Bayer: „Stilleben“, 23/40, 1936/4 (Auflage (1969), Fotoplastik.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



Herbert Bayer: „Der Mensch gewinnt“, 3/40, 1932/9 (Auflage 1969), Fotomontage.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



Herbert Bayer: „Metamorphose“, 20/40, 1936/7 (Auflage 1969), Fotoplastik.  
Sammlung FOTOGRAFIS Landerbank Wien

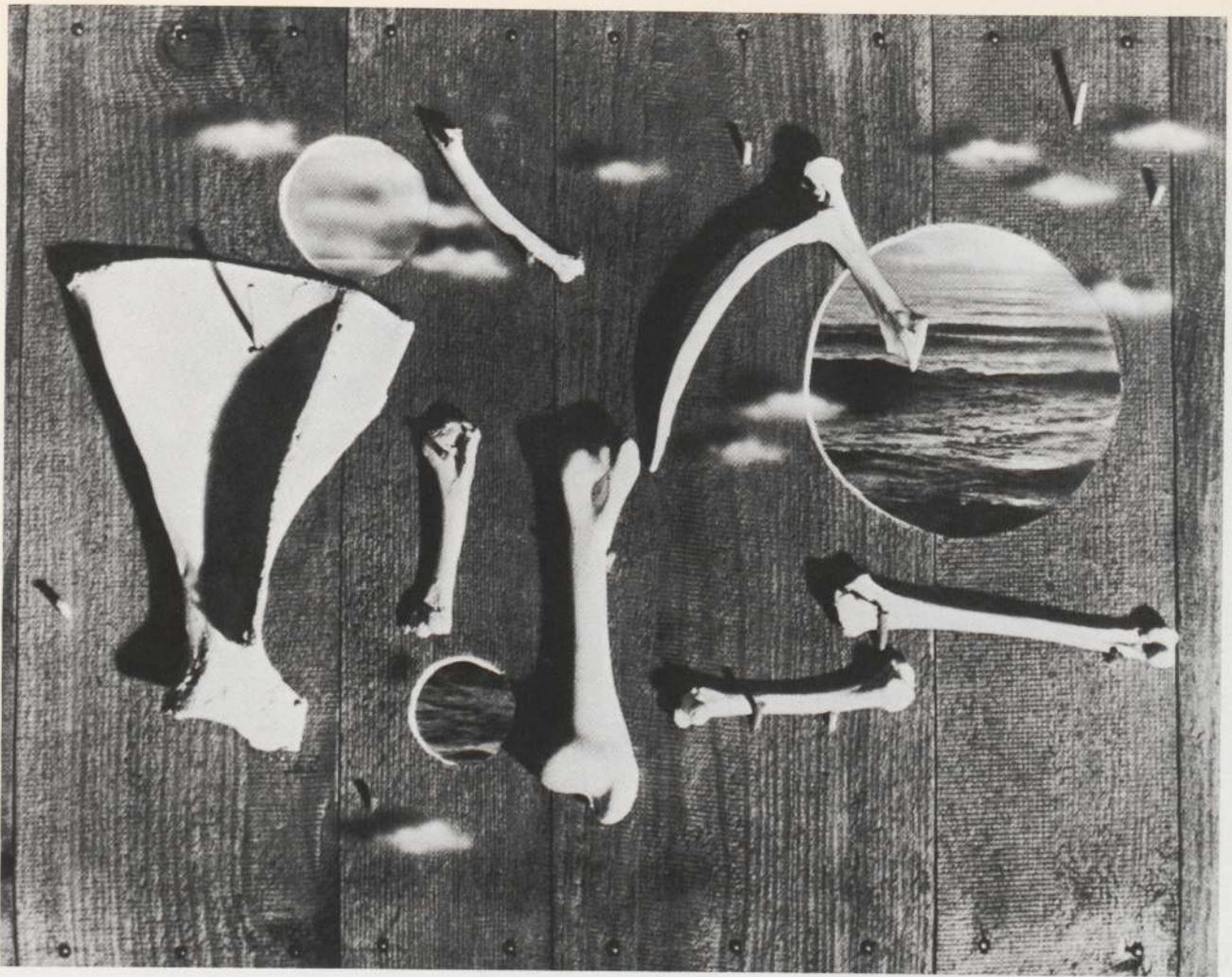


Herbert Bayer: „Knochenbrecher“, 3/40, 1931/1 (Auflage 1969), Fotomontage.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

6/18/69



Herbert Bayer: „Kurz vor der Dämmerung“ 6/40, 1936/5. Auflage 1969, Fotoplastik.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



Herbert Bayer: „Knochen mit Meer“, 8/40, 1936/1 (Auflage 1969), Fotoplastik.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien



Herbert Bayer: „Auf der Suche nach vergangenen Zeiten“, 6/40, 1959/1, Fotomontage.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

möglich, eine echte Definition für den Surrealismus als malerischem Stil zu geben. Das Problem, ein Zentrum zu finden, liegt vor allem darin, daß es zwei stilistisch diametral entgegengesetzte Zweige gibt: den malerischen Zweig und den linearen Zweig, hauptsächlich vertreten durch Salvador Dalí (unter anderem). Wenn man nur zwei völlig entgegengesetzte Hälften hat, ist es fast unmöglich, ein Zentrum zu finden.

Dieser innere Widerspruch ist aber nicht auf die surrealistische Malerei beschränkt, sondern wird auch auf die theoretische Ebene übertragen. Wenn ich mich nun einige Minuten mit diesen Gegensätzen beschäftige, so deshalb, weil die gegensätzlichen Grundsätze für die Rolle der Fotografie von großer Bedeutung sind.

Der erste Gegensatz bezieht sich auf den Widerspruch in der bildlichen Darstellung. Breton beginnt damit in seinem Essay „Surrealismus und Malerei“, indem er den absoluten Wert der bildlichen Darstellung und des bildlichen Sehens erklärt. Er charakterisiert den Gesichtssinn als primitiv und stellt ihn damit absichtlich in Gegensatz zu der vorgefaßten Meinung. Diese Primitivität des Gesichtssinnes bezeichnet er als „gut, rein und unverfälscht“; die Überlegung der Gedanken, welche die Vernunft kontrollieren, als „schlecht und degenerierend“.

Aber der privilegierte Platz, der dem Gesichtssinn im Surrealismus eingeräumt wird, wird gleich wieder in Frage gestellt durch ein Medium, dem man noch größere Privilegien zugesteht, nämlich der Schrift. Psychischer Automatismus ist eine schriftliche Form, eine Textproduktion. In der malerischen Arbeit, z. B. von André Maçon, wird der Automatismus als eine Art Schrift verstanden, und Breton beschreibt die Arbeiten von Maçon als in ihrem Wesen nach schriftliche Darstellungen. Indem er nun die Produkte eines schriftlichen Automatismus jenem der visuellen bildlichen Darstellung vorzieht, scheint es, als ob Breton die klassische Präferenz, die dem Gesichtssinn vor der Schrift gegeben wird, umkehrt. Denn in seiner Definition ist die bildliche Darstellung immer der Täuschung verdächtig, während dies bei der schriftlichen Darstellung nicht der Fall ist.

Breton verfährt daher weiter in der Tradition der westlichen Kultur und münzt diese Angst vor der Darstellung um, indem er darauf hinweist, daß sie eine Fälschung darstellt. Und die Wahrheit des Geschriebenen, des automatistisch Geschriebenen und Gezeichneten, ist nicht so sehr eine Darstellung von etwas, sondern eine Manifestation oder eine Aufzeichnung, wie die Striche, die ein Seismograph auf ein Papier zeichnet. Und dieses schriftliche Netz macht dann Dinge sichtbar, und zeigt so einen nicht sichtbaren inneren Zustand. Das Engagement Bretons für den Automatismus der Schrift als eine spezielle Modalität des Gegenwärtigen und seine Abneigung gegen die Darstellung als eine Täuschung, als eine Fälschung, halten die traditionelle platonische Opposition zwischen Wahrheit und Illusion aufrecht. Es wird nur eine Umstellung vorgenommen; die Wahrheit wird einem Wert zugeordnet und die Illusion wieder einem anderen. Es ist also auf der Ebene der Theorie in dem Aufsatz „Surrealismus und Malerei“ ebenso unmöglich, eine Synthese herzustellen, wie es unmöglich ist, eine Synthese zu schaffen zwischen den beiden Hälften der malerischen Praxis.

Wenn wir nun diese beiden Phänomene zusammennemen, die ich hier vorgestellt habe, nämlich das Primat, das die Surrealisten selbst der illustrativen Fotografie gaben, und der Unmöglichkeit, ein einheitliches stilistisches Konzept abzuleiten aus den gegensätzlichen vorhandenen Formen, dann könnten wir die Möglichkeit ins Auge fassen, den bildhaften Code dieses Stils eher in der Fotografie zu finden.

Dies ist jedenfalls die Schlußfolgerung, die ich gezogen habe. Und was ich nun im folgenden dazu noch zu sagen habe, ist, daß wir die Fotografie aus dieser Position außerhalb des Surrealismus in den Kern des Surrealismus verlegen müssen, und zwar definitiv. Man kann natürlich sagen, daß, wenn ich

absolute values of representation and vision. In deliberate opposition to the prevailing opinion he characterises vision as primitive and, thus, “good, pure and unadulterated”, while ratiocination is bad and degenerative.

But the primacy assigned to vision by Surrealism is directly called in question by a medium that has even higher priority, namely writing. Psychic automatism is itself a form of writing. In the paintings of André Maçon, for instance, the automatism is understood as a kind of writing, and Breton describes Maçon's works as, in essence, written representations. By preferring the products of automatic writing to those of visual representation, A. Breton seems to reverse the classical priority given to vision over writing. In his definition visual representation, in contrast to written representation, is always suspect of deception.

Breton continues in the occidental cultural tradition and transmutes this dread of representation by calling it deceptive. The truth of that which is written, of that which is automatically written and drawn, is not to be found in the representation of an object but in a manifestation or a record, like the lines drawn on paper by a seismograph. The written network makes things visible and reveals an invisible inner condition.

Breton's commitment to the automatism of writing as a specific modality of the present and his dislike of representation as deception or forgery perpetuate the traditional Platonic opposition of truth and illusion. Things are merely readjusted, truth and illusion being assigned to new values. A synthesis on the theoretical plane, attempted in the essay, “Surrealism and Painting”, proves as impossible as a synthesis of the two branches of Surrealist painting.

If we combine the two phenomena described, i. e. the primacy given to photography by the Surrealists themselves and the impossibility of deriving a uniform concept from the prevailing contradictory styles, we might consider the possibility of looking for the visual code of this style in photography.

This is at least my own conclusion and the following observations are intended to prove that photography has to be definitely moved from a position outside Surrealism into its very core.

One may, naturally, argue that by seeking the solution in the field of photography I merely replace one problem by another. For in Surrealist photography we find the same visual heterogeneity as in painting and sculpture, the list including the rather traditional type of photomontage. The picture I am going to discuss in some detail is a selfportrait of André Breton subtitled “Automatic writing”.

When we look at the picture and its subtitle, that juxtaposition of writing and image, a confrontation leading nowhere except to theoretical confusion? It is my intention to prove that, for once, it will not lead us into confusion but to clarity, i. e. to the very type of dialectic synthesis of disparate objects which André Breton sought to achieve with his programme for Surrealism.

During the avant-garde period of the twenties, photomontage was viewed as a means of infiltrating the picture of reality with the significance of this reality. This is achieved by juxtaposing image and image, image and drawing, image and writing.

When, under the influence of the text, photography expresses no longer the reality it depicts but also the social trend expressed by what is depicted, it has become a photomontage. In photomontage an important role is played by syntax. It can either be seen as the sequence of individual words or as the overall picture it presents. “Spacing” was the word chosen by Max Ernst for the resulting concept. In Dada montage “spacing” plays a particularly significant part. It is meant to signify that between the individual objects represented there is always the white sheet which separates the individual elements keeping them apart. “Spacing” which also implies rapid succession of objects, deprives photography of one of its central illusions,

die Lösung auf das Gebiet der Fotografie verlegen will, ich nur eine Problematik durch eine andere ersetze, denn wir finden hier dieselbe visuelle Heterogenität auf dem Gebiet der surrealistischen Fotografie, wie wir sie auch in der Malerei und in der Bildhauerei entdecken. In diese Liste gehören auch Fotomontagen eher traditioneller Art. Das Bild, von dem ich hier jetzt im speziellen spreche, ist ein Selbstporträt von André Breton und heißt: „Automatic writing“ – „Automatische Schrift“.

Wenn wir uns das Bild und den Untertitel anschauen, sehen wir uns dann nicht wieder dieser konstanten Gegenüberstellung, Nebeneinanderstellung von Schrift und Bild gegenüber, einer Gegenüberstellung die uns nirgendwo hinführt außer in theoretische Verwirrung? Nun, meine Absicht ist, zu zeigen, daß sie uns diesmal nicht zur Verwirrung, sondern zur Klarheit führt, nämlich zu genau der Form dialektischer Synthese von entgegengesetzten Dingen, die André Breton mit seinem Programm für den Surrealismus verfolgte.

Während der Periode der Avantgarde in den zwanziger Jahren verstand man die Fotomontage als ein Mittel, mit dem man das Bild der Realität infiltrieren konnte, und zwar mit der Bedeutung dieser Realität. Und dies geschah durch das Nebeneinanderstellen von Bild und Bild, von Bild und Zeichnung, von Bild und Text.

Wenn die Fotografie unter dem Einfluß des Textes nicht einfach eine Tatsache ausdrückt, die sie darstellt, sondern auch die soziale Tendenz, die diese Tatsache zum Ausdruck bringt, dann handelt es sich bereits um eine Fotomontage. Wenn wir von Montage sprechen, dann spielt die Syntax eine sehr große Rolle. Man kann sie einerseits als Zeitabfolge der einzelnen Worte betrachten und andererseits als Gesamtbild, das sich präsentiert. Und daraus ergibt sich eine reine Exterritorialität, die Max Ernst als „spacing“ bezeichnet hat. In der „Dada-Montage“ spielt dieses sogenannte „spacing“ eine ganz besondere Rolle. Hierin wird vor allem zum Ausdruck gebracht, daß zwischen den einzelnen dargestellten Dingen sich immer das weiße Blatt befindet, das die einzelnen Elemente voneinander trennt, voneinander entfernt hält. Dieses „spacing“, dieses gedrängte Aufeinanderfolgen von Objekten, nimmt der Fotografie eine ihrer zentralen Illusionen, nämlich die der simultanen Präsenz, die ich eigentlich für ein Geburtsrecht der Fotografie halte. Durch dieses „spacing“ entsteht ein „voneinander-abtrennen“ der Elemente. Jedes Element wird vom anderen ferngehalten, außerhalb des anderen gehalten und befindet sich sozusagen in einer eigenen Zelle.

Erstaunlich ist, daß die surrealistischen Fotografen eigentlich die Fotomontage nicht sehr viel verwendet haben und wenn, dann haben sie diese eigentlich imitiert durch die Verwendung des „combination-printing“.

Die surrealistischen Fotografen haben versucht, eine Synthese herzustellen zwischen der Beziehung der Fotografie zur direkten Präsenz der Gegenwart und dem „spacing“.

Eine andere Art, die Fotografie mit dieser direkten Präsenz zu versehen, ist die Solarisation, die eine sogenannte Isolierung hervorruft, die Isolierung einzelner Elemente voneinander. Eine weitere Möglichkeit, diese Realität des „spacing“ darzustellen, ist die der Negativkopie. Hier haben wir ein weiteres Beispiel, das die Möglichkeit der Vervielfältigung, die der Fotografie ja innewohnt, ausnützt, um einen Zwillingseffekt zu erreichen, den man Verdoppelung bezeichnet. Diese Methode wurde oft von Man Ray verwendet. Dieses Verdoppelungserlebnis spielt eine ganz wesentliche Rolle. Es markiert die Realität als eine Schriftform, und Levin Strauss spricht von Verdoppelung, z. B. wenn er vom Zugang von Kleinkindern zur Sprache spricht, wenn sie anfangen, zu plappern und Silben zu verdoppeln, wie z. B. in Mama und Papa. Das zweite „Pa“ von Papa weist daraufhin, daß das erste eine bestimmte Bedeutung hat.

Die surrealistischen Fotografen wollten diese Verbindung

the illusion of simultaneous presence, which I actually consider to be one of photography's birth rights. "Spacing" results in a separation of the individual elements. Each element is kept apart from the other, kept outside the other, is, as it were, encased in a cell of its own.

It is surprising that Surrealist photographers, in fact, made little use of montage, and if they did, they opted for the imitative form of combination-printing. Surrealist photographers tried to synthesize photography's relatedness to the immediacy of the present and to spacing.

Another way of investing photography with immediacy is "solarisation" which results in the isolation of individual elements from one another. Another possibility of presenting the reality of "spacing" is the negative copy.

This is an example in which the reproducibility inherent in photography is exploited to achieve a duplication effect. It is called doubling and was frequently used by Man Ray. The experience of doubling is highly significant. It marks the causal relationship of reality and writing. Levi Strauss talks about doubling in connection with the access to language in infancy, when children start to babble by doubling syllables such as in mama and papa. The second "pa" of papa indicates that the first has a certain significance.

Surrealist photographers wanted to exploit the connection of photography to reality. Index was the word chosen for it by an American philosopher, but it might as well be called an imprint or a trace that is left.

The Rayogram is an example of how to establish this direct connection between reality and photographic imprint. And the intention behind doubling and spacing was again to insist on reality as something convulsed into sign. In this experience of reality as a sign, as writing, as depiction we also find the principle lying at the heart of Surrealism: it is the notion of the marvellous, the concept of convulsive beauty.

Reality fragmented into signs is the central experience of Surrealist photography.

Let me conclude by showing you a few examples in which objects are caught, framed and presented as elements of a reality, as examples of nature producing these elements separated from one another, practically infected by spacing.

In summing up, I should like to state that the unifying principle of Surrealist photography is to regard reality as a kind of writing and the camera as the instrument of writing, which makes it possible to achieve synthesis.

(Excerpt from a German tape recording and retranslated into English) Translation: Mag. Ursula Cordt

zwischen der Fotografie und der Realität nützen. Ein amerikanischer Philosoph hat diese Verbindung „Index“ genannt, man könnte sie auch bezeichnen als einen Abdruck, der hinterlassen wird – als eine Spur.

Das Rayogramm ist ein Beispiel dafür, wie diese direkte Verbindung hergestellt werden kann zwischen der Realität und dem fotografischen Abdruck. Und auch mit dem „doubling“ und dem „spacing“ wollte man einer Realität Nachdruck verleihen, die praktisch eingebunden wird in ein bestimmtes Zeichen, in eine zeichenhafte Einheit. Und in dieser Erfahrung der Realität als Zeichen, als Schrift, als Darstellung, findet man eigentlich auch den Grundbegriff, der dem Wesen des Surrealismus zugrundeliegt, nämlich den Begriff des Wunderbaren, den sogenannten Begriff der konvulsiven Schönheit. Die Realität, aufgesplittert in einzelne Zeichen, ist eigentlich die zentrale Erfahrung der surrealistischen Fotografie.

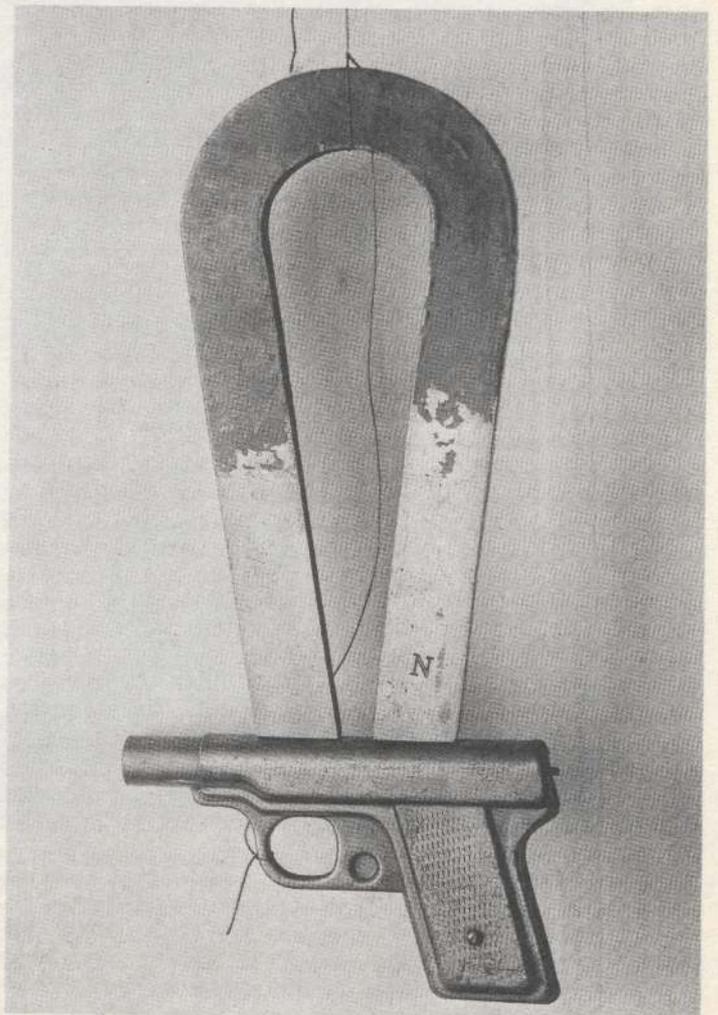
Abschließend möchte ich jetzt noch einige Beispiele zeigen, bei denen die Objekte eingefangen werden, eingerahmt und als Elemente einer Realität dargestellt, als Beispiel dafür, wie die Natur diese Elemente separiert voneinander produziert, praktisch infiziert mit dem „spacing“.

Zusammenfassend möchte ich noch sagen, daß dieses einigende Prinzip der surrealistischen Fotografie jenes ist, das die Realität als eine Art Schrift sieht, daß die Kamera das Instrument ist, das diese Schrift hervorbringen und daß dadurch eine Synthese geschaffen werden kann.

(Auszug aus einer deutschen Tonbandaufzeichnung, rückübersetzt ins Englische)



Man Ray: „André Breton“, 1930.



Man Ray: „Compass“, 1920.

# L. Fritz Gruber

## Das Sammeln von Fotografien

Ich habe seit meiner Schüler- und Studentenzeit in den zwanziger Jahren Fotografien gesammelt (und, nebenbei, selbst fotografiert). Es begann natürlich bescheiden, teilweise, indem ich Bilder aus Zeitschriften ausschnitt. Zugleich habe ich von jeher Kontakt zu Fotografen gesucht und gefunden. Viele waren erfreut, als ich sie um Abzüge bat. Auch mit Redakteuren war ich bekannt, da ich selbst journalistisch-fotografisch arbeitete, um mir das Geld für das Studium an der Universität zu verdienen. Sie gaben mir manchmal Fotografien, von denen sie sagten, sie bräuchten sie nicht mehr, da sie ja abgedruckt seien.

Im übrigen ist mein Paradebeispiel August Sander, der in Köln-Lindenthal bei uns um die Ecke wohnte und wirkte. Sein Sohn Gunther, der heute die Erbschaft seines Vaters betreut, ging mit mir zur Schule. Wir wunderten uns damals, daß August Sander, zu dem man einfach hinging, um gegen Geld ein Bild von sich machen zu lassen, auch Bettler fotografierte, die an seine Tür kamen, und der am Wochenende über Land zog, um Bauern aufzunehmen.

Ein anderes Beispiel: Peter Hunter, der Sohn Dr. Erich Salomons, hat Korrespondenz aus dem Jahre 1928 entdeckt, die ich von Köln aus mit seinem Vater in Berlin führte. Dieser war erstaunt, ja fast mißtrauisch. Er konnte sich nicht vorstellen, daß jemand ohne kommerzielle Absichten Fotografien von ihm haben wollte.

1928 war überhaupt ein großes Fotojahr. Nach seinem Buch „Halligen“, das er 1927 herausbrachte, erschien dann Renger-Patzsch's klassisches Buch „Die Welt ist schön“. Und in Köln lief die PRESSA, die Weltausstellung der Presse, die der weit-schauende Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer initiiert hatte. Die Sensation waren die Großfotokollagen im russischen Pavillon von El Lissitzky. Damals sublimierten sich die neuen Visionen in Büchern, 1929 „Foto-Auge“ von Franz Roh, „Antlitz der Zeit“ von August Sander; 1931 „Köpfe des Alltags“ von Helmar Lerski und „Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken“ von Dr. Erich Salomon und anderen, für die ich mein ganzes Geld ausgab. Damals besuchte ich auch zum ersten Male in London Cecil Beaton, der in einer skurrilphantastischen Wohnung lebte. Es gelang mir, meine Schätze über den Krieg hinweg zu retten. Und, sowohl mein politisch unbelasteter Status, wie meine Bekanntschaften mit in- und ausländischen Fotografen waren 1949 der Grund und der Anlaß, daß ich gebeten wurde, beim Aufbau der „photokina“ mitzuwirken und insbesondere die Bilderschauen zu konzipieren und zu realisieren. Ich konnte meine weitreichenden Freundschaften mit Fotografen nun auch für die „photokina“ nutzbar machen.

Man kann meinem „photokina“-Abschiedskatalog entnehmen, daß ich nicht nur alle großen Fotografen auf die „photokina“ gebracht, sondern auch unbekannte entdeckt und gewissermaßen in eine erfolgreiche professionelle Karriere lanciert habe. Meine private Sammlung, um die sich meine Frau Renate kümmerte, führte eine Art Dornröschenschlaf, bis mich im Jahre 1972 der Vorsitzende und Sekretär des Kölnischen Kunstvereins, zu einer Ausstellung einluden. Ich akzeptierte unter zwei Bedingungen: die Ausstellung dürfe nichts mit der „photokina“ und nichts mit der Fotoindustrie zu tun haben. Und als die Schau von 250 Originalen, die ausschließlich *nicht* unter Glas gezeigt wurden, ihren letzten Tag hatte, war dies der erste der „photokina“. So lud ich meine internationalen Freunde vom Fach und von der Presse ein, sie zu sehen. Dadurch wurde sie öffentlich.

So folgten höchst positive Berichte – obwohl es doch nur eine Auswahl gewesen war – und es folgten Angebote zum Erwerb. Ich entschloß mich gemeinsam mit meiner Frau, dasjenige der Stadt Köln anzunehmen. Es dauerte dann noch fünf Jahre bis zwei Gutachter die 800 angebotenen Stücke bewertet, und die Stadt deren Schätzung akzeptiert hatte. Inzwischen konnte ich weitere 200 Originale als Stiftung anfügen.

## About Collecting Photographs

Since my school and college days in the twenties I have been collecting photographs also photographing myself). Of course I started doing this on a small scale by cutting pictures out of magazines. At the same time I have always sought contact with photographers and found it. Many were pleased when I asked them for prints. I also knew editors since I myself worked in journalism and photography to finance my university studies. Sometimes they gave me photographs they said they no longer needed since they had already been printed.

May I add my main example August Sander, who used to live and work around the corner from where we lived in Cologne-Lindenthal. His son Gunther who takes care of his father's inheritance today went to the same school as I did. It used to fascinate us that August Sander whom one could just stop by on to have one's picture taken for a certain price also photographed beggars who came up to his door and on the weekends wandered around the countryside photographing peasants.

Another example: Peter Hunter, Dr. Erich Salomon's son, found correspondence from the year 1928 I carried on with his father in Berlin when I lived in Cologne. He was surprised and even almost suspicious. He just couldn't imagine that somebody could want photographs from him without wanting to make money on them. 1928 was a big year in photography. After his book "Halligen" was published in 1927 Renger-Patzsch's classical book "Die Welt ist schön" (The World is beautiful) appeared. And in Cologne the world press fair PRESSA was on which the chief mayor of Cologne, Konrad Adenauer had initiated. The sensation at the fair were the large photo montages by El Lissitzky that were being shown in the Russian pavillon. At the time new visions were being sublimated in books such as "Photo-Auge" (Photo-Eye) by Franz Roh, 1929, "Antlitz der Zeit" (Face of Time) by August Sander, "Köpfe des Alltags" by Helmar Lerski, 1931, "Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken" (Famous Contemporaries in unguarded Moments) by Dr. Erich Salomon and others for which I spent all my earnings. At that time I also visited for the first time Cecil Beaton who lived in a very bizarre flat in London. I was able to save my pictures from the damage of war. Because of my politically clean record as well as my acquaintances with photographers from my own country and abroad I was asked in 1949 to assist in setting up the "photokina" and especially to plan and carry out exhibitions. This way I was also able to put my diverse friendships with photographers to the service of the "photokina".

In the last catalogue I did for "photokina" it can be seen how I attracted all of the great photographers to "photokina", also discovered new ones and launched them into successful professional careers. My own private collection which my wife took care of was in a silent slumber until 1972 the director and secretary of the Cologne Art Society who had heard about it invited me to give an exhibition. I accepted under two conditions: the exhibition was not to have anything to do with the "photokina" and the photo industry. And as the exhibition of 250 originals, all of which were displayed without glass covers, had its closing day, the "photokina" celebrated its first. I invited all my friends in the field of photography (and the press) from all over the world to come see it. This way I made publicity for the exhibition. Excellent critiques followed – even though only a cross-section had been shown – and there were also buying offers. My wife and I decided to accept the offer the City of Cologne had made. Another five years passed until the 800 pieces offered had been appraised and the city consented to the price. In the mean time I was able to add another 200 originals as a donation. Our collection was then handed over to the Museum Ludwig, and since then there have been three exhibitions on specific topics. In November the fourth one will be held under the title "Anonymous Portraits". So much about the history of our collection which



Albert Renger-Patzsch: „Pferd am Priel“, 1926, Vintage Print, publiziert 1928 in „Die Welt ist schön“, München.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

Unsere Sammlung wurde dann dem Museum Ludwig übergeben; bisher sind dreimal Auslese-Themen gezeigt worden. Im November 1981 folgt die vierte unter dem Titel „Anonyme Porträts“. Soviel zur Geschichte unserer Sammlung, die im übrigen noch nicht beendet ist; denn, wer könnte als wahrer Sammler je aufhören? Es hat sich also inzwischen wieder eine kleinere Sammlung bei uns zuhause angereichert. Und es geht sicher weiter.

Der Grundtenor meines Handelns war und ist die Liebe zur Fotografie und die Zuneigung zu Fotografen, die mir zahlreiche Freundschaften eingebracht hat. Kurz, ich habe niemals an Geld gedacht. Um so erfreulicher, daß sich meine rein ideelle Liebhaberei zum wertvollen materiellen Objekt gewandelt hat. Entscheidend ist also die primäre Einstellung zu Fotografien. Sie waren für mich nie Investment, noch weniger Spekulations-Objekte, sondern schöpferische Werke, an deren Anblick ich mich erfreute.

Dabei muß ich gestehen, daß man bei uns zuhause keine Fotografie an der Wand sieht, sondern nur moderne Graphiken, unter ihnen nicht wenige, die von der Fotografie inspiriert sind. Unsere Fotografien befinden sich in Schubladen, die wir hin und wieder öffnen, um sie kurz herauszunehmen, und sie zu genießen. Dadurch werden sie nicht zu Langweilern. Auch bleiben sie so vor schädlichem Licht verschont.

Nun, generell hat sich die Situation verändert, – zum Guten, wie zum Schlechten. Zum Guten, indem das Bewußtsein, daß Fotografie Kunst sein kann, sich verbreitert und vertieft hat, zum Schlechten, indem sich zusätzlich zum seriösen Handel mit Fotografien künstliche Mache, also Boom und manchmal auch Baisse gesellt haben. Sicher gibt es noch private Sammler, wie wir es sind. Vom zögernden Anfänger, bis zum gewieften Experten, von demjenigen, der wenig Geld hat, bis zu dem mit der dicken Börse. Allen kann geholfen werden, und sie müssen die Augen offen halten und ihren Verstand gebrauchen. Kürzlich hat eine junge Fotografin auf einem Kölner Trödelmarkt ein vorzüglich erhaltenes frühes Sander-Doppelporträt im Rahmen gekauft. Da sie die schlechte Beschaffenheit des Rahmens rügte, erhielt sie das Ganze für 20,- DM.

Gegenüber den privaten Liebhabern gibt es die öffentlichen Sammlungen, Museen, Galerien, Kunstvereine, welche die Fotografie längst als gleichrangig zur bildenden Kunst anerkannt und erworben haben. Wir wissen auch, daß es – abgesehen von Ausnahmen in Wien und Hamburg etwa – eigentlich in den USA begonnen hat. Es gibt dafür mehrere Gründe. Die in Europa geschulten Kunsthistoriker, die dann Museumsdirektoren oder Kuratoren werden, finden auf zwei Jahrtausende manuelles Schöpfertum gewissermaßen den „mechanischen Bastard“ Fotografie aufgestülpt, und sie können sich nie ganz von einem inneren abschätzigen Vorurteil freimachen. Sie machen aber mit, weil es „in“ ist. Die amerikanische Geschichte ist im industriell-technischen Zeitalter mit der Fotografie groß geworden. Die Fotografie hat visuell diese Geschichte nicht nur geschrieben, sondern mitgeprägt, wobei Film und Fernsehen als Abkömmlinge hinzu kamen. So ist die Fotografie in USA zu mehr geworden, als einer selbstverständlichen dokumentarischen und kreativen Begleiterin dieser Entwicklung.

Hinzu kam in den letzten Jahren zweierlei. Im Verlaufe der Rezession wurden Werke der manuellen Bildenden Kunst bei geschrumpften Budgets oft unerschwinglich, und mit der Fotografie bot sich ein willkommener preisgünstiger Ersatz an. Außerdem benutzten manche Künstler die Fotografie als Basis ihrer Bearbeitungen und Verfremdungen, hier heute „Erweiterte Fotografie“ genannt. Damit gelangte die Fotografie durch eine Art Hintertür in die heiligen Hallen der öffentlichen Institute. Und, als die Künstler sogar Produktionen und Präsentationen schufen, die in die Vergessenheit gesunken wären, wenn sie diese nicht fotografisch festgehalten hätten, wurden diese lichtbildnerischen Dokumentationen zu eigenständigen Kunstwerken.

Was in den Vereinigten Staaten, begleitet von Ausstellungen und verbalem Lärm, stürmisch vor sich ging, griff als neuer Wind – zuerst noch säuselnd – auf Europa über. Zu den privaten Sammlern und Museen sind wie in USA andere Erwerber hinzu gekommen, die sich nicht nur mit dem neu-etablierten Kunst-

by the way is not by any means finished; who being a real collector could ever stop? In the mean time another small collection has grown at our place. And it will continue to grow.

The prevailing note in my work was and is my love of photography and my fondness for photographers out of which numerous friendships have evolved. In short, I have never thought of money. It is even more gratifying that my purely ideal hobby has become a valuable material object. Thus, it is my general view of photographs that is decisive. They were never an investment for me, and even less an object of speculation, but rather creative pieces I enjoyed looking at.

I must admit here that there are no photographs on the walls of our home, but only modern graphics of which many had been inspired by photography. Our photographs are lying in drawers which we open now and then to take them out for a short while to enjoy. This way they never become boring. And they are protected from the damage of light. Now the general situation has changed. For the better as well as for the worse. For the better, in that there is a greater and deeper awareness that photography can be art and for the worse, in that in addition to serious trade with photographs there is phony speculation bringing big money and sometimes also big losses. Certainly, there are still private collectors like you and I. From the hesitant beginner to the shrewd professional, from the person with little money to the person with big wads of bills in his pocket. There's something to be had for everyone who keeps his eyes open and uses his head. Recently a young woman photographer found an early framed Sander double-portrait in excellent condition at a flea market in Cologne. When she complained about the frame's bad shape, she got the whole thing for 20,- DM. Apart from private lovers of photography there are public collections, museums, galleries, and art societies, that have already long ago recognized photography as an equal to pictorial art and purchased it.

We also know that apart from exceptions as in Vienna and Hamburg this trend began in the United States. There are a number of reasons for this. Art historians who were educated in Europe to later become museum directors or curators today see the so to speak "mechanical bastard" of photography grafted on two thousand years of manual art and just can't rid themselves of personal prejudices. Yet they go along with it, because it's "in". In the age of industry and technology American history has developed with photography. Photography has not just recorded this history visually, but also marked it with film and television evolving out of it. Photography in the United States has become more than a matter-of-course documentary and creative phenomenon accompanying this development. In recent years two new trends have evolved. During the recession pieces of manual pictorial art often became unaffordable with tight budgets and so photography was welcomed as an inexpensive substitute. In addition to this, some artists used photography as a base for further work and alienation today falling under "extended photography". This way photography entered through the backdoor into the sacred halls of public institutions. And when artists went on to make productions and presentations that would have soon been doomed to oblivion had they not been recorded photographically, thus becoming independent artworks in the form of photo documentations. What was happening in the United States with exhibitions and verbal commotion blew over to Europe, at first as a breeze. As in the United States private collectors and museums were joined by new buyers who weren't just interested in photography, the newly established art medium, as a decoration, but rather as an investment. The mentioned third party of interest supported by professional counsel has appeared in addition to private collectors and public galleries. The Österreichische Länderbank is a good and commendable example of this.

We are now right in the middle of an age in collecting photographs in which even the prices are dropping and young, creative photographers are appearing in a huge crowd of blind followers whose photos have little or absolutely no meaning. That is photography of no relevance and no depth. I have little regard for this. Photography must speak to one personally without any verbal crutches. It must appeal to one personally and should not be something drab and boring.

medium schmücken, sondern die Erzeugnisse auch als Kapitalanlage betrachten. Von Experten beraten, sind also zusätzlich zu den Privatleuten und öffentlichen Galerien die erwähnten Dritt-Interessenten hinzugekommen, von denen die Österreichische Länderbank ein gutes und lobenswertes Beispiel abgibt.

Wir sind also mitten in einer Zeit des Sammelns von Fotografien, in der sogar auch Preise sinken, und in der junge schöpferische Fotografen auftauchen, einzeln zwischen einer Riesenschar von Mitläufern, deren Bilder wenig oder kaum etwas zu sagen haben. Das ist die Fotografie der Belanglosigkeiten und Leere. Von ihr halte ich nichts. Eine Fotografie muß einen ansprechen, ohne verbale Krücken. Sie muß einem persönlich gefallen und darf nicht öde und langweilig sein. Zudem, ein nichtssagendes Foto wird auch durch Multiplikation oder leichte Variationen nicht aussagestärker. Nun ja, das ist eben mein persönliches Bekenntnis, und ich bin gut damit gefahren. Daraus ergibt sich, daß ich nichts von der Fotografie als bloße Geldanlage halte. Fotografien sind keine Aktien, deren kommerzielles Auf – und – Ab den Börsianern einigermaßen kontrollierbar bleibt. Wenn Aktien fallen, manchmal unter Zero, Verlust bringend, bleiben sie selbst nur ein bedrucktes Papier, das einem nichts gibt. Fotografien, die aus dem Seelischen des Menschen aufsteigen und den Betrachter ebenso anrühren, behalten ihren eigenen Wert. Das Geheimnis des befriedigenden Sammelns von Fotografien liegt in der Liebe zu ihnen. Wer richtig zu lieben versteht, ohne Kalkül, wird auch seinen Lohn bekommen, bestimmt ideell, manchmal sogar auch materiell.



Foto: Ulrich Tillmann

#### L. FRITZ GRUBER

Jahrgang 1908. Experte und Förderer der dokumentarischen und kreativen Fotografie; Leiter der kulturellen „photokina“-Bilder- und Film-schauen. Zwischen 1950–1980 Konzeption und Realisierung von mehr als 300 internationalen Ausstellungen. Autor verschiedener Bücher; zahlreiche Veröffentlichungen und Gestalter von Fernseh-Sendungen; besaß als Amateur-Historiker der Lichtbilderei eine außergewöhnliche Sammlung von Fotografien, die sich jetzt im Museum Ludwig, Köln, befindet. Initiator (1951) und Vizepräsident der „Deutschen Gesellschaft für Photographie“; lebt und wirkt, unterbrochen von vielfach wiederholten Reisen durch Europa, USA, Afrika und Asien in seiner Heimatstadt Köln, von wo aus er seine zahlreichen internationalen Verbindungen und Freundschaften aufrecht erhält.

#### L. FRITZ GRUBER

born 1908. As an expert he promotes documentary and creative photography. Directs the “photokina”-picture and film-shows. 1950–80 organized and directed more than 300 international exhibitions. Author of various books; numerous publications, active in creating presentations. As an amateur historian of photography he possesses an outstanding collection of photographs which is now owned by the Museum Ludwig in Cologne. In 1951 he initiated “Deutsche Gesellschaft für Photographie” of which he is the vice-president; lives and works in his native town Cologne, extensive travels throughout Europe, the USA, Africa and Asia. International contacts and friendships with artists.

Also a photo with no real message gains nothing with multiplication or slight variations. Well, that's my personal view of photography and I haven't gone wrong so far. Out of this also follows that I have little regard for photography as a money investment. Photographs aren't stocks the up and downward movement of which can be controlled to a certain degree by brokers. When stock rates drop, sometimes to below zero, bringing losses, they themselves remain a piece of printed paper of no value. Photographs on the other hand, are by the very fact that they rise forth from the human soul and touch the onlooker as well, valuable.

The secret of fullfillingly collecting photography is the right fondness for them. Whoever is able to love them in the right way, without speculating with them, will be rewarded, ideally for sure and sometimes even materially.



#### FRANK HEIDTMANN

geboren 1937 in Berlin/BRD; Studium der Soziologie und Pädagogik. Ausbildung zum und langjährige Tätigkeit als Bibliothekar. Als Professor in der Bibliothekarausbildung an der Freien Universität Berlin tätig. Zahlreiche Bücher und Zeitschriftenaufsätze. Photoamateur mit Neigung zu interessanten Positivverfahren. Bücher u. a.: „Wie finde ich photographische Literatur?“, 2. Auflage 1979; „Kunstphotographische Edeldruckverfahren“, 1979; „Die deutsche Photoliteratur 1839–1978“ (1979 zusammen mit Krauss und Bresemann); Deutschsprachige Publikationen mit Originalfotografien, 1981. Zweimal Kodak-Buchpreis.

#### FRANK HEIDTMANN

born 1937 in Berlin, Federal Republic of Germany. Studies in sociology and education. Vocational training as a librarian, many years of experience in this field. Professor for librarian training at the “Freie Universität Berlin”. Numerous books and essays for magazines. Amateur photographer with a special liking for interesting print procedures. Books (among others): “How do I find literature on photography?”, 2nd edition 1979; „Kunstphotographische Edeldruckverfahren“ (Refined print techniques in art photography), 1979; “Die deutsche Photoliteratur 1839–1979”, (1979 together with Krauss and Bresemann); German publication including original photographs, 1981. Two-time winner of the Kodak book prize.

# Frank Heidtmann

## Marginalien zur Amateurfotografie

Amateurfotografie ist in die heute durchschnittlich üblichen Prozesse der individuellen (sozialpsychologischen) Bedürfnisbefriedigung integriert.

Der Wissenschaftler, der sich mit der Amateurfotografie beschäftigen will, erfährt sehr bald, daß es keinerlei empirische Untersuchungen zu diesem Thema gibt, weder im deutsch- noch im englischsprachigen Raum. Zwar ist endlos viel über die Fotografie, weit weniger jedoch über die Amateurfotografie im Laufe der letzten 80 Jahre geschrieben worden; höchst selten aber etwas, was in die Nähe wissenschaftlicher Dignität rückt. Nun, dafür gibt es sicher Gründe (viel anders geht es auch in der Literatur- und Kunstwissenschaft nicht zu, wo viel geredet und geschrieben und so gut wie gar nicht empirisch geforscht wird). Ich bin sicher, wir werden in der Fotografie noch lange auf solide wissenschaftliche Untersuchungen warten müssen – ist die Fotografie doch auch bis heute praktisch noch nicht universitätsfähig. Bei Aussagen zur Amateurfotografie können wir uns also auf manches Plausible und Vorgedachte, aber kaum auf etwas Nachgewiesenes stützen. Wir wissen nur ungefähr, wieviele Amateurfotografen es gibt, wir haben nicht ihre demographische und soziographische Beschreibung. Wir wissen nicht genau genug, was sie machen; haben aber ungefähr Zahlen dazu, welche Materialien und wieviel sie verbrauchen, welche Kameras mit welchem Zubehör sie kaufen. Solche Industrie-Absatzstatistiken zeigen uns eigentlich nur die ungeheure Verbreitung des Phänomens Fotografie. Vergleichende Betrachtungen zum Verhalten der Amateurfotografen in verschiedenen Ländern oder zum Verhalten in einem Lande über verschiedene Zeitabschnitte, das alles ist auf Grund fehlender empirischer Daten exakt nicht möglich.

Doch nachfolgend einiges zur Vermehrung der noch zu prüfenden Aussagen über Amateurfotografie: Blickwinkel Sozialpsychologie: Das Individuum ist Träger vererbter und erworbener, insgesamt gesellschaftlich überformter Bedürfnisse (= Motive) und versucht diese mit verschiedensten Mitteln zu befriedigen. Mittel, die sich dazu besonders gut eignen, erfreuen sich großer Wertschätzung.

Gibt es Bedürfnisse des Menschen, die aus dem Bereich der Amateurfotografie heraus befriedigt werden können? Die enorme noch immer steigende Verbreitung der Amateurfotografie ließ ja öfter die Frage nach der Motivation für dieses Handeln aufkommen. Nahezu jeder hat ja heute mit der Amateurfotografie Berührung, sei es, daß er fotografiert oder daß er bevorzugt abgebildet wird (Kinder), sei es, daß er Bilder genießt oder im Fotobereich irgendetwas bastelt, sammelt, etc.; Amateurfotografie ist heute bei uns ein Massenphänomen.

Man hat bei Freunden, Bekannten und Verwandten oft Dutzende von Diaschauen gesehen und auch selbst solche anderen vorgeführt. Man hat im Laufe seines Lebens Tausende von Fotos herumgezeigt und auch gezeigt bekommen. Warum eigentlich? Weiter: Fast jeder bewahrt Fotos auf, die Fotosammlungen, Inhalte der Alben und Kartons sind durchaus gleichförmig. Ich habe vieler solcher Alben sehr wachsam durchgesehen, habe Dutzende von Fotoalben Verblichener auf Flohmärkten zusammengekauft: Sie sind selbst für den weniger intensiven Betrachter auffällig ähnlich strukturiert. Ist die Amateurfotografie ein Massenphänomen mit dem massenhaft recht Ähnliches produziert wird? So wird es wohl sein. Aber man muß auch Differenzen beachten, insbesondere die individuellen über die Zeit (die Entwicklung des einzelnen) und die

## Marginal notes on Amateur Photography

Today amateur photography is integrated into the normal process of satisfying individual (social-psychological) needs. The scientist wishing to deal with amateur photography soon discovers that there are no empirical studies at all on this subject, neither in the German- nor in the English speaking countries. Whereas there is great deal of literature on photography as such, hardly anything has been written about amateur photography during the last 80 years, hardly anything coming close to scientific value. Certainly there are reasons for this. (It is hardly any different in the study of literature or art history where a lot is being said and written but hardly any research is being done). I am sure that in photography we will have to wait long for sound scientific studies, the fact being that up to this very day photography is hardly academic. What we say about amateur photography can be based on plausible and preconceived ideas but hardly on any proven facts. We only know approximately how many amateur photographers there are, but we know nothing about them in demographic or sociographic terms. We don't know enough about what they are doing exactly, whereas we have approximate statistics as to what kind of material and how much of it they buy, what kind of cameras with what sort of accessories they buy. These sales statistics only demonstrate how widely spread the phenomenon of amateur photography actually is. Comparative studies on the behavior of amateur photographers in various countries or their behavior over various periods of time are not possible, due to lacking empirical statistics.

Now I would like to add some comments to those up for examination here on the topic of amateur photography. The view-point of social-psychology: the individual has inherited and acquired needs (motives) all of which been shaped by society and he attempts to satisfy these needs by a variety of means. Means that are especially well suited for doing this are especially popular.

Does the human-being have needs which can be satisfied by amateur photography? The enormous, continually growing field of amateur photography often brings up the question as to its real motivation. Almost everybody comes into touch with amateur photography, whether he actually photographs himself or is photographed himself (children), whether he enjoys photos or whether he just dabbles around with photography, collects photos, etc. Amateur photography has become a mass phenomenon.

Our friends, relatives have shown us dozens of slides and we ourselves have done the same.

In the course of a life time we have shown around thousands of photographs and have also had photographs shown to us. One might wonder why. Furthermore: almost all of us keep photos, photo collections, albums and cartons with more or less the same thing in them. I have gone through a number of these albums attentively and I have also bought dozens of old albums at flea markets; even for some one less interested in this they appear noticeably alike. Is amateur photography a mass phenomenon producing en masse more or less similar things? This is pretty much the way it really is. Yet also differences must be taken into account, especially individual ones of time (the development) and the differences between various periods in time (historical fashions, new techniques . . .)

How does something such as the silent consent of the majority as to what is to be photographed and preserved evolve?

Here we are dealing with a part of our social behavior the causes of which are sociological, psychological and situative

Differenzen zwischen Zeitabschnitten (historische Moden, neue Techniken . . .). Wie entsteht denn so etwas wie ein geheimes Einverständnis vieler von dem, was zu fotografieren und zu bewahren ist? Es handelt sich hier um einen Teil sozialen Verhaltens, das soziologische, psychologische und situative Ursachen hat. Eine nur soziologische Begründung, wie sie gelegentlich von Fotojournalisten verwendet wird, beispielsweise das Gerede von der manipulierenden Kraft des relevanten Umfeldes (Ideologieverdacht . . .), wäre also, soweit überhaupt zutreffend, nur eine Seite der Medaille. Die Verbreitung des Phänomens Amateurfotografie und seine Gleichförmigkeit bei den Knipsern ist wohl nur zu erklären, wenn man von dem gut bewährten Konstrukt der Psychologie ausgeht, daß in jedem Menschen relativ gleichartige Bedürfnisse (Motive) vorhanden sind, die in Anreizsituationen (die gegeben sind oder erst hervorgerufen werden) befriedigt werden können. Fotos, Abbildungsleistungen und ihr Drumherum können solche Anreizsituationen darstellen und die Art der Fotos gibt deutliche Hinweise, welche Motivklassen des Individuums wohl angesprochen werden.

Was befindet sich in so einem Knipsalbum vorwiegend? Immer sind drei Gruppen mit typischen Bildleistungen auffindbar:

- 1) Private und organisierte Geselligkeit, wie z. B. Feste, Besuche, Initiationsriten (Einsegnung, Kommunion, Hochzeit, Taufe), Abfeiern, Jubiläen, Skatrunde, Freizeitgruppen . . .
- 2) Der Bereich „Mein“. Hier z. B. vor allem Anschaffungen und demonstrativer Konsum (Auto, Urlaub, Wohnung, Haus und Garten)
- 3) Kinder und Tiere (insb. Vermenschlichungen).

Wie kann man solche sichtbare Motivenge deuten? Fotografiert wird ja offensichtlich vorwiegend das Naheliegende, das persönliche Leben, das möglichst vorzeigbar festgehalten wird. Amateurfotografie scheint im wesentlichen die Dokumentation des eigenen Lebens, nicht zuletzt des eigenen Status zu sein, ist wohl auch viel Selbstdarstellung. Dies und die Themenschwerpunkte verweisen darauf, daß es wohl in starkem Maße „ichbezogene Bedürfnisse“ sein müssen, die es zu diesem Handeln kommen lassen. Auffällig dabei ist die soziale Kommunikation, die meist dabei mitschwingt, darauf hinweisend, daß mit Amateurfotografie von den Menschen auch die Befriedigung von „sozialen Bedürfnissen“ angestrebt wird, insbesondere nach zwischenmenschlicher Beziehung, nach Kontakt, menschlicher Zuwendung, emotionaler Unterstützung, nach Zugehörigkeit zu Gruppierungen und Gesellungen.

Mit den „ichbezogenen Bedürfnissen“ sind vorwiegend Wertschätzungs- und Anerkennungsbedürfnisse gemeint. Individuen hier und heute schätzen relativ stabile Wertordnungen mit eindeutigem, möglichst hohem Platz in diesen, suchen also Status, suchen aber auch damit verbundene Momente wie Autorität und Macht. Geht man von den durch die Sozialisationsprozesse in unserer Gesellschaft so hinsichtlich ihrer Bedürfnisstruktur (man könnte auch sagen, hinsichtlich ihres Sozialcharakters) geformten Individuen aus (wir vernachlässigen hier einmal beachtliche Differenzen, insbesondere schichtspezifische), so kann man konstatieren: Amateurfotografie kann Bedürfnisse dieser beiden Motivklassen ganz gut befriedigen. Zum Beispiel: Mit gezeigten Urlaubsbildern kann man sehr gut seinen Status herauskehren. Man zeigt, was man sich in welcher schönen Umgebung leisten kann. Das Wichtigste ist dabei oft nicht das Foto, sondern das dazu Gesprochene. Auch wenn es auf dem Bild nicht zu sehen war, wir erfahren beispielsweise, daß das Hotel einen Swimmingpool hatte, wo man Familie X, diese netten Menschen traf, mit denen . . . Man kann also kommunizieren, sich im Gespräch verorten, sich bestätigen, Status erheischen.

Man kann sich, das ist auch wesentlich, dabei auch ganz selbstbezogen an Schönes erinnern, kann positive Gefühle

ones. A purely sociological explanation sometimes given by photo-journalists, as for example, what is said about the manipulative power of relevant surroundings (ideological suspicion . . .), would, as far it holds true at all, only be one side of the story.

The wide spread phenomenon of amateur photography and its uniform appearance in this group of photographers can only well be explained, if we depart from the well founded assumption of psychology that every human being has about the same needs (motives) which can be satisfied in stimulant situations (either existing ones or ones that first must be provoked). Photographs and everything connected with it can represent such stimulants; and the quality of the photographs shows clearly what types of motives are being addressed in the individual.

What do we actually find in an amateur photographer's album? There are always three groups of typical situations that are photographed:

- 1) Private and organized gatherings as for example parties, visits, initiational rites (confirmation, communion, marriage, baptism), celebrations, bridge games, anniversaries, hobby groups . . .
- 2) "My" very own domain: here for example, mainly investments, and demonstrative consumption (car, vacation, apartment, house and garden)
- 3) Children and animals (especially humanizations) How can such a small number of motives be explained?

Of course only what is familiar, personal life, is photographed so that it can be best shown around. Amateur photography seems mainly to be a documentation of one's own life, and what is equally important, of one's own status. And of course there is also a lot of self-presentation. This and the thematic main topics indicate that to a large degree this behavior is determined by "individual needs". What is evident is that usually social communication is involved here, an indication that people also seek to satisfy social needs, especially through human relationships, contact, friendship, emotional support and a feeling of belonging in groups and gatherings.

The individual needs refer mainly to value estimation and recognition needs. Individual human-beings everywhere like relatively stable value orders in which they have a clearly defined and the highest possible position. They seek status, but with it also authority and power. If we take the individual who has been shaped by the socialization process of our society as to what needs he has (we could say his social character), here for once disregarding any differences, especially ones of class), we can state the following: amateur photography can satisfy needs in both groups rather well. For example: showing one's vacation photos is an excellent way of showing one's status. One can show what one could afford in such beautiful surroundings. What is most important here is often not the photo itself but what is being spoken in the photos. Even if it isn't shown in the photos, we find out for example that the hotel had a swimming pool, where the family met those nice people, with whom . . . That means one is able to communicate, take a position in the conversation, assert oneself, obtain status.

It is also possible, and this is also important, to remember nice things, to reproduce good feelings for oneself, to repeat the past a bit with photographs.

Everybody is familiar with these slide shows, which always serve to satisfy the individual and social needs of the person showing them but not always those of the audience, who can become upset when, for example, not given the chance to tell something about their new car, pet dog or winter vacation while slides are being shown of some vacation island, and thus have the feeling that they've been cut short in satisfying their own social-communicative needs.

für sich noch einmal reproduzieren, kann Vergangenes durch Fotos ein wenig wiederholen.

Jeder kennt diese Dia-Abende, die für die ich- und sozialbezogenen Bedürfnisse des Veranstalters wohl immer befriedigend sind, sicher nicht immer für die der Zuschauer, die ärgerlich werden, wenn sie beispielsweise bei der Vorführung der Mallorca-Dias nicht von ihrem neuen Auto, Hund oder Winterurlaub erzählen dürfen, die also in ihren sozialkommunikativen Bedürfnissen zu kurz kommen.

Interessant ist es zu beobachten, welche große Freude „Zeiger“ haben, wenn sie ihre eigene Anpassung an Normen demonstrieren, indem sie beispielsweise bei gezeigten Feierbildern (Hochzeit, Geburtstag . . .) darauf hinweisen, daß dies eine „richtige“, „zünftige“ . . . XY-Feier war; daß Person A so dargestellt ist, wie man Person A eben „richtig“ darstellt, lächelnd und freundlich meinethalben. Also Bedürfnisbefriedigung mit Hilfe von Amateurfotografie durch Darstellung des eigenen angepaßten Seins; ein bei Menschen ganz durchschnittlich üblicher Zug, Teil unseres psycho-sozialen „Kostüms“. Die Technik des Knipsers ist seinen ichbezogenen Bedürfnissen untergeordnet. Das Bild soll „objektiv“ sein, eben das neue Auto wiedergeben, korrekt den Sonnenuntergang, genau den Gesichtsausdruck von Tante Grete – ohne alle ästhetisch-künstlerischen Neben- oder gar Hauptzwecke.

Es ist bisher von „Knipser“ gesprochen worden, für den man heute den etwas neutraler klingenden Begriff „Erinnerungsfotograf“ durchzusetzen versucht, Knipser klingt ja wirklich etwas pejorativ, wiewohl viele Amateurfotografen sich genau so verstehen und nicht mehr wollen, als ihr persönliches Leben aus ichbezogenen und sozialen Bedürfnissen „objektiv“ abzuknippen.

Ziel der Fotopresse ist vorwiegend aber die Aufstiegsstufe „Hobbyfotograf“, früher nannte man ihn den „ernsten Amateur“. Gemeint sind damit die, die mit Fotografie noch etwas mehr machen als die Knipser, wobei der Hobbyfotograf aber dessen Themen auch abdeckt und zwar aus den gleichen Gründen: Befriedigung von ichbezogenen und sozialen Bedürfnissen. Warum der Hobbyfotograf aber mehr macht und auch anderes, das können wir meist nur im Einzelfall erklären, denn hier treten zusätzliche Erklärungsvariablen für Aufnahme und Aufrechterhalten des Tuns auf.

Ein Beispiel: Der Hobbyfotograf fotografiert ebenso wie der Knipser in seinem Urlaub, aber mit anderem, teilweise könnte man sagen, mit „höherem“ Anspruch und natürlich größerem apparativen Aufwand als der Knipser. Der Hobbyfotograf wird uns auch ungleich bessere Bilder zeigen können, er sucht diese aus einer großen Zahl aus. Der Knipser zeigt uns mit naiver Freude am Selbstgeschöpften fast immer alles was er so zusammenfotografiert hat. Und steht da dem Hobbyfotografen bei der Präsentation nicht sichtbar Freude im Gesicht bei der Darstellung seiner „Leistungen“, sucht er nicht unseren bestätigenden Blickkontakt? Und finden wir, die wir durch unsere visuelle Umgebung, insbesondere das Fernsehen und die Fotozeitschriften an gute Bildleistungen recht gewöhnt sind, seine Bilder nicht gut, ja richtig gekonnt – und sagen es ihm auch und reden mit ihm über die Bilder? Ja, das macht man meistens. Aber man spricht meist fachsimpelnd über das „Machen“, die Aufnahme- und Drucktechnik, nicht so viel über Bildgestaltung, da hat man den Jargon und die Kriterien nicht so dafür und weiß auch sehr genau, daß es da ganz kritisch werden kann. Ja, es macht Spaß zu fachsimpeln; das ist Selbstdarstellung durch Ausdruck als guter Handwerker, als guter Fotograf, als guter . . . Man findet Anerkennung bei Gleichgesinnten, Bewunderung bei weniger weit gekommenen Zeitgenossen. Aber unkontrolliert darf man im Bekanntenkreis sein Leistungsmotiv nicht laufen lassen, sonst verliert man bald die Kommunikationspartner und erntet schnell Abwendung. Aber man kann sich zwecks Darstellung der eigenen Leistung (auf die wir in dieser Gesellschaft in besonderem

It is interesting to observe what pleasure “showers” have in demonstrating their own adherence to norms, by, for example, indicating that in the photographs being shown of a some celebration (marriage, birthday . . .) that it had been a “great”, “real good” . . . celebration, that so and so is shown the way so and so is supposed to be shown, let’s say laughing and friendly. Satisfying needs by means of amateur photography, by representing one’s own socially adapted self, is something completely human, a part of our psycho-social “costume”.

The picture taker’s technique is oriented to his individual needs. The picture is supposed to be “objective”, that means to show the new car, the setting sun, the expression on Aunt Mary’s face—without any esthetic-artistic aims.

Up until now we have been talking about the “picture-taker”. Today efforts are being made to substitute this for the more neutral sounding word “souvenir photographer”, since “picture-taker really sounds a bit pejorative. Still many picture-takers see themselves this way and don’t have any other wish than to photograph their personal life in order to satisfy their individual and social needs.

Photo press is in most cases a higher level of “hobby photography”. In the past he was called the “serious amateur”. This refers to those persons who do a bit more than the picture-taker, but for the same reasons of satisfying individual and social needs deals with the same topics:

The reason for the hobby photographer doing more and also different things can only be explained in the individual case, since there are additional interpretative variables for somebody starting and continuing to photograph. For example, the hobby photographer takes pictures just like the picture-taker does on vacation, but with different, one could in part say, with “higher goals” and of course, with a lot more equipment than the picture-taker. The hobby photographer will also be able to show us much better pictures. He selects them from a larger number.—The picture-taker shows us with a naive pride almost everything he has managed to photograph. And doesn’t the hobby photographer have a happy expression on his face when he presents his “achievements” and isn’t he looking for a sign of approval on our own faces? If we, being so used to what our visual surroundings, especially television and photo journals present in good quality pictures, don’t think his photographs are that good—or well made—don’t we usually also tell him this and talk with him about his pictures? In most cases it is so.

However, one usually talks shop about “making” the photographs, about the photographic and printing techniques, and not so much about how the image was actually created, since one usually isn’t familiar with the jargon and the criteria and since one usually is aware one could run into difficulties here. It is fun to talk shop. This is presenting oneself as a good craftsman, as a good photographer, as a good . . . One finds the approval of people in the same field, and the admiration of people who haven’t come as far. However, one shouldn’t let one’s drive for achievement get out of control when we are with our friends, because otherwise we could soon lose our communication partner and our friends turn against us. However, it is possible to present one’s own achievements (something we have been taught to do in this society and this still today) in an appropriate place, for example, a photo club. It is also possible to have one’s work exhibited, and to satisfy one’s drive for achievement this way. A good illustration for this drive to achieve in amateur photography is the “exhibition fanatic”, the person who is successful in exhibiting a great deal of work. He is not so much concerned with the picture’s content or the aesthetic value, but rather with getting as many rewards as possible (banners, certificates, medals, prizes . . .). Here individual needs certainly are important: “my” pictures are being exhibited, published . . . (Proof

Maße erzogen werden, auch heute noch) die entsprechende Umgebung suchen, z. B. einen Fotoclub und man kann eifriger Ausstellungsbesucher werden und sein Bedürfnis nach Leistung dadurch befriedigen, daß man eben etwas leistet; wobei äußere Anerkennung sehr wahrscheinlich auch noch zusätzlich gesucht wird und meist erfolgt. Ein gutes Beispiel für die Bedeutung des Leistungsmotivs in der Amateurfotografie sind die „Ausstellungslöwen“, die erfolgreichen Viel-aussteller, ihnen kommt es meist nicht auf irgendeine Art inhaltlicher oder ästhetischer Bildaussage an, sondern darauf, möglichst viele Leistungsbestätigungen (Hängungen, Urkunden, Medaillen, Preise . . .) zu erhalten, wobei sicher „ichbezogene Bedürfnisse“ noch mitspielen: „Meine“ Bilder hängen, sind veröffentlicht . . . (Die Existenz von Fotozeitschriften, Galerien), die jedes eingesandte Foto gegen Honorar abdrucken, mögen darauf hinweisen).

Bemerkenswert ist die sich bei Hobbyfotografen notwendigerweise einstellende Motivverbreiterung. Der Knipser mit seinen vordringlich ichbezogenen und sozialen Bedürfnissen war ausgesprochen motiveng, war ästhetisch zwar nicht völlig anspruchslos (er ist ja wie jeder beachtlich durch die visuelle Umgebung geprägt), aber er ist ohne aktiven, reflektierten ästhetischen Gestaltungswillen. Der Hobbyfotograf, insbesondere der mit dem Persönlichkeitscharakteristikum „starkes Leistungsmotiv“, der paßt sich jetzt thematisch an das an, was „geht“, was „in“ ist, was prämiert wird, was vorgemacht wird. Seine Kreativität ist nur dosierte Abweichung vom Bekannten, was hohe Aufmerksamkeit erregt und eher zu Zustimmung führt als zu Ablehnung. Beachtliche Abweichung vom Gewohnten, das haben wir alle schon erfahren, führt auch zu beachtlicher Ablehnung. Die Gestaltungskraft des Hobbyfotografen ist sicher in hohem Maße nachschöpferisch, schließt sich vorwiegend an das an, was in Foto- und Publikumszeitschriften und auch im Fernsehen vorgefunden und dort hoch bewertet wird. Überhaupt gilt das „das kann ich auch“, „das werde ich auch mal ausprobieren“, also das Nachschöpfen, für Amateurfotografen viel. Für den Kreativen, den (Foto-)Künstler, wäre das ein Schimpf, bestenfalls würde er von der Szene als blutleerer Epigone abgetan. Aber die Meinung von selbsternannten Fotokünstlern und deren publizistischen Interpreten interessiert den Amateurfotografen nun wirklich nicht, auf so etwas hört man heute nicht mehr, das sind für ihn bestenfalls Quatschköpfe, die eben nichts können, wie ihr Bildschaffen ja offenbart. Der Hobbyfotograf macht also das, was ankommt, was einen Belohnungsset verspricht, mit Sicherheit schafft er nichts wesentlich Neues, Fotografie ist für ihn nie ein Medium für künstlerische Betätigung.

Neben den Bildermachern gibt es noch sehr viele Amateurfotografen, die zwar auch fotografieren, für die aber die Fotografie noch mehr hergibt: beispielsweise Chancen zur Befriedigung des Spieltriebs, die Möglichkeit zur Gewinnung von Lust an handwerklichem Werken, am Explorieren und Experimentieren auf einem harmlosen, nicht zu schwierigen Bereich. Das ist der Amateurfotograf, der oft viele Kameras und viel Zubehör hat, das er ausprobiert, wobei aber nicht das Bildermachen im Vordergrund steht, sondern das „Machen“, der technische Aspekt. Der alles an Prozessen und Verfahren einmal ausprobiert, der sich selbst Geräte und Hilfsmittel baut bzw. vorhandene verbessert. Das ist der Bastler, der passionierte Selbermacher, Verbesserer, Tüftler, Chemikalien-Pantscher, Heimwerker. Das sind Leute, die vor 80 Jahren die Edeldruckverfahren austüftelten und in den dreißiger Jahren manchen Feinkornentwickler fürs Kleinbildformat schufen. Diese Bastelkomponente macht für viele Männer die Fotografie erst zu einem besonders reizvollen Bereich, bei dem man lebenslanglich voller Interesse verbleibt. Bei diesen Amateurfotografen, bei denen das Bildermachen auch ganz wegfallen kann, dominiert also eine etwas andere Bedürfnisstruktur, jedoch lassen sich oft genug noch sozial-kommuni-

for this is the existence of photo journals, galleries, which print, exhibit each photo sent in for a certain fee.) It is interesting to note that there is a greater number of motives in hobby photography. The picture-taker with his largely individual and social needs has a very limited number of motives, what doesn't mean that he is completely without esthetic aspirations (since he like everyone else is influenced to a large degree by the visual world).

However, he does not have the intention of creating something aesthetically or reflectively. The hobby photographer, especially one whose personality is characterized by a strong drive to achieve, chooses topics that are "in fashion", "bound to succeed", that are receiving recognition and are being used by others. His creativity is thus only a controlled deviation from the familiar, something arousing attention and being accepted rather than rejected. As we all know, a large degree of deviation usually results in greater disapproval. The creativity of the hobby photographer is certainly to a large degree imitation, since he mainly deals with what is being shown in photo journals and magazines in general and given high valuation there.

The decisive consideration is "I can also do that", "I will try to do it", that is to say that imitation means a lot to the amateur photographer. For the creative, (photo) artist this would be an insult; at best, he would have the reputation of being a bloodless epigone. However, the amateur photographer is not at all interested in what self-named photo-artists and the critics interpreting their work think; today nobody listens to them anymore. For him they are at best bigmouthed persons who simply don't know anything at all, as can be seen in their work. The hobby photographer does what will succeed, what will certainly be awarded; with certainty, he won't do anything new. For him photography is never a medium of artistic assertion.

Apart from the picture-makers, there are also a number of amateur photographers for whom photography serves more purposes than this: for example, giving them a way to satisfy an urge to play, a possibility to enjoy a handicraft, to explore and experiment in a harmless, not too difficult field. This is the typical amateur photographer who often has a lot of cameras and a lot of equipment he has tried out.

For him it is not the "making" of pictures that is of primary importance, but rather the "making", the technical aspects. He has tried out all procedures at one time and he has built his own equipment and accessories or improved existing ones.

This is the handicraftsman who loves to make everything by himself, improve things, dabble, mix chemicals. These are the people who developed the method of pictorialism eighty years ago and during the thirties developed solutions for developing small-format photographs. These hobby aspects still make photography an especially appealing field, something one can stick to for the rest of one's life without losing interest. Amateur photographers who don't only concentrate on making pictures have a somewhat different structure of needs. However, there are still enough social-communicative needs that can be satisfied by this activity: doesn't one often encounter such "handicraftsmen" in photo-clubs?

It is much the same for the "photograph-collector", who is more interested in technical aspects than in visual ones. Here there is also an evident factor of "tension"-that is, rarities are sought after, hunted for, saved . . . The motivation involved here seems to be mainly a need for tension, a "thrill" something photography does not otherwise offer either in taking or making photographs.

Only once in the short history of photography was there a rather repressive, authoritarian period during which amateur photographers were more or less strictly told what they were supposed to do: this was the age of art photography, the first twenty years of this century. At that time there was only one

kative Bedürfnisse auch mit diesem Verhalten befriedigen: Trifft man doch solche „Bastler“ sehr häufig in Fotoclubs.

Ähnlich ergeht es dem Typ „Fotografica-Sammler“, zu welchem der technisch Interessierte eher wird als der visuell Interessierte. Hier kommt offenbar auch das Moment „Spannung“ hinzu, wie es das Jagen von Seltenheiten, das Aufspüren, Suchen, Erretten . . . bieten kann. Antrieb scheint hier im wesentlichen ein Spannungsbedürfnis, ein „Thrill“ zu sein, den die Fotografie sonst so stark weder beim Aufnehmen noch beim Bildermachen bieten kann.

Nur einmal hat es in der kurzen Geschichte der Fotografie eine recht repressive autoritäre Phase gegeben, in der Amateurfotografen ziemlich eng vorgeschrieben und vorgemacht wurde, was sie zu tun hatten: Das war die Zeit der Kunstfotografie, die ersten 20 Jahre dieses Jahrhunderts etwa. Damals gab es nur eine Ästhetik, die wurde als unbedingt richtige, als einzig anzustrebendes Vorbild dargestellt. Die (Nach-)Schöpfer dieser Fotoästhetik waren (Muße-)Amateurfotografen, denen es gelang, ihre Auffassungen für lange Zeit verbindlich zu machen. In unserer heutigen schnelllebigeren Zeit sind schon aus kommerziellen Gründen engere endgültige Deutungen nicht gefragt. Zwar gibt es immer wieder Autoren, deren Bildleistungen einige Zeit als großes Vorbild gehandelt werden, aber die Ablösung kommt sicher und schnell. Eine Chance für diejenigen also, die nicht nachahmen können oder wollen und eine Chance auch für diejenigen, die kreativ sein wollen, eine hochleistungsmotivierende Situation (aber vielleicht auch Streß) für die Leistungsbeflissenen. Die Suche nach einer endgültigen Fotoästhetik ist heute durchaus nicht aufgegeben worden (es gibt kein historisches Bewußtsein in der Fotografie); das hat aber für den Amateurfotografen keine Bedeutung. Die Fotopresse ist von den zensierenden Bildbesprechungen schon lange weg. Wer je in einem Fotoclub war, weiß, was für eine deprimierende Angelegenheit Bildbesprechungen sein können, wie da Einzelne durch Bildkritik verärgert und herabgesetzt werden können, da der Kritiker gelegentlich nicht spürt, daß der Knipser keine Bilder als Bilder machen will, sondern mit seinen Fotos für sich (seine ichbezogenen und sozialen Bedürfnisse) etwas tut, meinethalben im Fotoclub die Atmosphäre freundlicher Selbstdarstellung sucht, zu der die Fotos nur Transportmittel sind. Und so ist es dann auch in Fotoclubs aus solchen Gründen durchaus üblich, daß man sich zu strukturieren beginnt, entweder durch Untergruppen oder ev. auch durch Abspaltungen. Schließlich bleiben solche Personenkollektive zusammen, bei denen die Art der Bedürfnisbefriedigung durch die Fotografie ähnlich ist. Vereinfacht: Die Knipser mit ihren ichbezogen-sozialen Bedürfnissen separieren sich schnell von den leistungsbetonten Hobbyfotografen, die sich meist in Bildermacher und Bastler trennen. Schließlich können durchaus Fotoclubs entstehen, bei denen die Fotografie kaum mehr eine Rolle spielt, wo man sich gemütlich beim Bier und Essen – mit oder ohne Frauen – viel vom Urlaub erzählt und dabei gelegentlich auch Bilder zeigt, die Befriedigung der sozialpsychologischen Bedürfnisse also recht direkt angeht.

### Bedeutsamkeit der Motive bei den Gruppen von Amateurfotografen

Realtypen von Amateurfotografen  
Knipser Hobbyfotogr. Bastler Sammler

Sozialpsychologische Begründung: Befriedigung von	Knipser	Hobbyfotogr.	Bastler	Sammler
sozialen Bedürfnissen	2.	2.	2.	3.
ichbezogenen Bedürfnissen	1.	3.		
Leistungsmotivation		1.		2.
Spieltrieb			1.	
Spannungsbedürfnissen				1.

esthetics which was held to be the truly valid one and the only one to be aspired to.

The amateur photographers who imitated this photo esthetics were (pastime) photographers whose views were accepted as the only right ones for a long period of time. In today's fast-moving age there are already commercial reasons that make definite interpretations less desirable. While there are artists whose photos for a while are regarded as being representative for a specific trend or time, sooner or later something new is bound to take their place. Here is a chance for those persons who can't imitate or don't want to and also for those persons wishing to be creative. For those accustomed to striving for achievements it is a highly stimulating situation or it can be also a nerve-racking one.

The search for a definite photo esthetics has by no means been given up in photography today (there is no historical tradition in photography), but this is something amateur photographers are not concerned with. Photo press has already long ago quit commenting censoriously about photographs.

Anybody who was ever a member of a photo club knows how depressing discussions on photographs can be: how the individual photographer can be hurt by criticism when others sometimes don't realize that the picture-taker didn't intend to make photographs as such, but that he has rather made photographs just for himself (his individual and social needs). Say, he is just seeking to express himself in the friendly atmosphere of a photo club, using photographs only as a vehicle for this. And for these reasons it is a common thing in photo clubs that groups are formed, either sub-groups or groups splitting away from the club. In the end, usually those groups of persons remain together in which the use of photography for satisfying needs is similar. In simpler terms: The picture-taker with his individual-social needs soon splits off from the ambitious hobby photographers who in turn form two groups of picture-makers and handicraftsmen. Then there are also photo clubs in which photography hardly plays a role anymore. Here men get together with beer and food—with or without their wives—talk about their vacation, while sometimes showing pictures which serve as a direct means of satisfying social-psychological needs.

### The relevance of motives in the various groups of amateur photographers

social-psychological explanation: The satisfaction of	Real types of amateur photographers			
	picture-maker	Hobby photogr.	Handi-craftsman	Collector
social needs	2.	2.	2.	3.
individual needs	1.	3.		
motive to achieve		1.		2.
urge to play			1.	
desire of tension				1.

# Klaus Honnef

## FOTOGRAFIE ALS AUSSTELLUNGS- STAND – Persönliche Reflexionen zum Thema

Wie hat Caesar wirklich ausgesehen, wie Napoleon? Zugeben eine Frage am Rande. Doch andererseits eine Frage, die mitten ins Ziel trifft und einen der wichtigsten, wenn nicht überhaupt *den* wichtigsten Auslöser des Interesses an Fotografie dingfest macht. Wie haben unsere Vorfahren ausgesehen, wie die ersten Menschen, wie unsere Eltern? Von unseren Eltern wissen wir es zumeist aus eigener Anschauung. Der amerikanische Fotograf Nathan Farbé kennt seinen Vater nur über die Vermittlung des Fotoalbums; dieser starb kurz vor seiner Geburt. Die vaterlose Kindheit hat Farbés Leben bestimmt, sie prägt heutzutage sein fotografisches Werk. Menschen treten uns dort entgegen, wie aus dem Fotoalbum der fünfziger Jahre entwachsen.

Wir wissen, wie Napoleon III. ausgesehen hat. Sein Name ist sogar eng mit der Fotografie verknüpft. Den französischen Fotografen Disdéri, den Erfinder des damals preiswertesten Verfahrens der Fotografie, der *carte-de-visite*-Fotografie, erhob er zum Starfotografen, als er an der Spitze seiner Truppen die Parade vor Disdéri's Haus unterbrach, um sich fotografisch festhalten zu lassen.

Aber wissen wir wirklich, wie Napoleon III. ausgesehen hat? Was wissen wir von Adolf Hitler, wenn wir die zahlreichen Fotografien von ihm anschauen? Seines Leibfotografen Hofmann berühmte Serie, die einen vermeintlich wild mit den Armen fuchtelnden und lachhaft grimassierenden Hitler vor dem Spiegel zeigt, belegt immerhin, daß seine Mimik und Gestik vor seinen großen Volksauftritten wohl eingeübt und wohl kontrolliert war.

Wenn man es recht überlegt, gibt die Fotografie auch kein getreueres Bild des Porträtierten wieder als andere Abbildmethoden. Dennoch eilt ihr der Ruf der Authentizität voraus. Fotografien haben Beweischarakter. Wer den Täter einer kriminellen Handlung auf einer Fotografie identifiziert, hat ihn schon fast ans Messer geliefert.

Aber wieviel Irrtümer wurden dadurch provoziert? Wieviele Unschuldige verhaftet? Und auf der anderen Seite weiß jeder, daß z. B. die bundesdeutschen Terroristen den Fahndern häufig ein Schnippchen geschlagen haben, weil ihr Aussehen dem Foto, das von ihnen kursierte, nicht entsprach.

Das ist nur ein kursorischer Abriß, und ein eher zufälliger zugleich, von Problemen, denen sich stellen muß, wer sich professionell in einem Museum und einem Ausstellungsinstitut mit Fotografie auseinandersetzt. Und dabei ist von Kunst noch gar nicht die Rede.

Ob Fotografie Kunst ist oder nicht – diese Frage ist ziemlich unerheblich. Die Fotografen, namentlich im 19. Jahrhundert fühlten sich, wie Wolfgang Kemp's verdienstvolle Anthologie theoretischer Texte zur Fotografie bezeugt, aufgerufen, sich als Fotokünstler zu legitimieren. Mit äußerst unterschiedlichen Ergebnissen. Fotografie jedenfalls ist eine Kunst, eine von den Voraussetzungen, den Bedingungen und dem Geist der industriellen Zivilisation bestimmtes bildnerisches Darstellungsmittel. Die Fotografie hat ihre spezielle Ästhetik ausgebildet sowie eine Bildsprache, die ebenso auf ihre physikalischen-chemischen-technischen Fundamente reflektiert wie die Malerei auf Leinwand, Pinsel und Farbe.

Das allein schon sollte den Umgang mit ihr regeln. Doch Fotografie erschöpft sich eben nicht darin, nur eine Form der Bildkünste zu sein. Sie stillt auch die Neugierde desjenigen nach dem Wirklichen, nach der „Wahrheit“, der sich fern vom

## PHOTOGRAPHY AS AN EXHIBITION OBJEKT – Personal Reflections on the Subject

What did Caesar really look like? What about Napoleon? I admit a trivial question. Yet on the other hand a question that really gets to the point by exemplifying one of the most important, if not *the* most important, motives of interest in photography. What did our ancestors look like? What about the first humans, what about our parents? We usually know what our parents look like by just looking at them. The American photographer knows his father only from photo albums. He died shortly before he was born. A childhood with no father affected his life and today marks his photographic work. Here we encounter persons who seem to have been taken out of a photo album of the fifties.

We know what Napoleon looked like. His name is even closely related to photography. He made the French photographer Disdéri, the inventor of the most inexpensive photographic procedure at the time, the *carte-de-visite* photography, photographer, when as general of his troops he had a military procession stop in front of Disdéri's house to have his photograph taken by him.

But do we really know what Napoleon the Third looked like? What do we find out about Adolf Hitler when we look at one of the many photographs existing of him? The famous series his chief photographer, Hofmann, made of him apparently wildly gesticulating with his arms and laughingly grimacing in front of the mirror, at least prove that the body and face movements he made when appearing before large crowds had been well trained and controlled.

If you take a closer look, you can see that photography also doesn't produce a more accurate picture of the portrayed subject than any other methods of depiction. Yet it has the reputation of being authentic. Anybody who can identify the perpetrator of a crime in a photograph has just as well turned him in.

Yet how many mistakes are caused this way? How many unguilty persons arrested? And on the other hand, everybody knows that for example the West German terrorists have tricked the police by changing their appearance from the way they looked on the photographs which were circulating to help identify them.

This is only a brief outline, and a rather haphazard one at that, only touching on problems which must be dealt with if one is dealing with photography professionally at a museum or institution which makes exhibitions. And there is absolutely no mention being made of art yet.

Is photography art or not – this question is pretty unimportant. Photographers in the 19th century felt namely that it was their call to assert themselves as photographic artists, as Wolfgang Kemp illustrates in his meritorious anthology of theoretical texts on photography. The results differ greatly. At any rate, photography is an art, one determined by the preconditions, circumstances and the spirit of industrial civilization, (a pictorial representational means.)

Photography has evolved its specific aesthetics as well as an imagery which reflects on its the physical-chemical-technical foundations in the same way as painting does with regard to the canvas, brush and paint.

This alone should already determine the way photography is dealt with. However, photography is more than merely another form of pictorial art. It can also serve to satisfy a person's curiosity as to what is real or true about an event far



Eugène Atget: „Street Musicians“. Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.



Eugène Atget: „Rue St. Rustique“, March 1922. Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.

abgelichteten Ereignis befand oder die abgebildete Person nie zu Gesicht bekam. Aktuelles und historisches Informationsbedürfnis oder, sagen wir einfach, Wissensbedürfnisse durchkreuzen sich. Das eine treibt die Wirklichkeit der Fotografie in immer exotischere Gefilde, das andere leistet vordergründiger Nostalgie Vorschub. Damit sind wir schon beim Dilemma der Fotografie, das kein Ausstellungsmacher unterschlagen dürfte.

Kein Zweifel – Fotografie ist nicht nur Ausdruck eines festumrissenen Wirklichkeitsverständnisses, einer Weltsicht gewissermaßen, nämlich der Weltsicht der industriellen Gesellschaft, sondern umgekehrt beeinflusst sie dieses Wirklichkeitsverständnis auch in starkem Maße, ja sie hat es in mancherlei Hinsicht buchstäblich festgezurr. Die Bilder des Mittelalters, der Renaissance, des Manierismus, des Barock, die Bilder des Klassizismus und noch diejenigen des bürgerlichen Naturalismus traten dem Betrachter ungeachtet ihrer Funktionen als eigene Erscheinungen entgegen, mobilisierten seine Emotionen und aktivierten seine Phantasie. Die Bilder der Fotografie haben sich im Kopf des Betrachters sozusagen eingenistet, sie strukturieren dessen Wahrnehmungsvermögen.

Fotografie also wieder kritisch gesehen, wo es doch darum geht, gerade in den Kulturinstitutionen Europas der Fotografie endlich den ihr gemäßen Platz zuzuweisen, der ihr Kraft ihrer Bedeutung gebührt. Kritische Einstellung heißt nicht negative Einstellung. Aber einem Organisator von fotografischen Ausstellungen muß es wie jedem anderen Ausstellungsmacher ebenfalls auch darum zu tun sein, Zusammenhänge aufzudecken, Selbstverständliches mitunter zu ent-selbstverständlichem, damit der Ausstellungsbesucher Einsicht gewinnen kann.

Im Rheinischen Landesmuseum Bonn, für dessen Ausstellungsprogramm ich seit dem 1. Oktober 1974 verantwortlich bin, haben wir unsere Beschäftigung mit der Fotografie unter zwei zentrale Gesichtspunkte gestellt: Wir haben uns

away from him or a person he doesn't know. It becomes difficult to distinguish between an interest of the present and that of the past—or let's say just a general curiosity. This leads on the one hand to photography drifting off towards more and more far-out realms and on the other hand to it promoting a sentimental nostalgia. This brings us to the big dilemma of photography, something anyone organizing an exhibition should be well aware of.

No doubt, photography is not just an expression of a clearly defined reality, a sort of world view, that is one of an industrial society, but also the other way around it greatly influences how this reality is actually perceived and in some respects has even literally pinned it down. The pictures of the Middle Ages, the Renaissance, Mannerism, the Baroque Period, the pictures of Classicism and still those of a bourgeois naturalism were perceived by the onlooker as autonomous images regardless of their function, arousing his emotions and activating his phantasy. Photographic images have so to say integrated themselves into the onlooker's head and determine his ability of perception.

Is photography to once again be seen critically, especially when European cultural institutions should much rather be occupied with giving photography the position it deserves by its own definition? A critical look at photography is not the same as a negative one. However, an organizer of photographic exhibitions must as in all other art forms, seek to uncover interrelationships, point to what would otherwise be taken for granted, so that the exhibition is educational for the visitor.

At the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, where since October 1, 1974 I have been responsible for the exhibition program we deal with photography from two central aspects. On the one hand, we have sought to present informative exhibitions on the history of photography, usually in the form of retrospectives on significant photographic works and at the same time, we have again and again attempted to show photo-

bemüht, historische Aufbauarbeit zu leisten, zumeist in Gestalt von Retrospektiven bedeutender fotografischer Werke, und gleichzeitig das Medium stets von neuem in eine kritische Distanz zu rücken durch medienkritische Bilduntersuchungen avancierter zeitgenössischer Künstler. Die fotografische Abteilung der „documenta 6“ in Kassel hat dazu, auch wenn sie nicht in der gewünschten und erforderlichen Weise realisiert werden konnte, das Vorbild geliefert.

Dieses Modell ist von uns systematisch ausgefüllt worden. Ausstellungen monografischen Charakters wie die Retrospektiven der fotografischen Werke von Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Germaine Krull, Gisele Freund, Heinrich Zille, Hilla und Bernhard Becher, Werner Mantz, Eugène Atget z. B. lösten sich ab mit solchen Ausstellungen wie „Modellbilder“ von Christian Boltanski und Annette Messager, oder „Die Fortsetzungsromane“, ebenfalls von Messager, oder Jürgen Klaukes „Formalisierung der Langeweile“, samt und sonders Ausstellungen, die ihren Gegenstand reflektieren. In der Ausstellung „Die Sofortbild-Fotografie“, die modifiziert auch der Frankfurter Kunstverein zeigte, haben wir beide Haltungen miteinander in einer Ausstellung konfrontiert. Andere Ausstellungen wie „Bilder ohne Bilder“, Zeichnungen abstrakter avancierter Künstler, oder in gegenteiliger Ausrichtung Honoré Daumiers „Bildwitz und Zeitkritik“ waren in dieses Spannungsfeld durchaus einbezogen und rundeten das Programm ab. Ergänzt wurde es durch Übersichtsausstellungen wie etwa über die Fotografien der „Gruppe f: 64“ oder „In Deutschland“, die das Bild demonstrierte, das junge Fotografen von der Bundesrepublik Deutschland entworfen haben.

Inzwischen hat sich namentlich in der Fotografie der Vereinigten Staaten von Amerika eine Tendenz entwickelt, die beide Gesichtspunkte in sich vereinigt. Die Fotografie beginnt, in ein neues Stadium ihrer Geschichte hinüberzuwechseln. Dieses ist dadurch gekennzeichnet, daß Wirklichkeit in der Fotografie als bereits fotografisch vermittelte Wirklichkeit aufscheint. Sie nimmt die Impulse der Künstler auf und integriert sie. Das steigert natürlich die Schwierigkeiten des Ausstellungsmachers. Denn beim besten Willen sieht dieser sich nicht in der Lage, jede Präsentation mit den erforderlichen „Lesebeihilfen“ zu versehen.

Das Ausstellungsgeschäft mit der Fotografie ist ein nicht minder anspruchsvolles Unterfangen wie das mit der sogenannten alten oder klassischen Kunst. Bei dieser wie bei jener besteht die Gefahr, das jeweils Spezifische zu verfälschen. Das geschieht durch Isolation. Das alte Kunstwerk war ebenso wenig funktionslos wie es die Fotografie ist. Aus ihren angestammten Kontexten gelöst, etablierten sie sich als autonome Kunstform, die lediglich dem ästhetischen Genuß preisgegeben wird. Wo Fotografie in die Sphäre des autonomen Kunstwerks gerät und sich als solches geriert, verkommt sie zum Kunsthandwerk oder zur bloßen Spielerei. Fotografie ist in erster Linie Gebrauchskunst.

graphy in a critical way by presenting image studies by renown contemporary artists who take a critical approach to the medium itself. The photography section of the „documenta 6“ in Kassel serves as a model, even if it didn't fully meet up to expectations.

We have continued to consistently expand this model. We have done exhibitions of a monographic nature like retrospectives on the photographic work by Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Germaine Krull, Gisele Freund, Heinrich Zille, Hilla and Bernhard Becher, Mantz, Eugène Atget, for example, alternating this with exhibitions like „Modellbilder“ (Model Images) by Christian Boltanski and Anette Messager or „Die Fortsetzungsromane“ (Sequel Stories) also by Messager or „Formalisierung der Langeweile“ (Formalizing boredom) by Jürgen Klauke all of these being exhibitions in which the object itself is reflected on. The exhibition „Die Sofortbild-Fotografie“ (Instant Photography) which was also presented in a modified form at the Frankfurt Art Society, combines both approaches in one exhibition. Other exhibitions such as „Bilder ohne Bilder“ (Images without Images), drawings of renown artists, or of a contrary nature, Honoré Daumier's „Bildwitz und Zeitkritik“ (Humorous Image and a Critical Look at the Present) were also included in this well balanced program. The program was complemented by cross-section exhibitions such as the one on photographs of the „Gruppe 64“ or „In Deutschland“ (In Germany) which presented the image young German photographers have designed.

In the mean time, especially in photography in the United States, there is a trend to combine both aspects. Photography is beginning to switch over to a new stage of development, which is characterized by reality in photography appearing as a reality already conveyed photographically. Artistic impulses are assimilated into the picture and integrated here. This of course makes it even more difficult to organize an exhibition. Even with the best intentions, it is impossible to include all the necessary „reading aids“ in an exhibition. Exhibiting photography is just as difficult as exhibiting so-called old or classical art. As in the latter case, there always exists a danger of altering its real significance. This can be caused by isolation. An old piece of art is just as much bound to a specific function as a photograph. When removed from their original context they become autonomous forms of art serving only an aesthetical function. When photography is elevated to the realms of an autonomous artwork and functions as such, it degrades to a handicraft or merely a pastime. Photography is primarily a utilitarian form of art.

#### KLAUS HONNEF

lebt in Bonn, BRD. Kurator am Rheinischen Landesmuseum in Bonn. Zahlreiche Veröffentlichungen in „KUNSTFORUM International“ und in Katalogeditionen des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Verantwortlicher Gestalter (mit Evelyn Weiss) der Abteilung Fotografie der documenta 6, 1977.

#### KLAUS HONNEF

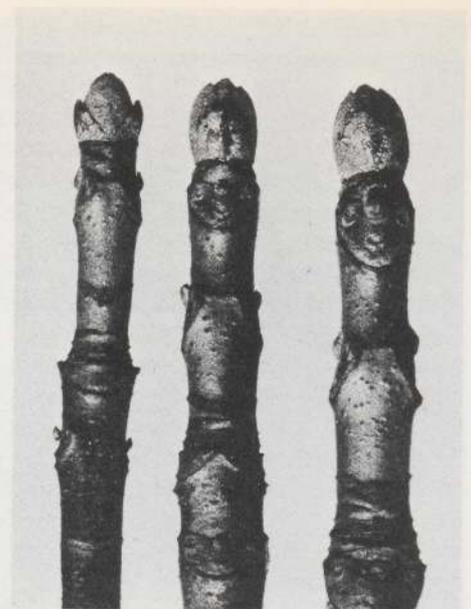
lives in Bonn, Germany. Curator at the Rheinisches Landesmuseum in Bonn. Various publications in „KUNSTFORUM International“ and in catalogues of the Rheinisches Landesmuseum in Bonn. Responsible organizer (together with Evelyn Weiss) of the photographic sections at documenta 6, 1977.

Karl Blossfeldt, BRD (1865–1932)

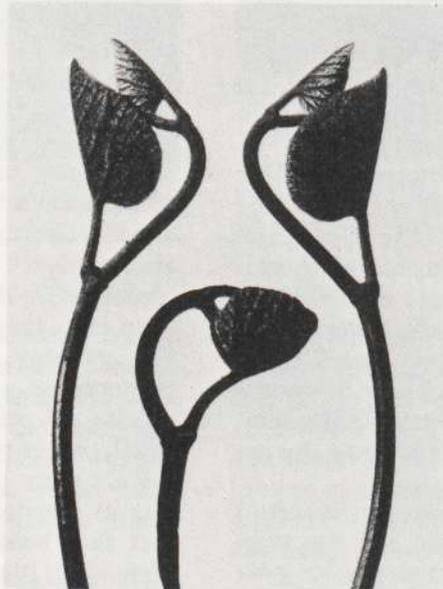
Um 1900 begann Karl Blossfeldt mit dem systematischen Fotografieren von Pflanzen. Diese 6 Fotografien stammen aus dem Portfolio „Karl Blossfeldt“, herausgegeben von der Galerie Wilde, Köln, 1975. Auflage: 50 Stück à 12 Bilder. Es existieren keine alten Abzüge. Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.



„Allium Ostrowskianum“



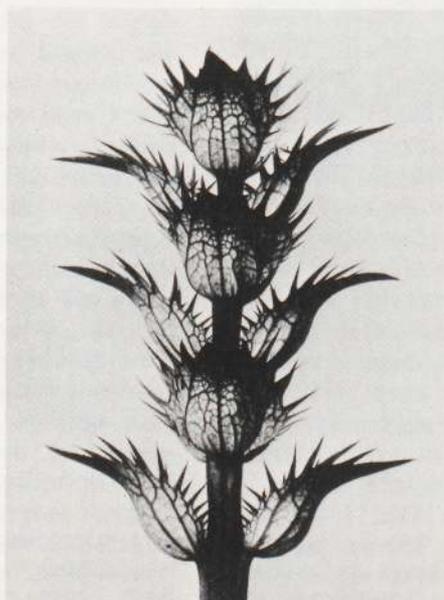
„Aesculus parviflora“



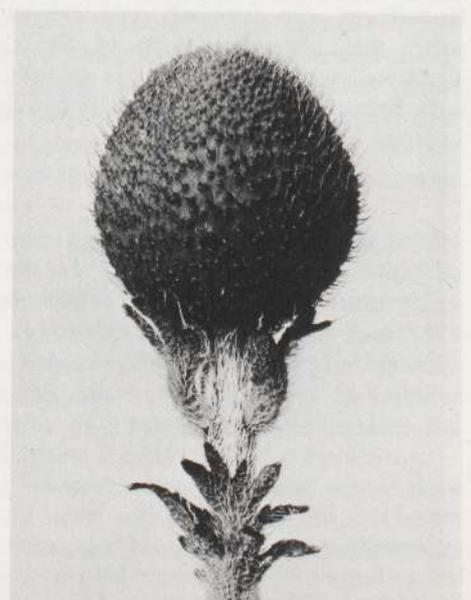
„Aristolochia spec.“



„Blumenbachia Hieronymi“



„Acanthus mollis“



„Papaver orientale“

# Vittorio Fagone

## Xanti Schawinski – Die Fotografie

Die Ausstellung der Wiener Biennale „Erweiterte Fotografie“, die zur Zeit in Wien zu sehen ist, zeigt eine sehr gute Auswahl von italienischen Fotografen und Künstlern. Ich freue mich, daß die italienische Gegenwart durch junge Künstler vertreten ist, wie z. B. Melotti und Taroni. Die Auswahl von Grisi, Manzi und Scaccabarozzi kann sich auch international sehen lassen. Ich sage das von der Sicht des kämpferischen Kritikers aus.

Ich halte Vorträge über Film und Fotografie. Den heutigen Vortrag über Xanti Schawinski habe ich auf Vorschlag des Mitorganisators der 5. Wiener Internationalen Biennale, Peter Weibel, zusammengestellt. Von ihm kam auch die Anregung, diese noch unveröffentlichten Dokumente am heutigen Symposium „Kritik und Fotografie, 2. Teil“ der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank, vorzustellen.

Ich halte dieses Werk von Xanti Schawinski für sehr bedeutend; außerdem sind es Arbeiten eines vielseitigen Bauhaus-Künstlers. Das Material habe ich in den USA und in Italien gefunden. Zur Zeit bereite ich eine große Ausstellung für Deutschland und Frankreich über Xanti Schawinski vor. Es würde mich freuen, könnte ich auch von Ihnen noch Anregungen dazu bekommen.

Xanti Schawinski ist ein internationaler Künstler, der in der Schweiz geformt wurde. Seine erste Arbeit, eine Theaterarbeit, wurde in Wien vorgestellt. Er war in Weimar und Dessau tätig und hielt sich zwischen 1933 und 1936 in Italien auf. 25 Jahre verbrachte er in Nordamerika und zog sich nach dieser Zeit wieder in die Schweiz zurück. An allen diesen Arbeitsstätten entstanden Werke.

Schawinski wurde 1904 in Basel geboren. Er kam 1924 an das Bauhaus. Von dieser Zeit an beschäftigte er sich mit dem Theater. Er schrieb das Schauspiel „Zirkus“, das 1924 in Wien uraufgeführt wurde. 1925 kam Gottfried Schlemmer an das Bauhaus, der entscheidend zur späteren Entwicklung von Xanti Schawinski beigetragen hat. Es ist bekannt, daß Schawinski damals „Das triadische Ballett“ realisiert hat. Seine erste Einzelausstellung fand 1926 in Dessau statt; 1929 übernimmt er den Lehrstuhl von Gottfried Schlemmer am Bauhaus. Dazu einiges über den Bauhaus-Kurs von Gottfried Schlemmer: Schlemmer spricht vom Menschen als Erscheinung und Darstellung. Es gibt darin den linearen Aspekt, den plastischen Aspekt – dem große Bedeutung zukommt – und es gibt Maße und Proportionen. Außerdem gibt es noch den mechanischen und kinetischen Aspekt. Wollen wir also diesen Parcours durchlaufen, so kommen wir bei der Architektur an.

Unter den Leuten am Bauhaus hat vor allem Laszlo Moholy-Nagy zur Entwicklung von Xanti Schawinski beigetragen. Wir kennen die Theorie der „Neuen Vision“ von Moholy-Nagy und wir wissen auch, welche Beziehungen er hergestellt hat zwischen dem Licht, dem Chromatismus und der Fotografie. Wichtig ist aber jene Formulierung seiner Theorie, die Schawinski „Spektodram“ nennt. Sie wurde am Bauhaus entwickelt und wurde von ihm „eine dramatisierte Philosophie“ genannt.

Ich möchte Ihnen nun einige Sätze von Xanti Schawinski vorlesen: „Das Bewußtsein von grundlegenden Ursachen und Folgen, die den Menschen betreffen – vor allem der Optik, der Form, der Farbe, der Akustik, dem Ton und der Sprache, der Musik, dem Tanz, dem Raum – also Architektur, Technologie und Illusion, sind drei fundamentale Begriffe.“ Sie werden das später an Hand der Dias sehen, welche Aktualität diese Begriffe heute noch haben.

## Xanti Schawinski – Photography

The exhibition of the Vienna Biennial, “Extended Photography”, which is being shown in Vienna at the present, shows an excellent selection of work by Italian photographers and artists. I’m pleased that contemporary Italian art is being represented by young artists such as Melotti and Taroni. The selection of work by Grisi, Manzi and Scaccabarozzi is also of international quality. I say this from an active critic’s point of view.

I deliver papers on film and photography. The subject of my paper today—Xanti Schawinski—was a suggestion made to me by one of the organizers of the 5th Vienna Biennial, Peter Weibel. It was also his idea to present these as yet unpublished documents at the Symposium “Critique and photography, part 2” being held by the Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank today.

I regard Xanti Schawinski’s work as being significant moreover, we are dealing with the work of a manysided Bauhaus-artist. I found the material I am presenting here in the United States and in Italy. At the moment I am organizing a large exhibition which will be shown in Germany and France. I would also be very pleased to receive any suggestion you might have. Xanti Schawinski is an international artist who was schooled in Switzerland. His first work, theater work, was presented in Vienna. He worked in Weimar and Dessau and lived in Italy from 1933 to 1936. He spent twenty-five years in North America and then moved back to Switzerland. In all of these places he created his artwork.

Schawinski was born in 1904 in Basel. In 1924 he joined the Bauhaus. From this time on he dealt with theater. He wrote the play “Circus” which was presented for the first time in 1924 in Vienna. In 1925 Gottfried Schlemmer became a member of the Bauhaus and here he contributed greatly to Xanti Schawinski’s further development. It is known that at that time Schawinski produced his ballet “The triadic Ballet”.

His work was exhibited for the first time in Dessau in 1926. In 1929 he assumes Gottfried Schlemmer’s teaching position at the Bauhaus in Dessau. Here, I would like to comment a bit on Gottfried Schlemmer’s course at the Bauhaus: Schlemmer speaks of the human being as an appearance and representation. The lineary aspects, the plastic aspects—are very important—and there are the measures and proportions to be considered. Furthermore, there are the mechanical and kinetic aspects. If we were to continue along this path, we would finally arrive at architecture.

László Moholy-Nagy contributed most to Xanti Schawinski’s development at the Bauhaus. We are familiar with Moholy-Nagy’s theory of “New Vision” and we also know what relationships he established between light, chromatism and photography. What is important, is that formulation of his theory Schawinsky calls “spectodram”. It was evolved at the Bauhaus and he called it “a dramatized philosophy”.

I would now like to quote Schawinski for you: “Being conscious of the basic causes and consequences affecting man—especially optics, form, color, accoustics, tone, and language, music, dance, space—that is, architecture, technology and illusion are three fundamental concepts.” You will later be able to see what actuality these concepts have still today, when you see the slides. Following his period at the Bauhaus, Xanti Schawinsky lived in Italy from 1933 to 1936. At that time there was very interesting abstract painting being done in Italy. Also the growth of a rational architecture was becoming noticeable.

Nach den Jahren der Bauhauszeit befindet sich Xanti Schawinski zwischen 1933–1936 in Italien. Zu dieser Zeit gibt es in Italien bereits eine sehr interessante abstrakte Malerei. Auch die Verbreitung einer rationellen Architektur macht sich bemerkbar.

Der Einfluß Schawinskis auf die italienische bildende Kunst war bedeutend. Vor allem hatte er die praktische Erfahrung – neben der Theorie des Bauhauses – nach Italien gebracht. Z. B. wird eine Vitrine in Mailand zum Theaterraum, zur Szene. Schawinski legte farbige Papiere so übereinander, daß die Leute hinein- und hindurchsehen können; dies ergibt eine perspektivische Tiefe, wie sie beim Theater vorkommt. 1936 geht Schawinski in die Vereinigten Staaten von Amerika. Er geht gemeinsam mit Albers an das Black Mountain College und arbeitet weiter an der Theorie des Spektodrams, während László Moholy-Nagy das „New Bauhaus“ in Chikago aufbaut. Bemerkenswert ist, daß Schawinski bereits damals die aktive Teilnahme seiner Studenten an seinen Vorführungen als einen wichtigen Teil seiner Arbeit angesehen hat.

Alle diese Erfahrungen konnte Schawinski später am „New York City College“ und an der „New York University“ als Lehrer weitergeben, wo der theoretische Diskurs bis 1954 einen breiten Raum bei ihm einnimmt.

Wie wir jetzt anhand der Vorführung sehen, bemerken wir seine besondere Vorliebe für die filmische Darstellung.

Während seiner Zeit in Italien organisierte er eine breit angelegte Ausstellung für das große Publikum; daneben machte er eine sehr persönliche, rein experimentelle Arbeit – sozusagen nur für sich. Um eben diese Arbeit, die noch vollkommen unbekannt und unveröffentlicht ist, geht es mir. Er nennt diese experimentelle Arbeit „Optische Transformationen“. Später, in New York, gibt er ihr den Namen „Strukturelle Transformationen“. Wir sehen, daß er an Themen wie Spuren, Städte – und Spiele arbeitet, die sich in der Fotografie wiederholen. Diese Spuren sind sehr interessant, da sie eine Übereinstimmung ergeben mit dem Jazz und der Malerei jener Zeit.

Ich komme nun zum Ende meines Vortrags. 1966 kommt Xanti Schawinski nach Europa zurück und schreibt: „ich komme fünfundzwanzig Jahre danach“ – und unterstreicht diesen Satz. Er fährt wieder nach Amerika, kommt aber immer wieder zurück nach Europa. Seit dieser Zeit beschäftigt er sich ausschließlich nur mehr mit der Malerei, einer topologischen Malerei.

Mich interessiert die Kernstruktur der Arbeit von Schawinski und deren Betrachtung. Hier müßte der kristallinische Glaube eines Walter Gropius wiederzufinden sein.

(Auszug aus einer französischen Tonbandaufzeichnung)



T. Lux Feininger: „Alexander Schawinski mit Saxophon“, o. D.  
Courtesy Galerie Kicken, Köln

Schawinski had a decisive influence on the Italian visual arts, mainly, by bringing direct experience—apart from the Bauhaus Theory—to Italy, for example, a show-case in Milan is made into a theater, a setting. Schawinski placed pieces of colored paper on top of each other so that people could look in and through them; this creates a perspective of depth like in theater.

In 1936 Schawinski moved to the United States. He and Albers joined the faculty at the Black Mountain College and he continued to work on the spectodram theory, while at the same time László Moholy-Nagy started the “New Bauhaus” in Chicago.

It is interesting to note that as early as then Schawinski regarded the active participation of his students at his presentation as an important part of his work.

Schawinski was later able to pass on all this experience as a professor at the “New York City College” and at the “New York University”, the theoretical discourse constituting a major part of his teaching up until 1954.

As we are now able to see in the slide series, he had a predilection for film representations.

During his stay in Italy he organized a comprehensive exhibition for a large public; on the side, he carried out very personal, purely experimental work—so to speak for his own purposes. And it is this very work with which I am concerned, still completely unknown and unpublished work. He names this experimental work “Optical Transformations”. Later, in New York he gives this work the name “Structural Transformations”. We see that he works with topics such as traces, cities, and games, which is repeated in photography. These traces are very interesting because they correspond to the jazz and painting of that time.

I am nearing the end of my paper. In 1966 Xanti Schawinski returns to Europe and writes: “I come twenty-five years later”—and underlines this sentence. He goes back to the United States but returns to Europe again and again. During this time he deals only with painting, topological painting.

What I’m interested in is the basic structure of Schawinski’s work and its observation. It is here that one must be able to rediscover the unremitting faith of, say, a Walter Gropius.

(Excerpt from a French tape recording and retranslated into English)

# Lothar Beckel

## Abstrakte Wirklichkeit – Das Bild der Erde aus dem Weltraum

Der Titel meines Vortrages „Abstrakte Wirklichkeit“ ist an sich ein Widerspruch. „Abstrakt“ bedeutet, daß etwas seinen materiellen Charakter, seine „Wirklichkeit“ eingebüßt hat. Die Bilder der Erde aus dem Weltraum, die diesen Vortrag untermalen sollen, sind im höchsten Maße „Wirklichkeit“, aufgenommen von sehr präzisen und objektiv aufzeichnenden Meßinstrumenten. Betrachtet man sie jedoch unvoreingenommen, ohne Einbeziehung des Intellekts, erscheinen sie überaus abstrakt. Sie faszinieren durch die Pracht ihres Kolorits, die Vielfalt der Harmonien und der Rhythmen, und sie bereiten einfach Vergnügen. Wir entdecken in ihnen Formen, Strukturen und Farben, wie sie der abstrakten Malerei eigen sind – manchmal bis hin zu den Phantasien des Surrealismus. Die Erde erkennen wir bei diesen Bildern zunächst nicht wieder, es fehlt uns die Erfahrung des Blickes aus dem Weltraum. Die sich zeigenden Strukturen und Texturen, aber auch die technologisch und wissenschaftlich bedingten Farben, deren Zuordnung oft starke Dissonanzen zeigt, sind – weil willkürlich mit Hilfe der Elektronik darüber gelegt – auf der Erdoberfläche weder zu erkennen noch gedanklich vorwegzunehmen. Es gelingt erst bei einiger Beschäftigung mit der Materie, den Bildinhalt zu identifizieren. Dann allerdings erkennt man die Gesetzmäßigkeiten und die große Ordnung bald, das Konzept des Schöpfers wird spürbar. Oft fühlt man förmlich die Gewalt der Elemente und das Getöse bei der Entstehung der Landschaft, aber auch ihre Vergänglichkeit wird deutlich. Andere Bilder wieder sind von anmutiger Frische, und erst wenn man beginnt sie zu ergründen, wird man in die konkrete Wirklichkeit zurückgeführt.

Man erkennt auch, daß jede Landschaft der Erde eine besondere ist, und daß es, aus dem Weltraum betrachtet, keine zwei Landschaften gibt, die einander gleichen.

Der Blick auf die Erde von oben faszinierte schon immer Fotografen, Wissenschaftler und Publikum. Darstellungen aus der Vogelperspektive finden sich lange bevor die ersten Fotografien aufgenommen wurden und die ersten Flugzeuge verkehrten, z. B. in Städtebildern von Merian, in den Entwürfen großer Baumeister wie bei Jakob Prandtauer und vielen anderen.

Erste Flugaufnahmen wurden mit Hilfe von Tauben, denen eine Kamera umgeschnallt war, und später aus Ballonen aufgenommen, bevor sie in der Zeit des ersten Weltkrieges für militärische Zwecke Verwendung fanden. Seither hat das Luftbildwesen eine ungeheure, starke Entwicklung erfahren. Durch die junge Technik der Weltraumfahrt und die damit entwickelten neuen Aufnahme- und Betrachtungsverfahren gelangte es zu dieser großartigen Entfaltung, deren Ergebnisse wir mit den folgenden Bildern vor uns haben.

Wodurch unterscheiden sich nun von der Technik her Satellitenaufnahmen von den gewohnten Luftbildern oder überhaupt von Fotos bzw. der künstlerischen Fotografie, um beim Thema der Biennale zu bleiben? Ein Fotograf ist vollkommen frei in seinem Schaffensdrang, in der Kreation seiner Bilder. Es steht ihm die Wahl des Kamerasystems, der Brennweite, der Belichtungszeit, des Filmmateriales, des Lichtes und der Beleuchtung und des Standortes frei. Seiner Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Schließlich hat er noch beliebige Manipulationsmöglichkeiten bei der Entwicklung und dem Kopieren.

Bei Satellitenaufnahmen sind die meisten dieser Variablen nicht möglich. Herkömmliche Kameras finden nur in der ver-

## Abstract Reality – The Picture of the Earth from Outer Space

The title of my paper, “Abstract Reality” is in itself a contradiction. “Abstract” means that something has lost its material characteristics, its “reality”. Pictures made of the earth from outer space with very precise and objective measuring instruments are to a great extent “reality”. However, if we look at them impartially, without thinking about them, the pictures appear very abstract.

What makes them so fascinating are their beautiful hues, the variety of harmonies and rhythms and that they are simply a pleasure to look at. In them, we discover forms, structures, and colors similar to those of abstract paintings, sometimes resembling surrealistic images. We aren't able to recognize the earth right off in these pictures, since we are not used to looking at the earth from outer space.

The structures and textures appearing here as well as the colors created by scientific or technological means cannot be recognized on the earth's surface or anticipated mentally, because they have been superposed by electronical means. Only after some time has been spent studying the pictures is it possible to identify the content. Then we are able to recognize the regularities and the large scale, and it is possible to feel the concept of the creator. Often, we literally feel the power of elements and hear a landscape being born. Other pictures are refreshingly lovely and it is only when we try to get to the bottom of them that we are led back to reality. Also their transitoriness becomes evident. We also recognize each landscape of the earth as being unique and see that no two landscapes are alike from outer space.

Looking at the earth from above has always fascinated photographers, scientists and the public. Pictures from a bird's-eye viewpoint were made long before the first photographs were made and the first airplanes flew (e. g., the city pictures by Merian, the construction designs by great architects, as Jakob Prandtauer and many others). The first aerial photographs were taken by doves with a camera attached to them, and later from balloons. During the First World War these photographs were used for military purposes. Since then the field of aerial photography has developed greatly. This remarkable growth was possible because of modern space technology and newly developed photographic and observational techniques.

To stick to the topic of this Biennial, we could ask in what way satellite pictures differ technically from photographs in general or more specifically, from art photography? A photographer is completely free to pursue his creative urge, to make photographs. He is free to choose his camera, the focal distance, exposure time, film material, lighting, location. There are no limits to his imagination.

After all, he still has the option to manipulate the picture when developing or making copies of the pictures. In satellite pictures most of these variables are not possible. Ordinary cameras are only used during the relatively seldom manned space flights. The pictures that are usually taken within the visible spectrum or close-range infrared are not different from aerial pictures made at high altitudes except that these cover large areas.

However, already in these pictures the photographer is bound to the satellite's orbit—a location, even if it is a moving one—and to the lighting resulting almost automatically from the selection of the satellite's orbit. He is at least free to choose what he wants to photograph, the focal distance and the film (as long as he is not carrying out specific programs for ground stations).

hältnismäßig selten stattfindenden, bemannten Raumfahrt Anwendung. Ihre Bilder, die meist im Bereich des sichtbaren Spektrums oder im nahen Infrarotbereich aufgenommen sind, unterscheiden sich, abgesehen von weiten Flächen die sie abdecken, nicht von Flugaufnahmen aus großer Höhe.

Aber schon hier ist der Fotograf an die Umlaufbahn des Satelliten als – wenn auch beweglichem – Standort gebunden, und damit an die Beleuchtungsverhältnisse, die sich zwangsläufig durch die Wahl der Satellitenbahn ergeben. Aber er ist zumindest frei in der Aufnahmeentscheidung, der Wahl der Brennweite und des Filmmaterials (sofern er nicht fest programmierte Aufträge der Bodenstationen durchführt).

Ganz anders bei den automatisch arbeitenden Satelliten, von denen wir hier als Beispiel LANDSAT herausgreifen wollen. Ein Forschungs- und Arbeitssatellit zur Erdbeobachtung, von dem bisher drei Stück gestartet wurden, der Start des vierten erfolgt in diesen Tagen, nachdem die ersten drei ihren Dienst versagt haben.

Bei diesen Satelliten – wie auch bei allen anderen unbemannten Satelliten – sind die einmal aus technischen und wissenschaftlichen Überlegungen gewählten Parameter und Aufnahmeeinrichtungen bindend für alle folgenden Aufzeichnungen. Die herkömmlichen Kameras sind durch multispektrale Scanner ersetzt, bei denen die aufzunehmende Fläche nicht wie bei fotografischen Systemen durch eine Optik auf einen fotografischen Film belichtet wird, sondern die das aufzunehmende Gebiet zeilenweise abtasten, d. h., die die von der Erdoberfläche reflektierte Sonnenenergie „punktweise“ in vier verschiedenen Spektralbereichen messen, nämlich bei 0,5–0,6  $\mu\text{m}$  blaugrün, 0,6–0,7  $\mu\text{m}$  rot, 0,7–0,8  $\mu\text{m}$  nahes Infrarot und 0,8–1,1  $\mu\text{m}$ , ebenfalls nahes Infrarot. Diese „Daten“ werden auf dem Funkwege zur Erde übermittelt und auf Magnetband aufgezeichnet.

Die Satelliten vom Typ Landsat (es gibt noch eine Reihe zusätzlicher Forschungssatelliten mit anderen Aufnahmecharakteristiken) umkreisen die Erde in 918 km Höhe in einer polnahen, sonnensynchronen Umlaufbahn, d. h. sie überfliegen die gleichen Punkte der Erde immer zur gleichen Tageszeit, in diesem Fall um ca. 10 Uhr 30. Die Breite der aufgenommenen Fläche auf der Erde beträgt 185,2 km. Wie erwähnt sind diese Streifen aus Zeilen zusammengesetzt, von denen eine jede aus 3600 Bildpunkten (pixel) besteht, die am Boden eine Fläche von 56 x 76 m abdecken. Die Streifen werden in der Bodenstation in Einzelbilder zerlegt, von denen in jedes 2300 Zeilen lang ist, und daher aus über 8 Millionen Bildpunkten besteht. Innerhalb von 18 Tagen kann ein solcher Satellit die gesamte Erdoberfläche aufnehmen. Er führt dazu 231 Erdumkreisungen aus. Die Lage dieser Flugbahnen, die von 1 bis 231 nummeriert sind, ist in einem Gitternetz festgelegt, und jeder Streifen vom Nordpol bis zum Südpol ist dabei in 103 Einzelbilder unterteilt. Daraus ergibt sich ein Koordinatennetz, nach dem die Daten archiviert sind und auch wieder aufgefunden werden können. Wien liegt z. B. auf dem Bildpunkt 204 (Flugbahn) – 26 (Bildnummer dieser Bahn).

Das Datenmaterial steht wissenschaftlichen oder kommerziellen Nutzern entweder auf Magnetbändern, als Schwarzweißfotos der einzelnen Spektralbereiche oder als Farbmischbilder aus den Spektralbereichen, die unter Vorschaltung verschiedenfarbiger Filter erzeugt werden, zur Verfügung.

Insgesamt fielen in den 10 Jahren, seit denen diese Satelliten operieren, über 700.000 Aufnahmen an.

Aus dem hier Gesagten ergibt sich, daß diese Aufnahmen tatsächlich der „erweiterten Fotografie“ zugezählt werden können, die aber, wie wir gesehen haben, von der Technik her hinsichtlich der freien Gestaltung der Aufnahmen sehr stark eingeschränkt ist. Als einzige große Variante, die aber den Naturgesetzen unterliegt, zeigt sich die Änderung des Sonneneinfallwinkels (Azimut und Höhe des Sonnenstandes)

It is completely different in automatically operating satellites as I will illustrate here with LANDSAT, an explorational and functional satellite for observing the earth. Three LANDSAT satellites have been launched and the fourth is planned to be launched shortly after the first three have been unsuccessful.

In all of these satellites—as well as in all other unmanned satellites—the parameters and the photographic equipment chosen on technical and scientific grounds apply for all of the following pictures. Ordinary camera equipment is replaced by multispectral scanners in which the surface to be photographed is not illuminated on film as in photographic systems, but rather in that the area to be photographed is scanned according to the lines, i. e., the solar energy reflected by the earth's surface is measured "according to dots" in four different spectral ranges, that is 0,5–0,6  $\mu\text{m}$  in green, 0,6–0,7  $\mu\text{m}$  in red, 0,7–0,8  $\mu\text{m}$  and 0,8–1,1  $\mu\text{m}$ , both in close-range infrared. This data is sent back to the earth via radar and recorded on tape.

The satellites of the model LANDSAT (in addition to this, there is a series of explorational satellites that can be used to make other kinds of photographs) circle the earth at an altitude of 918 km in an orbit near the poles and synchronous to the sun, meaning that they always fly over the same point of the earth at the same time daily, in this case at 10:30 a. m. The photographed surface on the earth is 185,2 km (ca. 110 miles) wide. As was already said, the stripes consist of lines of which each in turn is made up of 3600 pictures dots (pixel), covering a surface of 56 x 76 km (ca. 34 x 46 miles) on the ground. At the ground station the stripes are divided into individual pictures, each of which consists of 2300 lines and 8 million dots. This type of satellite can take pictures of the whole surface of the earth in eighteen days, circling the earth 231 times. The positions of these orbits are numbered from 1 to 231 and laid down in a network in which each stripe from the north pole to the south pole is divided into 103 individual pictures. This creates a system of coordinates according to which the data is stored and can also be found again. Vienna, for instance, is located at picture dot 204 (orbit path)—26 (picture number of this orbit).

The data is available for scientific or commercial use either on tape or in black-white photos of the individual spectrums or in mixed color photos of the spectrums created by switching on different color filters.

During the ten years these satellites have been operating 700.000 satellite pictures have been taken. From what has been said here we can conclude that these pictures fall under the category of "extended photography". However, in these pictures the possibilities of free composition are very limited. The only large variant is bound to the laws of nature: the change in the sun's angle of incidence (azimuth and the sun's position) during the course of the seasons with the accompanying changes in phenology, vegetation, and weather which in turn are reflected in the size of the snow blanket, floods, etc. . .

These pictures are fascinating because they offer a general view in which, as was already said, we can recognize structures and phenomena we would otherwise not notice on the ground and because each spot on the earth can be observed and studied with objective observational material. The analysis of satellite data can be carried out from various aspects with ordinary visual material (such as the black-white or mixed color pictures mentioned above) as well as with highly developed optical equipment or electronical calculators. This generally consists of a tape recording station, a calculator, a terminal and a viewing screen on which the taped data can be seen. The objective is that surfaces, objects and phenomena can be identified and their meaning and interrelationships can be recognized. The interpretation of the data is done primarily by analyzing the radiation and reflection of different surfaces

im Verlauf der Jahreszeiten mit ihren Folgeerscheinungen in der Phänologie, der Ausbreitung der Vegetation, dem Wechsel des Wetters, was sich wiederum in der Ausbreitung der Schneedecke, in Überschwemmungen, u. a. ausdrückt.

Die Faszination dieser Aufnahmen geht nun von den großräumigen Überblicken aus, die wie ebenfalls schon erwähnt, Strukturen und Erscheinungen auf der Erdoberfläche erkennen lassen, welche wir vom Boden aus nicht erfassen können und davon, daß man mit diesen Satelliten die Möglichkeit hat, praktisch jeden Punkt der Erde mit objektivem Beobachtungsmaterial zu betrachten bzw. zu studieren.

Die Auswertung der Satellitendaten kann unter vielen Gesichtspunkten erfolgen und sowohl herkömmlich-visuell (mit den oben erwähnten Schwarzweiß- oder Farbmischbildern) wie auch unter dem Einsatz hochentwickelter optischer Geräte oder elektronischer Rechner durchgeführt werden. Diese bestehen in der Regel aus einer Magnetbandstation, einem Rechner, einem Terminal und einem Bildschirm, auf dem die Magnetbanddaten sichtbar gemacht werden können. Ziel ist die Identifizierung von Oberflächen, Objekten und Phänomenen und das Erkennen ihrer Bedeutung und ihrer Beziehungen untereinander. Die Interpretation des Datenmaterials basiert in erster Linie auf einer Analyse der durch die Sensoren aufgenommenen speziellen Strahlungs- und Rückstrahlungscharakteristiken der verschiedenen Oberflächen und den sich bei bildhafter Darstellung daraus ergebenden Strukturen, Tönungen, Farben, Formen, Größen und Texturen und dem Erkennen von nicht direkt sichtbaren Zusammenhängen und Erscheinungen.

Die Rückstrahlung der Erde in den einzelnen Spektralbereichen wird bei der Aufnahme in jeweils 236 Intensitäts- oder Graustufen zerlegt, die nun auf dem Computer verschieden eingefärbt werden können, um ganz bestimmte Aussagen zu erzielen. Sie sind frei manipulierbar und dadurch entstehen nun die eingangs erwähnten „abstrakten Darstellungen“.

Verschiedene Rechenoperationen können zusätzlich Strukturen oder Erscheinungen hervorheben oder unterdrücken, wodurch die Abstraktion noch gesteigert wird.

Die abgebildeten Beispiele zeigen eine Probe von den im Vortrag gezeigten 30 Aufnahmen, die dem Buch „Earthwatch“ von Ch. SHEFFIELD, mit freundlicher Genehmigung der „EARTHSAT Corporation“, Verlag Sidgwick and Jackson Limited, London 1981, entnommen sind, die aber aus Platzgründen hier leider nicht alle gebracht werden können.

Abschließend noch einige Worte über den Sinn dieser Satelliten. Sie wurden ja nicht geschaffen, um den Wettstreit der Natur mit abstrakt arbeitenden Künstlern aufzuzeigen. Ihre Entwicklung erfolgte unter der Erkenntnis der sechziger Jahre, daß die Ressourcen der Erde beschränkt sind, und daß die ständig wachsende Weltbevölkerung, die steigende Technisierung und Industrialisierung, die zunehmende Mobilität der Bevölkerung der Industrieländer und das Steigen des Wohlstandes besonderen Druck auf Boden, Nahrungsmittel und Rohstoffe sowie Umwelt ausüben. Die weltweite Verflechtung von Wirtschaft, politischen Aktivitäten und Rivalitäten, die Bemühungen der Entwicklungsländer, mit den Industrienationen gleichzuziehen – ihr Anteil an der Weltindustrieproduktion beträgt derzeit 9% und soll bis zum Jahr 2000 25% erreichen – verlangen eine weltweite Erfassung, Beobachtung und Planung der Ressourcen, eine Aufgabe, die mit herkömmlichen Mitteln nicht lösbar ist.

Wir wollen hoffen, daß die in den Satellitendaten enthaltenen Informationen über geologische und tektonische Strukturen, morphologische Gegebenheiten, über Klimaeinflüsse, Wettererscheinungen, Niederschlagsverhältnisse, Schneedecke, Gewässerzustand, Bodenarten, Vegetationsverhältnisse, räumliche Ausdehnung von Pflanzengesellschaften, ihre Bestandsdichte und ihren Gesundheitszustand bis zur Bestandsaufnahme land- und forstwirtschaftlicher Flächennutzung, der

registriert by the sensors, and the structures, textures, shades, colors, forms and sizes appearing in the pictorial representation and by indirectly recognizing visible relationships and phenomena.

The earth's reflection in the individual spectral ranges is divided into 236 degrees of intensity or shades of gray which can be colored in differently on computer to express something specific. They are freely manipulable, thus resulting in the "abstract representations" I referred to earlier. Structures or phenomena can be accentuated or subdued additionally through various calculating operations, resulting in even greater abstraction.

The depicted exponents give you an idea of the 30 pictures shown during my lecture. These pictures were taken from the book "Earthwatch" by Ch. Sheffield with the kind permission of "Earthsat Corporation", published by Sidgwick and Jackson Limited London, 1981. Unfortunately I cannot reproduce all of them because of limited space.

I would like to wind up by saying a few words about the purpose of these satellites. These weren't just created to show nature at race with abstract artists. This development began during the 1960's when one became aware of the fact that the natural resources on earth were not unlimited and that the growing world population of industrial countries and a higher standard of living would mean a special strain on land, food supply and raw materials as well as on the environment. The worldwide intermingling of economic and political ambitions and rivalries, the efforts being made by developing countries to keep up with the industrial nations—their share in the world industrial production amounts to 9% at the moment and is expected to reach 25% by the year 2000—make it an imperative that natural resources are registered, observed and that their use planned, a task that is impossible by ordinary means.

Let us hope that the information provided by satellites on geological and tectonic structures, morphological conditions, climatic influences, weather conditions, precipitation, snow blanket, the state of water bodies, types of land, vegetational conditions, spatial dimensions of plant groups, the density of crops and their health, up to determining land usage in agriculture and foresting, the density of settlements, traffic conditions, issues related to environmental protection and ecology, and the findings on a number of other things will contribute to turning the increasingly crucial situation on our planet to the better.

---

Siedlungsausdehnung, der Siedlungsdichte, der Verkehrsverhältnisse, der Probleme des Umweltschutzes und der Ökologie, und die noch über viele andere Dinge gewonnenen Erkenntnisse dazu beitragen, die immer ernster werdende Situation auf unserer Erde wieder zum Guten zu wenden.



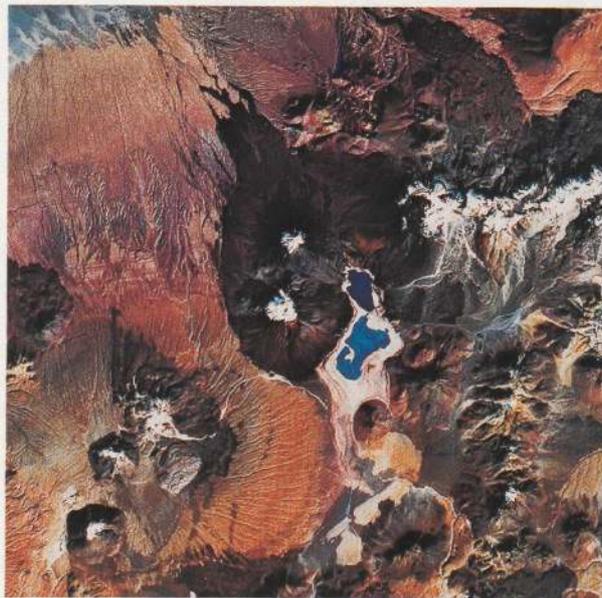
Satellitenaufnahme der Rub al Khali, zwischen Oman und Saudi Arabien, nach einem Regenfall. Das Blau spiegelt die Feuchtigkeit zwischen den Dünen wider.

Satellite photograph of Rub al Khali between Oman and Saudi Arabia after a rain. The blue reflects the humidity between the dunes.



Ein Teil der Küste der Vereinigten Arabischen Emirate. Die Farben Rot über Gelb, Grün, Blau bis Schwarz zeigen die unterschiedliche Wassertiefe (von 1–15 m) vor der Küste an.

A section of the coast in the Arabian Emirates. The colors ranging from red to yellow, green, blue to black indicate the varying depth of water (from 1–15 m) near the coast.



Schneebedeckte Vulkankegel in den Anden an der Grenze von Chile zu Bolivien.

Snow-covered volcano cone in the Andes at the border of Chile and Bolivia.

#### LOTHAR BECKEL

Geboren 1934 im Sudetenland, lebt seit 1947 in Österreich. Er absolvierte die Abt. Maschinenbau der Bundesgewerbeschule Linz, promovierte an der Hochschule für Welthandel in Wien und habilitierte sich am Fachbereich Geowissenschaften der Freien Universität Berlin. Er ist Leiter der Abteilung Satellitenkartographie des Institutes für Kartographie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 15 Jahren beschäftigt er sich intensiv mit der Herstellung und Auswertung von Luftaufnahmen und steht seit 10 Jahren in engem Kontakt zur NASA. Bisher belegen 46 Publikationen, darunter zahlreiche Bildbände mit Luft- und Satellitenaufnahmen, seine Arbeit.

#### LOTHAR BECKEL

born 1934 in the German-speaking part of Czechoslovakia, lives in Austria since 1947. Graduated from the Bundesgewerbeschule Linz (mechanical engineering), degree from the Hochschule für Welthandel, Vienna, and specialized in the field of geological studies at the "Freie Universität Berlin". Director of the department of satellite cartography at the Institute of Cartography at the "Österreichische Akademie der Wissenschaften" (Austrian Academy of the Sciences). For 15 years he has been dealing intensively with the production and evaluation of aerial photographs; for 10 years close contact with NASA. 46 publications. among them numerous books with aerial and satellite photographs.

# A.D. Coleman

## Fiche and Chips:

### Technological Premonitions

In Mike Nichols' film "The Graduate," the older generation's sage counsel for the future was summed up in a word: "Plastic." If an equivalent torch were being passed to the younger generation today, I'd expect a different distillation: "Information."

We are presently undergoing an epochal transformation of our technology for the gathering, storage, retrieval, and transmission of information. Such advanced communicative media as video, Super-8 film, and instant color photography already are publicly available and economically accessible to a wide range of people. Public access to radio and TV broadcasting facilities and channels is a tenuously established legal right and, in some experimentally-minded communities, an established fact. Various other devices for the publication and dissemination of information—including the offset press and the postal system are at everyone's disposal. (None of it is free—vehicles and tools never are—but much of it is inexpensive.)

Looming on the horizon, simultaneously, is the so-called "personal computer" in combination with the "home entertainment center." These devices, in some not-too-distant versions, are bound to include scanners capable of reading (and printing out) virtually all the common forms of encoded data: microform, videodisc, computer cards, and a host of others. They will put the entire Library of Congress at the disposal of any member of the citizenry who can afford these imminent successors to the standard television set. In fact, it will become possible for the entire contents of the Library of Congress to be stored in a few square yards of shelf space.

Because we are prone to thinking of information as written material, the common assumption is that this transformation will affect only our dealings with the written word. This is far from the case. Clif Garboden, writing on the subject of computer graphics for Polaroid's house organ, "Close-Up" (summer 1979) points this out:

"In the documentation of the step-by-step construction of a complex missile system, for example, the ability of pictures to summarize is invaluable; alternatively, it is difficult to imagine the amount of written material which would be necessary to accomplish the same task. Because of the benefits offered by the visual image, experts in the computer industry project that computer technology through the 1980s will emphasize picture processing in addition to word processing . . ."

M. Richard Kristel, one of my colleagues in the recently formed Photographic Study Group, has proposed that we might profitably contemplate photography as another form of information management. In that light, I ask you to consider the following technological developments—all of which are either presently existing or imminent—as interactive components in a rapidly-evolving transcultural system for visual communication.

Pentax has already produced and marketed a single-lens reflex camera in the 110 format—a camera system (complete with flash and interchangeable lenses) which can fit into a jacket pocket.

Sony has just introduced the prototype Mavica, a camera system which encodes fifty photographs electronically on a magnetic videodisc. These images are instantly viewable on a TV-screen and can be transmitted over telephone wires. Sony expects to market his camera within the next two years, along with attachments permitting TV-screen viewing and the production of printed copies of images.

## Fiche and Chips

### Technologische Vorzeichen

In Mike Nichols' Film „Die Reifeprüfung“ war der Ratsschlag, den die ältere Generation der Jugend für die Zukunft auf den Weg gab, in einem Wort zusammengefaßt: „Plastik“. Würde man heute der jüngeren Generation ein vergleichbares Schlüsselwort nennen wollen, müßte es vermutlich „Information“ heißen.

Wir erleben gegenwärtig eine epochemachende Wandlung unserer Technologie, was das Sammeln, Speichern, Abrufen und Übermitteln von Informationen betrifft. So fortgeschrittene Kommunikationsmedien wie Video, Super-8 und Sofortbildfotografie in Farbe sind überall öffentlich zu erwerben und ökonomisch für ein breites Publikum erschwinglich. Verschiedene weitere Techniken und Einrichtungen zur Verbreitung von Informationen, wie etwa der Offsetdruck und das postalische System, stehen jedermann zur Verfügung – wenn auch nicht kostenlos, so doch überwiegend zu einem niedrigen Preis.

Zur gleichen Zeit taucht der sogenannte „persönliche Computer“ in Verbindung mit dem „Heimunterhaltungszentrum“ am Horizont auf, die in nicht zu ferner Zukunft mit Abtastgeräten ausgestattet sein werden, und mit denen dann faktisch alle üblichen Formen chiffrierter Daten gelesen (und ausgedruckt) werden können: Mikrofilm, Videoscheibe, Computerstreifen und vieles mehr. Damit wird die gesamte „Library of Congress“ jedem Bürger zur Verfügung stehen können, sofern er sich die entsprechenden Zusatzgeräte (zu den üblichen Standard-Fernsehapparaten) leisten kann. Es wird tatsächlich möglich sein, den gesamten Bestand der „Library of Congress“ auf kaum mehr als ein paar Quadratmeter Raum unterzubringen.

Da wir bei „Information“ gewöhnlich nur an schriftliches Material denken, gehen wir im allgemeinen davon aus, daß diese Veränderungen nur unseren Umgang mit dem geschriebenen Wort betreffen werden. Doch ist dies keineswegs so. Clif Garboden hat hierzu im Sommer 1979 in einem Artikel für die Polaroid-Firmenzeitschrift „Close-Up“ folgendes ausgeführt: „Für die Dokumentation der schrittweisen Konstruktion eines umfassenden Flugkörpersystems zum Beispiel ist die Fähigkeit von Bildern zur Informationsverdichtung von unschätzbarem Wert; dagegen fällt es schwer, sich die Menge geschriebenen Materials vorzustellen, die notwendig wäre, um die gleiche Aufgabe zu erfüllen. Experten der Computer-Industrie rechnen deshalb für die 80er Jahre mit der schwerpunktmäßigen Entwicklung von Bildverarbeitungstechnologien neben der Textverarbeitung“.

M. Richard Kristel, einer meiner Kollegen in der kürzlich gegründeten „Photographic Study Group“, hat vorgeschlagen, die Fotografie als eine andere Form des Informations-Managements zu betrachten. In diesem Sinne lassen sich die nachfolgend aufgeführten technologischen Entwicklungen – die alle entweder bereits bestehen oder unmittelbar zu erwarten sind – als interaktive Bestandteile eines sich rasch entwickelnden, kulturübergreifenden Systems für visuelle Kommunikation verstehen.

Pentax hat bereits eine Spiegelreflexkamera im Pocketformat auf den Markt gebracht – ein Kamerasystem (komplett mit Blitz und auswechselbaren Objektiven), das in jede Westentasche paßt.

Sony hat gerade den Prototyp „Mavica“ vorgestellt, ein Kamerasystem, das 50 Fotografien elektronisch auf Videoband übertragen kann. Die Bilder lassen sich unmittelbar

The Bell System's Tele-Copier has for a decade made possible the transmission of visual images via telephone.

Biofuel, a California company, in collaboration with Ramtek (a manufacturer of computer-graphic display systems), has announced the invention of a "frame grabber" capable of making almost instant color prints up to 8 x 10 inches in size on plain paper from any video image. The system will be capable of reproducing over 50,000 hues, at a cost per copy of less than ten cents. This system will be marketed within two years.

The Associated Press now works with a computer called an "electronic darkroom," which can store up to 100 images at a time in digital form. An editor, sitting at a computer console, can call up any of these images on a TV-screen. They can be cropped, enlarged, and treated with a variety of "image enhancement" techniques: lightened or darkened, either overall or in specific areas; intensified in contrast; even increased in sharpness. These images can then be printed out on receivers close at hand, or transmitted by wire anywhere in the world—or to outer space.

Minolta has announced plans for the "home facsimile," a device based on fiber optics which can send and reproduce printed information over long distances in less than a minute. The system includes a "personal copier," a hand-held device slightly larger than a fountain pen which will optically scan information and store it. The copier can then be plugged into the home facsimile to reproduce the electronically stored data on paper. Production is projected during the 1980s.

Through the existing technology of computer graphics, it is possible to take a still image of almost anything and from it generate still or kinetic video images in which the subject (s) of the original image can be made to perform any desired action realistically in convincingly dimensional space.

Holography—a 3-D imaging process—is now in existence in both still and motion picture form. The introduction of economically accessible holographic equipment and materials into the amateur market will almost undoubtedly take place during this decade.

Video pioneer Robert G. Thomas recently announced his invention of a 3-D television system that will work on any color TV-set.

The microfiche, about the size of a standard postcard, costs about 7 cents per copy to produce in large quantities (i. e. in editions of several thousand), and can encode upwards of 400 pages of image and/or text—thereby functioning as a new form of book or magazine.

Time magazine is working with Microsonics, Inc. to perfect a technology whereby record grooves can be imprinted on a printed page. By passing a microphonograph across the page, the voice of a person being portrayed or quoted will be heard. A five-year period is projected for production.

\* \* \*

I could go on. We have been catapulted into the era of microform and silicon—the "fiche and chips" of my title. We now face the end of the era of silver, a precious metal, as the primary vehicle for photographic printmaking. This is a symbolic dividing line, one which promises to create further separation between those concerned with capital-A Art and those concerned with communication, between those committed to the photograph as dematerialized image and idea. Indeed, within the photographic educational system and the professional realms of photography—including what we call "creative" or "art" photography—this transformation of the image-production technology will undoubtedly prove schismatic.

Standing as we all do on this treshhold, it is essential for us to establish and maintain a set of consistent understandings to guide us through the maze ahead. Only experience can bring us

auf einem Fernsehschirm abrufen und per Telefon übermitteln. Sony rechnet damit, die Kamera innerhalb der nächsten zwei Jahre auf den Markt zu bringen, mit Zusatzgeräten, die sowohl die Bildschirmbetrachtung als auch die Herstellung von Prints ermöglichen.

Bereits vor einem Jahrzehnt hat das Telekopier-System von Bell die telefonische Übermittlung von Bildern möglich gemacht.

Biofuel, eine kalifornische Firma, hat in Zusammenarbeit mit Ramtek (einem Hersteller computer-grafischer Displaysysteme) die Erfindung eines „frame grabber“ (Bildgreifer) bekanntgegeben, der in der Lage ist, von jedem Videobild quasi-Sofortbilder im Format 20,3 x 25,4 cm auf Normalpapier zu machen. Das System soll über 50.000 Farbtöne wiedergeben können, zu einem Preis von weniger als 10 Cents pro Kopie. Mit der Markteinführung wird innerhalb von zwei Jahren gerechnet.

Die Nachrichtenagentur Associated Press arbeitet seit kurzem mit einem Computer (der sogenannten „elektronischen Dunkelkammer“), der bis zu 100 Bilder gleichzeitig digital speichern kann. Ein Redakteur, der an einem Computer-Schalt-pult sitzt, kann jedes dieser Bilder über einen Bildschirm abrufen und Ausschnitt, Größe, Helligkeit (partiell oder für das Gesamtbild) und Kontrast bestimmen und sogar die Bildschärfe verbessern. Die fertig ausgesteuerten Bilder können dann auf ein Empfangsgerät übertragen und kopiert oder über das Telefonnetz an jeden beliebigen Ort der Welt übermittelt werden.

Minolta hat Pläne für die Entwicklung eines „home facsimile“ (Heim-Bilderübertragungsgerät) bekanntgegeben, dessen Optik auf Glasfasern basiert, und das gedruckte Informationen über weite Entfernungen in weniger als einer Minute senden und reproduzieren kann. Zu diesem System gehört ein „persönlicher Kopierer“ von der Größe eines Füllfederhalters, der die Informationen optisch abtastet und speichert. Der Kopierer kann dann mit dem „home facsimile“ zusammenschaltet werden und die elektronisch gespeicherten Daten auf Papier übertragen. Die Herstellung ist noch in den 80er Jahren geplant.

Die Technologie der Computer- bzw. Bildschirmgrafik macht es möglich, von nahezu jedem beliebigen Gegenstand ein Bild und von diesem Einzel- oder kinetische Videobilder zu erzeugen, in denen der Gegenstand des Originalbildes jede gewünschte Bewegung in einem realistisch konstruierten Raum ausführen kann.

Die Holografie — ein 3-D-Bildverfahren — existiert heute sowohl in Form stehender als auch bewegter Bilder. Zweifellos wird es noch in diesem Jahrzehnt für den interessierten Amateur möglich und auch ökonomisch realisierbar sein, sich die entsprechenden Geräte und Materialien auf dem Markt zu beschaffen. Der Pionier der Videotechnik, Robert G. Thomas, hat kürzlich seine Erfindung eines 3-D-Fernsehsystems bekanntgegeben, das mit jedem Fernsehgerät kompatibel ist.

Die Mikrofilmkarte (microfiche), etwa so groß wie eine Standardpostkarte, kostet ca. 7 Cents bei Herstellung großer Mengen (d. h. mehrerer Tausend); sie kann über 400 Seiten Bilder und/oder Text aufnehmen — und stellt damit praktisch eine neue Form der Buch- oder Zeitschriftenveröffentlichung dar.

Das Magazin „Time“ arbeitet zusammen mit der Microsonics, Inc. an der Perfektionierung einer Technologie, mit der Schallplattenrillen auf eine bedruckte Seite geprägt werden können. Tastet man die Seite mit einem Mikrophonografen ab, kann man die Stimme der Person, die gezeigt oder zitiert wird, hören. Bis zur Produktionsaufnahme wird mit 5 Jahren gerechnet.

\* \* \*

Die Aufzählung ließe sich endlos fortsetzen. Wir sind in das Zeitalter der Mikroformen und des Siliziums (der „fiche and

answers, but to profit from our forthcoming encounter with this technology we must formulate appropriate questions. From the ways in which artists and photographers have responded already to the existing "generative systems" (a term loosely used to encompass all these devices and their interactions), we can see clearly that two contrary attitudes are already at work.

Is the challenge which now faces the image-maker that of taking commonplace means for the rapid production and dissemination of economically insignificant multiples and reestablishing hegemony over them by converting them into personalized vehicles for the creation of marketable artworks? Or is the challenge instead that of teacher-poets claiming for the citizenry a set of tools devised for the furtherance of the corporate/bureaucratic elite, humanizing those devices and revealing them to the polity as a birthright?

The assumptions underlying those two formulations are distinct and incompatible. The goal we set ourselves in regard to this technology the purpose we establish for our relationship to it—will to a large extent determine our approach to its exploration. The prospect virtually demands that we rethink our fundamental assumptions. Sonia Sheridan, an eloquent theorist and artist who has pioneered in the exploration of generative systems at the School of the Art Institute of Chicago, has written at length on this subject. Here, in a set of quotes taken from several different statements, is her view of the situation:

"The artist as romantic recluse is no longer a viable conception in an age of accelerating dissemination of information and push-button imaging. As the number of participants in the image-making process expands, the number of experts grows larger . . . From the day the art student enters school he enters the individualist's grind. Secrecy, mutual distrust and lack of appreciation for real insight seem to be the inevitable results of a system which promotes the individual at the expense of social needs . . . The artist, who is supposed to be so free, appears to me to be trapped in a tenuous thread of his own making . . . The business of polishing up an image is a lot of crap . . . I'm not searching for beauty—just to produce another 'aesthetic image' is a blind alley . . . By affecting the system, you affect the impact that the technology will have not just on the esthetic lives of people, but upon the kinds of use they put the instrument to work on."

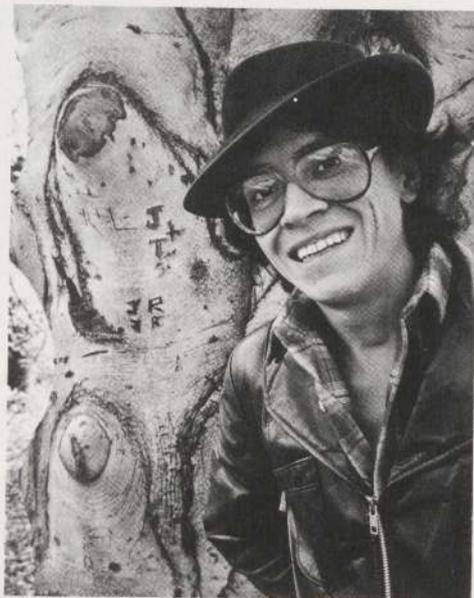


Foto: Barbara Alper

#### A. D. COLEMAN

39, has written on photography since 1968. Selected articles of his from "The Village Voice," "The New York Times" and "Camera 35" were published in his book "Light Readings" in 1979. His critically acclaimed book, "The Grotesque in Photography" was published in 1977. He is currently on the staff of the Department of Film and Television at New York University, and is working on a second collection of his critical articles.

chips" meiner Überschrift) hineinkatapultiert worden und stehen nun am Ende der Silber-Ära; dies ist eine symbolische Trennlinie, die eine weitere Trennung voraussehen läßt zwischen denen, die der Fotografie als einmaligem Kunstobjekt verpflichtet sind und jenen, die sie als entmaterialisiertes Bild und Idee begreifen. Tatsächlich kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich die technologischen Veränderungen im Bereich des Bildermachens als schismatisch erweisen, d. h. zu gegensätzlichen Lagern führen werden — sowohl im Ausbildungs- wie im professionellen Bereich, und hier einschließlich der sogenannten „kreativen“ oder „Kunstfotografie“.

In der jetzigen Übergangssituation ist es entscheidend, einige prinzipielle Einsichten zu gewinnen, an denen es festzuhalten gilt, wollen wir durch das vor uns liegende Labyrinth hindurchfinden. Nur die Erfahrung kann uns dabei helfen. Um aber aus der uns bevorstehenden Begegnung mit dieser Technologie zu profitieren, müssen wir die richtigen Fragen stellen. Die Art und Weise, in der Künstler und Fotografen bereits auf die bestehenden „generativen Systeme“ (was nur ein vager Begriff für die neue Technologie und ihre Interaktionsmöglichkeiten ist) reagiert haben, läßt deutlich erkennen, daß sich schon jetzt zwei gegensätzliche Standpunkte herauszubilden beginnen.

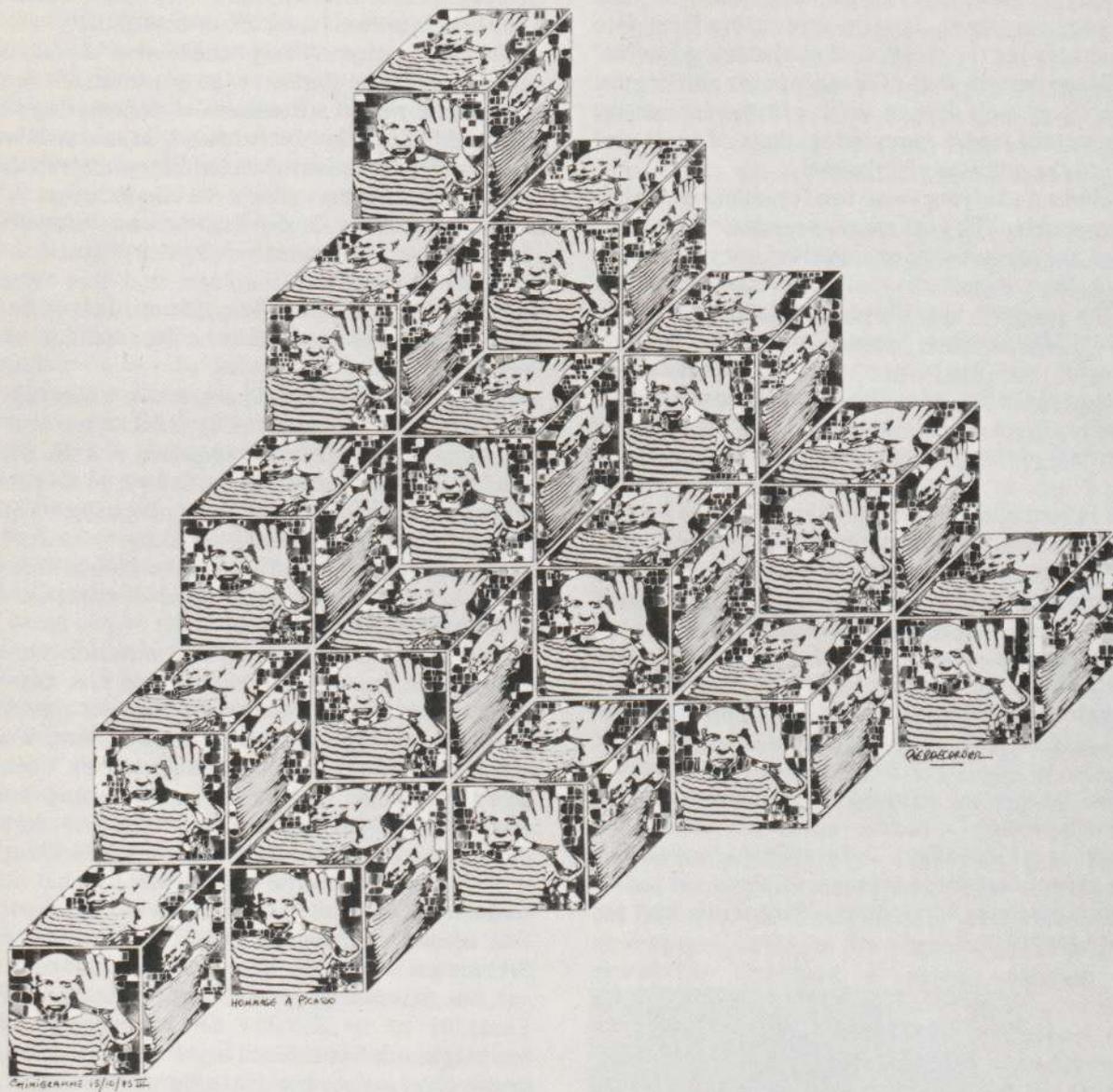
Besteht die Herausforderung an die Bildermacher darin, die neuen Mittel für die schnelle Produktion und Verbreitung billiger Vielfachprodukte einzusetzen und die Hegemonie über sie dadurch wiederzugewinnen, daß sie sie in persönliche Ausdrucksmittel für die Schaffung marktgängiger Kunstwerke umkehren? Oder ist die Herausforderung vielmehr, die ursprünglich für den Fortbestand der bürokratischen Elite entwickelten Mittel zu humanisieren und ihren demokratischen Gebrauch durch alle Bürger zu fordern?

Die Annahmen, die diesen beiden Ansätzen zugrundeliegen, sind verschieden und unvereinbar. Das Ziel, das wir uns in bezug auf diese Technologie setzen, bzw. der Zweck, den wir mit ihr verbinden, wird nicht zuletzt die Art und Weise ihres Einsatzes bestimmen. Um so wichtiger ist es, unsere grundsätzlichen Annahmen noch einmal zu überdenken. Sonia Sheridan, eine eloquente Theoretikerin und Künstlerin, die an der Schule des Art Institute of Chicago bei der Entwicklung der „generativen Systeme“ Pionierarbeit geleistet hat, hat sich ausführlich zu diesem Thema geäußert. Ich gebe hier, in einer Auswahl von Zitaten aus verschiedenen Aufsätzen, ihre Einschätzung der Situation wieder:

„Die Vorstellung vom Künstler als einem romantischen Einsiedler ist im Zeitalter der zunehmend schnelleren Verbreitung von Informationen und der Bildproduktion auf Knopfdruck nicht mehr lebensfähig. So wie die Zahl der am Bilderherstellungsprozeß Beteiligten ständig zunimmt, nimmt auch die Zahl der Experten zu . . . Mit dem Tag, an dem der Kunststudent die Schule betritt, beginnt die individualistische Streberei. Geheimnistuerei, gegenseitiges Mißtrauen und mangelnde Aufgeschlossenheit verhindern jede tiefere Einsicht und scheinen das unvermeidliche Ergebnis eines Systems zu sein, das den einzelnen auf Kosten sozialer Bedürfnisse fördert . . . Der angeblich so freie Künstler scheint mir im dünnen Netz seines eigenen Schaffens gefangen zu sein . . . Die Anstrengung, das eigene Image aufzupolieren, ist vertane Mühe . . . Ich suche nicht nach Schönheit; das nur noch 'ästhetische Bild' führt in die Sackgasse . . . Indem wir Einfluß auf das System nehmen, beeinflussen wir die Wirkungen, die die Technologie nicht nur auf den ästhetischen Lebensbereich der Menschen haben wird, sondern auch auf deren Gebrauchsweisen dieser Technologie.“

#### 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“.



Pierre Cordier: „Picasso“, Nr. 15/10/73, Chimigramme. Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien.

# Gottfried Jäger

## Konstruktive Entwicklungen in der Fotografie

Aus dem Spektrum gegenwärtiger Erscheinungen der künstlerischen Fotografie will ich einige Arbeiten herausstellen, die sich systematisch-konstruktiver Mittel bedienen und die im Gegensatz zu dokumentarischen Absichten auf die freie Bildkomposition gerichtet sind.

Ich will bei einem meiner Vorbilder beginnen, bei Heinz Hajek-Halke, dem bekannten Vertreter einer experimentellen Fotografie.

Er war seit 1955 Dozent für Foto-Grafik an der Hochschule für bildende Künste in Berlin und damit der erste, der dieses Fach an einer deutschen Kunsthochschule gelehrt hat.

Ich besuchte ihn 1964, und ohne alle Umstände und Formalitäten wurde daraus eine warme und herzliche Freundschaft, die bis heute gilt.

Die unprätentiöse Art, in der Hajek-Halke über seine Arbeit sprach, die Leichtigkeit und der Humor, aber auch der hintergründige Biß und Sarkasmus allem Konventionellen gegenüber, haben mich bis heute fasziniert. Und ebenso natürlich seine Werke, die mit Erscheinen seines ersten Buches „Experimentelle Fotografie“ im Jahre 1955 einem größeren Publikum bekannt wurden.

Entgegen allen Vermutungen, daß ein experimenteller Fotograf seine Geheimnisse eher hütet als verrät, sprach er freimütig und mit einer manchmal entwaffnenden Offenheit über seine Vorstellungen und auch darüber, wie er sie ins Bild setzte. Denn Hajek ist kein Magier, dessen Erfolg auf der Hütung seines Geheimnisses beruht, sondern ein Entdecker und Aufklärer, der das Rätsel lüftet.

Ich erinnere mich an ein kleines Experiment, das er uns vor seinem Atelierfenster vorführte. Die eine Hand hielt ein Stückchen graue Plastikfolie, die andere Hand hielt das Cellophan einer Zigarettenpackung. Dann kam ein zweites Stückchen Folie hinzu und alles wurde wie ein Sandwich übereinandergeschichtet (– der Kenner ahnt, was kommt: ein polarisationsoptischer Effekt!). Das Ergebnis war ein buntes Transparent, hübsch anzusehen für den Nichteingeweihten, fesselnd wie der erste Blick durch ein Kaleidoskop. Die Farben änderten sich in ständig fließender Bewegung, ähnlich, wie das auch beim Kaleidoskop der Fall ist.

Doch das war noch nicht das Endprodukt, sondern nur ein Zwischenergebnis. Er erklärte es zum Fotonegativ, zum Bildstock im Sinne einer Druckgrafik und projizierte es durch seine Optik auf das lichtempfindliche Papier. Eine Lichtgrafik entstand. Und sie bezeichnete exakt die Nahtstelle zwischen dem manuellen Ereignis der Montage und dem physikalischen des Lichts, zwischen dem spielerischen Auffinden und dem naturbedingten Geschehen, zwischen Zufall und Notwendigkeit.

„Erst die Benutzung der Technik gibt dem bildenden Künstler Daseinsberechtigung in unserem technischen Zeitalter“, hat Hajek einmal gesagt. Doch sein Werk zeigt, daß er mit dieser Haltung nicht zum Technikfetischisten geworden ist – im Gegenteil: er setzte technische Konventionen außer Kraft und benutzte sie auf neue Art. Unvoreingenommen untersuchte er die in diesen angelegten Möglichkeiten und verwendete sie auf seine Weise: nämlich kritisch und schöpferisch zugleich. Er arbeitete nicht *gegen* die Technik, sondern *mit* ihr und *an* ihr.

Bei alledem ist Hajek aber kein Konstruktivist im Sinne dieses Begriffs. Denn dieser erfährt seine Ausprägung bekanntlich von der Systematik der Zahlen, ihrer Berechenbarkeit und von der Exaktheit und Logik – jedenfalls in weit stärkerem Maß, als das in Hajeks Werk zum Ausdruck kommt.

In dieser Hinsicht ist Hajek eher ein Träumer als ein Realist. Er ist der literarische, erzählerische Typ des Künstlers, der die Spuren seiner Entdeckungsreisen vor uns ausbreitet und selbst fasziniert ist von seinen Mitbringenseln. Die fantasiereichen Bildtitel, die er seinen Bildern beigibt, machen dieses recht deutlich.

## Constructive Developments in Photography

From a wide variety of contemporary examples of art photography, I would like to deal specifically with the work of photographers who have employed systematic and constructive techniques and, in contrast to documentary photographers, are interested in the free composition of the picture.

I wish to begin with Heinz Hajek-Halke, a well-known representative of experimental photography, who I admire greatly.

From 1955 on, he was professor of photographic arts at the Hochschule für bildende Kunst (university level visual art school) in Berlin, being the first to teach this subject at a German art school. I visited him in 1964 and spontaneously, we have become close friends. The unpretentious way Hajek-Halke spoke about his work, his light-heartedness and humor, and at the same time, the great contempt and sarcasm he expressed with regard to anything conventional, have continued to fascinate me up to this very day.

I am equally fascinated by his work which became known to a larger public when his first book, "Experimental Photography" was published in 1955. Contrary to any notion one might have of an experimental photographer keeping his techniques a secret, rather than revealing them, he spoke openly and sometimes in an even surprisingly frank tone about his ideas and also about how he put these ideas of his into making the picture. Hajek is not a magician, whose success depends on keeping his tricks a secret. Instead, he actually reveals his secrets by uncovering and explaining them.

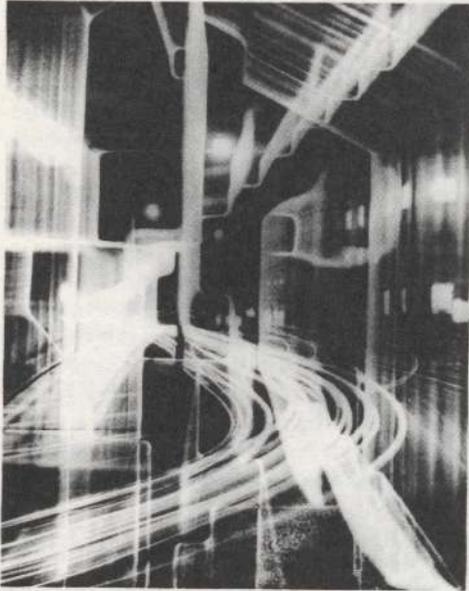
I remember a small experiment he did for us in front of his studio's window. In one hand he held a piece of gray plastic cellophane and in the other the plastic wrapping from a cigarette package. Then he added a second piece of cellophane, laying it on top of the other one like a sandwich (the expert can guess what is to come: the optical effect of polarisation!). The end-product was a colorful transparent, something nice to look at for the layman, as fascinating as the first look through a kaleidoscope. Continually moving, the colors change in a similar way as they do in a kaleidoscope.

However, this was not the end-product, but something in between. He called it a photo-negative, a matrix in the sense of a print, and projected it through his optical instrument onto a piece of light-sensitive paper. The result was a light design. It illustrated exactly the boundary between the manual phenomenon of montage and the physical one of light, between playful discovery and a phenomenon of nature, between chance and necessity.

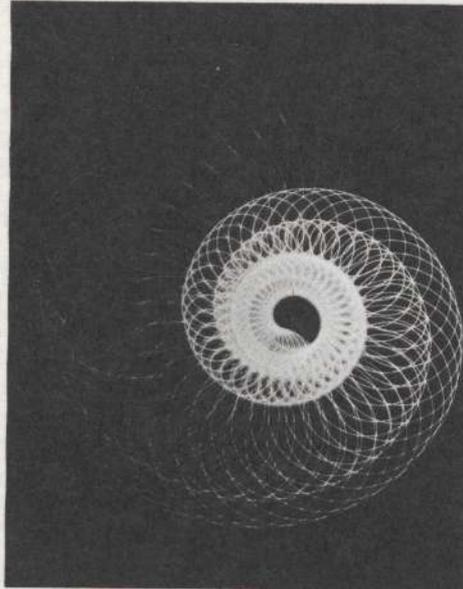
"In the modern age of technology the artist's *raison d'être* is first of all defined by how he uses technical means," Hajek has said at one occasion. However, as his work shows, this attitude did not make a technical fetishist out of him. On the contrary, he disqualifies technical conventions to use them in a different way. He studies the possible uses of technical means and applies them in his own way: that is, critically and creatively at the same time. He does not work against technical means, but rather with them and on them.

In view of all this, Hajek is, however, not a Constructivist in the proper sense, as this is generally defined by systematically handling numbers, their predictability and exactness and logicalness—in any case, to a greater degree than is true in Hajek's work.

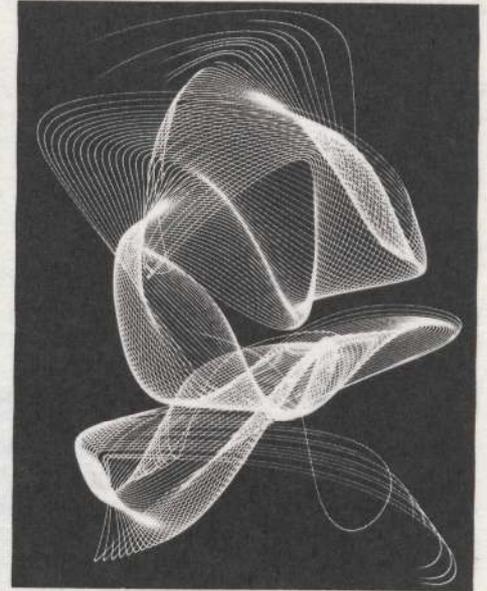
In this respect, Hajek is more a dreamer than a realist. He is the literary, narrative type of an artist, who presents to us what he has found on his treasure hunts, whereby he himself is fascinated with what he has brought back for us. The imaginative picture headings show this quite clearly.



Heinz Hajek-Halke: „Nächtliche Großstadt“, Lichtgrafik, ca. 1955 (Belichtungsmontage).



Peter Keetman: „Plastische Schwingung“, ca. 1950.  
Courtesy Galerie Kicken, Köln



Heinrich Heidersberger: „Rhythmogramm 3782/247“, o. Dat.

Die folgenden Bildzitate sind chronologisch geordnet und zeigen die Entwicklung Hajeks vom illustrierenden Bild bis hin zu einer absoluten und auf die reine Komposition gerichteten Bildsprache. Es ist die Entwicklung von Bildern, die Geschichten illustrieren hin auf Bilder, die selbst Geschichten sind, von der illusionistischen und symbolischen Fotografie hin zum konkreten Lichtbild.

Bekanntlich war es Theo van Doesburg, der um 1930 die ästhetischen Grundlagen der konkreten Bildsprache theoretisch und praktisch formulierte. Danach sind Farbe und Form nichts als reine und exakte bildnerische Elemente. Naturanlehnung, Symbolismus, auch lyrische Momente sind ausgeschlossen.

Insofern sind Hajeks letzte Bilder der konkreten Lichtsprache, dem konkreten Lichtbild, der konkreten Fotografie zuzuordnen, die nichts will, als eine sichtbare Formulierung des Phänomens Licht.

Denn das konkrete Lichtbild enthält keinen Gegenstand, den es wiederholt oder interpretiert, sondern es ist selbst der Gegenstand, es ist kein Zitat, sondern das zitierte. Seine einzige Realität ist das Licht, durch das es hervor gebracht worden ist.

Auf den kürzesten Nenner hat das Moholy-Nagy gebracht, der sich 1929 als „Lichtner“ bezeichnete und definierte: „... der Fotograf ist Lichtbildner; Fotografie ist Gestaltung des Lichtes.“

Einige Bildzitate aus der eigenen Produktion um 1960–1965 sollen den Bildstil in der Nachfolge Hajeks verdeutlichen. Es sind Lichtbilder, die einen Gefühlsausdruck vermitteln sollen, von Anfang an waren sie aber als Serie angelegt, die dann später in die „Reihe“ mündete.

Im Unterschied zur Serie ist die Reihe logischer aufgebaut. Die Schritte einer Reihe sind folgerichtig geordnet, sie erfolgen „stringent“ *hintereinander*.

Das Ergebnis ist eine visuelle Reihentechnik, deren Prinzip auch im Bereich der Tonkomposition, bei der vor allem elektronisch realisierten „seriellen Musik“ anzutreffen ist.

The following picture references are ordered chronologically showing Hajek's development from the image as an illustration all the way to imagery aimed at pure composition. It is a development of images that in themselves are stories, ranging from illusionistic and symbolic photography all the way to concrete photography.

As is known, Theo van Doesburg laid the esthetic foundations of a concrete picture language with his theoretical and practical work. Accordingly, color and form aren't anything else than pure and exact pictorial elements. Naturalism, symbolism, as well as lyrical elements are not found here.

In this respect, Hajek's last pictures represent the concrete use of light, the concrete photograph and a concrete photography, aiming at nothing else than a visual formulation of light.

The concrete photograph doesn't have a subject which it repeats or interprets, but rather it *is* the very subject, and it is not a quotation but rather that what is being quoted.

Its only reality is the light by which it is created. Moholy-Nagy expressed this in the shortest formula, by calling himself in 1929 a “light-maker” and by saying that “... the photographer is a light maker: photography is the formation of light.”

A few picture references taken from my own production from 1960 to 1965 should serve to illustrate the picture style which follows Hajek. Here we have photographs that are supposed to convey a feeling. Originally, however, they were supposed to be a series, but later on evolved into a “sequence”.

As opposed to a series a sequence has a logical structure. The steps of a sequence are ordered successively, following each other in a stringent order.

Resulting from this is a visual technique using series, the principle of which can also be found in the field of tone production especially in electronical “serial music”.

Dabei wird ein definiertes Gestaltungselement isoliert sowie schrittweise und folgerichtig verändert. Alle anderen Elemente bleiben konstant.

Der Vorteil dieser Arbeitsweise liegt in der genauen Beobachtung von Veränderungen und in der Untersuchung eines bestimmten Parameters auf das ganze kompositorische Geschehen. Auf diese Weise wird ein Repertoire wiederholbarer gestalterischer Schritte aufgebaut, das jederzeit erneut verfügbar ist.

Darüberhinaus aber ist die Arbeitsweise zugleich das Arbeits-thema: nämlich die Abwandlung, die Entwicklung, das Fortschreitende. Das sind nichtgegenständliche Themen der Komposition. Das Systematische, das Methodische erhält gegenüber dem spontanen Experiment größeres Gewicht.

An dieser Stelle schlägt aber zugleich auch die konkrete Lichtsprache in eine konstruktive Lichtsprache um.

Denn wenn wir Max Bills Definition folgen, so ist die konstruktive Kunst jener Teil der konkreten Kunst, der sich systematisch-konstruktiver Mittel bedient. Und das ist hier der Fall.

Nun ist aber das ästhetische Resultat einer systematisch aufgebauten Reihe nicht immer in all seinen Konsequenzen vorauszusehen. Hajek hat empirisch gearbeitet, also aufgrund subjektiver Erfahrungswerte und nach Versuch und Irrtum. Er hat ausgewählt und verworfen.

Demgegenüber sind konstruktive Entwicklungen eher dem Prinzip der Objektivität verpflichtet – also der Suche nach einem unabhängig vom Subjekt vorhandenen ästhetischen Wert. Jede Geschichte, jede Veränderung, jede Entwicklung, die nach Hervorbringung drängt, hat ihren eigenständigen Charakter, ihren Selbstwert und verdient Beachtung.

Die aus solchen Überlegungen resultierende Methode ist das „Programm“ als ästhetische Zielsetzung, die mit ihm verbundene Intention ist die Gleichbehandlung aller seiner Teile und Ergebnisse. So, wie der Naturwissenschaftler zunächst unvoreingenommen die Phänomene der Natur untersucht und hervorhebt, so verhält sich der konstruktive Lichtbildner gegenüber den Ergebnissen seines Untersuchungsprogramms. Es umfaßt vielleicht nur einen relativ kleinen dafür aber überschaubaren Bereich, der weitgehend exakt dargestellt wird.

Insofern unterscheiden sich die Experimente der konstruktiven Lichtbildner von denen der „Experimentellen Fotografie“: dort der spontane Eingriff und der unorthodoxe Umgang mit den Mitteln – hier die systematische, analytische Untersuchung und die logische Synthese aus ihren Ergebnissen.

Als historische Brücke von der konkreten zur konstruktiven Lichtsprache will ich einige Bildbeispiele von Keetman und Heidersberger zeigen. Sie sind der Fachwelt bekannt, aber in diesem Zusammenhang erneut von Bedeutung.

Beide Autoren arbeiteten an Schwingungsfiguren von Pendeln, die fotografisch aufgezeichnet wurden. In dem gemeinsam mit Werner Franke verfaßten Buch „Apparative Kunst“ habe ich die geschichtliche Entwicklung der grafischen und fotografischen Darstellung physikalischer Schwingungen aufgezeigt, so daß ich mich hier kurz fassen kann.

Während Keetman mit einfachsten und elementarsten technischen Mitteln arbeitet, entwickelte Heidersberger eine komplizierte Schwingungsapparatur, die er „Rhythmogramm-Maschine“ nannte.

Bei Keetman kommen gedämpfte Schwingungen zum Ausdruck, sowohl eindimensionale, wie in den ersten Arbeiten ab 1949 – wie aber später ab 1951 auch zweidimensionale Schwingungen, die den sogenannten Lissajous-Figuren entsprechen. Das sind zwei periodische Bewegungen, die zueinander in senkrechter Richtung verlaufen und sich überlagern. Auf diese Weise entstehen eigengesetzliche Strukturen, die die physikalischen Kräfte, die sie hervorgebracht haben, widerspiegeln.

Die erste Arbeit von Peter Keetman ist ein 4 x 6 cm kleines Bildchen, ein Originalabzug vom Negativ, vom Autor signiert und datiert: eine kleine wertvolle Inkunabel der Lichtgrafik auf konstruktiver Basis. Ihre bildtechnische Bezeichnung ist „Luminogramm“: eine Spur von Licht.

Heidersberger entwickelte für seine Arbeiten ein zimmergroßes Gerät. Es erlaubte nicht nur ein- und zwei-, sondern

Here a clearly defined creative element is isolated and modified step by step in a certain order, while other elements remain the same.

The advantage of this mode of working is that changes can be closely observed and that a certain parameter can be studied in relation to the whole composition. This way a repertory of repeatable, creative steps is formed, which is available any time.

In addition, the mode of working is at once the subject, namely, modification, development, progression, all of which are non-material aspects of composition.

At this point, however, the concrete use of light also becomes a constructive use of light as a way to express something. In accordance with Max Bill's definition, constructive art is that part of concrete art which makes use of systematic-constructive means. This is the case here.

However, it is not always possible to foretell what the aesthetic result of such a systematically structured series will be. Hajek worked empirically, on the basis of subjective empirical values and by trial and error. He selected and rejected.

Constructive developments, on the other hand, adhere more to a principle of objectivity, that is, the search for an esthetic value beyond the subject. Each story, each development, which calls attention to itself, has its very own character, its own value and deserves recognition.

The method resulting from such considerations is the „program“, an esthetic objective. The related intention is the equal treatment of all its parts and results. The constructive photographer acts the same way with the results of his program of study as the scientist who first objectively studies and selects certain phenomena of nature. The program comprises perhaps only a fairly small area, but it can be viewed as a whole, and is represented comprehensively and exactly as such.

In this respect, experiments done by constructive photographers differ from those made by „experimental photographers“: there, we encounter the spontaneous intervention and an unorthodox practice of the means and here, we have the systematic, analytical study and the logical synthesis of its results.

To show the historical relationships between concrete photography and constructive photography, I will show some pictures made by Keetman and Heidersberger. Many of you will be familiar with them, but I will show how they again since they are relevant in this context.

Both artists dealt with the oscillatory figures produced by pendulums, photographing them. The book „Apparative Art“ Franke and I wrote together shows the historical development of graphic and photographic representations of physical oscillations, so I won't elaborate on these here.

Whereas Keetman works with the most basic technical means, Heidersberger developed a complex oscillator he named the „rhythmogram-machine“

In Keetman's work there are oscillations which have been slowed down, one-dimensional ones, like the ones in his early work from 1949 on—as well as the two-dimensional oscillations in his work after 1951 which resemble to the so-called Lissajous-figures. Here, we have two periodical movements, approaching each other in a vertical direction and then overlapping each other.

The first piece Keetman made is a 4 x 6 cm picture, an original print of a negative, signed and dated by the artist: a small incunabula of a light design made by constructive means. In photographic terminology it is a „luminogram“, a trace of light.

Heidersberger developed a machine as large as a room for his work. It not only enabled him to show overlapping one-, two-dimensional, but also poly-dimensional oscillations. It also let him include chance as a creative element.

This work is an advance into the new field of making pictures on the basis of physical processes and scientific precision. Basically, this work is nothing other than a further development of an academic art tradition, namely the so-called study of nature. A discipline, in which first nature is studied with the help of a drawing pencil in order for its characteristics to be translated into the language of the arts. For me it's simply unbelievable that at renowned art schools the teaching of

auch mehrdimensionale Schwingungsüberlagerungen, sowie die Einbeziehung des Zufalls als kreatives Element.

Diese Arbeiten bedeuteten einen Vorstoß in bildnerisches Neuland auf der Grundlage physikalischer Vorgänge und wissenschaftlicher Präzision. Im Grunde genommen sind diese Arbeiten nichts anderes als die konsequente Fortentwicklung kunstakademischer Tradition: nämlich der des sogenannten Naturstudiums. Einer Tradition, die das Studium der Natur mit Hilfe des Zeichenstifts voraussetzt, um ihre Gesetzmäßigkeiten in die Sprache der Künste zu übertragen. Und es ist mir unfassbar, daß diese schöne und wichtige Überlieferung an den etablierten Kunsthochschulen bis heute über die Mittel eines Albrecht Dürer kaum hinausgekommen ist („Die Schönheit liegt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“). Inzwischen haben wir nicht nur optische Mittel, wie etwa das Mikroskop, sondern bekanntlich auch elektronische Mittel entwickelt, die in der gegenwärtigen Kunstpraxis kaum eine Rolle spielen.

Aber es sollte nicht von der Naturdarstellung die Rede sein, sondern von der konkreten und konstruktiven Lichtsprache, die, denken wir an Doesburgs Manifest, eine auf herkömmliche Bedeutungen nicht festgelegte, sondern eine autonome Bildsprache ist.

Aus der 1968 konzipierten Ausstellung „Generative Fotografie“ in Bielefeld – die bekanntlich konkrete und konstruktive Lichtwerke in sich vereinigte, zeige ich als historische Anmerkung nur einige Beispiele.

Es handelt sich um Luminogramme von Kilian Breier, um Chemigramme von Pierre Cordier, um fotomechanische Transformationen von Hein Gravenhorst.

Mein eigener Beitrag in dieser Ausstellung bestand in der Darstellung von „Lochblendenstrukturen“, die auf das fotografische Urprinzip der Camera obscura zurückgehen. Dem Rat Man Rays folgend habe ich die Optik meiner Kamera mit eigenen Händen gebaut. Hier ist sie. Ein Stückchen Film mit Löchern darin. Ein Objektiv. Mein Objektiv. Damit mache ich objektive Lichtbilder, die ich „Lochblendenstrukturen“ nenne. Hier eine der ersten Reihen aus 1967, das Programm 3.9, 1–9.

Mit diesem Prinzip habe ich mich von 1967 bis etwa 1973 beschäftigt. Ich greife es sicher später nochmals auf, denn die Entdeckungen sind längst nicht abgeschlossen. Ich zeige nur kurz das technische Prinzip und nur einige wenige Beispiele, da es hierüber ausreichend Literatur gibt. (Generative Fotografie, 1975)

Der Schemazeichnung ist zu entnehmen, daß zur Erzeugung der Lochblendenstrukturen nicht nur eine Blende, sondern eine Art Blendenraster verwendet wurde. Es entspricht dem Prinzip der Mehrfachoptik auch Multiplikatorobjektiv genannt. Es geht auf den französischen Fotografen André Adolphe Eugène Disdéri zurück und wenn man der Geschichte glauben darf, so wurde Disdéri damit der erste Großverdiener der Fotografie, denn er ließ sich das Prinzip 1854 für seine „Carte-de-visite-Camera“ patentieren. Damit verhalf er dem Paßbild zum Durchbruch – aber gleichzeitig verkam die beginnende Porträtfotografie zur gängigen Massenware.

Wenn man mit diesem technischen Prinzip in nichtkonventioneller Weise umgeht, so gelangt man zu neuen und verblüffenden Erfahrungen.

„Da vor allem die Produktion (Produktive Gestaltung) dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) zu produktiven Zwecken zu erweitern. Wenn wir auf dem Gebiete der Fotografie eine Umwertung in produktiver Richtung vornehmen wollen, müssen wir die Lichtempfindlichkeit der fotografischen Platte dazu benutzen: die von uns selbst gestalteten Lichterscheinungen darauf zu fixieren.“ – Dieser Satz von Moholy-Nagy, den er in seinem fundamentalen Buch „Malerei Fotografie Film“ schrieb, ist hier verwirklicht.

Abschließend zeige ich einen Ausschnitt aus einem Bildprogramm von Karl Martin Holzhäuser. Wir sind Kollegen im Fachbereich Design der Fachhochschule Bielefeld und Freunde seit vielen Jahren. Holzhäuser hat sich den sogenannten mechano-optischen Untersuchungen zugewendet, sein spezielles Feld ist die Unschärfe, der Verlauf, die Zone des Übergangs von der diskreten Stufe zur kontinuierlichen Bahn am Beispiel der Farben.

this beautiful and important subject has not gotten any further than Albrecht Dürer (“Beauty rests in nature, he who is able to pull it out, it’s his”).

In the mean time, we not only have optical means such as microscopes, but also, as is known, recently developed electro-nical means which hardly play any role in art practice.

Our subject, however, is not how nature is represented, but rather concrete and constructive light language which in accordance with Doesburg’s manifest is reflected in an autonomous imagery free of any conventional meaning. As a historical note I will show work from the exhibition “Generative Photography” which was done in 1968 in Bielefeld presenting concrete and constructive photographs.

My own contribution in this exhibition was a representation of “diaphragm structures” based on the photographic principle of the camera obscura. Following Man Ray’s suggestion, I built the optical equipment of my camera by myself. Here it is. A piece of film with holes in it. A lens. My lens. I use it to make photographs which I call “diaphragm structures”. Here is one of the first series from 1968, program 3.9, 1–9.

I dealt with the principle from 1967 to about 1973. I’m sure I will take it up again later, since by no means everything has been discovered. I will briefly show the technical principle and only a few examples, since there is enough literature on this subject. (Generative Photography, 1975)

The diagram shows that for producing the diafragm structures not only a diafragm was needed, but also a kind of diafragm frame was used. This is like the principle of multiple optics, also known as the multiplicator lens, going back to the French photographer André Adolphe Eugène Disdéri. And if history can be believed, it was Disdéri who made the first great contribution to photography, by having his method “Carte-de-visite-Camera” patented. By this he introduced passport photography, but at the same time he allowed the portrait photograph in its earliest form to degrade to a mass product. When this technical principle is dealt with in an unconventional way, there are new and surprising things in store.

“Since especially production (productive creation) serves human development we must attempt to expand the function of machines which up until now were used only for reproductional purposes to also include productive ones.

If we want to change photography in a productive sense we will have to use the light-sensitiveness of the photographic plate: for fixing the light formations we have created on to it.” This statement Moholy-Nagy wrote in his fundamental book “Painting Photography Film” is put into practice here.

Concluding I would like to show you some examples from one of Karl Martin Holzhäuser’s picture programs. We are colleagues in the design department at the Fachhochschule in Bielefeld and have been friends for a number of years. Holzhäuser dedicates his work to the so-called mechano-optical studies, his special field is what is out of focus, the process, the zone of transition from the discrete level to the continuous trajectory as in the case of colors.

Auch hierüber liegt ausreichend gedrucktes Material vor, so daß ich mich auf die letzte und noch nicht veröffentlichte Arbeit beschränken kann.

Sie enthält ein Element, das wir von Hajek her kennen, nämlich die manuelle „Unschärfe“ – also der Einfluß der Hand und der Geste auf das Bildgefüge.

Holzhäuser malt geometrische Muster von Farbkreisen auf Glasträger – er nennt die Arbeit auch „Aufglasmalerei“ – die dann nach dem Prinzip der „optischen Bank“ hintereinander in der optischen Achse einer Kamera montiert werden. Nach einem mathematischen Permutationsschema werden dann sowohl die Elementarzeichen (Kreise, Farben) wie auch die Zeichenstrukturen systematisch variiert, so daß eine in sich geschlossene und logische Grammatik visueller Zeichen entsteht.

Das Programm umfaßt insgesamt 27 Bilder und bildet auf der Grundlage der drei Primärfarben ein geschlossenes Bildsystem. Ich zeige daraus 9 Bilder, die jedoch ebenfalls eine logische Reihe bilden und zwar diejenige, in der jedes Bild die Wechselbeziehung von nurmehr zwei Farben darstellt.

Diese wenigen Beispiele sollen zeigen, daß die ästhetische Praxis einer konstruktiven Lichtsprache weiterentwickelt wird. Vieles mußte im Rahmen dieses Vortrags unberücksichtigt bleiben. So etwa die vor allem in Polen zu beobachtende Tendenz einer autonomen Fotografie, der Konstruktionen durch das Licht. Ebenso gibt es in dem für mich überschaubaren Bereich der Bundesrepublik Deutschland hierzu sehr vielversprechende Konzeptionen und Autoren.

Leider gibt es aber keine Stelle der Verbreitung dieser Richtung, also keine aktuelle Sammlung und keine Galerie mit einem entsprechenden thematischen Schwerpunkt. Sie alle haben wohl noch zuviel mit der konventionellen und historischen Fotografie zu tun.

Anfang der siebziger Jahre, das soll hier nicht vergessen werden, gab es jedoch bereits eine Galerie mit dem Schwerpunkt experimenteller und konkreter Fotografie. Es war die Galerie „Clarissa“ in Hannover, die von 1965 bis 1968 bestand und zunächst eine experimentierfreudige schweizerische Avantgarde zeigte: Théodore Bally, Otto Baranowsky, Roger Humbert, René Mächler, Jean Frédéric Schnyder, Rolf Schroeter – aber auch einer Reihe junger deutscher Fotografen, die heute arriert sind: Hajek-Halke, Gravenhorst, Kage, Jäger, Meyer-Veden, Riebesehl, Neusüss u. a. m. Ende 1968 übergab die Initiatorin und Besitzerin der Galerie „Clarissa“ Käthe Schröder dem Kestner-Museum in Hannover ihre Sammlung fotografischer Originale. Unter dem Titel „Foto-Grafik“ wurde sie 1968 gezeigt.

Die einzige mir bekannte Galerie, die heute konsequent eine Edition konkreter und konstruktiver Lichtbilder aufbaut, ist die Konstruktivisten-Galerie „Jesse“ in Bielefeld.

## Zusammenfassung

Wie erwähnt, haben wir die Bemühungen um eine konkrete und konstruktive Lichtsprache 1968 unter dem Begriff „Generative Fotografie“ zusammengefaßt.

Ihre Definition lautete damals etwas hölzern: „... die bewußte und methodische Erzeugung visueller ästhetischer Strukturen mit fotografischen Mitteln.“ Heute würde ich ihr Prinzip, das ich nach wie vor als richtig und wegweisend für die Fortentwicklung der Bildsprache Fotografie einstufe, sehr viel einfacher und auch umfassender als das Prinzip bezeichnen, *Lichtwerke auf systematisch-konstruktiver Grundlage zu schaffen.*

Ihre Themen sind Darstellungen von Regeln und Gesetzmäßigkeiten. Es sind Darstellungen von Energiefeldern, Kräftefeldern, Spannungsfeldern. Ihre Sprache ist das Licht. Ihr Sinn ist es, abstrakten Gedanken Ausdruck zu verleihen, sie zu konkretisieren, zu veranschaulichen und faßbar zu machen.

Ich bin nicht sicher, ob die konstruktiven Entwicklungen in der Fotografie die Idee des Konstruktivismus insgesamt beein-

Also on this subject enough has been written, so that I can limit myself to the last and not yet published piece of work.

It shows an element we already know from Hajek, that is a picture made “out-of-focus” manually—how the hand’s motion or a gesture influences the structure of the image.

Holzbauer draws geometric patterns on glass pieces—he also calls it “painting on glass”—The pieces are then mounted one behind the other on the optical axis of the camera according to the principle of the “optical bank”.

Then the elementary signs (circles, colors) as well as the sign structures are systematically alternated according to a mathematical pattern of permutation so that a closed and logical system of visual signs is created.

The program comprises a total of 27 pictures which constitute a closed picture system on the basis of the three primary colors. From this program, I will now present nine pictures that also form a logical sequence in which each picture represents the interplay of two colors.

The few examples I have shown here should show that the esthetic practice of constructive photography is being developed. It was impossible to include all of its aspects here, as for example the trend to an autonomous photography, that is, constructing pictures by means of light, which is especially pronounced in Poland. Also on a smaller scale, that is, West Germany, there are a great number of promising conceptions and artists.

Unfortunately there is no institution dedicated to the furtherance of this direction, meaning that there is no contemporary collection and no gallery specializing in it.

The main emphasis is still being put on conventional and historical photography.

It should however be recalled that at the beginning of the seventies there was a gallery which dealt mainly with experimental and constructive photography. It was the Galerie Clarissa in Hannover, which existed from 1965 to 1968. It began by exhibiting work of the experimentally-minded Swiss avantgarde: Theodore Bally, Otto Baranowsky, Roger Humbert, Renée Mächler, Jean Frédéric Schnyder, Rolf Schroeter –and later also presented a series of work by young German photographers who today are renown artists: Hajek-Halke, Gravenhorst, Kage, Jäger, Meyer-Veden, Riebesehl, Neusüss, among others. At the end of 1968 the initiator and owner of the gallery, Käthe Schröder, granted the collection of photographic originals to the Kestner Museum in Hannover. It was shown in 1968 in the exhibition, “Foto-Grafik” (Photo-Graphics) The only gallery I know of which is presently making a serious effort to start an edition of concrete and constructive photographs is the Constructivist gallery, Galerie Jesse, in Bielefeld.

## Summary

As I mentioned, the efforts made to use light concretely and constructively as a form of expression were summed up in 1968 under the term “generative photography”.

At the time it was defined a bit clumsily as: “. . . intentionally and methodically creating visual aesthetic structures by photographic means.” Today I would express its principle, which I still consider to be correct and decisive for the further development of photography’s imagery, in simpler and more general terms as the principle of *creating photographs on the basis of systematic-constructive means.*

Its subjects are representations of the laws and rules of fields of energy, power, tension. This is expressed by light. The objective here is to express, illustrate and explain abstract thoughts.

I am not sure whether the constructive developments in photography will influence Constructivism as a whole or if they will contribute anything to it or give it a new direction in which to move. However, I am sure that a number of

flussen oder gar befruchten können, ob sie ihm eine neue Richtung eröffnen. Aber ich bin sicher, daß hier neue Stilelemente, neue Formen ebenso, wie auch neue gedankliche und thematische Überlegungen ins Spiel kommen.

Allein das Medium Licht, behandelt man es in diesem Sinne bewußt und schöpferisch, vermag den doch weitgehend ausgetretenen Pfaden des Rechten Winkels, des Kubischen und Gezirkelten einer Hard-Edge-Malerei, eine neue Dimension zu geben.

Die Haltung der konstruktiven Lichtsprache ist geprägt von Aufklärung und Transparenz, und sie richtet sich gegen jede Verklärung, Verrätselung und Verschleierung. Sie läßt sich nicht auf metaphysische oder irrationale Spekulationen ein, sondern begreift die Kunst als Teil des physikalischen Geschehens.

Konstruktive Lichtsprache ist eine Form der exakten Fotografie. Ihr Ziel ist es, technisch-konstruktives Denken im künstlerischen Raum fruchtbar werden zu lassen.

stylistic elements, new forms as well as new thematic considerations are involved here.

The medium of light by itself is capable, when used in a specific and creative way, of giving the trodden out paths of Cubism, the circular designs, right angles found in hard-edge painting a completely new dimension.

A constructive form of expression using light is characterized by enlightenment and transparency and is opposed to any transfiguration, mystification or nebulosity. It doesn't have anything to do with metaphysical and irrational speculations, but rather it sees art as a part of the physical world. Its objective is to put technical-constructive thinking to work for art.

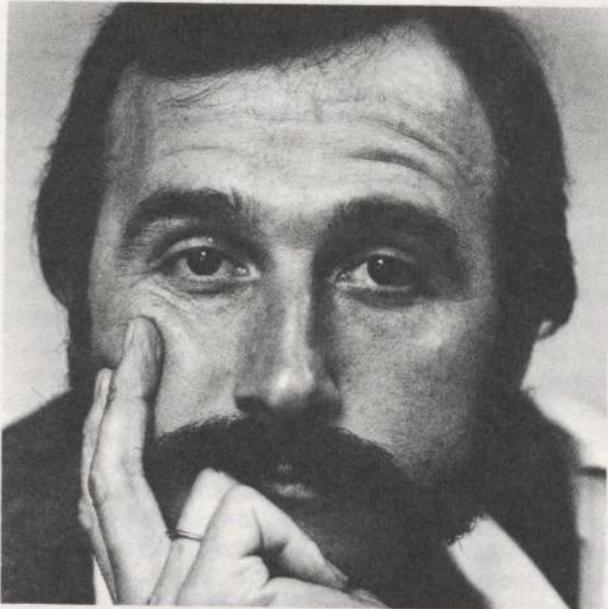


Foto: Dieter Münzberg

#### **GOTTFRIED JÄGER**

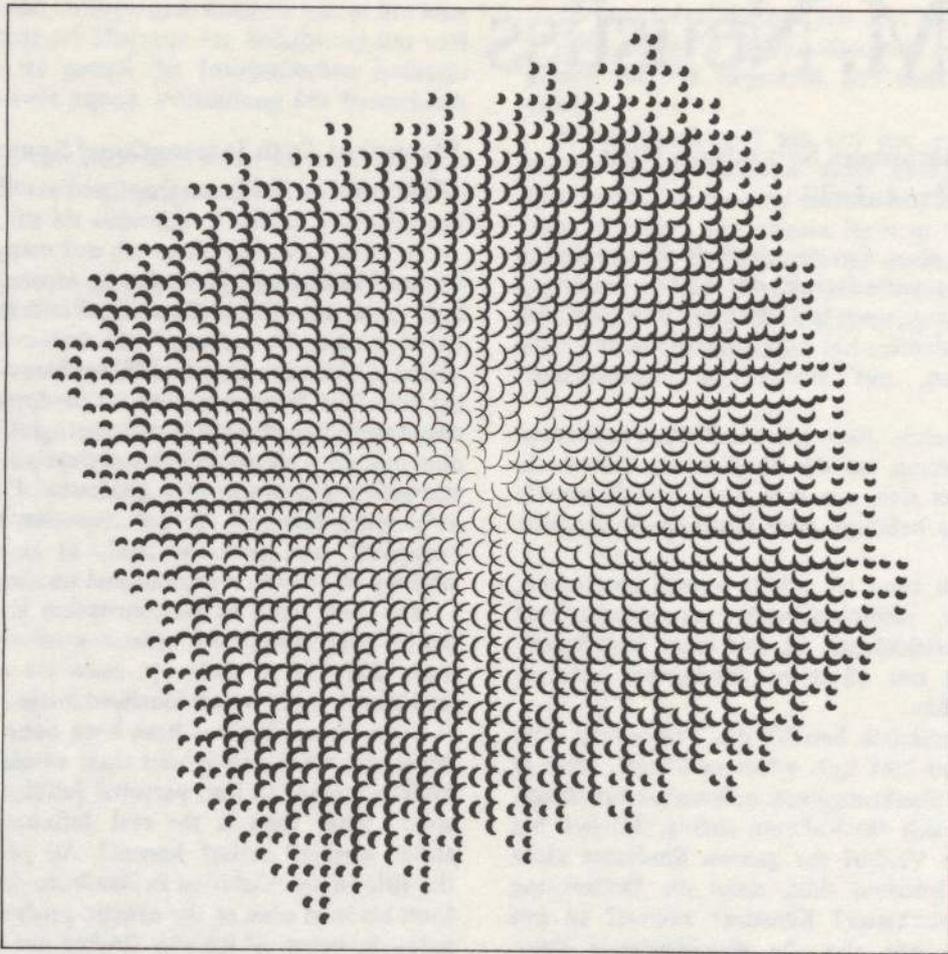
geboren 1937 in Burg bei Magdeburg/DDR. Fotografenlehre. Studium an der Staatlichen Höheren Fachschule für Photographie in Köln. Professor für die künstlerischen Grundlagen der Fotografie an der Fachhochschule Bielefeld; seit 1960 Arbeiten über Lichtgrafik; seit 1968 generative Arbeiten als systematisch-konstruktive Gestaltungsrichtung in der Fotografie.

Bücher: „Apparative Kunst“ (zusammen mit H. W. Franke), Köln, 1973; „Generative Fotografie“ (zusammen mit K. M. Holzhäuser), Ravensburg, 1975.

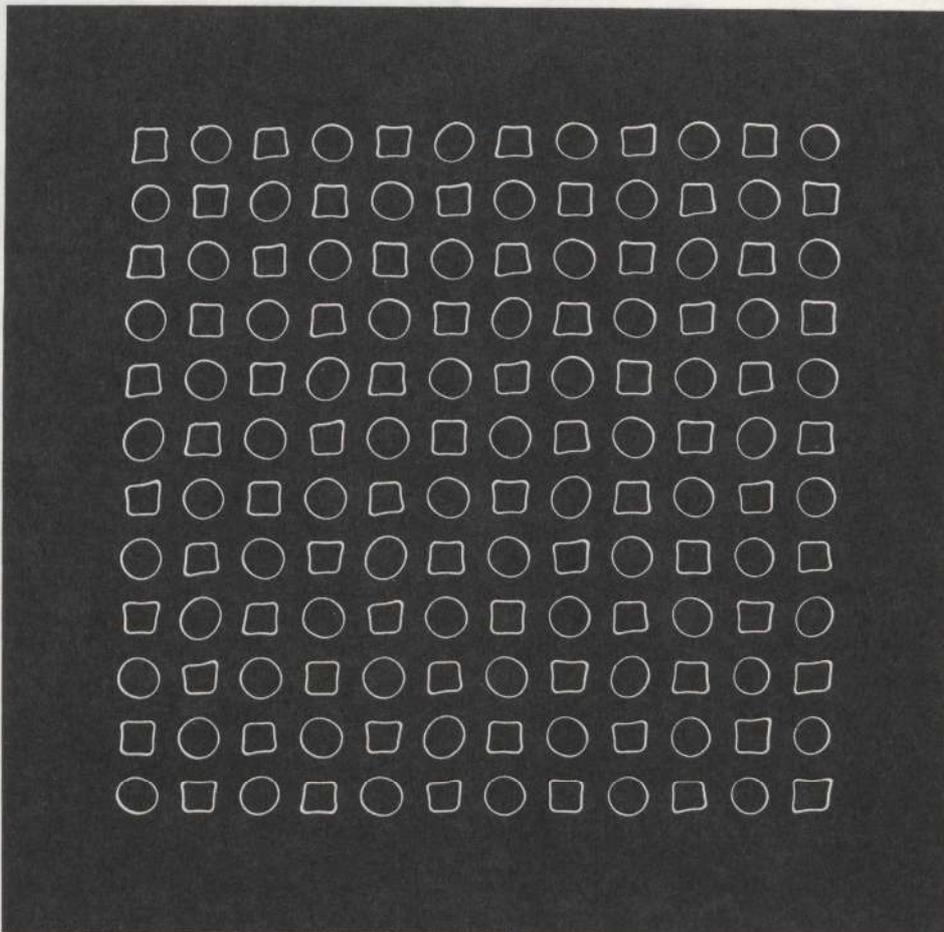
#### **GOTTFRIED JÄGER**

born 1937 in Burg near Magdeburg, German Democratic Republic, Apprenticeship in photography. Studies at the Staatliche Höhere Fachschule für Photographie, Cologne. Professor for artistic basics in photography at the Fachhochschule Bielefeld; since 1960 work in the field of light graphics; since 1968 generative works leading to a systematic-constructive composition in photography.

Books: "Apparative Kunst" (together with H. W. Franke), Cologne 1973; "Generative Photography" (together with K. M. Holzhäuser), Ravensburg 1975.



Gottfried Jäger: Lochblendenstruktur 3.8. 14 F 2.6, 1967.  
(Generative Lichtgrafik)



Gottfried Jäger: Lichtgitter 6.6, 1973.  
(Generative Lichtgrafik)

# Floris M. Neusüss

Statement / 6. Internationales Symposium Wien  
„Kritik und Fotografie, 2. Teil“

Die Möglichkeit, an einer Kunsthochschule Fotografie zu studieren, ist nicht sehr verbreitet in der BRD – außer in Kassel besteht sie sonst nur noch in Düsseldorf und Hamburg – an allen anderen Akademien hat die Fotografie noch hauptsächlich Servicefunktion, mit zunehmend eigenständiger Tendenz allerdings.

Das erste Mißverständnis, dem ich bei Studienbewerbern begegne, ist die Vermutung, bei der Möglichkeit, Fotografie zu studieren, handle es sich um eine berufsqualifizierende Ausbildung, die nachher befähigt, dem Beruf des Fotografen nachzugehen.

Dieses Mißverständnis kann ich relativ schnell ausräumen, denn das völlig freie, selbstbestimmte, unreglementierte Studium an einer Kunstakademie ist mit einer berufsqualifizierenden Ausbildung mit all ihren definierten Anforderungen nicht zu vergleichen.

Das nächste Mißverständnis betrifft die Vorstellung vom Beruf des Künstlers und läßt sich schwerer klären, denn es handelt sich da um ein überkommenes, halb-verklärtes Image, bei dessen Zerstörung sich ein Vakuum auftut, das sich bei manchen Studenten im Verlauf des ganzen Studiums nicht mit selbstgefundenen Inhalten füllt, denn die Definierung dieses Berufs als Sozialarbeiter? Künstler? Eremit? ist mit Fragezeichen versehen, wie das die gleichlautende Hamburger Ausstellung tat, und zwingt jeden, für sich eine eigene Vorstellung von diesem Beruf „Künstler“ zu entwickeln, ohne Garantie für die Tauglichkeit des Entwurfs.

Das dritte Mißverständnis schließlich besteht über die Fotografie als Werkzeug des Künstlers – schon meine Bestimmung als „Werkzeug“ soll deutlich machen, daß das, was mit dem Werkzeug vom Künstler erzeugt wird, über seinen Produktionszusammenhang hinausweisen muß.

Von neuen Studenten jedoch – und nicht nur von ihnen – wird die Rolle der Fotografie in der Kunst in demselben schiefen Licht gesehen, das auch ihr Image vom Künstler beleuchtet und den sehen sie bei seinem Tun einem inneren Antrieb folgen, der ihn zur Darstellung unserer sichtbaren Umwelt in fotografischen Bildern bewegt, die nach Maßgabe der spezifisch fotografischen Ästhetik kunstfertig gestaltet sind und extrem gesehene Versatzstücke der Realität zu exotischen Augenerlebnissen verklären.

Eine „neue Saison in der Bildkonfektion“ sieht Herbert Molderings in seinem Aufsatz in Camera Austria Nr. 4 in dieser reißenden Strömung, die derzeit von den Fotogalerien ausgeschwemmt wird, weil der Markt nach gefälligem Wanderschmuck verlangt.

Für viele an Fotografie Interessierte, die sich in den Fotogalerien und durch die Foto-Zeitschriften informieren, werden diese „tautologischen“ Bilder zum Vorbild beim eigenen Umgang mit der Fotografie wohl auch, weil die Erzeugung solcher Bilder ein hohes Maß an technisch-gestalterischen Fähigkeiten voraussetzt, die auszuleben oft mit künstlerischer Praxis gleichgesetzt wird.

Die Einsicht in den tautologischen Charakter dieser modischen Fotografie ist mit der Trennung dieser Art Bildherstellung verbunden. In der „Entzauberung“ der Fotografie in diesem Sinne sehe ich die Voraussetzung, um mit den Studenten zu einer – so wie ich das sehe – positiven Bestimmung der Fotografie in der Kunst zu gelangen, wobei ihr eine beigeordnete Funktion im Vermittlungsprozeß zugewiesen wird. Das heißt, eine Fotografie steht nicht für sich selbst, sondern wird relati-

Statement / 6th International Symposium in Vienna  
“Criticism and Photography, Part 2”

In West Germany there are not many art schools where it is possible to study photography—apart from Kassel, it is only otherwise possible in Düsseldorf and Hamburg. At all other art schools photography still has a subordinate function, while at the same time becoming more and more independent.

The first thing I encounter in applicants are misconceptions regarding the study of photography itself: they believe that studying photography at an art school will provide them a training for work as a professional photographer. Relatively soon, however, they realize that the independent, self-organized, non-curricular study at an art school has in fact nothing to do with a professional training.

The next kind of misconception is grounded on the student's ideas about the artistic profession. Here matters are more difficult to clear up, since we are confronted with a traditional, more or less idealized image.

Once these illusions have been done away with, some students will never throughout their whole studies overcome the disillusionment to find personal fulfillment through their own work. What then is the real definition of this profession? social worker? artist? hermit? All of these questions—also the title of an exhibition in Hamburg—should make everybody form his own idea of the artistic profession. There is no guarantee, however, of his ever finding out whether his own ideas are correct or not. Finally there are also students who have misconceptions about photography's role as the artist's tool. As the term “tool” already alludes to, what is created by the artist's tool must reach beyond the context of its production.

However, new students, and not they alone, view photography's role in the same distorted light as they do the artist. They envision the artist as acting according to an inner drive that leads him to show the visual world by means of photographic images, the composition of which is determined by the given photographic aesthetics, elevating certain set pieces of reality to a kind of special delight for the eye. Herbert Molderings refers to this growing movement in the article he wrote for Camera Austria Nr. 4, calling it a new style in the manufacture of pictures that is presently catching hold of photo-galleries due to the market demand for appealing wall decorations.

For many persons seriously interested in photography—those who visit galleries and read photo journals to keep up on new developments—these “tautological” pictures are also significant in the personal approaches to photography. The fact that creating such images requires specific technical and compositional skills lets this often be associated with real artistic work.

An understanding of the tautological character of photo trends leads away from this kind of picture production. In this “demystification” of photography I see the pre-requisite for myself and my students arriving at a positive definition, (as I perceive it), of photography's function in art, by putting it to work in the process of conveying a certain thing.

That is to say, photography does not stand for itself, but is rather subject to modifications, since it is only able to capture a physical appearance for the moment of exposure and then erases—how much depending on the photographic aesthetics being employed—whatever the onlooker had believed to see.

viert durch Eingriffe und Beifügungen, denn sie hält ja nur eine körperliche Erscheinung im Moment der Belichtung fest und löscht – je strenger sie gemäß der fotografischen Ästhetik gestaltet ist – die jeweils eigene Vorstellung des Betrachters aus.

In einer Kunst, die nicht auf sich selbst verweist, sondern im Hinblick auf Dritte entsteht, formuliert sich eine individuelle Betroffenheit, die als allgemein mögliche Betroffenheit angenommen wird.

In meiner Lehre geht es mir also nicht primär darum, mit den Studenten fotografische Fähigkeiten zu trainieren und zu vervollkommen, sondern das Wesen der Fotografie zu reflektieren, um die Form ihres Einsatzes im jeweiligen inhaltlichen Zusammenhang abwägen zu können. Ich versuche, bei der Formulierung der Inhalte und beim Erfinden von Strategien zur Erweiterung des Gebrauchs der Fotografie zu helfen, um das Anliegen – die Vermittlung von Erfahrungen über die allgemein erlebbare Realität – in eine Darstellungsform zu übersetzen.



#### FLORIS M. NEUSÜSS

geboren 1937 in Lennep/Rheinland/BRD; Studium der Malerei und Fotografie in Wuppertal, München und Berlin; arbeitete in Berlin, Wien und München; seit 1966 Lehrtätigkeit in Kassel; zur Zeit Professor für experimentelle Fotografie an der Universität Kassel im Kunsthochschulbereich; 1972 Gründung der Hochschulgalerie „Fotoforum Kassel“; Konzeption und Produktion der Ausstellung „Photography as Art – Art as Photography“, 1975 (drei Fassungen 1975/1977/1979); dritter Katalog in Buchform 1979 im DuMont Verlag, Köln, unter dem Titel „Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie, Köln 1979“. Herausgeber der Schriftreihe „Medium Fotografie“ (bisher 12 Ausgaben); seit 1960 Beschäftigung mit dem Fotogramm/Körperbilder – später Maßstabobjekte zur Syntax der Fotografie und Arbeiten über Fotografie; Ausstellung „Photo – no Photo“, Kunstverein Mannheim, 1981; „Photorecycling Photo“, Kassel 1982.

In an art that doesn't just deal with itself, but also includes a third party in its consideration, something an individual person feels is expressed and then later passed on to the public.

In my teaching I am not just primarily concerned with developing photographic skills with my students, but rather with getting to the very essence of photography, thus enabling them to select the correct form in a given context. When I deal with the content and the question of finding a strategy, I make a special effort to extend the use of photography, and by this fulfill the goal of conveying an experience of common reality in an artistic form.

#### FLORIS M. NEUSÜSS

born 1937 in Lennep (Rhineland), Federal Republic of Germany. Studies in painting and photography in Wuppertal, Munich and Berlin. Worked in Berlin, Vienna and Munich; since 1966 teaching assignment in Kassel; currently professor of experimental photography in the art department at the University of Kassel; 1972 he founded the university gallery "Fotoforum Kassel"; organized and directed the exhibition "Photography as art-art as photography", 1975 (three versions 1975/1977/1979); third catalogue published in book form in 1979 by DuMont, Cologne, entitled "Fotografie als Kunst-Kunst als Fotografie", Cologne 1979. Editor of the publication "Medium Fotografie" (12 editions up until now); since 1960 he has been working on the "Fotogramm/Körperbilder" (Photograms/body pictures), later on developing scale objects on the syntax of photography and work on photography; exhibition "Photo-no Photo", Kunstverein Mannheim (Mannheim art society), 1981; "Photorecycling Photo" Kassel 1982.

# Manfred Willmann

Beitrag zur Podiumsdiskussion „Die pädagogische Aufbereitung des Mediums Fotografie in Museen und Hochschulen“ am 26. 10. 81 in Wien, 6. Internationales Symposium Wien „Kritik und Fotografie, 2. Teil“

Wie jedes bildnerische Medium sollte auch die Fotografie Eingang in Hochschulen und Museen finden; nicht so sehr, um das Niveau der jetzt (bereits, bzw. noch immer) arbeitenden Fotografen, hier verstanden als künstlerisch arbeitende, zu heben, sondern um die Beschäftigung mit der Fotografie als einem autonomen Medium anzukurbeln, um die Geschichte der Fotografie aufzuarbeiten, um neben der praktischen Ebene auch eine theoretische Basis zu schaffen, was rückwirkend für die arbeitenden Künstler eine Situation entstehen lassen könnte, in der fotografische Arbeit *ernst* genommen wird.

## Die österreichische Situation:

In Österreich gibt es eine Reihe von öffentlichen und halb-öffentlichen Stellen, die in der Fotografie aus- und weiterbildende Funktion haben (sollten):

Die *Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* bildet Fotografen (bis zur Meisterprüfung) aus und kommt somit der Berufsausbildung im Fotografenhandwerk gleich.

Will man sich auf Hochschulebene mit Fotografie beschäftigen, so muß man derzeit eine Grafik-Klasse der *Hochschule für Angewandte Kunst* besuchen man kann hier also nicht von einer fotografischen Ausbildung sprechen.

Dem *Salzburg-College* darf man vorwerfen, die österreichischen Fotografen in Verruf zu bringen: bisher wurde kein österreichischer Fotograf eingeladen, dort ein Workshop zu leiten (Ausnahme: Manfred Willmann und Seiichi Furuya sind im Sommer 1980 als Ersatz für einen ausgefallenen Workshop-leiter eingesprungen). Österreichische Fotografen werden als Teilnehmer an Workshops akzeptiert, um die Gruppen aufzufüllen. (Das College ist eine halb-öffentliche Institution, an eine amerikanische Universität angeschlossen und den von dorthin kommenden Studenten vorbehalten; eine „amerikanische Enklave“ also).

Die *Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank*, (der Werbeabteilung der Länderbank angeschlossen) sammelt nach selbstgestellten (international gültigen) Richtlinien Fotografien; die von der Sammlung organisierten Ausstellungen sind, außer im Fall von Othmar Thormann, der seit 1968 im Ausland lebt, und außer für Manfred Willmann, arrivierten ausländischen Fotografen vorbehalten geblieben. Daß die Länderbank Initiativen unterstützt (finanziell und durch Leihgaben, z. B. größere Ausstellungsprojekte u. a. der Fotogalerie im Forum Stadtpark, durch Inserate die Zeitschrift CAMERA AUSTRIA) soll jedoch anerkannt werden. (s. S. 118)

Das *Museum Moderner Kunst* in Wien ist noch kein Ort für Fotografie in Österreich, in dem Sinne, als man sich dort wirklich über fotografisches Geschehen unterrichten könnte; zu wenige zeitgenössische Fotografen internationalen Ranges werden gezeigt, zu zufällig ist die Programmgestaltung, zu gering sind die finanziellen Möglichkeiten. In einer Stadt der Größe Wiens müßten ständig mindestens drei Ausstellungen herausragender Qualität zu sehen sein!

Wie könnte die Installierung eines Lehrstuhles für Fotografie an einer Kunsthochschule diese Situation verbessern?

Um den vielfältigen Möglichkeiten des Mediums gerecht zu

Contribution to the Panel Discussion on “Dealing with the Medium of Photography in Schools, Universities, and Museums”, October 26, 1981, at the 6th International Symposium “Criticism and Photography, Part II”, at Vienna.

Photography, like all creative media, should find its way into universities and museums; not necessarily in order to raise the standard of—artistic—photographers active at present (still, or already, respectively) but in order to encourage interest in photography as an independent medium, in order to explore photographic history and to provide the practical level of photography with a theoretical basis. This could retroactively effect a situation for present photographers wherein photography would be taken *serious*.

## The situation in Austria

In Austria there are a number of public and semi-public institutions with a (supposed) educational function in photography:

The *Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* (Higher Educational and Experimental Institution for Graphic Arts) instructs and trains photographers, ending the training with the examination for the title of master. It is equivalent to a professional training institution in the photographic craft.

For those interested in studies of photography at university level there is at present a class in graphic art at the *Hochschule für Angewandte Kunst* (University of Applied Arts) which does not amount to professional training.

*Salzburg College* may be reproached with discrediting Austrian photographers: up to this point not a single Austrian photographer has been invited to direct one of the institution's workshops. (One exception: In summer 1980 Manfred Willmann and Seiichi Furuya stepped in for another workshop director.) Austrian photographers may participate in the workshops only to fill up vacant places in the various groups. This college is a semi-public institution belonging to an American university and reserved for American students—an “American enclave”.

The *Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank* (a photographic collection owned by a bank belonging to the advertisement department) collects photography according to self-appointed (internationally valid) guidelines. Expositions organised by this collection have so far been limited to foreign photographers—Othmar Thormann, who has lived abroad since 1968, except for Manfred Willmann. It must be acknowledged, however, that the Länderbank supports various initiatives—financially and by lending works to major exhibition projects, among others to the photographic gallery of Forum Stadtpark, as well as through advertisements in the magazine “Camera Austria” (see p. 118).

The *Museum Moderner Kunst* (Museum of Modern Art) in Vienna is no place for photography as of yet, in the sense that one could gain a picture of what is presently happening in the photographic field in Austria. Too few contemporary photographers of international rank are represented, the program seems too accidental and the budget too limited. In a city of the size of Vienna one should expect at least three expositions of superior quality at any given time.

How could the creation of a chair for photography at one of the universities improve the situation?

werden, müßte es nicht eine, sondern mehrere Klassen geben: dann könnte man sowohl Fotografie im Bereich der bildenden Kunst als auch im Bereich der persönlichen Reportage und Dokumentation, als autonomes künstlerisches Medium, vermitteln. Das System der „Meisterklassen“, wie es an den Hochschulen praktiziert wird, kann nicht positiv bewertet werden. Man sollte sich ein Modell überlegen, in dem die Studierenden mit verschiedensten Auffassungen von Fotografie konfrontiert werden; z. B. in Form einer praktisch-organisatorischen Grundstruktur, die von der Hochschule getragen wird (und in die auch die technische Grundausbildung fällt); auf dieser Basis sollten dann in stetem Wechsel Workshops, Gastvorträge, Jahresprogramme in Form von Projekten, die von Fotografen betreut werden, etc. aufgebaut werden. Es sollten anerkannte einheimische Fotografen verpflichtet und zu Gastvorträgen ausländische Kräfte eingeladen werden.

Es darf behauptet werden, daß Initiativen in Österreich, die die Fotografie weitergebracht (d. h., die den Fotografen genützt) haben, zu einem großen Teil von den Fotografen selbst ausgegangen sind: wir in Graz haben einiges gewagt; wir führen seit 1974 eine ständige *Fotogalerie*, in der bis zu drei Ausstellungen parallel gezeigt werden; wir haben Ausstellungen organisiert bzw. übernommen, Kataloge publiziert und Ausstellungen auch an verschiedenen Orten Österreichs gezeigt; es werden seit 1977 laufend *Workshops* mit international anerkannten Fotografen abgehalten; um die theoretische Diskussion anzukurbeln, organisieren wir seit 1979 jährlich ein internationales *Symposium über Fotografie*, zu dem Fotografen und Künstler, die sich des Mediums Fotografie bedienen, Theoretiker, Historiker, Publizisten und Kuratoren eingeladen werden, „über Fotografie“ zu sprechen; die hier gehaltenen Vorträge werden publiziert; seit 1980 geben wir (die einzige österreichische *Foto-Zeitschrift*) *Camera Austria* heraus, deren Programmschwerpunkt es ist, die österreichischen Leistungen auf dem Gebiet der Fotografie mit internationalen Ereignissen zu konfrontieren. In all diesen Vorhaben geht es uns darum, das Medium Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel zu zeigen, das verschiedenste Auffassungen und Zugänge erlaubt.

Dies liest sich sehr leicht: daß wir die finanziellen Risiken selbst tragen, ist weniger einfach. Sämtliche Leistungen der Organisation ohne Bezahlung durchzuführen – wie wir das seit immerhin sieben Jahren machen – könnte man wohl von keinem beamteten Kulturmanager verlangen. Für die finanzielle Unterstützung haben wir vor allem dem *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* zu danken, das besonders unserem Projekt *CAMERA AUSTRIA* sehr wohlwollend gegenübersteht. Die *Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank* scheint auch in Zukunft einer Zusammenarbeit mit uns nicht abgeneigt, und der „*steirische herbst*“, in dessen Rahmen die Symposien abgehalten werden, wird hoffentlich die Fotografie weiterhin als einen wichtigen Faktor innerhalb der zeitgenössischen Kunst halten. Alle diese Unterstützungen sind jedoch wiederum das Resultat unserer kontinuierlichen Arbeit, d. h. das Resultat des Einsatzes der Fotografen selber. Diese Arbeit ist von uns nur deshalb angegangen worden, weil es in Österreich keine Infrastruktur gibt: kaum jemand hält Workshops ab (in Wien z. B. niemand), es gibt keine Fotozeitschrift (die vielen Zeitchriften die es im deutschen Sprachraum gibt, hatten keine Veranlassung, sich für die österreichischen Fotografen zu engagieren), und es gibt auch keine Galerie („Die Brücke“ gibt es seit 1978 nicht mehr), die sich der (zeitgenössischen) Fotografie widmet (neuere Initiativen sind ausgenommen: auch sie kommen fast ausschließlich von Fotografen). Dazu gibt es wenige öffentliche Stellen, (wie *Dr. Breicha im Kulturhaus Graz*, mit seinen *Protokollen* und jetzt im *Rupertinum*) die eigene Ausstellungen organisieren und kontinuierliche Arbeit leisten.

In order to do justice to the varied possibilities of the medium more than one class would be called for. Photography could then be taught under the aspect of graphic art as well as that of personal reportage or documentation as an independent artistic medium. The system of the so-called “master classes” as practised at our universities cannot be rated positively. Rather, a system should be considered that confronts the students with varied concepts of photography, consisting, for example, of a basic practical program maintained by the university providing basic technical training. This could be carried out on the basis of workshops, guest lectures, annual projects directed by photographers etc. Renowned Austrian photographers should be engaged and foreign experts should be invited for guest lectures.

It may be claimed that initiatives promoting photography (i. e. photographers) in Austria have largely come from photographers themselves. We, in Graz, for one, have dared to undertake a few things. Since 1974 we have maintained a perpetual *photographic gallery* featuring up to three parallel exhibitions at a time. We also have organised or taken over major exhibitions, published catalogues and shown exhibitions in various Austrian cities. Since 1977 there have been regular *workshops* with internationally renowned photographers. With the intent to promote theoretical discussion we have organised an annual international *Symposium on Photography* since 1979, where photographers and artists using photography as well as theoreticians, historians, publicists and curators are invited to discuss photography. The lectures held on these occasions have been published. Since 1980 we have published “*Camera Austria*”, the only Austrian *magazine on photography*, focussing on the confrontation of Austrian photographic achievements with the international development. Our intent in all of this has been to present the medium of photography as a means of artistic expression allowing the most various concepts and approaches.

This is easily read. It is not quite as easy for us to bear the whole financial risk ourselves. No-one would expect an official cultural manager to do all the organisational work we have been doing for seven years now without remuneration. Respecting financial support we are primarily indebted to the *Ministry of Education and Arts* which takes a very favorable view of our *Camera Austria* project. The *Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank* also seems inclined to co-operate with us in the future and the people responsible for the cultural event *Steirischer Herbst* the photographic symposium has been part of, will hopefully continue to regard photography as an important element of contemporary art. However, all this support is again the result of our struggles, i. e. of the photographers' own effort. We only embarked upon this work because Austria lacks the necessary infrastructure: hardly anybody organises workshops (in Vienna, for example, there is nobody); there are no photographic magazines (the bulk of photographic magazines in the German-speaking area can see no reason to join issue with Austrian photographers); there is no gallery dedicated to contemporary photography (except for some recent initiatives, again almost exclusively carried out by photographers themselves); there are very few public institutions organising their own exhibitions and doing continual promotive work (as, g. e. *Dr. Breicha in Kulturhaus Graz* with *Protokolle* and presently at the *Rupertinum*).

Part (the lesser part) of the blame for this calamity lies with out-moded structures still defining photography merely as a craft. For example, if there were a university offering courses in photography, no-one would be allowed to teach there without a professional degree in photography; photographers who do not have this title are not allowed to sell their pictures, etc.

If the situation in Austria continues to change at the same slow pace and if there are no educational institution with

Zum Teil (wohl zum geringeren) an dieser Misère schuld sind auch veraltete Strukturen, die Fotografie noch immer und ausschließlich als ein Handwerk definiert wissen möchten: z. B. dürfte niemand an der Hochschule unterrichten, der nicht die Meisterprüfung im Fotografenhandwerk abgelegt hat, es ist keinem Fotografen ohne angemeldeten Gewerbe erlaubt, ein Foto zu verkaufen etc.

Wenn sich die Situation in Österreich weiterhin so langsam entwickelt, wenn es auch in Zukunft keine Ausbildungsstätte geben wird, die einem Verständnis für Fotografie entspricht, wie wir es darzustellen versucht haben, dann werden wohl wieder die Fotografen darangehen müssen (zumindest für Graz bzw. die Steiermark gesprochen), nach selbst gesetzten Richtlinien, nach Modellen, die bereits existieren und von den Erfahrungen ausgehend, die wir bereits gemacht haben, ein *Workshopzentrum* oder ähnliches aufzubauen.

a concept of photography corresponding to the one we have attempted to present, it will again be solely up to the photographers themselves (at least in Graz or in Styria) to organise a *workshop center* according to self-selected guidelines, drawing from past experience and existing models.

Translation: Klaus Feichtenberger



Foto: Branko Lenart

**MANFRED WILLMANN**

geboren 1952 in Graz, Österreich; seit 1975 Leiter der Fotogalerie im Forum Stadtpark, seit 1979 Organisation des jährlichen Symposiums über Fotografie, mit Christine Frisinghelli; seit 1980 Herausgeber der Zeitschrift für Fotografie Camera Austria; lebt als freischaffender Fotograf in Graz..

Seit 1971 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen; Buchveröffentlichung „Schwarz und Gold“, Edition Camera Austria, Graz 1981.

\* \* \*

**KARIN JAHODA (Akademischer Restaurator)**

Besuch der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt in Wien; Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Prof. Dr. Robert Eigenberger). Spezialisierung auf Grafik und Fotorestaurierung; Lehrbeauftragte für Grafikrestaurierung an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, sowie am Museum Moderner Kunst in Wien; Konsultantin für Grafikrestaurierung bei der Internationalen Arbeitsgemeinschaft der Archiv-, Bibliotheks- und Graphikrestauratoren (IADA).

**MANFRED WILLMANN**

born 1952 in Graz, Austria; since 1975 director of the Fotogalerie im Forum Stadtpark; since 1979 organisation of the annual "Symposium on Photography" together with Christine Frisinghelli; since 1981 publisher of Camera Austria, a photography-magazine; lives in Graz; freelance photographer.

Since 1971 numerous exhibitions, one-man shows as well as group-shows; publication "Schwarz and Gold", Edition Camera Austria, Graz 1981.

\* \* \*

**KARIN JAHODA (Academic restorer)**

Attended "Höhere Graphische Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt", Vienna; Meisterschule für Konservierung und Technologie at the Akademie der Bildenden Künste, Vienna (Prof. Dr. Robert Eigenberger). Specialized in graphic art and the restoration of photographs. Teaching assignment for restoration of graphic arts at the Akademie der Bildenden Künste, Vienna, and does special work for the Museum of Modern Art in Vienna. Adviser for the restoration of graphic arts with the "Internationale Arbeitsgemeinschaft der Archiv-, Bibliotheks- und Graphikrestauratoren" (IADA). ▶

# Karin Jahoda

## Zur Problematik der Fotorestaurierung

Fotografien sind ein schwindendes Erbe; mit ihrer kulturellen und wissenschaftlichen Bedeutung wächst aber auch das Problem ihrer Erhaltung. Konservatorische Maßnahmen zur Verlängerung ihrer Lebensdauer sollten nicht nur sie selbst, sondern besonders auch ihre „Lebensbedingungen“ betreffen.

Die heutigen extremen Umweltbelastungen, die häufigen Ausstellungen und die oftmalige Benützung für wissenschaftliche Arbeiten beeinträchtigen die ohnedies instabile Struktur von Fotografien:

Die häufigsten Schäden alter Fotografien sind Vergilbung, Verblassen, Ablösung der Schicht, Kratzer, Risse im Papier, durchgeschlagene Kleber, Wasserschäden und Befall durch Mikroorganismen. Der Zerfall kann aber schon in der ungenügend sorgfältigen Entwicklung der Fotografien, also durch chemische Rückstände, begründet sein.

Ein großes konservatorisches Problem sind die Bestände von Nitrozellulosefilmen, die chemisch instabil sind und eine Brandgefahr darstellen, da sie sich schon bei 50°C entzünden können. Sie sind unbedingt von anderen Beständen zu trennen und in feuerfesten Lagerräumen bei einer Temperatur von 4°C und einer relativen Luftfeuchtigkeit von 20–30% aufzubewahren. Die Produkte der heutigen Fotoindustrie sind aber keineswegs besser als alte Fotografien.

Die polyäthylenbeschichteten Fotopapiere (PE-Papiere) sind nicht dauerhaft haltbar, darum werden auch von bedeutenden Fotosammlungen nur Bilder auf Barytpapier angekauft.

Bei Farbfotografien schaut die Zukunft noch düsterer aus; eine Farbveränderung ist nicht aufzuhalten.

Im Idealfall müßten Fotografien (sowohl Positive als auch Negative) in sterilen, finsternen, chemisch stabilen Behältern bei 10°C und einer relativen Luftfeuchtigkeit von 30 bis höchstens 50% aufbewahrt werden.

Die Gefahren für Fotografien sind vielfältig; nicht nur die Luftverschmutzung, die Temperatur, das Licht und Mikroorganismen beeinflussen ihre Lebensdauer, sondern auch aus anderen, oft nicht bedachten Faktoren können irreparable Schäden erwachsen. Solche Faktoren sind zum Beispiel: Lösungsmittel aus Anstrichfarben, Speerholzplatten, die Nähe eines Xeroxgerätes, säurehaltige Papiertaschen, Plastikhüllen, holzhaltige Passepartoutkartons, selbstklebende Klebänder sowie moderne Klebemittel im allgemeinen. Es gibt zwar jetzt schon einige Literatur über Fotorestaurierung, z. B. über die laufenden Forschungen des Rochester Instituts. Auch von Canadian Conservation Institute liegen Publikationen zu diesem Thema vor. Bei der letzten internationalen Konferenz des Instituts für Papierkonservierung London, die im September 1980 in Cambridge stattfand, wurden erstmals bei einer Papierkonservierungstagung Probleme der Fotorestaurierung angeschnitten. Diese werden jetzt auch bei der IADA (Internationale Arbeitsgemeinschaft der Archiv-, Bibliotheks- und Graphikrestauratoren) diskutiert. Es wird im November 1981 ein von Martin Hansch geleitetes Seminar abgehalten werden, von dem sich die Restauratoren im deutschsprachigen Raum viel erwarten.

Der rasch fortschreitende Verfall von Fotografien zwingt uns, eine weitaus intensivere und gezieltere Forschungstätigkeit als bisher zu entfalten.

## The Problem Range of Photo Restoration

The fate of photographs is uncertain; their growing cultural and scientific significance has also given rise to the problem of conserving them. The measures taken to prolong their life should not just be concerned with the photographs themselves, but also with their "living conditions".

Today's extreme environmental conditions and the frequent use of photographs for exhibitions and study purposes are prejudicial to the basically instable structure of photographs.

The most frequent kinds of damage in photographs are their turning yellow, fading, their protective coat peeling off, scratches, tears in the paper, gluing material coming through the paper, water spots or their destruction by microorganisms. The photographs may have already been damaged during their development, which carried out uncarefully, can leave behind chemical traces.

The storage of nitrocellulose films poses special problems, because they are chemically instable and represent a fire hazard, inflammable at 50°C. These kinds of films must under all circumstances be kept separate from other photo material in fire-proof storage rooms at a temperature of 4°C and a relative humidity of 20–30%. The products of today's photo industry are, however, by no means better than those of the past. Polyethylene-coated photographic paper (PE-paper) is not durable, and for this reason, only photos on baryt-paper are bought by the leading photo collections.

The future looks even bleaker for color photographs, changes in color cannot be avoided.

The ideal conditions for storing photographs (positives as well as negatives) would be in sterile, dark, chemically stabile containers at a temperature of 10°C and a relative humidity of 30% up to a maximum of 50%. There are numerous factors that endanger photographs: not just air pollution, temperature, light and microorganisms determine their actual life-span, but also other factors that are often not taken into account are responsible for irreparable damage. Such are for example: solvents from paint, plywood sheets, the proximity of a Xerox-machine, acidic paper bags, plastic coverings, cardboard used for mounting purposes, self-adhesive tape as well as all modern gluing material. At present there is some literature available on the subject of photo storage, as for example, the regular publications of the Rochester Institute. Also the Canadian Conservation Insitute has published material on this subject. At the last international conference of the London Institute for Paper Conservation which was held in Cambridge in September 1980 the problems of photo preservation were dealt with for the first time ever at a conference of this kind.

This subject matter is now also being discussed by the IADA (International Association of archive, library and art print restorators). Many restorators in German-speaking countries are eagerly awaiting a seminar that will be held by Martin Hausch in November.

The rapidly deterioration of photographs must be countered by much more in depth research on this subject.

# Peter Weiermair

## „Fotokultur – aus der Sicht der Ausstellungspraxis“

Als ich nach der Ausstellung „Fotografie als Kunst 1879–1979 / Kunst als Fotografie 1949–1979“, meine Ausstellungstätigkeit im Frankfurter Kunstverein aufnahm, begegnete ich bereits bei der Diskussion meiner Bewerbung massiver Kritik, welche sich unterschwellig auch in den Massenmedien fortsetzte, der Angst nämlich, daß die herkömmlichen Medien durch die Fotografie abgelöst würden. Es war die Angst „traditioneller bildender Künstler, die bereits seit Beginn der Erfindung der Fotografie ihren Ursprung hat.“

Mittlerweile, ich werde das im Detail anführen, spielt die Fotografie in unserem Haus in Frankfurt eine wesentliche Rolle. Überblickt man die Auseinandersetzung mit der „Fotografie als Kunst“, die in der aufregenden Materialsammlung in der Wiener Secession unter dem Begriff „Erweiterte Fotografie“ aufscheint, die auch in anderen europäischen Ländern zu finden ist, so steht das öffentliche (auch meßbare) Interesse in starkem Gegensatz zur institutionellen Abdeckung – und zur Infrastruktur der Fotokultur. Darunter verstehe ich die Gesamtheit, der sich mit dem Medium Fotografie im weitesten Sinne auseinandersetzen Institutionen, Lehrkanzeln, Ausbildungsstätten, Seminare und Symposien – als Ersatz einer institutionellen Auseinandersetzung; Workshops, Zeitschriften, Kritiker und Galerien sind eine Ergänzung dazu.

Gerade im Bereich der Zeitungskritik fällt die Situation besonders auf, da in vielen Fällen oft nicht ausgebildete Kritiker mehrere Gebiete abdecken müssen. Auf die Frankfurter Situation bezogen, steht z. B. die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) mit einer Tradition von Wilfried Wiegand (dzt. Freddy Langer) jener der Frankfurter Rundschau gegenüber, wobei letztere die Fotografie als nicht besprechungswürdig einstuft.

Die Tatsache, daß die Fotografie in den USA als selbstverständliches Medium innerhalb der Bildkünste existiert, hat nicht nur mit der Infrastruktur und der Verteilung der Erziehungs- und Ausbildungsaufgaben auf verschiedene Institute zu tun, sondern selbstverständlich auch mit der Tatsache, daß die Erfindung der Fotografie mit dem Beginn der amerikanischen Geschichte zusammenfällt – und im gewissen Sinne – einen stellvertretenden Ersatz für die Malerei bedeutete. Die Selbstdarstellung der Entwicklung fand unter anderem auch in der Fotografie statt.

Das Modell des Kunstvereines, eine Bürgerinitiative in Sachen Kunst im 19. Jahrhundert entstanden, ist ein deutsches und ohne bisherige europäische Nachfolge gebliebenes Modell. Die Wiener Secession oder das Wiener Künstlerhaus repräsentieren dagegen – selbst, wenn sie Veränderungen unterworfen sind – eher Künstlervereine. Das Modell des Kunstvereines – zwischen Galerie und Museum angesiedelt – muß, derzeit mit wenigen Ausnahmen von Museen und Sammlungen in der Bundesrepublik Deutschland, jene Aufklärungs- und Ausstellungsarbeit auf sich nehmen, die notwendigerweise langfristig von verschiedenen Institutionen abgedeckt werden mußte.

Kunstvereine sammeln nicht. Im Falle der Fotografie springt der Kunstverein aber ein, um das Informationsmanko über die historische Entwicklung der Fotografie aufzuholen. Die Fotografie steht neben den übrigen Medien wie das der Skulptur, der Malerei, dem Intermedia, dem Video, der Performance und der Installation. Die Institution des Kunstvereines ist infrastrukturell auf die Vielzahl von Aufgaben, welche sich aus der

## Photoculture: From the Perspective of Exhibition Work

After the exhibition “Photography as Art 1879–1979–Art as Photography, 1949–1979”, I started doing exhibition work for the Frankfurt Art Society in a museum of photography. Already during the discussion about my appointment there was strong opposition which the media continued indirectly. This opposition was founded on a concern that traditional media forms might be removed by photography, something that has been a concern of visual artists since photography was discovered.

Meanwhile photography—I will deal with this in detail—plays an essential role for us in Frankfurt. If we look at the preoccupation with “photography as art” which can be found in the exciting collection of photographs entitled “Extended Photography”, as it appears in all other European countries, we can see that the public’s interest in photography (which is also assessable) is by no means taken into full account by institutions dealing with photography or by photo culture. Photo culture refers to institutions, chairs, schools, seminars, symposia (as an option to institutional study of photography), workshops, journals, critics, publishing houses. This becomes especially clear in newspaper critics, who are often not qualified to cover large areas. In Frankfurt, for instance, there is the newspaper, Frankfurter Allgemeine Zeitung with the tradition of Wilfried Wiegand, at present being carried on by critic Freddy Langer, dealing with photography as opposed to the Frankfurter Rundschau which sees photography as a subject not worthy of being dealt with critically.

The fact that photography is a natural part of the visual arts in the United States isn’t just because there is a developed photo culture with educational and informative tasks divided among various institutions, but also because the discovery of photography coincides with the beginning of American history. In a certain sense it represented a substitute for painting. This development has also been presented within photography itself.

The idea of the art society, a civic action for the cause of art, arose in the 19th century in Germany and up until now it has not been matched by anything similar to it anywhere else in Europe. The Vienna Secession or the Vienna Künstlerhaus are both much rather artist societies. The art society in its original form, as something in between a gallery and a museum is now, with the exception of a few museums and collections in West Germany, being forced to do educational and exhibitional work normally done by various institutions over longer periods of time. Ordinarily art societies do not collect art. However, in the case of photography art societies help to compensate for the lack of information on the historical development of photography. Photography stands on the same level as other media such as sculpture, painting, intermedia, video, performance, and installation. The art society is not structured for dealing with the variety of tasks evolving from a critical preoccupation with photography. High-quality programs are characterized by overexertion and sometimes by inspirational dilettantism. This means that the art society must take on very different tasks for a public with completely different expectations.

Therefore misunderstandings cannot be avoided. The fact that the reception of photography is something taken for granted has to do with its being underestimated as a medium. In addition to this, didactical work can only be conceived of

Behandlung der Fotografie ergeben, unvorbereitet. Die Qualität der Programme ist dort, wo sie hervorragend ist, durch Selbstüberforderung – und von einem manchmal stimulierenden Dilettantismus gekennzeichnet. Mit anderen Worten: der Kunstverein übernimmt gegenüber einem Publikum – das mit ganz unterschiedlichen Erwartungen auf ihn zukommt – auch die unterschiedlichsten Aufgaben. Deshalb müssen Mißverständnisse auch in Kauf genommen werden.

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Fotografie rezipiert wird, solange sie eindeutig welthaltig ist, hat mit ihrer Unterschätzung als Medium zu tun. Zudem ist jede didaktische Arbeit nur langfristig vorstellbar. Die Tatsache aber, daß in einem *circulus vitiosus* nur mehr Großausstellung und Riesenanthologie zu Ereignissen werden, die immer kurzfristiger geplant werden müssen – wobei der Erfolg von den finanzierenden Kulturpolitikern ad hoc gewünscht wird, und dabei eine ständige Aktualisierung verlangt – macht die Arbeit schwierig.

In einem Kulturbetrieb ohne belastbare Identität, ist ein über mehrere Jahre laufendes Programm schwer vorstellbar. Ereignisse punktueller Art werden honoriert, daher auch die Tendenz zu immer mehr sich aufgipfelnden Anthologien und Großausstellungen. Die Betonung der Auseinandersetzung mit der Fotografie hat zu einer Erweiterung des Ausstellungsprogrammes in der Stadt Frankfurt geführt. – Zwei weitere Galerien wurden eröffnet.

Das Interesse an der Fotografie ist nicht unbedingt identisch mit der Vergrößerung des Foto-Marktes. Gerade aus Mangel an fähiger, d. h. an ausgebildeter Fotokritik – der die ästhetischen Innovationen der Entwicklung der Fotografie bekannt sind – werden die Erwartungen des Publikums von unterschiedlichen Motivationen getragen. Denken Sie etwa an die Ausstellungserfahrungen der siebziger Jahre, als die Kunstvereine mit den der Fotografie gewidmeten Ausstellungen ihre Besucherzahlen retteten und die Welthaltigkeit der Fotografie – vor den Besuchern – gegen die gleichzeitige Malerei der Minimal- und Konzeptkunst ausgespielt wurde.

Der Vermittler ist Interpret, nicht nur allein in der Koordinierung der einzelnen im Hause gezeigten Ausstellungen. Wesentlich erscheint mir, daß hier Relationen und Spannungen zutage treten, etwa in der Gegenüberstellung der Präsentationen H. List / „Zwischen Krieg und Frieden“, „Raoul Hausmann“ / „Hannah Höch“, „Robert Mapplethorpe“ / „Bruno Gironcoli“, „Heinrich Kühn“ / „Parmiggiani“, „Schultze“ / „Wols“ – oder wie bei den Ende nächster Woche zu eröffnenden Ausstellungen „Brancusi/Prantl“. Auch in einem ganz konzeptuellen Sinne, in der Hängung und Abfolge der Ausstellung z. B. auch in der Auswahl der Bilder, tritt die Rolle des Vermittlers zutage. Langfristiges Planen erfordert besonders die Ausstellungen, die dem Verhältnis zwischen der bildenden Kunst und der Fotografie gewidmet sind, z. B.: Hausmann, Wols, Rauschenberg, Brancusi, Hockney, Rodin, Rosso. Auch die Ausstellungen, die den Fotografen als Dokumentaristen der Kunst zeigen wie, Brandenstein, Kiffel, Kayser, Mussat Sator etc., erfordern große Vorbereitung. Daneben gibt es ein mediensuchendes Programm, in welchem die Fotografie von der bildenden Kunstseite her eingesetzt wird, wobei ich befürchte, daß zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Trennungslinie nicht so leicht zu ziehen ist. Fotografien als Jahresgaben (Mapplethorpe, Hutchinsson, Hausmann, Downs-brough) ergänzen das Programm. Darüber hinaus gibt es eine Folge von Ausstellungen, die im weitesten Sinne den Bereich der Dokumentarfotografie einbeziehen, die mit einer Ausstellung von Roman Vishniac in der Alten Nikolaikirche beginnt; als wiederum einem speziellen Medium gewidmet, muß die der Polaroidfotografie thematisch zugeordnete Ausstellung angesehen werden. Das alles ist nicht als Resümee gedacht, sondern nur damit Sie sehen, auf welchem praktischen Hintergrund meine Arbeit basiert, die neuerdings durch Führungen, Werkstattgespräche und Filme über Fotografie ergänzt wird.

when carried out over a longer period of time. In reality, however, there is a vicious cycle characterized by large exhibitions and huge anthologies getting public notice, more and more short-term planning being done, politicians who finance cultural activities expecting immediate success, and constant up-to-dateness being demanded all of which makes work difficult.

It is hard to imagine a cultural institution with a clean slate carrying on programs over a number of years. Events taking place only once are gaining more recognition. This is reflected in the trend to huge anthologies and large exhibitions. This preoccupation with photography has brought about an enlargement in the exhibition program of the City of Frankfurt. Two new galleries were opened. However, the interest in photography does not necessarily mean that the photo market has become larger. Especially because of lacking critical knowledge of the esthetic innovations in the development of photography, the public's expectations were and are determined by different motivations.

You only have to recall the experience made with exhibitions during the 1970's when art societies attracted their projected number of visitors by showing exhibitions on photography. The fact that photography includes realistic elements was used against modern painting, Minimal and Concept Art.

The person who organizes an exhibition acts as an intermediary. He coordinates each exhibition shown in our building. For me it is important that relations and antagonisms become visible as for instance in contrasting exhibitions (e.g. List vs. Between War and Peace, R. Hausmann vs. H. Höch, R. Mapplethorpe vs. B. Gironcoli, H. Kühn vs. Parmiggiani, Schultze vs. Wols) or in the exhibitions (Brancusi vs. Prantl) planned to open next week. The exhibition organizer also acts conceptually by selecting, arranging and hanging the pictures. Exhibitions dealing with the relation between visual arts and photography (e.g. Hausmann/Wols/Rauschenberg/Brancusi/Hockney/Rodin/Rosso) require long preparation.

This is also true for exhibitions dealing with photography documenting art (e.g. Brandenstein, Kiffel, Kayser, Mussat, Sator, etc.) Parallel to this, there is a program studying the ways the medium of photography is used by the visual arts. Pictures are loaned for a year (e.g. Mapplethorpe, Hutchinsson, Hausmann, Downs-brough) supplement this program. In addition to this, there is a series of exhibitions dealing with documentary photography in the broadest sense. The first exhibition of this kind presented work by Roman Vishniac in the old Nikolai Church and was dedicated to a special medium, polaroid photography. This isn't supposed to be a summary of my work, but rather it should show you the practical context in which I work. Recently, guided tours, workshop discussions and films about photography have been added. What I feel is important is a survey of the most important figures in the history of photography, showing engaged photography as opposed to documentary photography as well as a critical study of the medium in the visual arts and photography. As opposed to painting photography is a medium, anybody can work with. The analysis of the medium itself and the latest technical advances is still at an early stage. An interpretation of contemporary photography, however, must also take the esthetic intentions and the latest theories into account (not only because today it is almost possible to speak of a post-modern and eclectic photography, e.g. Robert Mapplethorpe's work in which elements of the fashion photography of the thirties and the studio photography of the 19th century appear).

Photography and Language Art are subject to being misunderstood mostly because they seem to be self-explanatory. We must regard the discovery of photographic reality, the possibility of a canon of seeing as being something analogous to the development of technical possibilities. The concep-

Wesentlich dabei scheint mir die Auswahl von Persönlichkeiten aus der Fotogesichte zu sein, diese der engagierten und dokumentarischen Fotografie gegenüber zu stellen, um eine intensive mediumkritische Auseinandersetzung zwischen Fotografen und Künstler fortzuführen.

Im Gegensatz zur Malerei ist die Fotografie für jedermann ein selbstverständliches Medium; die Analyse des Mediums selbst und der analog zum technischen Fortschritt des Mediums sich entwickelnden Bildleistungen, stecken noch in den Kinderschuhen. Die Interpretation der zeitgenössischen Fotografie muß jedoch – (nicht nur, weil wir hier heute fast von einer eklektizistischen und postmodernen Fotografie sprechen können, denken Sie an Robert Mapplethorpes Werk mit Anleihen und Querverweisen zur Modefotografie der dreißiger Jahre und der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts) – auch an den ästhetischen Absichten und Theorien der Zeit gemessen werden. Fotografie und auch Language art – (ich habe diese Erfahrungen bei einer Ausstellung von Künstlerbüchern gemacht) – sind aufgrund ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit, den größten Mißverständnissen ausgesetzt. Die Entdeckung der fotografischen Wirklichkeit, die Möglichkeit eines Kanons des Sehens muß auch analog zur Entwicklung der technischen Möglichkeiten gesehen werden. Die Konzeptualisierung der zeitgenössischen Fotografie, der Verzicht auf Technik, hat möglicherweise auch damit zu tun, daß der technologische Fortschritt zu einem Ende gekommen ist.

Ich habe als Stichwort die Welthaltigkeit der Fotografie genannt. Die Faszination, welche die Fotografie auf ein breites Publikum ausstrahlt, hat auch mit ihren Gegenständen zu tun. Es ist jene Art des Voyeurismus, der sein Genüge an allen Gegenständen findet, die der Fotograf aufnimmt. Fotografie auch als ständige Erweiterung des Darstellbaren, welches ebenfalls bis zu einer Grenze gekommen ist. „You can photograph anything now“, sagt Robert Frank, und Susan Sonntag geißelt in ihrer Haßliebe zur Fotografie, die moralische Indifferenz als „Photography is an act of non intervention“.

Bei einem breiteren Publikum ist die Rezeption der Fotografie nicht das Abenteuer des Blicks, des Sehens, sondern bedeutet auch Nostalgie, Narzißmus und Rückverweis auf das Selbst, sowie Ausdruck von Passivität – Teil unserer Vergangenheitsrezeption.

Nach Walter Benjamins Ansicht ist es das „Fünkchen Zufall“, Hier und Jetzt zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute so beredt nistet, daß wir es rückblickend entdecken können“.

Die Fotografie erscheint mir auch als eine, wenn nicht die Möglichkeit zu sein, Situationen und Minderheiten aufzuzeigen, sich deutlich sozial und politisch zu engagieren.

Die Prognose von Antoine Wiertz (1806–1865): „Dereinst wird die Photographie die gesamte Malerei verdrängen und ersetzen“, scheint nicht eingelöst zu werden. Derzeit steht das Primat der Fotografie als ein wesentliches Medium der bildenden Kunst im Zusammenhang mit der Selbstbefragung der bereits entstandenen und noch entstehenden Werke (wie sie in der Anthologie von Anna Auer und Peter Weibel in der Wiener Secession zu sehen waren) – im Hintergrund der Kunstdiskussion und des Kulturbetriebes.

Wenn Erika Billeter noch vor einem Jahr feststellte: „das Medium Fotografie hat heute in der Hand der bildenden Künstler eine geradezu überbordende Verbreitung gefunden“ (in der Wortwahl deutet dies eine Kritik an), so steht dies im Gegensatz zur künstlerischen Praxis und zu den großen indikatoren Ausstellungen, wie z. B. die der 5. Wiener Internationalen Biennale „Erweiterte Fotografie“, der Ausstellung „Westkunst“ in Berlin oder der „documenta“ in Kassel. Dies hat auch mit dem schlechten Gewissen der Ausstellungs-

tualization in contemporary photography and its rejection of technical means has possibly something to do with the fact that the development of technology has reached its final stage.

I already referred to one characteristic of photography, namely, that it includes realistic elements. The fascination photography exerts on the public must also be seen in relation to its objects. It is a kind of voyeurism satisfied by any object the photographer makes a picture of. Photography can also be seen as constantly extending the limits of what can be depicted, which is also reaching its limit. “You can photograph anything now,” Robert Frank says while Susan Sontag expresses her hate/love feeling towards photography by attacking moral indifference, “Photography is an act of non-intervention.”

In a larger public the reception of photography isn't just an adventure for the eyes, but it is also something nostalgic, narcissistic, a sign of passivity, a part of our reception of history. According to Walter Benjamin it is “looking for the spark of coincidence, here and now, with which reality has scorched, as it were, the picture's character, looking for the inconspicuous spot, where in the being of longgone moments the future is residing eloquently still today, so that we can discover it in retrospect.” I see photography as being a medium, if not the medium, for showing situations and minorities, for engaging oneself socially and politically.

What Antoine Wiertz (1806–1865) predicted (“Someday photography will displace and replace painting”) doesn't seem to have come true. At the moment photography as an important medium of the visual arts and the artworks, which have evolved from a critical study of the medium itself (as you can see in the anthology created by Anna Auer and Peter Weibel), are in the background of the art scene. What Erika Billeter is quoted as having said a year ago, “today the medium of photography is spreading all over the visual arts” (there is a critical undertone in her wording) doesn't correspond to what is really going on in art, as, for instance, in the large exhibitions indicative of developments and trends (e.g. 5th International Biennial in Vienna “Extended Photography”, Westkunst in Berlin, Documenta in Kassel). This also has something to do with the bad conscious of exhibition organizers who see antagonisms here and are less interested in contemporary painting than in the medium of photography which still today has something suspicious about it.

There is no longer such enthusiasm felt for attempts to intermix and experiment with art media and for the time being this is no longer being asked for; conceptual photography is being discarded. Instead, the defectors, the “noisily stated farewells” in painting are being presented. This intermingling of media in literature (concrete/visual poetry, Language Art) has also reached its final point. The heroic age of new seeing is nearing its end.

The photographer used photography to document his subjective conquest of the world—in spite of all the objectiveness involved, there is always the eye of the photographer behind the camera selecting the object from a certain angle. The artist isn't just looking for an object as such, but rather he selects it with an idea in mind, which he wishes to show in pictures. For him the photograph is only a means to an end.

It isn't so that conceptual photography and conventional photography compete with each other in an absurd manner (a distinction which today is being done away with more and more), but rather this is a process aiming at an aspired level of cognition about a medium which deals with itself. In other branches of art this process took place much earlier in history. Therefore, I place special emphasis in my work on showing the various areas of the medium, since in conceptual photography it is the medium itself which is being discovered.

macher zu tun, die hier Antagonismen sehen – und die weniger am Ergebnis der jungen Malerei interessiert sind, als an dem bis heute noch immer suspekten Medium Fotografie.

Grenzüberschreitungen der Kunst werden als vorübergehend (die Euphorie darüber wurde gedämpft) deklassifiziert; die konzeptuelle Fotografie wird in den Hintergrund gedrängt und eher die „Vatermörder“ in der Malerei, die „heftig artikulierten Abschiede“ hervorgehoben. Diese Grenzüberschreitungen finden sich auch in der Literatur (konkrete/visuelle Poesie, language art) – und wurden ebenfalls wieder zurückgenommen. Das heroische Zeitalter des neuen Sehens geht zu Ende.

Der Fotograf hat in der Fotografie seine subjektive Inbesitznahme der Welt dokumentiert; denn bei aller Objektivität ist es ja immer das Auge des Fotografen hinter der Kamera, welches das Objekt unter dem Blickwinkel auswählt. Der Künstler sucht nicht das Objekt an sich, sondern wählt es im Hinblick auf etwas, durch das er eine Idee, einen Denkprozeß bildlich faßbar machen kann. Für ihn ist das Foto nur Mittel zum Zweck.

Es ist nicht so, daß die konzeptuelle Fotografie die traditionelle Fotografie (eine Unterscheidung, die heute immer mehr aufgehoben wird) ad absurdum führt; aber es ist ein Vorgang, der den Erkenntnisanspruch des sich selbst thematisierenden Mediums hervorhebt, welcher in den übrigen Künsten bereits historisch früher eingetreten ist. Daher auch, was meine Ausstellungspraxis betrifft, das bewußte Nebeneinanderführen der verschiedenen Bereiche dieses Mediums, da in der konzeptuellen Fotografie das Medium erst die Aufdeckung seiner Kategorien erfährt.



#### **PETER WEIERMAIR**

geboren 1944 in Steinhöring (Obb.); lebt in Frankfurt am Main. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie an den Universitäten Innsbruck und Wien; Kurator a/d Galerie im Taxispalais (Innsbruck) und bis 1980 Leiter des „forum für aktuelle kunst“; seit 1980 Direktor des Frankfurter Kunstvereins. Gastkurator an verschiedenen Ausstellungsinstitutionen und Leiter des Verlags „Allerheiligenpresse“ (Innsbruck). Publikationen zur Fotografie, u. a. „Heinrich Kühn“, Innsbruck 1978; „Photographie als Kunst – Kunst als Photographie“, Innsbruck 1979; „Fritz Macho“, Salzburg 1981; „tina Modotti“, Wien 1981; „Peter Paul Atzwanger“, Innsbruck 1981; „Robert Mapplethorpe“, Frankfurt 1981; „Peter Hujar“, Frankfurt 1982.

#### **PETER WEIERMAIR**

born 1944 in Steinhöring, Upper Bavaria, lives in Frankfurt/Main. Background in German studies, art history, philosophy at the Universities of Innsbruck and Vienna; curator of the gallery in the Taxis Palace (Innsbruck), until 1980 director of the “forum für aktuelle kunst”; since 1980 director of the “Frankfurter Kunstverein” (Frankfurt Art Society). Guest curator at various institutions exhibiting photography. Runs the publishing house “Allerheiligenpresse” (Innsbruck). Publications on photography, among others “Heinrich Kühn”, Innsbruck 1978; “Photographie als Kunst – Kunst als Photographie”, Innsbruck 1979; “Fritz Macho”, Salzburg 1981; “Tina Modotti”, Vienna 1981; “Peter Paul Atzwanger”, Innsbruck 1981; “Robert Mapplethorpe”, Frankfurt 1981; “Peter Hujar”, Frankfurt 1982.

# Vilém Flusser

## Fotografie und Tauschwert

Man kann den Wert eines Gegenstandes von mindestens drei Standpunkten aus definieren. Erstens kann man zu messen versuchen, wie weit es gelungen ist, in diesem Gegenstand ein Modell zu verwirklichen, so daß der Gegenstand nicht mehr ist, wie er war, sondern so, wie er sein soll. Diesen so definierten Wert kann man den Eigenwert des Gegenstandes nennen. Zweitens kann man zu messen versuchen, welche Menge von Arbeit aufgewandt wurde, um eine derartige Veränderung des Gegenstandes zu bewirken. Diesen so definierten Wert kann man den Produktionswert des Gegenstandes nennen. Und drittens kann man zu messen versuchen, zu welchen Opfern die Leute bereit sind, um diesen derartig veränderten Gegenstand in ihre Gewalt zu bekommen. Diesen so definierten Wert kann man den Tauschwert des Gegenstandes nennen.

Die drei Definitionen des Wertes sind Antworten auf Fragen. Die erste ist die Antwort auf die Frage: „Wie gut ist diese Fotografie?“, die zweite auf die Frage: „Was hat das Herstellen dieser Fotografie gekostet?“, und die dritte auf die Frage: „Was kostet die Fotografie?“. Es sind ungemütliche Fragen. Wenn man näher hinhört, merkt man, daß sich bei diesen Fragen etwas in die Welt der Fotografie hineinschiebt, das nicht hineinpaßt, das aber für die Welt unerlässlich ist. Besser gesagt: bei diesen Fragen schiebt sich das Sein-sollen ins So-sein. Weniger gut: es schiebt sich in die Fotografien das Geld ein. Eigentlich hat Fotografieren mit Geld nichts zu tun, aber ohne Geld kann man nicht fotografieren.

Wenn Sie genau aufgepaßt haben, dann werden Sie folgendes einwenden: bei der zweiten und der dritten Frage handelt es sich um Kosten, und die können mit Geld gemessen werden. Bei der ersten Frage handelt es sich jedoch um Güte, und die ist in Geld nicht messbar? Der Eigenwert der Fotografie ist also derartig nobel, daß er über dem Geld steht. Ein „unschätzbarer Wert“. Dem „Fotografen als Künstler“ geht es ausschließlich um diesen Wert, er will gute Fotografien machen und sonst nichts, und er verachtet die beiden anderen Werte, (das heißt: falls er genügend Geld hat, um dies tun zu können). Dieser noble Eigenwert der Fotografie ist sozusagen Privatsache des Fotografen.

Diese Noblesse des Eigenwertes verflüchtigt sich aber bei näherer Betrachtung. Es stellt sich heraus, daß auch er, wie die beiden anderen, mit Geld gemessen werden kann. Die Frage: „wie gut ist diese Fotografie?“ betrifft den Vergleich der Fotografie mit einem Modell. Sie fragt: „Inwieweit ist diese Fotografie so, wie sie sein soll?“. Dieses Sein-sollen, dieses Modell, hatte der Fotograf im Kopf, bevor er die Fotografie gemacht hat. Fotografieren heißt, das Nötige tun, damit das, was sein soll, tatsächlich zu einer Fotografie werde. Der Fotograf verändert einen Gegenstand, der so und nicht anders ist, (eine spezifische Oberfläche), damit sie so sei, wie sie seiner Ansicht nach sein soll, (eine Fotografie eben). Das ist es, was der Fotograf tun will: ein Modell verwirklichen. Was aber tatsächlich dabei herauskommt, ist nicht das, was er gewollt hat. Die Wirklichkeit wehrt sich so zu werden, wie sie sein soll. Sie ist tückisch. Und zwar nicht nur die Wirklichkeit dort draußen, (die zu verändernde Oberfläche), sondern ebenso sehr die Wirklichkeit hier drinnen, (die des Fotografen selbst und die seiner Kamera). Gegen diese Trägheit und Tücke der Wirklichkeit muß der Fotograf kämpfen. Bei diesem Kampf kommt es zu zwei Veränderungen, die der Fotograf nicht gewollt hat. Das Modell, das der Fotograf im Kopf hatte, verändert sich: es reibt sich an der Wirklichkeit ab und macht ihr Kompromisse. Und der Fotograf selbst verändert sich dabei: er lernt immer „besser“ zu fotografieren.

## Photography and Exchange Value

The value of an object can be defined from at least three different points of view. First, we can try to measure how far it was possible to materialize an model in an object so that the object no longer is what it *was*, but rather the way it *should be*. The value defined this way can be called the *intrinsic value* of an object. Second, we can try to measure how much effort was needed to bring about such a change in the object. This value could be called the *production value* of the object. Third, we can try to measure how much people are willing to sacrifice getting such an object that has been changed this way in their possession. This value can be called the *exchange value* of an object.

The three definitions of value are answers to questions. The first one named is the answer to the question: “How good is this photograph?”, the second one answers “what did it cost to make this photograph?” and the third one answers the question: “what does this photograph cost?”. These questions are unpleasant things to answer. If we take a closer look we see that these questions introduce something into the world of photography that doesn't belong there but that is vital. Expressed more eloquently: in these questions an imperative becomes something real. Less eloquently: money enters into the picture. Actually photographing has nothing to do with money, but without money it is impossible to photograph.

If you have been paying close attention you will have the following objection. In the second and third question we are dealing with costs that can be measured in terms of money. In the first question we are dealing with quality and can't this be, measured in terms of money? The intrinsic value of a photograph is something so noble that it stands above money. An “inappreciable value”. The “photographer as an artist” is only concerned with this value; he wants to make good photographs and nothing other than that. He scorns the other two values (that is, if he has enough money to be able to do so). This noble intrinsic value of a photograph is a photographer's personal matter, as it were.

Whatever is noble in the intrinsic value, however, disappears when we take a closer look. We find out that also this value can be measured in terms of money. The question: “How good is this photograph?” asks how a photograph can be compared with a model. It asks: “To what extent is this photograph the way it should be?” This idea of how something should be, this model is what the photographer has in mind before he makes the photograph. Photographing means doing what is necessary so that idea of what should be actually becomes a photograph. The photographer changes an object which is this way and no other way (a specific surface) so that it becomes what he imagines it to be (that is a photograph). This is what the photographer *wants* to do: to objectify a model. What actually evolves from this, is not what he originally wanted. Reality defies being what it should be. It is tricky. Not reality out there, but to the same measure, reality here inside (of the photographer and his camera). The photographer fights against the tricks reality plays. This conflict entails two changes the photographer *did not intend*. The model the photographer had in mind changes: it leaves its imprint on reality and compromises with it. In the process the photographer himself changes: he is continually learning how to photograph better.

Thus it is possible to deduct three further questions from the question “how good is this photograph?”. “To what extent was the model objectified?” “To what extent did the model become falsified?” “To what extent did the act of

Also läßt sich die Frage: „wie gut ist diese Fotografie?“ in drei weitere zerlegen. „Wie weit ist in ihr tatsächlich das Modell verwirklicht worden?“, „Wie weit hat sich dabei das Modell verfälscht?“. Und „wieweit hat sich dabei das Fotografieren selbst verändert?“. Plato, der glaubte, daß Modelle unveränderbar sind, („ewige Ideen“), würde also das Fotografieren für einen Unfug halten. Er glaubte nämlich, daß nur das Betrachten der „Modelle an sich“, die Philosophie, zur Weisheit führen könne. Wir hingegen sind „modern“: wir glauben an die Modellierbarkeit der Modelle. Darum interessiert uns die Fotografie: es interessiert uns, daß Modelle verwirklicht werden, aber genauso interessiert uns, daß sie sich dabei verwandeln, und daß sich das Fotografieren dabei wandelt. Wir glauben an den „Fortschritt“. Und all diese interessanten Dinge meinen wir, wenn wir fragen, wie gut eine Fotografie ist.

Und dabei stellt sich heraus, daß das Modell, das der Fotograf im Kopf hat, nicht dort „entsprungen“ ist, etwa wie Pallas Athene aus dem Kopf ihres Vaters. Es ist ein Modell, das die Narben vorangegangener Kämpfe mit der Wirklichkeit trägt, in dem sich die Geschichte des Fotografierens spiegelt. Zwar ist also das Modell vom Fotografen aus gesehen „privat“: er hat es im Kopf. Aber von uns aus gesehen, kommt es aus der Fotografien erzeugenden und konsumierenden Gesellschaft. Es kommt aus ihr, und soll für sie verwirklicht werden. Sein Modell ist von der öffentlichen Erzeugung und vom öffentlichen Tausch verdorben. Daher ist, wenn auch indirekter, der Eigenwert der Fotografie mit Geld meßbar, genauso wie der Produktions- und der Tauschwert. Es ist nichts Nobles an ihm. Es rieselt das Geld in ihm von allen Seiten hinein, genauso wie bei den beiden anderen Werten.

Aber lassen Sie mich betreffs des Geldes mit Emphase sagen: „non olet“. Das Geld ist ein Maßstab, welcher erlaubt, das, was ist, mit dem, was sein soll zu vergleichen: das Reich der Wirklichkeit am Reich der Ideale zu messen. Bankiers und Geldfälscher sind Idealisten. Allerdings soll die unser Treffen finanzierende Österreichische Länderbank bei dieser Hymne auf das Geld nicht in Verückung fallen. Das Geld ist ein außerordentlich unverlässlicher Maßstab. Zum Unterschied vom Metermaß mißt es nicht Gegenstände an Gegenständen, sondern Gegenstände an Modellen. Sein am Sollen. Wenn ich sage: „diese Fotografie ist tausend Schilling wert“, dann meine ich nicht „sechs Unterhosen“, sondern „man soll auf sechs Unterhosen verzichten, will man die Fotografie haben“. Das Geld vergleicht Unvergleichbares, ist daher eine ontologisch dehnbare Skala.

Die Symbole der Geldskala, zum Beispiel „tausend Schilling“, bedeuten eine Maßeinheit, genau wie dies beim Symbol „ein Meter“ der Fall ist. Nur bedeutet „ein Meter“ einen eindeutig gegebenen Gegenstand: einen in Paris aufbewahrten Stahlstab. „Tausend Schilling“ hingegen bedeutet etwas gespenstisch Nebelhaftes: einen Wert eben. Diese gespenstische Nebelhaftigkeit der Geldskala ist unvermeidlich, und aus ihrer ontologischen Stellung gegeben. Das Geld mißt eben Objekte an Nicht-Objekten, „Indikative“ an „Imperativen“, und kann daher nicht „objektiv“ messen. Dabei nützt es nichts, eine Geldskala mit einer anderen zu stützen, (Schillinge mit Dollars), oder mit einer Nichtgeldskala, (mit Goldmünzen: das Werten wird immer nicht-objektiv bleiben).

Die „Künstler“, darunter manche Fotografen glauben, daß alles Werten subjektiv sein muß, da es ja nicht objektiv sein kann. Vor allem glauben sie dies, wenn sie fühlen, daß man ihre Arbeit nicht genug hochschätzt. Sie sind im Irrtum. Wenn ich feststelle, daß diese Fotografie tausend Schilling wert ist, dann habe ich eine weit mehr als subjektive Werteinschätzung, („Fotokritik“), in Händen. Nämlich eine Kritik, die mir erlaubt, meine eigenen subjektiven Kriterien an anderen, ebenso-subjektiven, zu überprüfen. Das Urteil „diese Fotografie ist tausend Schilling wert“ ist ein intersubjektives Urteil.

photographing change?” Platon, who believed all models to be invariable, (“eternal ideas”) would have regarded photography as being an idle activity. He believed namely that only observing the “models as they are”, could lead to knowledge. We, however, are “modern” in believing that models can modelled. This is the reason for our interest in the act of photographing something: it interests us that models are objectified, but to the same extent we are interested that something in it changes in the process, and that the act of photographing also changes. We believe in “progress”. It is to all these interesting aspects we are referring when we ask how good a photograph is.

It becomes evident that the model the photographer has in mind didn't “shoot forth” like Pallas Athene did from her father's head. It has entered into his head in previous photographic experience. It is a model bearing the scars of past battles with reality: here the history of photography is reflected. The model is something “private” from the photographer's point of view: it is in his head. However from our point of view, it is a product of a society in which photographs are produced and consumed. A product of society, they are supposed to be made for it. Its model has been undermined by public manufacture and public trade before it ever enters into his head. Therefore, the intrinsic value of photograph can be measured in terms of money, even if only indirectly, just the same way as production and exchange values can be measured so.

There is nothing noble involved here. Money rains in from all sides just as it does in both other values.

With regard to money, however, let me once again stress: “non olet”. Money is a measure enabling us to compare something real with something that should be so ideally: to measure the realm of reality in terms of ideals. Bankers and money counterfeiterers are idealists.

However, this extolation of money isn't meant to enrapture the “Österreichische Länderbank”, the sponor of our get-together. Money is an extremely unreliable measure. Unlike the meter measure it doesn't measure objects in terms of objects, but measures *objects in terms of models*. What is real in terms of imperatives. When I say: “this photograph is worth a thousand shillings” I don't mean “six pairs of underwear”, but rather that we should do without these six pairs of underwear if we want this photograph”. Money compares uncomparable things and is therefore an unclearly defined concept *in ontological terms*. The symbols of a scale of money: for instance, “thousand shillings” refer to a measuring unit, in the same way the symbol “one meter” does.

With the exception that “one meter” refers to a real object: a steel rod kept in Paris. “Thousand shillings”, on the other hand, refers to something shrouded by an uncanny vagueness, which is exactly value. This uncanny vagueness of scales of money is inevitable and is something due to its ontological definition. Money measures objects in terms of non-objects, “indicatives” in terms of “imperatives” and therefore it cannot measure objectively. It also doesn't help to boost one money system with another one (shillings with dollars) or with a scale not based on cash (gold coins): measuring something will always remain a *non-objective* act. Artists among them we find some photographers—believe that any estimation of value must be subjective, since it simply can't be objective. They mainly believe this when they have the feeling that their work has not been appreciated enough. They are mistaken. If I ascertain that this photograph is worth a thousand shillings, what I'm doing is more that a subjective estimation of value. (“Photo critique”.) This is a critique allowing me to reexamine my own subjective criteria with other, equally subjective ones. The final judgment: “this photograph is worth a thousand shillings” is an *intersubjective* judgment.

Das Gefühl des Fotografen, daß seine Arbeit unterschätzt wird, kommt von der Tatsache her, daß Eigenwert, Produktionswert und Tauschwert nicht deckungsgleich sind. Daher die Begriffe „teuer“ und „billig“. Der Erzeuger mag der Meinung sein, daß der Tauschwert dem Eigenwert der Fotografie nicht entspricht: die Fotografie ist ihrem Eigenwert nach 5.000 Schilling wert, kann aber nur für tausend verkauft werden. Das Problem der Inkongruenz der drei Typen von Wert ist nicht ökonomisch, (eine Frage der Marktlage), obwohl das ökonomische Moment dabei mitspielt. Sondern es kommt daher, daß jeder der drei Werttypen seine eigenen Meßkriterien fordert, da jeder dieser Werte auf eine andere Frage antwortet, als die beiden anderen. Das Paradoxe dabei ist, daß trotzdem alle drei Werttypen in Geld gemessen werden können.

Die hier vorgeschlagene Ethik und Ästhetik, (alle Werte können in Geld ausgedrückt werden, auch die sogenannten „höchsten Werte“), stoßen aber auf zwei eigentümliche Grenzen, an denen sie Schiffbruch erleiden. Die erste Grenze ist die Inflation, die zweite die Stereotypisierung. Die erste Grenzsituation des Wertens ist für die ausgehende bürgerliche Gesellschaft charakteristisch. Die zweite Grenzsituation des Wertens deutet auf die kommende nachbürgerliche Gesellschaft, und die Fotografie bietet ein hervorragendes Beispiel für diese Art von „Krise aller Werte“.

**Inflation:** die ontologische Dehnbarkeit des Geldes, seine schwankende Stellung zwischen dem Reich der Wirklichkeit und dem der Werte, bewirkt eine dem Geld eigene Dialektik. Einerseits ist das Geld ein *Maß für Werte*: es erlaubt, die von ihm „gemeinten“ Werte in den Griff zu bekommen, sie zu definieren. Andererseits stellt sich das Geld zwischen die Wirklichkeit und die Werte, verstellt die Werte, und stellt sich selbst als Wert vor. Die so entstandene Geld-Idolatrie verdeckt die eigentliche Funktion des Geldes, nämlich Werte zu messen. Nicht mehr: „diese Fotografie soll so gut sein, um tausend Schilling wert zu sein“, sondern: „diese Fotografie soll tausend Schilling wert sein“. Dank seiner ontologisch dehnbaren Stellung, neigt das Geld immer mehr zur Ökonomisierung aller Werte, alles Sollens, aller Imperative. Und das heißt: es neigt dazu, den Eigenwert und den Produktionswert unter den Tauschwert zu stellen, den Tauschwert nicht mehr am Geld zu messen, sondern ihn als eine Geldmenge anzusehen.

Wird nun das Geld als ein Wert angesehen, (und als der einzige „bedeutsame“ Wert), dann stellt sich heraus, daß es ein manipulierbares Modell ist. Vergißt man, daß das Geld ein Maßstab ist, und nimmt man es als Wert an, dann kann man diesen Wert, eben wie einen Maßstab, beliebig einsetzen. Und ein solches Manipulieren des Geldwertes führt zu seiner Entwertung. Zur Inflation. Man könnte glauben, daß die Inflation die „Falschheit“ des Geldes als Wert aufdeckt, und daher das Blickfeld für die vom Geld verdeckten „echten“ Werte wieder öffnet. Das ist ein Irrtum. Beim Manipulieren des Geldes verliert es nicht nur seinen „eigenen“ Wert, sondern es ist auch nicht mehr als Maßstab für die „eigentlichen“ Werte verwendbar. Alle Werte verschwinden aus dem Blickfeld. Die Frage: „welchen Wert hat diese Fotografie?“ wird dann zu einer bedeutungslosen Frage. In der Inflation wird alles Handeln, (Erzeugen), und alles Leiden, (Verbrauchen), immer wertloser, weil es immer schwieriger wird, „dahinter“ ein Sollen zu erkennen. Mit dem entwerteten Geld ziehen sich alle Werte aus der Wirklichkeit zurück, („Götzendämmerung“), und das Leben wird immer absurder. Im Grunde genommen wird alles zu „Gottes Lohn“ getan und erlitten, und wenn „Gott tot ist“, (Inflation), dann hat nichts mehr einen Sinn, auch nicht das Fotografieren. Nicht die „Umwertung aller Werte“, sondern die „Ebbe aller Werte“ ist das Ende der bürgerlichen Gesellschaft.

**Stereotypisieren:** In der bürgerlichen Gesellschaft heißt

That an artist feels his work is not being appreciated enough is due to the fact that the intrinsic value, production value and exchange value are not one and the same thing. This is also the reason for terms such as “cheap” and “expensive”. The manufacturer must believe that the exchange value is not equal to the photograph’s intrinsic value: according to its intrinsic value a photograph is worth 5.000 shillings, but it can only be sold for a thousand shillings. The issue of the incongruity of the three different types of value is not an economical one (pertaining to the market situation), although economical factors are involved. It is much rather due to the fact that each of the three types of value require their own measuring criteria, since each of these values responds to a different question. What is paradoxical is that it is still possible to measure all three types of value in terms of money.

The ethics and esthetics I am proposing here (all values can be expressed in terms of money, even the so-called “highest values”) encounter two points where they cease being relevant. The first one is *inflation*, and the second, *stereotyping*. The first abnormal situation of estimation is characteristic for the bourgeois society nearing its end. The second situation is encountered in a society that follows the bourgeois one. Photography provides an excellent illustration of this sort of “crisis of all values”.

**Inflation:** the ontological ambiguity of the idea of money, its fluctuation between the realm of reality and the one of values produces a dialectical movement inherent in money. On the one hand, money is a *measure for value*: it enables us to come to terms with the value it “refers” to and to define it. On the other hand, it slips in between reality and value, distorting value and then appearing as a value itself. The money-idolatry which results from this covers up money’s real function of measuring value. It is no longer true: “this photograph is worth a thousand shillings”, but rather “this photograph should be worth a thousand shillings”. Because of its ontological ambiguity money tends increasingly to economize every type of value, every imperative, meaning it tends to place intrinsic value and production value behind exchange value. The exchange value is no longer measured in terms of money, but rather it is regarded as a sum of money.

If money is regarded as being a kind of value (and as the only “significant” one) it turns out being a model that can be manipulated. If we forget that money is a criterium and assume it to be a value, we can then freely apply this value, in the same way as a measure wherever we wish. Such manipulation of the value of money leads to it being devaluated. To inflation. We could assume that inflation reveals the “counterfeit” character of money as a value, thus opening the eye to “real” values hidden by money. In this we are mistaken. Through manipulation money not only loses its “own” value but it is also no longer valid as criterium of “true” values. All values disappear from the picture. Thus the question “what value does this photograph have?” becomes meaningless. In inflation each activity (production) and each suffering (consumption) decreases in value, since it becomes more difficult to recognize an imperative. The devaluation of money is accompanied by all values disappearing from reality (“twilight of the idols”) and life becoming increasingly absurd. Basically everything done and suffered is for the “glory of God” and when “God is dead” (inflation), there is no meaning left in anything, not even in photography. Not “transvaluation”, but rather the “ebb of all value” is the end of bourgeois society.

**Stereotyping:** In bourgeois society manufacturing means: objectifying a model in an object, transforming an imperative into an indicative. In short: manufacturing pieces of work. The value resides within the product and is transported by it. Through transport value changes its *owner*. At first, it resides within the manufacturer’s head, belonging to him. Then it

„Erzeugen“: ein Modell in einem Gegenstand verwirklichen. Sollen in Sein verwandeln. Kurz: Werke herzustellen. Der Wert steckt im Werk, und wird dadurch transportierbar. Bei diesem Transport wechselt der Wert den Eigentümer. Zuerst ist er im Kopf des Herstellenden, ist ihm „eigen“. Dann steckt er im Werk, ist der Eigenwert des Werkes. Und schließlich wird er sich von einem Opferwilligen, (Käufer, Eroberer, Dieb), „angeeignet“. Bei solch einem Wertkommerz sind Produktions- und Tauschwert dem Eigenwert untergeordnet, und das Eigentum steht im Zentrum des Wertens.

Seit der zweiten Industrierevolution kann aber „Erzeugen“ etwas anderes bedeuten, nämlich: ein Modell in einem Werkzeug verwirklichen, in einem „Prototyp“, also Sollen nicht in Sein, sondern in Sein-Können verwandeln. Das Werkzeug kann den zahlreichen Gegenständen inne wohnen, um sie mit dem in ihm verwirklichten Modell zu identifizieren. Das nachbürgerliche Werkzeug tritt an die Stelle des bürgerlichen Werkes.

Bei einer derartigen Produktionsmethode steckt der Wert im Prototyp, und der Prototyp ist wertvoll, nicht als eine Wirklichkeit, sondern als eine Möglichkeit: er kann funktionieren. Er kann daher nicht für Gegenstände, für objektive Wirklichkeit, ausgetauscht werden: er gehört einem anderen ontologischen Bereich an. Wenn der Eigenwert aus dem Werk ins Werkzeug übersiedelt, ist der Tauschwert zu Ende. Das im Werkzeug enthaltene Modell ist der Ursprung zahlreicher Gegenstände, von „Stereotypen“: es informiert durch sie. Dadurch erweist sich das im Werkzeug steckende Modell als ein Informationslager, als „Botschaft“. Die Stereotypen sind zwar wertlos, während der Prototyp wertvoll ist, aber beide, Stereotyp und Prototyp, sind Träger der gleichen Informationen. Es stellt sich also heraus, daß der Eigenwert des Werkzeuges als Sender von Informationen funktioniert, und die Informationen können objektiv, (zum Beispiel in „bits“), gemessen werden. Es ist nicht mehr funktionell, den Eigenwert in Geld zu messen: bits sind eine geeignetere Skala. Und das heißt, daß der Eigenwert nicht mehr ein Sollen ist, sondern ein Informieren-Können. Der Eigenwert im bürgerlichen Sinn ist zu Ende, und damit ist auch das Eigentum zu Ende. In der nachbürgerlichen Gesellschaft sind Werte nicht Imperative, sondern Informationsstrukturen.

Die Fotografen sind unter den ersten, die die oben geschilderte Produktionsrevolution vollbrachten. Fotografen sind, vom Wesentlichen ihrer Praxis her, nicht mehr Hersteller von Werken, sondern von Prototypen. Nicht mehr Werkmacher, sondern Werkzeugmacher. Sie stehen, dank ihrer Praxis, jenseits der Werk- und Schaffungsmoral, jenseits des Eigentums, „jenseits von Gut und Böse“. Ihr Engagement geht dahin, Informationen mittels eines Prototyps über zahlreiche Stereotypen auszustrahlen. Der Wert, denn sie im Kopf haben, ist ein Informationsmodell. Darum kann der Wert des von ihnen Hergestellten in „bits“ gemessen werden. Geld ist nicht nur nicht mehr nötig, sondern es ist eine auf Fotografien nicht anwendbare Skala. Sie haben die Inflation, die „Krise der Werte“, im Rücken. Darum ist auch das Gebiet der Fotografie eines der ersten, auf dem der Begriff „Kunst“ beim Herstellen von Werken keinen Platz mehr hat. Diese Erstlingsstellung der Fotografie in der gegenwärtigen Revolution macht ihre Betrachtung so außerordentlich faszinierend.

Das ist aber nicht die ganze Wahrheit. Die Fotografen sind zwar ihrer Praxis nach „neue Menschen“, aber sie sind, wie wir alle, verurteilt, in der ausgehenden bürgerlichen Gesellschaft, mit den von der Inflation bedrohten Produktions-, Eigen- und Tauschwerten zu leben, wenn auch diese Werte auf ihre Praxis nicht passen. Das heißt: da sie nicht „bits“ essen können, müssen sie Geld haben. Das ist das „Tragische“, (im echten Sinn dieses Wortes), an ihrer Lage. Die meisten der Fotografen versuchen, mit größerem oder kleinerem Erfolg, die in der von ihnen ausgestrahlten Information enthaltenen „bits“ zu Geld zu machen: ein bit = ein Groschen, einen Kompromiß

resides within the product, representing its intrinsic value. Finally, it is “appropriated” by someone willing to sacrifice something for it (buyer, conqueror, thief). Here, the production and exchange value are both subordinate to the intrinsic value and property is the central topic of estimation. Since the second industrial revolution, however, “manufacturing” can also mean something else; to materialize a model in a tool, in a “prototype”, that is an imperative not into an indicative but rather into something it could be. The tool can be integrated into a number of objects and thus become identical with the model objectified in it. *The bourgeois piece of work gives way to the post-bourgeois tool.* In such a method of production the value resides in the prototype and the prototype is valuable, not as a reality but as a possibility; it can function. Thus it cannot be exchanged for objects, for objective reality; it belongs to a different ontological realm. When the intrinsic value is transferred to the tool, the exchange value no longer exists. The model residing within the tool is the origin of many objects, “stereotypes”. The tool *informs* by means of them. This way the model within the tool stores information, a “message”. Stereotypes are by themselves of no value, whereas the prototype is valuable. Both the stereotype and prototype, however, are carriers of the same information. It turns out that the intrinsic value of a tool functions as a carrier of information and that information can be measured objectively (for instance, in “bits”). It is no longer useful to measure the intrinsic value in terms of money: “bits” are a more appropriate scale. This means that the intrinsic value is no longer an imperative, but it is rather being able to inform. The intrinsic value in the bourgeois sense of the word, no longer exists and along with it property ceases to exist. In post-bourgeois society values are not imperatives, but rather informational structures. Photographers were among the *first* to bring about the revolution in production as described above. Photographers, by the nature of their practice, no longer manufacture products, but they produce tools. It is because of their practice, they stand beyond any ethics of production or creation beyond property; “beyond good and evil”. Their work consists in diffusing information by means of a prototype through numerous stereotypes. The value they have in mind is an informational model. Therefore, the value can be estimated in terms of “bits”. Money is no longer needed. Money represents a scale that cannot be applied to measure value in photography. Photography is subject to inflation, the “crisis of values”. This is also the reason why the field of photography is one of the first places where the concept of “art” no longer is valid in the manufacture of pieces of work. Photography’s leading position in today’s revolution makes its study so extremely fascinating.

However, this is not all of the truth. Photographers are by definition of their work “new people”, but they have no other choice but to live in the final period of bourgeois society in which intrinsic, production and exchange values are endangered by inflation, even if these values have nothing to do with their work. This means: since they can’t eat “bits”, they need money. This is the *tragic* aspect (in the true sense of the word) of their situation. Most photographers try with greater or less success to make the “bits” diffusing information money: a bit = a cent, to compromise with value being information and value being an imperative. Other photographers try to adjust their work to the bourgeois method of production, that is to say, they remain “artists” in spite of everything, and manufacture pieces of work. In order to understand this decline we must take a closer look at two word pairs: property/possession, and original/copy. Both word pairs are typical for bourgeois society. “*To appropriate*” means: to have appropriated values for oneself. “*To own*” means to have power over the functions of values. Stereotypes cannot be appropriated because they have no value.

zwischen Wert als Information und Wert als Imperativ einzu-gehen. Andere Fotografen versuchen, ihre Praxis der bürgerlichen Produktionsmethode anzugleichen, also trotz allem doch „Künstler“ zu sein, und Werke herzustellen.

Um diesen Rückfall zu fassen, muß man zwei Begriffspaare, nämlich „Eigentum/Besitz“ und „Original/Kopie“ näher betrachten. Beide Begriffspaare sind für die bürgerliche Gesellschaft charakteristisch. „Eignen“ heißt: sich Werte angeeignet haben. „Besitzen“ heißt: über die Funktionen von Werten verfügen. Stereotypen können nicht angeeignet werden, weil in ihnen kein Wert steckt. Aber man kann sie besitzen. In der nachindustriellen Gesellschaft kann es kein Eigentum geben, dafür aber wird immer mehr besessen werden. Die funktionellen Stereotypen werden sich kaninchenartig vermehren, und flutenartig in den Besitz der Gesellschaft dringen. Dieses Klischeehafte, Schablonenartige der künftigen Gesellschaft, bei der nichts mehr angeeignet und alles von allen besessen wird, ist bereits jetzt auf allen materiellen und geistigen Gebieten der Massenkultur erkenntlich. In ihr sind alle Werte in unzugänglichen und uneigenbaren Prototypen „aufgehoben“. Und die Eigentümer der Prototypen sind nicht Menschen, sondern Apparate. Das „Aufheben“ des Eigentums und der Sieg des Besitzes ist das Übergangsstadium von der bürgerlichen in die nachindustrielle Gesellschaft.

Das Original ist ein Gegenstand, der die Spuren der Bemühungen trägt, einen Wert sichtbar zu machen. Diese Spuren sind der Beweis, daß hier ein Wert verwirklicht wurde. Diese „Authentizität“ ist für Eigentümer wichtig: sie beweist, daß der Käufer, Eroberer oder Dieb, nicht betrogen wurde. Die Kopie ist ein Gegenstand, der die Spuren der Bemühungen trägt, ein Original nachzumachen. Diese Spuren sind der Beweis, daß hier nicht ein Wert verwirklicht wurde, sondern ein schon verwirklichter Wert irgendwie verzerrt, verfälscht, verwaschen wurde. Auch diese „Authentizität“ ist für Eigentümer wichtig: sie beweist, daß die Kopie wertlos ist. Die Fotografen versuchen so das Original in die nachindustrielle Gesellschaft hinüberzuretten.

Eigentlich sollte ihnen beides: Eigentums- und Originalrettung, nicht gelingen. Der fotografische Prototyp kann kein Original sein. Er kann daher im bürgerlichen Sinn nicht angeeignet, sondern nur aufgehoben werden, sie funktioniert als Informationsmedium, und kann daher von jedermann besessen, aber von niemandem angeeignet werden. Aber manchen Fotografen gelingt der Trick trotzdem. Er gelingt dank den sogenannten „Kennern“. Das sind Leute, welche erkennen, ob eine Fotografie die Spuren von Bemühungen trägt, einen Wert sichtbar zu machen. Leute, die in Fotografien Originale erkennen. Und diese Leute sind mögliche Eigentümer: sie sind bereit, sich unter Opfern die so als Original erkannte Fotografie anzueignen. Dieser Leute wegen manipulieren manche Fotografen einige wenige Fotografien, um sie als Originale zu Geld machen zu können.

Aber dieses Spiel hat keine Zukunft. Nicht nur, weil es dem Wesen des Fotografierens entgegenläuft, und weil in Zukunft die Begriffe „Original“ und „Eigentum“ leere Begriffe sein werden. Sondern vor allem, weil die revolutionäre, stereotypisierende Produktionsmethode sich technisch perfektioniert hat, sich automatisiert, elektronisiert, kybernetisiert, und dadurch allen „Kennern von Originalen“ zuwider läuft. Alles wird stereotypisiert werden, und zwar bis zu einem technisch so hohem Perfektionsgrad, daß jeder Versuch, unter Stereotypen zu unterscheiden, heißt: im bürgerlichen Sinn zu werten, Unsinn wird. Und zu dieser Entwicklung hat das Fotografieren gewaltig beigetragen.

Lassen Sie mich nun versuchen, das Gesagte zusammenzufassen, um eine Antwort auf den Titel dieses Beitrags: „Fotografie und Tauschwert?“, zu geben. In der gegenwärtigen Situation des Überganges von der Industrie- zur nachindustriellen Gesellschaft gehen Inflation und Stereotypisierung Hand

*In post-industrial society property no longer exists. Instead of this more and more things will be owned. Functional stereotypes will proliferate and sweep over society in great number. This clichelike, uniform character of future society in which nothing can be appropriated and everything is owned by everybody is already now noticeable in all material and intellectual aspects of mass culture. Here, all values are abolished in inaccessible and inappropriate prototypes. Those owning prototypes are not humans but machines. The abolishment of property and the victory of possession is the transition from bourgeois to post-industrial society.*

The *original* is an object bearing the traces of the effort to make a value visible. These traces are proof that a value was objectified here. This “authenticity” is important to the owner. It proves that the buyer, conqueror or thief was not cheated. The *copy* is an object showing the traces of the effort to imitate an original. These traces are proof for the fact that there was no value was objectified here, but rather that an objectified value was distorted, adulterated, diminished. Here, also the authenticity is important to the owner: it proves that the copy has no value. The photographers try in this way to get the original over to post-industrial society.

Actually both these things should fail: saving property and saving the original. The photographic prototype cannot be an original. It cannot be appropriated in the bourgeois sense, but rather it can only be abolished. It is a stereotype functioning as an informational medium and can therefore be owned by anyone, but it cannot be appropriated by anyone. Some photographers succeed in tricking people. This is possible thanks to the so-called “knowers”.

These are people who recognize whether a photograph shows any traces of an effort to make a value visible. People, who recognize an original in a photograph. These people are willing to appropriate a photograph which has been recognized as an original whatever the price might be, being potential owners. It is because of these people that some photographers manipulate photographs so that they can make money with them as originals.

This game, however, has no future. Not only because it is contrary to the nature of photography, not only because in the future the original and property will have no meaning. But rather mainly because the revolutionary method of production will become refined technically, increasingly automatized, electronized, cybernetic and will thus be contrary to the interests of all “knowers” of originals. Everything will become stereotyped to such a high degree of technical perfection that any attempt to differentiate stereotypes (that is: in the bourgeois sense of estimation) will become ridiculous. This has contributed greatly to the development of photography.

Permit me now to summarize what I have said here in order to answer the question I asked in the title of this paper: “Photography and Exchange Value”. In the present transitional situation, in which we are moving from industrial to post-industrial society, inflation and stereotyping at the same time are following the new direction. In the direction of a cybernetic society in which ethics and aesthetics orient themselves according to values that are no longer imperatives but informational models. Today and tomorrow money is the measure of imperatives and according to this measure, we still try to measure all values according to objects. We succeed in doing this less and less, because inflation is becoming a hindrance. However, objects already exist for which money is no longer relevant, because informational models are already taking the place of imperatives. Photographs are such objects. This is precisely the value of photography: it directs us towards new ethics and esthetics, while keeping us informed about this development and it at once seduces us and warns us with regard to it.

in Hand in Richtung einer neuen Gesellschaft. In Richtung einer kybernetischen Gesellschaft, deren Ethik und Ästhetik sich an Werten orientiert, die nicht mehr Imperative, sondern Informationsmodelle sind. Heute und morgen ist das Geld der Maßstab für Imperative, und nach diesem Maßstab versuchen wir immer noch, alle Werte an Gegenständen zu messen. Was uns immer weniger gelingt, weil die Inflation uns daran hindert. Aber es gibt bereits Gegenstände, für die das Geld nicht mehr kompetent ist, weil sich in ihnen nicht Imperative, sondern bereits schon Informationsmodelle realisieren. Die Fotografien sind solche Gegenstände. Und das eben ist der Wert des Fotografierens: daß uns die Fotografien den Weg in das Gebiet der neuen Ethik und Ästhetik weisen, uns über diesen Weg informieren, daß sie uns aber zugleich in ihn hineinlocken, und uns auch vor ihm warnen.



Foto Hollos

#### VILEM FLUSSER

geboren 1920 in Prag/CSSR; von 1940 bis 1972 in Sao Paulo/Brasilien; seither in Europa. Ordentlicher Professor für Theorie der Kommunikation an der Fakultät für Kommunikation und Geisteswissenschaften (FAAP), Sao Paulo.

Mitglied des Brasilianischen Philosophischen Institutes; Mitglied des Beirats der „Fundacao Bional das Artes“, Sao Paulo; Autor zahlreicher Bücher über Kommunikation, Ästhetik und Kulturkritik; Mitarbeiter von brasilianischen, europäischen und nordamerikanischen Zeitungen und Zeitschriften.

Teilnahme an internationalen philosophischen und künstlerischen Symposien, oft als Vertreter Brasiliens.

#### VILEM FLUSSER

born 1920 in Prague, Czechoslovakia. Lived from 1940 until 1972 in Sao Paulo, Brazil, since then in Europe. Full professor of communication theory at the Faculty for Communications and Humanities (FAAP), Sao Paulo.

Member of the Brazilian Philosophical Institute; member of the Advisory Board of the "Fundacao Bional das Artes, Sao Paulo"; author of various books on communication, esthetics and cultural criticism.

Contributes to Brazilian, European and North American newspapers and magazines. Participation in international philosophical and artistic symposia, frequently representing Brazil.

# Georg F. Schwarzbauer

## DAS ICH IM FOTOGRAFISCHEN ABBILD Überlegungen zur Problematik des Künstlerporträts nach '45

Die nachfolgenden Überlegungen gehen von der These aus, daß das fotografische Abbild, wo immer es in der Kunst der letzten Jahrzehnte eingesetzt wird, einer eigenen, völlig selbständigen Gesetzmäßigkeit unterworfen ist. Mehr noch als in allen übrigen Bereichen der Fotografie, bedient sich der Fotograf, in dem Moment, in dem er sich der Analyse seiner eigenen Person zuwendet, einer höchst subjektiven, nur auf das Persönliche ausgerichteten Sprache. Einer Sprache allerdings, die vom Rezipienten im Sinne der übergeordneten, reflektierenden Mitteilungsebene verstanden werden soll. Das dabei angewandte Inszenarium ist von einer exakt determinierbaren Absicht bestimmt. Das Ich des abgebildeten Künstlers steht im Dienste der vorgefaßten Bildmitteilung. Der Künstler soll als doppelbödiges Wesen verstanden werden, das nicht nur um seine eigenen, spezifischen Mitteilungsabsichten bemüht ist, sondern auch generell gesehen als Vermittler auftritt, dessen Aufgabe es ist, zwischen den Hinweisen des Allgemeinen und den Charakteristika des Herausgehobenen Brücken zu schlagen.

Die Selbstanalyse, und um eine solche handelt es sich fast durchgängig bei den Beispielen der letzten Jahrzehnte, ist dabei ein sich fast zwangsläufig ergebendes Verständigungsmittel. Der Künstler wird in seinen Selbstbildnissen zum Interpreten einer Zeit, die er im reflektierenden Sinne bewältigen möchte. Sein eigenes Anliegen, mit all den schonungslosen Aufdeckungen, den kaum noch zu überbietenden Ausleuchtungen der eigenen Persönlichkeitsstruktur ist durchgängig auf den Rezipienten ausgerichtet, soll ihm, dem Betrachter zu tiefgreifenden, zureichenden Eigenanalysen Anlaß geben. Das dabei gewählte Medium, die Fotografie, kommt einem solchen Vorhaben sehr entgegen.

Die Fotografie vermittelt dem Rezipienten den Eindruck des Vertrauten. Ihre Gesetze scheinbar kennend, ermöglicht sie einen weitaus unbefangeneren Umgang mit den intendierenden Mitteilungen, macht sie das künstlerisch Formulierte zum Gültigen, an dessen Wahrheitsgehalt kaum Zweifel aufkommen. Ausgehend von der Überlegung, daß die Fotografie nicht lügen würde, kann das eigene Wunschenken, können die unüberbrückbaren Zwänge und Wahnvorstellungen in das vorgefaßte Abbild übertragen werden. Obwohl selbst so extreme Ausgangspositionen beziehende Fototheoretiker wie Klaus Honnef und Peter Weibel längst nachgewiesen haben, daß das Foto immer nur einen verschwindend geringen Teil realer Wahrheit freisetzen kann, wird die Glaubhaftigkeit der vorgefundenen Bilder in den seltensten Fällen in Frage gestellt. Diesen Umstand macht sich das Künstlerporträt zunutze. Das Besondere dominiert. Das Alltägliche wird zurückgedrängt.

Das Künstlerporträt in seinen vielschichtigen Erscheinungsformen, die von verhältnismäßig „einfachen“ Physiognomiestudien über komplexe Habitusuntersuchungen bis zu vielschichtigen Handlungsabläufen reichen können, steht vor allem jenen Untersuchungsfeldern diametral entgegen, die man mit dem Terminus „Gemeinschaftsporträts“ (vgl. die Ausführungen dazu beim letzten Grazer Fotografiesymposium von Ute Eskildsen) umschreiben könnte. Der schon in den zwanziger Jahren einsetzenden Typologisierung, die das gruppenspezifische Einzelbild betonte und trotz der ursprünglich differenzierenden Absicht zu einem rapiden Niveauverfall führen mußte, steht die Hinwendung zu übergeordneten Mitteilungen gegenüber. Der im Gruppenporträt angestrebte typologische Rahmen, der schon aus Gründen einer verfließenden, dem Vergessen verhafteten Einsicht, nur bedingt realitätsgebunden sein kann, wird von bewußt vorgetragenen Utopievorstellungen abgelöst. Wahn und Wirklichkeit sollen miteinander verknüpft werden. Der Künstler schafft projizierte Bilder. Er stellt dem Rezipienten eine (Bild-)Welt vor, die durch sein persönliches

## THE EGO IN THE PHOTOGRAPHIC IMAGE Some Reflections on Portraits of Artists since 1945

In the following reflections it is assumed that the photographic image, wherever it appears in art of recent decades, is subject to its own completely independent set of laws.

When the photographer makes himself the subject of analysis he uses, more than in anywhere else in photography, a highly subjective, personal language. It is a language, however, the recipient must interpret as one situated on a more complex, reflective level of communication. The setting used here is supposed to be seen as ambivalent: he is not just concerned with conveying his own message, but he also acts as a mediator whose function it is to show how general references and specific details interrelate.

Self-analysis serving as a means of communication, as it appears in almost all examples of the past decades, has evolved virtually unmotivated. By portraying himself the artist becomes an interpreter of a certain age in time he seeks to come to terms with by reflective means. Everything he exposes here of himself and his personality is directed at the recipient. The onlooker should be motivated to critical introspection. The medium the artist has selected here is well-suited for this purpose. Photography conveys familiar things to the onlooker. Proceeding forth from an apparent knowledge of its laws, it enables a freer handling of that what the artist has intended to convey. The artistic expression thus becomes valid and unquestionable.

Assuming that photography does not lie, it could very well be so that we project our wishful thinking, insurmountable compulsions and delusions into the preconceived image. Even though it has been demonstrated by photo theorists who take a more radical stand, as for instance, Klaus Honnef and Peter Weibel, that only a small fraction of reality can be reproduced by the photographic image, we hardly ever question the truth of existing photographs.

In the portrait of an artist especially this is put to work. Special features are predominant, whereas the ordinary is suppressed. The portrait of the artist, ranging from the relatively simple physiognomical studies to complex habitus studies and many-faceted plots stands in diametral relation to a field of study we could designate as "collective portrait" (cf. remarks made by Ute Eskildsen on this subject at the last photo symposium in Graz). As early as the 1920's the group-specific individual image was being considered in the classification being used. Despite the originally intended diversification the quality rapidly fell.

In contrast to this there is a trend to more complex statements. The typological framework sought after in the group portrait, which, because of its transitory and oblivious nature is only in part true to reality, is intentionally replaced by utopian notions. Illusion and reality are supposed to be combined. The artist creates projected images. He presents an (image-) world to the recipient who by his own efforts shapes and pre-determines it. This very projection effaces the ordinary, leaving general features for the recipient to recognize and analyze. The portrait of the artist can be analyzed on two different levels. It is ideal when the photographic context is read by interpreting and understanding it, so to speak linear interpretation.

In most cases, however, the image is interpreted by modifying it, that is, in other words, interpretation by double manipulation. Furthermore, the distortive look of the recipient is often intended.

The portrait of the artist provides an opportunity to re-examine how the public and the individual relate. Discrepancies existing between the group and the artist are reflected by

Engagement, durch seine gerichtete Sicht eingebracht und vorbestimmt wird. Und eben diese Projektion, die das Alltägliche zu Gunsten des Allgemeinen verwischt, soll vom Rezipienten erkannt und aufbereitet werden. Dabei kann die Analyse des Künstlerporträts auf zwei Ebenen erfolgen. Im Idealfall kommt es zu einem deutend, verstehenden Ablesen des fotografisch formulierten Kontextes, wird eine gewissermaßen geradlinige Interpretation evoziert. In den überwiegenden Interpretationen aber wird eine verändernde, sozusagen doppelt manipulierte Bilddeutung einsetzen. Indes: Auch diese häufig verzerrende Sicht des Rezipienten ist durchaus beabsichtigt.

Das Künstlerporträt veranlaßt ein Überprüfen des Verhältnisses der Masse zum Individuum. Aus der Spannung zum Gruppenproblem – Künstler – entwickeln sich Spannungsverhältnisse einer innovativ denkenden breiten Rezipientenschicht. Da das Außergewöhnliche, das Hervorgehobene, nur schwer eingeordnet werden kann, ist es gerade das Demonstrativum des Künstlers, das den Widerspruch hervorruft und den Mahnenden in die Rolle des Ausgelieferten drängt. Die Kunst, und das kommt um so mehr in einem Bereich zum Tragen, der den Täuschungscharakter des zu Demonstrierenden ganz offen und bewußt einbaut, wird in jene Bereiche verwiesen, die aus den eigenen traumatischen Vorstellungen meist verdrängt werden. Das Fotoporträt der Künstler, – eine Begriffsfestlegung die, wie schon angedeutet, in diesem Zusammenhang durchaus im weitesten Sinne gesehen werden sollte –, wird zum Signum einer entrückten, die Faktizität des humanen Befindens nur andeutungsweise streifenden Darstellung. Abwehrmechanismen bestimmen, wie Peter Weibel und Klaus Honnef, jeder von einem spezifischen Standpunkt ausgehend, nachgewiesen haben, seine Rezeption. Zwar wird der porträtierte Künstler durchaus als Demonstrationsobjekt begriffen, jedoch als ein solches, von dem man sich jederzeit distanzieren kann. Das Porträt des Künstlers hat zeichenhafte Züge, die mit der präfabrizierten Vorstellungswelt seiner Interpreten scheinbar nichts gemeinsam haben.

Dennoch ist es gerade das Zeichenhafte, daß die Aussagekraft der Bilder bestimmt. Denn auch die Fotografie, und in diesem Punkte irrte sich Rolf H. Krauss ganz entschieden, der in seinen zehn Thesen zur Fotografie unter dem Aspekt formal ästhetischer Gesichtspunkte eine strenge Trennung zwischen „konventioneller“ und „konzeptueller“ Fotografie vorschlägt, räumt dem Inhaltlichen eine primäre Ideenbesetzung ein. Der Weg zum Sagen und Zeigen einer vielfach sich ergänzenden Detailaufschlüsselung kann nur über die überholte Ebene verschlüsselter Botschaften erfolgen. Das Gesagte läßt sich nur dann begreifen, wenn es als komplexes Gefüge dem registrierenden Beobachter begegnet. Nicht das gewählte Medium ist von primärer Wichtigkeit, sondern die in die Aussage einfließenden Erkenntnisse.

So gesehen steht gerade das Porträt im Spannungsverhältnis der verschiedensten Auffassungen, die sich gerade in der Gegenwart zu überaus differenzierten Gruppen zusammenfassen lassen, denn auch im Porträt dominiert jene facettenreiche Sicht, die die Fotografie unserer Tage charakterisiert. Vorschlagsweise lassen sich folgende Themenzusammenfassungen bilden.

1. Das (klassische) Künstlerporträt
  - a) Sein habituelles Erscheinungsbild
  - b) Seine Arbeits-Umgebung
2. Das Künstlerporträt als gezielt vorgetragener Lösungsvorschlag
  - a) Das inszenierte Bild
  - b) Das codierte Bild
  - c) Die Reihe (bzw. Sequenz)

So differenziert die einzelnen Darstellungsformen auch sein mögen, so weitausgreifend die Untersuchungsfelder das Terrain der Ego-Definitionen abstecken, immer haben diese Darstellungsformen eines gemeinsam: Der Künstler soll als Heros begriffen werden. Als Mittler zwischen den Gegebenheiten des Bekannten und den außerhalb des Rationalen liegenden Erscheinungsformen. Seine Welt ist eine herausgehobene. Seine Handlungsweisen sind die, des Außergewöhnlichen. Denn es ist der Künstler, der ganz offensichtlich den Schlüssel zur Erforschung der Antriebskräfte des allgemeinen Handelns anzubieten hat. Er begreift seinen Auftrag als einen vermittelnden

similar ones appearing in a large group of an innovatively thinking group of recipients. Since it is difficult to classify the extraordinary, it is the artist's characteristic which creates contradictions, by which the artist is pressed into the role of being someone who is at the mercy of others. Art, especially where the deceptive character of what is being depicted is used completely overtly and intentionally is directed to those realms usually suppressed by our traumatic notions. The photoportrait of the artist—a term that we should understand in its broadest sense in this context becomes a characteristic of a removed representation only touching on the real human condition.

Its reception is conditioned by defense mechanisms as both Peter Weibel and Klaus Honnef have demonstrated from their own point of view. The artist being portrayed is seen as a demonstrational object, but as one from which one can distance oneself whenever one wants. The portrait of the artist has symbolic features that have seemingly nothing in common with the interpret's prefixed imagination.

Yet it is the very symbolic character that determines the picture's content. For it is true that also in photography special emphasis is placed on the picture's content. Here I believe Rolf H. Krauss is completely mistaken when he distinguishes between "conventional" and "conceptual" photography in his ten-point thesis of photography.

It is only possible to say and show details complementing each other in many respects at the ordinary level of coded messages. The recipient can only then grasp what the picture says when he understands it as a complex structure. It is not so much the selected medium that counts here, but rather what is being said. In this respect, the portrait is surrounded by opposing views. This is reflected in the various directions portrait photography has split up into. A possible classification is:

1. The (classical) portrait of the artist
  - a. His habitual appearance
  - b. His working environment
2. The portrait of the artist as an intentionally proposed solution
  - a. The staged image
  - b. The coded image
  - c. The series (or rather the sequence)

In spite of differences in individual representational forms and in the field of study covering the terrain of self-definition, there is one thing all have in common.

The artist should be understood as Heros, as a mediator between familiar aspects and whatever lies beyond rationality. His world is set off from the rest of everything. Obviously, it is the artist who holds the key to the study of what general behavior is motivated by. He sees his duty as being one of a mediator who sets an example for the rest. For this reason alone the ego stands in the center of an artificial kind of communication. Psychological factors dominating here are represented in forms immanent to the image. It is decisively influenced by two factors. Two intentions are presented in a careful balance: the ego serving as a specific stylistic principle and the self a general subject.

The object of study containing both individual and collective elements is supposed to be something informative for the recipient. Here both poles are presented in an exemplary way, enclosing the inherent ideas like a protective epidermis.

den, als einen Auftrag, der beispielhaft verstanden werden will. Nur aus diesem Grunde steht das Ich im zentralen Mittelpunkt der artifiziellen Mitteilung. Die unverrückbare Dominanz der psychologischen Faktoren erhält eine Bildimmanente Form. Sie wird von zwei Faktoren wesentlich bestimmt. Abwägend finden sich die beiden Demonstrativabsichten, – das Ich als gerichtetes Stilprinzip – und – das Ich als genereller Fundus –, einander gegenübergestellt. Der das individuelle und der das kollektive in sich bergende Untersuchungsgegenstand soll dem Rezipienten als Lehrstück angeboten werden. Als Lehrstück, das die beiden Extrempositionen beispielhaft beschreibt, das die ihm innewohnenden Erkenntnisse wie eine schützende Epidermis umgibt.

In seinen Porträts begegnet uns der Künstler als ein Hinweisgeber, dem es gelingt, die Erfahrungen des Alltäglichen, (die Erfahrungen seines persönlichen Befindens), als anregende Umsetzungsfaktoren aufzubereiten. Seine innere Welt, darauf wurde schon hingewiesen, entspricht spiegelbildlich der Außenwelt. Seine Aussage läßt sich mit einem literarischen Zitat charakterisieren: „Die Innenwelt der Außenwelt, der Innenwelt.“ In einem solchen Kontext gesehen muß der Künstler als Vermittelnder verstanden werden, der aus sich selbst, aus den gesammelten Erfahrungen, reflektierende Weltbilder produziert. Wenn dabei die „Ausstrahlung“ besonders auffällt, wenn manche Bildmitteilungen wie „Ausstrahlungen eines Senders“ begriffen werden wollen, dann ist dies allein in der Problematik des (selbstgewählten) Auftrages zu suchen. Das Sein des Künstlers unserer Tage wird von der Mimesis und der Kallokagathia gleichermaßen gelenkt. Gerade unter diesem Versuch, das an sich Unvereinbare auf eine gemeinsame Basis zu stellen, ist seine innovative Weltdeutung zu beurteilen.

In his portraits we encounter the artist as someone giving references and thereby succeeding in transforming personal experience into inspirational material. His inner world is the mirrorlike reflection of the outer world. His statement can be described with the following literary quotation: "the inner world of the outer world". Seen in that context the artist must be understood as a mediator who produces reflective pictures of the world from all of his experience. If what is being "radiated" is especially noticeable, if some images appear to be "radiated by a transmitter" then this is something having to do with the task the artist himself has chosen. The artist's being today is conditioned by mimesis and Kallokathis in an equal balance. It is on the basis of this very attempt to relate what is basically incompatible with something else that his innovative interpretation of the world should be judged.

#### **GEORG F. SCHWARZBAUER**

geb. 1931 in Kärnten (Österreich), lebt in Wuppertal, BRD. Studium der Kunstgeschichte. Professor an der Gesamthochschule in Wuppertal, Fach: Kunstinformation/Kunstkritik. Schwerpunkt: Die Gegenwartskunst, ihre Strömungen und Tendenzen. Mitarbeiter am „KUNSTFORUM International“, Rubrik: Performance and Fotografie.

#### **GEORG F. SCHWARZBAUER**

born 1931 in Carinthia (Austria), lives in Wuppertal, Federal Republic of Germany. Studies in art history, professor at the Gesamthochschule in Wuppertal, field: criticism of arts, focuses on contemporary art: trends and tendencies. Co-worker in the "KUNSTFORUM International", column: Performance and photography.

# Wolfgang Kemp

## Nach '45 – Anmerkungen zur Entwicklung der Nachkriegsfotografie

Am 16. Dezember 1947 versammelten sich im New Yorker Hotel Diplomat die Mitglieder der Photo-League zu einer Sondersitzung. Die Einladung, die sie in den Taschen trugen, hatte folgenden Wortlaut: „Am 4. Dezember 1947 übergab das Komitee, das von Präsident Truman beauftragt worden war, die Loyalität der Angestellten der Bundesregierung zu überprüfen, der Presse eine Liste von ‚totalitären, faschistischen, kommunistischen oder subversiven‘ Gruppen, die als Richtlinie von Bundesanwalt Tom C. Clark vorbereitet worden war. Auf dieser schwarzen Liste fand die Photo-League zu ihrem großen Erstaunen ihren eigenen Namen, zusammen mit Organisationen wie der Kommunistischen Partei, dem Ku-Klux-Klan, aber auch mit Gruppen wie dem Kongreß für Bürgerrechte, dem antifaschistischen Flüchtlingskomitee und den Veteranen der Abraham Lincoln-Brigade.“ Über die Bedeutung einer solchen Meldung Ende 1947 haben sich an jenem Abend wohl nur wenige Illusionen gemacht: nach den Säuberungsaktionen in Hollywood sind nun die Fotografen von New York an der Reihe, werden viele gedacht haben, eine weitere zentral gesteuerte Aktion gegen die Intellektuellen, die Künstler und die Linken Amerikas. 1947 war das Jahr der Truman-Doktrin und des Marshallplans. Damals wurden die politischen und ideologischen Grundlagen des Antikommunismus und des Kalten Kriegs gelegt; im Januar 1948 wurden die Amerikaner auf die Möglichkeit eines unmittelbar bevorstehenden 3. Weltkriegs vorbereitet.

Der Hauptredner des Abends war Paul Strand. Er sagte: „Man will nicht, daß wir heute Abend über Fotografie reden. Viele Menschen in Amerika hält man davon ab, die Dinge zu diskutieren, die ihnen am wichtigsten sind, Dinge, die mit ihrer kreativen Lebenstätigkeit zu tun haben. Stattdessen zwingt man uns, über Politik zu sprechen. Wenn auch die Künstler in der Vergangenheit wenig geneigt waren, Kunst und Politik miteinander zu vermischen – die Politiker haben es getan. So sind wir in die Politik verwickelt, ganz schön tief verwickelt. Abe Pomerantz, Vertreter der Vereinigten Staaten bei den Nürnberger Prozessen, sagte neulich, bei seiner Rückkehr aus Deutschland: ‚Wir gewähren Nazi-Kriegsverbrechern, amerikanischen Bürgern Nazigerechtigkeit.‘“ Damit wollte er die rücksichtslose Entlassung von Bundesangestellten auf Grund der vom Präsidenten veranlaßten Säuberungsaktion brandmarken. Er sagte, daß er miterlebt hätte, wie die angeklagten Nazis den vollen Schutz der bürgerlichen Rechte genossen hätten. Er fand bei seiner Rückkehr, daß Amerikaner ihren Arbeitsplatz verlieren, ohne angehört zu werden, ohne das Recht zu haben, ihren Anklägern entgegenzutreten, die Anschuldigungen zu widerlegen oder überhaupt erst einmal zu erfahren.

Nun, diese Vorgänge zeigen im Kleinen, was im Großen geschieht. Ich denke, wir müssen uns klar darüber sein, daß unsere Regierung in die Hände der „ökonomischen Royalisten gefallen“ ist, die durch ihre Vertreter sowohl in der Demokratischen als auch in der Republikanischen Partei die Regierung kontrollieren und das amerikanische Volk tyrannisieren. Ich meine, wir müssen uns klar darüber sein, daß Demokraten und Republikaner die gleiche Politik verfolgen, so daß wir es nur mit einer einzigen Partei zu tun haben. Und der innen- wie außenpolitische Kurs dieser Partei ergibt zusammen eine geschlossene reaktionäre Politik. Wenn wir dies klar erkennen, verstehen wir auch diese Attacke auf die Photo-League. Die Methode der Reaktionäre ist nicht neu. Die

## After 1945 – Some Remarks on the Development of Post-War Photography

On December 16, 1947, the members of the Photo League gathered at the Hotel Diplomat in New York City for a special meeting. The invitation they had in their pockets had the following text printed on it: “On December 4, 1947, the committee which had been assigned by President Truman to assess the loyalty of Federal workers presented to the press a list of ‘totalitarian, fascist, communist or subversive’ groups Supreme Court Judge Tom C. Clark had drawn up as a guideline. On this black list the Photo-League, to its great amazement found itself listed along with organisations such as the Communist Party, the Ku-Klux Klan, as well as the Congress on Civil Rights, the Anti-Fascistic Refugee Committee and the Veterans of the Abraham-Lincoln Brigade.” On this evening there was hardly anybody who wasn't fully aware of the implications of such a report at the end of 1947: many will have believed that after the cleanup actions in Hollywood the photographers in New York were the next target and that this was another centrally organized action against intellectuals, artists, and American leftists. 1947 was the year of the Truman Doctrine and the Marshall Plan. At this time the path was being paved for anti-communism and the Cold War. In January 1948 Americans were warned about the possibility of a third world war in the near future.

The main speaker of the evening was Paul Strand. He said: “It is not desired that we speak about photography this evening. Many people in America are being kept from speaking about those things most important to them, things that have to do with their creative life. Instead, we are being forced to talk politics. Even though in the past artists had little desire to mix art with politics—politicians have done so. This way we've become involved in politics, and very much so for all that.

Abe Pomerantz who represented the United States at the Nürnberg Trial said recently upon returning from Germany: “We grant Nazi criminals of war American justice, Americans citizens Nazi justice”. With this he meant to denounce the ruthless firing of Federal workers in the cleanup actions the president has initiated. He said, that he had seen for himself how convicted Nazis had received the full protection of civil rights. On his return to the US he saw how Americans were losing their jobs without being tried, without the right to appeal or contest the accusations or even being informed of the real grounds of their conviction.

Well, these developments show on a small-scale what was happening on a larger scale. I believe we must all be aware of the fact that our government has fallen into the arms of ‘economic royalists’ who are controlling the government in the Democratic and Republican Party through their representatives and oppressing the American people. I believe we must also be aware that the Democrats and the Republicans are both employing the same policy which means that we are actually only dealing with one and the same party. The domestic as well as the foreign policy of this party both amount to one single closed, reactionary policy. When we understand this, we can also understand the attacks being made against the Photo-League. The methods reactionary powers use is nothing new. The one known best is instigation against communists. An old trick—Hitler made extensive use of it. It tears people apart and confuses them. It keeps them from looking for the really guilty persons. Recently, Senator Glen Taylor said: The Nazis had people looking for communists under their beds and when they got up again, they were looking straight into the ovens of Buchenwald.”

bekannteste ist die Kommunisten-Hetze. Ein alter Trick – Hitler hat ausgiebig von ihm Gebrauch gemacht. Er spaltet und verwirrt die Leute und hält von der Suche nach den wahren Schuldigen ab. Senator Glen Taylor sagte neulich: „Die Nazis ließen die Leute unter ihrem Bett nach Kommunisten suchen, und als sie sich dann wieder aufrichteten, sahen sie direkt in die Öfen von Buchenwald.“

Das ist der Grund, warum wir uns heute dieser Entwicklung entgegenstemmen müssen. Es hat keinen Sinn, ängstlich davonzulaufen und zu sagen: Bitte ich bin ein braver Junge. Das nützt nichts. Man hat uns herausgegriffen, weil wir uns unmißverständlich geäußert haben. Der Künstler muß die Wahrheit sagen, so wie er sie sieht, wenn er wirklich ein Künstler sein will. Er kann nicht anders. Sobald er aufhört, die Wahrheit zu sagen, hört er auf Künstler zu sein. Die reaktionären Kräfte sind sich wohl bewußt, daß wir, die Fotografen, die Maler, Radiokommentatoren, Drehbuchautoren, die ein Handwerk und ein Medium ausüben, das Selbstausdruck erlaubt, daß wir die Wahrheit erzählen werden, wo immer wir sie sehen. Und Künstler haben einen guten Sinn für die Wahrheit. Und das ist der Grund, warum sie uns zum Schweigen bringen wollen.“

Strand gab an diesem Abend eine detaillierte Analyse der außen- und innenpolitischen Entwicklung, sowie der offiziellen Kulturpolitik der USA nach 1945. Er sah die Regierung und die beiden großen Parteien in einer eindeutig reaktionären, bisweilen dem Faschismus nahen Politik verstrickt; er forderte die Mitglieder der Photo-League auf, dem Peoples Congress of America und seiner Kunstabteilung beizutreten. Seine Schlußworte waren: „Und vor allem, laßt uns die Photo-League und ihre Aktivitäten ausbauen und laßt uns bessere Fotografen werden. Wir können dies nur in einem Amerika, das frei ist.“ Von den vielen Stellungnahmen des Abends und den zahlreich verlesenen Solidaritätsadressen – die Namen Ben Shahn, Edward Weston, Dorothea Lange, Barbara Morgan, Beaumont Newhall, Eugene Smith, mögen das Spektrum der Protestierenden verdeutlichen – verdient ein kurzer Text von Ansel Adams noch besonderes Interesse: „Protest ist nicht genug. Diese Anklage verlangt nach mehr als Protest. Sie verlangt nach Handeln. Sie verlangt nach erneuter Bestätigung der amerikanischen Demokratie. Die Schriftsteller müssen schreiben, die Maler malen, die Fotografen fotografieren; ihr Thema muß Amerika sein – das Land, das Volk, die Kraft der Demokratie, das humane Versprechen auf eine freie Gesellschaft. Wir haben das Versprechen – es liegt in den großen Staatsurkunden beschlossen – aber es ist beschmutzt worden von jenen, die bei ihrem Schwur, die Verfassung der Vereinigten Staaten zu schützen, den größten Meineid dieses Zeitalters geschworen haben.“

Nun haben wir ein konkretes Projekt – eine große lebensnotwendige Verpflichtung, die unseren Mut und unsere Fähigkeiten herausfordert. Nehmt Eure Texte von Whitman, Paine, Jefferson, Lincoln, Franklin Roosevelt heraus, studiert sie erneut, stärkt Eure Vorstellungen und Eure Zuversicht. Ihr werdet alles benötigen, was Ihr aufbieten könnt. Staubt Eure Linsen ab und geht an die Arbeit. Fotografiert die Wahrheit Amerikas – die Majestät der natürlichen Szenerie, die Majestät unseres Volkes und seiner Leistungen. Zeigt die Einheit aller Menschen und daß die Menschen zusammen in Frieden leben können. Die unablässige dynamische Bejahung der Kamera muß der Unterstützung des demokratischen Potentials gewidmet werden. Nährt nicht den Zorn der Dummen, beschämt sie durch Bilder der Wahrheit!“

Wenn wir nach 1947 nie wieder so engagierte und deutliche Texte von Strand und Adams und vielen anderen finden, dann liegt das an den Folgen von 1947, und wenn wir in den einschlägigen Geschichten der Fotografie noch nicht einmal diese Texte und ihren Anlaß erwähnt finden, dann liegt das daran, daß die Chronisten und Augenzeugen den aufgezwungenen Kurs der amerikanischen Fotografie nach 1947 als ihren

This is the reason why we must work against this development. There is absolutely no sense in running away frightened saying: Please, I'm a good boy. That doesn't do any good. We have been picked out, because we have been outspoken. The artist must say the truth, exactly as he sees it, if he really wants to be an artist. He can't be anything but this. As soon as he stops saying the truth he is no longer an artist. The reactionary powers know very well that we as photographers, painters, radio speakers, film script writers, who practice a craft or serve a medium that allows for self-expression, will tell the truth wherever we see it. Moreover, artists have a good sense of what is true. This is the reason why they are trying to silent us. "On this evening Strand gave a detailed analysis of the development of foreign and domestic policy as well as the official US-policy for cultural affairs since 1945. He believed that the government and the two major political parties were adhering to a policy that was clearly reactionary, sometimes almost even fascist; he called on the members of the Photo-League to join the Peoples Congress of America and become active in the art section. His closing words were: And most of all, let us see to it that the Photo-League and its activities grow and that we ourselves become better photographers. This, we can only achieve in a free America." Among the many views expressed on that evening and the numerous solidarity speeches made we find names such as Ben Shahn, Edward Weston, Dorothea Lange, Barbara Morgan, Beaumont Newhall, Eugene Smith, showing the great number of persons who protested here. Of these artists the short text presented by Ansel Adams deserves special attention: "Protest is not enough. This denunciation demands more than just protest. It demands real action. It demands reaffirming American democracy. Writers must write, painters paint, photographers photograph. Their theme must be America—the nation, the people, democracy's power, the just pledge for a free society. We have the pledge—it was laid down in our great national documents—but it has been soiled by those persons who under their oath of protecting the United States have committed the greatest perjury of our time. Now we have a concrete project, a large, vital obligation, demanding courage and talents. Look up texts by Whitman, Paine, Jefferson, Lincoln, Franklin Roosevelt and reread them, strengthen your dreams, your confidence. You will need everything you have. Dust your lenses and get to work. Photograph the truth of America: the majesty of its natural scenery, the greatness of our people, and their achievements Show the unity of all mankind and that it is possible to live together in peace. The unremitting, dynamical, and affirmative answer of the camera must be devoted to supporting democratic potential.

Don't feed the anger of the ignorant, put them to shame by pictures of the truth." If we never again find such convincingly strong and lucid texts by Strand and Adams it is because of what happened after 1947 and if these texts cannot even be found in more detailed books on the history of photography or any mention to the situation which brought them about, it is then because chroniclers and eyewitnesses believed that the course forced on photography after 1947 to be the absolute one.

What these persons who came together on this occasion in December of that year could not know, was that the political and cultural atmosphere would worsen and that their lives and jobs were endangered by the pressure. In 1951 the Photo-League dissolved; many of its members had withdrawn or were working for former enemies. In 1950 Paul Strand left the country for good, Berenice Abbott devoted herself to scientific photography, Walter Evans started his own business. Ben Shahn gave up photography for good. The tribute American photographers paid to the MacCarty Era is commensurate to the losses in Hollywood. At the risk of exaggerating I regard this event in December of 1947, or rather the final dissolution

Königsweg verabsolutierten. Was die im Dezember 1947 Versammelten nicht wissen konnten, war, daß das politische und kulturelle Klima der USA sich über Jahre hinweg noch verschlechtern und daß die Pressionen lebens- und berufsbedrohende Züge annehmen würden. 1951 war es dann auch mit der Photo-League vorbei; viele ihrer Mitglieder zogen sich zurück oder betrieben das Geschäft der ehemaligen Gegner.

Paul Strand ging 1950 für immer ins Ausland, Dorothea Lange fotografierte Haus und Familie, Berenice Abbott widmete sich der wissenschaftlichen Fotografie, Walker Evans ging zur Privatwirtschaft, Ben Shahn gab endgültig die Fotografie auf. Der Zoll, den die amerikanische Fotografie dem MacCarthyismus entrichtete, läßt sich sehr wohl mit den Verlusten Hollywoods vergleichen.

Auf die Gefahr hin, zu übertreiben: Ich halte jenes Ereignis des Dezember 1947 bzw. die endgültige Auflösung der Photo-League für einen der bedeutendsten, tiefgreifendsten Vorgänge in der Entwicklung der westlichen Fotografie nach 1945. Wenn John Szarkowski für die Jahrzehnte nach dem Krieg das Fazit zieht: „Die generelle Tendenz der amerikanischen Fotografie während des vergangenen Vierteljahrhunderts ging von öffentlichen hin zu privaten Belangen“, dann muß man wohl auch fragen, warum dies so geschah. Naturgemäß sind solche Prozesse nicht. Die Flucht in die Innerlichkeit, die Pflege der abstrakten Fotografie, der Naturthematik, der privaten Symbolik – ein Großteil dessen, was amerikanische Fotografie dann ausmacht in den fünfziger und sechziger Jahren, entsteht in der Reaktion auf die Berufsbehinderung, die Berufsverbote und das jede soziale Phantasie abtötende Klima der Zeit um 1950. Im selben Jahr, da die Photo-League sich auflöst, (1951) erscheint die erste Nummer einer kleinen Zeitschrift, die wie im Brennspeigel die Tendenzen dieser Epoche festhält: „Aperture“, herausgegeben von Minor White, der sein Blatt allen aktuellen mystischen Strömungen des Orients und Okzidents öffnete, und die amerikanische und internationale Fotografie mit großer Beharrlichkeit zu Stieglitz zurückführte.

Irgendwann in den fünfziger Jahren trägt Minor White in sein Tagebuch, nicht in seine Zeitschrift – das wäre erst heute möglich – folgende Sätze ein: „Credo. Daß man durch Selbsterfahrung die Mittel erwirbt, sich selbst auszudrücken. Verstehe nur dich selbst. Die Kamera ist zuerst ein Mittel der Selbstentdeckung und ein Mittel der Selbstentwicklung. Der Künstler hat eine Aussage: sich selbst. Wenn dieses Selbst nicht groß oder intensiv genug ist, dann braucht man die Kunst nicht gleich aufgeben. Die Kamera und die Technik der Beobachtung werden einem helfen, tiefer und breiter zu werden. . . . In meinen neuesten Fotos erscheint häufig ein Penis zwischen hohen Dingen. Ein Wunsch nach Geschlechtsverkehr. Wer hat ihn nicht? Wird da ein Gefühl der Einsamkeit ausgedrückt? Wer ist nicht allein? . . . Ausdruck wird so mit Sexualität verknüpft. Eine Folgerung, die mit einem von mir bewußt formulierten Gedanken übereinstimmt, nämlich, daß Fotografie die Sublimation meiner Unfähigkeit ist, den Sex zu haben, den ich möchte. Mein Interesse an einer Selbsterforschung mit Mitteln der Fotografie mag ein Reflex auf meine fortdauernde Selbstbefriedigung sein. Oder Fotografie als mein Äquivalent für Leben. . . . Sex ist die Basis, aber nicht der letztgültige Ausdruck, nur das Fundament, auf dem die Kathedrale erbaut wird.“ Diese Erklärungen bedürfen keines Kommentars, nicht weil sie anstößig wären, sondern weil sie nach Form und Inhalt so vertraut sind: genau das ist schon die radikale Selbstbespiegelung, die wir heute von jeder Künftleraussage erwarten. Für unseren Zusammenhang macht dieses Zitat mit wünschenswerter Deutlichkeit klar, wie wir diese neue Tendenz der Fotografie zu fassen haben: es ist eine zutiefst subjektive Fotografie, sie ist weder an der Expansion ihres Mediums, der technischen Medien generell interessiert, wie die Neue Fotografie der zwanziger Jahre –

of the Photo League, as one of the most significant, radical developments in (western) photography after 1947. If according to John Szarkowski the post-war decades can be summarized the following way: “the general trend in American photography during the past quarter of a century was to move away from public matters to private ones.” We must also look into the reasons for all this. Such a development doesn't just take place by itself. The escape to a subjective look, the use of nature motifs, private symbolism—a large part of which determined American photography during the fifties and sixties—are all responses to professional restrictions and the atmosphere around 1950 which was detrimental to any form of social phantasy. The same year the Photo League dissolved (1951), the first issue of a small journal which like a mirror of a camera reflected the trends that appeared during this period: “Aperture”, edited by Minor White, a Gurdijeff follower, who being open to all modern mystical movements of the Orient and Occident world traced the development of American and international photography back to Stieglitz.

At some occasion during the fifties Minor White wrote the following passage in his diary—not in the journal, since this would have only been possible today: “Credo. That the means for self-expression are acquired by experiencing oneself. Understand only yourself. The camera is first a means for self-discovery and then one for personal growth. The artist has one message: himself. If this self is not large or strong enough, one doesn't have to give up right away. The camera and the technique of observation will enable one to develop . . . In my latest photographs a penis often appears between high objects. A desire for sex. Who doesn't have this? Is a feeling of loneliness being expressed? Who doesn't feel lonely? . . . Expression is thus associated with sexuality. What I have just concluded corresponds exactly to what I consciously formulate in my work that is, photography is the sublimation for my not being able to get the sex I want. My interest in discovering myself by means of the camera could be seen as a reflection of my constant masturbation. Or photography could be regarded as my equivalent of life . . . Sex is the basis, but not the final expression, only the foundation on which cathedrals are built.” These remarks require no further comment, not because they might be offensive, but rather because they are so familiar regarding their form and content. This is exactly the radical self-reflection we expect from any artistic message today.

Applied to our context, the remarks quoted above show with all the desirable clarity how this new trend in photography should be interpreted: it is a highly subjective photography, one that is not interested in expanding its medium or technical means in general, as say the New Photography of the twenties. Its orientation is basically anti-technical; photography is regarded as a manual skill and for that reason the use of highly modern equipment is rejected. For subjective photography the goals are no longer documentation, discovery and interpretation of reality, as was the case in the leading American photographers of the thirties.

We should once again compare this to what Ansel Adams—surely no socially engaged, or politically active photographer—proclaimed as the program of American photography: “Photograph the truth of America—and the majesty of its natural scenery, the greatness of our people and their achievements. Show the unity of man and that people can live together in peace. The unremitting, dynamic, affirmative view of the camera must serve to further the potential of democracy. However, the subjective trend is not the only thing which has shaped American photography since the second World War. In the photography of the preceding fifteen years great pressure had been exerted on communication: it was directed to the public, a communicative situation. This need, this approach couldn't simply be done away with and reversed. It also wasn't

im Grunde bezieht sie eine antitechnische Haltung, versteht sie Fotografie als Handwerk, lehnt sie hochmoderne Ausrüstung ab —, noch gelten ihr Dokumentation, Erschließung und Aufklärung von Wirklichkeit als hochrangige Ziele, wie sie die großen amerikanischen Fotografen der dreißiger Jahre verfolgt haben.

Man vergleiche dazu noch einmal, was Ansel Adams, nun gewiß kein sozial engagierter, politisch aktiver Fotograf, der amerikanischen Fotografie als Programm verschrieben hatte: „Fotografiert die Wahrheit Amerikas — die Majestät der natürlichen Szenerie, die Majestät unseres Volkes und seiner Leistungen. Zeigt die Einheit aller Menschen und daß die Menschen zusammen in Frieden leben können. Die unablässige dynamische Bejahung der Kamera muß der Unterstützung des demokratischen Potentials gewidmet werden.“

Nun bestimmt die subjektive Tendenz aber nicht allein das Erscheinungsbild der amerikanischen Fotografie der Nachkriegszeit. Die Fotografie der 15 Jahre davor hatte unter starkem Mitteilungsdruck gestanden; sie suchte das Publikum, die kommunikative Situation. Dieses Bedürfnis, diese Praktiken ließen sich nicht einfach abstellen und nicht einfach in ihr Gegenteil kanalisieren. Und es war ja auch nicht so, daß die amerikanische Kulturindustrie uneigennützig auf die Arbeit guter Fotografen ganz verzichtet hätte, nur um der Gefahr aus dem Wege zu gehen, daß diese Künstler irgendwie ihre subversiven Tätigkeiten hätten fortsetzen können. Noch bewegen wir uns in der Zeit der Medienexpansion, noch wollen immer mehr Illustrierte, Tageszeitungen, Bücher, Plakate, etc. mit Bildern gefüllt werden. Kurz: es bestand bei den Fotografen selbst und in der Gesellschaft das Bedürfnis nach einer offenen und kommunikativen Fotografie, die freilich nicht „eingreifend“, kritisch, sozial engagiert oder deutlich parteilich sein sollte.

Der Agent, Organisator, Theoretiker, Lobbyist, Praktiker dieser offenen und öffentlichen Fotografie war Eduard Steichen. Steichen, seit 1947 Abteilungsleiter für Fotografie im Museum of Modern Art New York, hatte nach dem Krieg zuerst versucht, die amerikanische Fotografie über den Kunstaspekt aufzuwerten und allgemein durchzusetzen. Seine erste große Ausstellung hatte den Titel: „In and out of focus“, und auf einem von ihm veranstalteten Symposium sagte er 1950: „Im besonderen lege ich Wert auf die Bedeutung der Fotografie als Kunst.“ 1969, an seinem 90. Geburtstag sagte er: „Als ich mich der Fotografie widmete, war es mein Wunsch, sie als Kunst anerkannt zu sehen. Heute würde ich für dieses Ziel keinen Pfifferling geben. Die Aufgabe der Fotografie ist es, den Menschen dem Menschen zu erklären und ihm zur Selbsterkenntnis zu verhelfen.“ Steichen setzt den Menschen als Objekt und Subjekt der Fotografie ins Zentrum, er möchte das Selbst- und Fremdverständnis der Menschen verbessern, kurz: er will die Fotografie als Mittel der Verständigung und der Kommunikation einsetzen. Wenn der Leitbegriff der Photo-League „Wahrheit“, der Fotografen um Minor White und „Aperture“, „Selbsta Ausdruck“ hieß, dann lautete er ab 1950 für die große, mächtige Gegenorganisation, für Steichen und das MOMA „Kommunikation“. „Wir haben in der Fotografie ein Medium, das nicht nur mit unserem englischen Sprachkreis kommuniziert, sondern auf gleiche Weise mit jedem Menschen der ganzen Welt.

simply so that the American culture institutions would have turned down the work of good photographers for purely humanitarian reasons to avoid the danger of these artists continuing their subversive activities. We are still in an age of media expansion: there is still a growing number of magazines, newspapers, books, posters, etc. with a demand for more pictures. In short: Both photographers and society felt a need for a more open and communicative photography, which of course was not supposed to be “interfering”, critical, socially engaged, or clearly one-sided.

A promoter, organizer, theorist, lobbyist, and also practitioner of this open and public photography was Eduard Steichen. Steichen, who as of 1947 directed the photography division at the Museum of Modern Art in New York after the war, first tried to improve and further the artistic aspects of photography. His first major exhibition was entitled: “In and Out of Focus”. At a symposium he held in 1950 he said: “I place special emphasis on the role of photography as art.”

In 1969 on his 90th birthday he said: “When I devoted myself to photography, it was my wish to see it recognized as art. Today this goal means nothing at all to me. Photography’s task is to explain man to man and to help him understand himself.” Steichen focuses on man as the object and subject of photography, he wants to help man understand what is familiar and new to him, in short, he wants to use photography as a means of understanding and communicating. Whereas the slogan of the Photo League was “truth”, and that of Minor White and the “Aperture” was self-expression, from 1950 on it was “communication” for Steichen and MONA, for the strong counter movement. For us photography isn’t just a medium for communicating within the English-speaking world, but also one which can be used for communication all over the world. Photography is the only universal language we have. Steichen said this in 1958 in retrospect to the exhibition “The Family of Man” through which his philosophy of photography and his humanist photography became known worldwide. Only recently the German photo scene began maneuvering its way out of this impasse. A few more words to “The Family of Man”. The exhibition was sponsored by the American State Department and by companies such as Coca Cola. It was shown in 69 countries 85 times and seen by 9 million people. Over 4 million copies of the catalogue were sold. It is thus the most successful exhibition of pictures ever to be shown. Its cultural mission was identical to the effort the United States were making to be a friendly partner to all countries as long as they were willing to fight communism and drink coca cola. Allan Sekula illustrated in a recently published article that the exhibition by the State Department was shown mainly at critical spots in the world. Accordingly the official report on the 1962 opening of the exhibition in Djakarta read: “The exhibition had a great echo inspite of the fact it was shown at the same time as a Soviet circus with a real dancing bear was performing. The exhibition opened with a reception to which members of the most important groups of the community were invited.”

These few comments should be enough to support our conclusion. The political reaction of Western bloc countries in the post-war era led to two different typical positions of photography: on the one hand, a subjective form of expression and on the other hand, a communicative photography which in political matters was just as uninvolved as its subjective counterpart. If one subtracts all of the specific associations to groups or trends of this era from the labels “subjective photography” and “Life-photography” and looks at them in an overall way, they can be useful for characterizing these directions.

„Fotografie ist die einzige universale Sprache, über die wir verfügen.“ Das sagte Steichen 1958 im Rückblick auf die Ausstellung „The Family of Man“, die in der Tat seine Philosophie der Fotografie und die von ihm geförderte Fotografie eines zahnlosen Humanismus weltweit durchsetzte. Die bundesdeutsche Fotoszene hat erst vor wenigen Jahren begonnen, sich aus dieser Sackgasse zurückzuziehen. Noch ein paar Worte zu „The Family of Man“. Die Ausstellung wurde vom amerikanischen Außenministerium und von Firmen wie Coca Cola unterstützt. Sie wurde in 69 Ländern 85mal einem Publikum von 9 Millionen Besuchern gezeigt. Ihr Katalog wurde in über 4 Millionen Exemplaren verkauft. Damit ist sie die erfolgreichste Ausstellung von Bildern, die je gezeigt wurde. Ihr Kulturauftrag war mit dem Bemühen der USA identisch, als freundlicher Partner aller Länder aufzutreten, solange diese gewillt waren, dem Kommunismus abzuschwören und Coca Cola zu trinken. Allan Sekula hat in einem vor kurzem erschienenen Artikel gezeigt, daß die Ausstellung vom Außenministerium vor allem an heißen Stellen des Weltgeschehens eingesetzt wurde. So heißt es in einem offiziellen Bericht über die Ausstellungseröffnung in Djakarta 1962: „Die Ausstellung fand ein großes Echo, trotz der Tatsache, daß sie zur gleichen Zeit gezeigt wurde, da ein sowjetischer Zirkus auftrat, der über einen veritablen Tanzbären verfügte. Die Ausstellung eröffnete mit einem Empfang, zu dem Mitglieder der wichtigsten Zielgruppen Djarkartas eingeladen worden waren.“

Diese wenigen Anmerkungen müssen genügen, unser Fazit zu stützen: Die politische Reaktion der Nachkriegszeit im Westblock führte zu zwei deutlich verschiedenen epochentypischen Haltungen der Fotografen, zu einer subjektiven Aussageform auf der einen und zu einer kommunikativen Fotografie auf der anderen Seite, die im Bereich des Politischen arbeitend eigentlich eine ebenso unpolitische Einstellung hat wie ihr subjektiver Gegenpart. Zieht man von den Etiketten „Subjektive Fotografie“ und „Life-Fotografie“ alle spezifischen Assoziationen an Gruppen oder Trends dieser Zeit ab und versteht sie ganz allgemein, so leisten sie eine gute Hilfe zur Charakterisierung dieser Richtungen.

Beide Tendenzen haben längst aufgehört, das Erscheinungsbild der Gegenwartsfotografie mitzubestimmen. Aber sie stehen nicht nur für Stilrichtungen, sondern auch für Strategien der Legitimation und gesellschaftlichen Durchsetzung der Fotografie. Und insofern, als sie eher taktisch, als künstlerisch-praktisch unsere Situation hervorgebracht haben, sind sie noch präsent, und sei es nur in der Form der Negation. Steichen und White fanden am Ende des Krieges ungefähr die gleiche Ausgangssituation vor, entwickelten aber verschiedene Strategien: Steichen wollte die „levee en masse“ an fotografischer Kreativität, White setzte auf die Vorhut; Steichen wollte den Kontinent der Fotografie als ganzen heben, White dachte daran, orientierende Leuchttürme aufzurichten; Steichen benützte die Mittel massenhafter Reproduktion, White blieb bei der individuellen Produktion. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, wessen Konzept das siegreiche war: Indem er nicht unterschied, sondern alle Erscheinungsformen und Praktiken der Fotografie miteinbezog, hat Steichen, hat die ganze internationale Richtung, für die er steht, eine langsam dichter werdende Infrastruktur der Fotografie geschaffen. Wir, die wir jetzt über so viele Werkzeuge wie Galerien, Museen, Verlage, Zeitschriften, Symposien, Lehranstalten etc. verfügen, sind auch ein Produkt dieser Strategie. Das heißt aber nicht, daß wir heute Steichens politisches, ideologisches und stilistisches Geschäft weiterbesorgen. Es ist nämlich Folgendes passiert: Nachdem der Kontinent der Fotografie sich gleichmäßig gehoben hatte, hat sich die Scholle der subjektiven, künstlerischen Fotografie schließlich wieder darüberschoben und bildet heute die Erhebungen, die die meiste Aufmerksamkeit und Hoffnung auf sich ziehen. Heißt das dann, daß White in letzter Instanz gesiegt hat? Ich glaube, man kann hier wirk-

Both tendencies have long ago stopped influencing the image of contemporary photography. However, they do not just stand for stylistic directions, but also for strategies for obtaining legitimization and social acceptance of photography. In this respect, they have brought about this situation more tactically than artistically-practically. It still exists, even if only in the form of a negation. Steichen and White found the same situation lying before them at the end of the war, but went on to develop different strategies: Steichen wanted the „levee en masse“ of photographic creativity, whereas White tried for the vanguard. Steichen wanted to lift the continent of photography as a whole, whereas White thought of building orientative light towers, Steichen used the means of mass reproduction. White continued individual production. There can be no doubt as to which of the two was more successful: Steichen, by not differentiating, but rather including all forms and practices in photography, the whole international direction which he represents, gradually created a more condense infrastructure of photography. We, who also have access to such a great number of tools such as galleries, museums, publishing houses, magazines, symposia, educational programs etc. are also a product of this strategy. This, however, does not mean that today we are carrying on with Steichen's political, ideological and stylistic work. The following has namely happened: after the continent of photography had lifted itself evenly, the sheet of subjective, artistic photography finally in the end shifted back over it and today it forms the elevations giving rise to the most hope and attention. Does this then mean that White wins over in the last run? I think we can really assume that it is a movement following the pattern of thesis-antithesis-synthesis. The subjective mark and the origins of subjective can indeed not be overseen, but it should also be just as obvious, that a major programmatic issue of subjective photography of the post-war era, the autonomy of the photographic image, of the processed print has almost no validity at all any more. This is only one example to illustrate that subjective tendencies of today are open to strategies reaching beyond the individual media, genres, and norms, that their vitality often stems from the exhausted means of public photography which is actually its counter.

lich eine Bewegung nach dem Modell These-Antithese = Synthese annehmen. Zwar ist die subjektive Signatur und Herkunft der zeitgenössischen Fotografie unverkennbar, doch dürfte ebenso evident sein, daß ein zentraler Programmpunkt der Subjektiven Fotografie der Nachkriegszeit, die Autonomie des fotografischen Bildes, des durchgearbeiteten Print so gut wie keine Gültigkeit mehr hat. Und das ist nur ein Beispiel dafür, daß die subjektiven Tendenzen von heute offen sind für medienübergreifende, genresprengende und normstürzende Strategien, daß sie ihre Vitalität oft aus den strapazierten Mitteln der öffentlichen Fotografie ziehen, die faktisch ihr Gegenspieler ist.

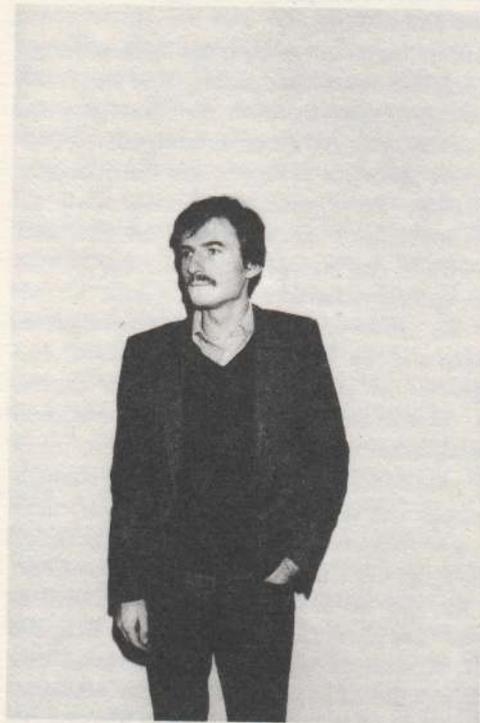


Foto: Heiner Blum

#### **WOLFGANG KEMP**

geb. 1946. Kunsthistoriker. Lehrtätigkeit seit 1970 an den Universitäten Bonn, Marburg, Los Angeles (UCLA), Kassel; seit 1974 Professor an der Gesamthochschule Kassel. Buchveröffentlichungen auf dem Gebiet der Fotografie: „August Sander“, „Rheinlandschaften“ (1975); „Foto-Essays“ (1978); „Theorie der Fotografie, Band I–III“, (1979–1982); „Kassel in Fotografien – Fotografie in Kassel“ (1981 zusammen mit F. M. Neusüss); alle München, Schirmer/Mosel Verlag.

#### **WOLFGANG KEMP**

born 1946. Art historian. Teaching activities since 1970 at the Universities of Bonn, Marburg, Los Angeles (UCLA), Kassel. Since 1974 Professor at “Gesamthochschule Kassel”. Publications in the field of photography: “August Sander”. “Rhine-Lanscapes” (1975); “Photo-Essays” (1978); “Theory of Photography”, Volumes I–III (1979–1982); “Kassel in Photography–Photography in Kassel” (together with F. M. Neusüss); all of which was published by Schirmer/Mosel Verlag in Munich.

# Andreas Müller-Pohle

## Visualismus / Dokumentarismus (Zusammenfassung)

1. Wir können heute annehmen, daß die elementaren Gestaltungs- und Aussagemöglichkeiten der Fotografie (wie auch der Malerei und des Films) im großen und ganzen aufgezeigt und erforscht sind. Das ästhetische Feld der Fotografie ist definiert – visuell definiert, durch konkrete fotografische Bilder, die hinlänglich die Grenzen des Mediums beschreiben und die eine Ausweitung dieser Grenzen nur noch im Gefolge technischer Weiterentwicklungen denkbar erscheinen lassen. Den progressiven Ansätzen in der heutigen Fotografie verbleiben damit grundsätzlich zwei Entwicklungsrichtungen: eine „horizontale Strategie“ der Überschreitung der medialen Grenzen mit Blick auf eine Ästhetik der Medien *k o m b i n a t i o n* (mixed media, „Konzeptfotografie“); und eine „vertikale Strategie“, die auf die Auslotung der *T i e f e n* strukturen des fotografischen Mediums zielt (Visualismus).

2. Der Begriff „Visualismus“ steht hier für jene fotografischen Ansätze, die sich auf die Erforschung und Sichtbarmachung der visuellen Welt im Sinne einer Verletzung, Störung, Modifikation konventioneller Wahrnehmungsweisen richten. Eine solche Konzeption ist weder neu, noch ist sie auf das Medium Fotografie beschränkt; ihre programmatische Entfaltung (durch Bragaglia, Moholy-Nagy, Rodtschenko, Hausmann u. a.) fiel indes nicht zufällig in die Zeit der zwanziger Jahre, als sich, mediengeschichtlich, mit dem Ende der „Kunstphotographie“ zugleich ein Ende der extensiven optischen Inbesitznahme der Welt ankündigte: Nachdem die Fotografen das Gegenstandsarsenal der Welt gleichsam durchforstet hatten und es kaum mehr neue Dinge zu sehen gab, wendete sich das Interesse nur folgerichtig auf ein neues Sehen der Dinge. – Die Attribute des Neuen, Experimentellen, Avantgardistischen gerieten seitdem – in den fünfziger Jahren noch um den Terminus der Subjektiven Fotografie bereichert – zu quasi Stilbezeichnungen für alle nicht-dokumentarischen Ansätze, ohne daß damit jedoch eine sachliche Begrifflichkeit gefunden worden wäre; sind die einen rein formale Kategorien, so leiden die anderen unter dem Mangel der Abgrenzbarkeit von einer von ihr selbst präsumierten „objektiven Fotografie“. Indes ist den hier gemeinten Ansätzen gemeinsam, daß sie „Wirklichkeit“ primär als Gegenstand eines forschenden visuellen Interesses auffassen: als *visuelle Welt*, die es gegen die Konvention zu entdecken gilt.

3. Wenn der Begriff der Dokumentarfotografie überhaupt einen Sinn haben soll (denn schließlich ist buchstäblich jede Fotografie potentielles Dokument), dann nur im Hinblick auf eine besondere *Intention* des Fotografen, Dokumente der äußeren Objektwelt schaffen zu wollen. Da es gleichwohl nicht der Fotograf ist, der letztlich über den dokumentarischen Wert einer Fotografie bestimmt, sondern der Benutzer, bedarf es der Einhaltung allgemeingültiger Regeln (ästhetischer Konventionen) über die Wahrnehmung und Darstellung der äußeren Welt. Die naturalistisch-dokumentaristische Fotografie definiert sich demgemäß aus ihrer weitestgehenden Übereinstimmung mit der allgemeinen („objektiven“) Wahrnehmung im Sinne einer Reproduktion traditioneller ästhetischer Prinzipien. – Demgegenüber definiert sich die visualistische Fotografie durch ihre Abweichung von der allgemeinen Wahrnehmung. Sie strebt nicht nach *A b* bildern, sondern nach *G e g e n* bildern, und das Objekt ist ihr nicht Zweck (der Abbildung), sondern Mittel zum Bild.

4. Entsprechend unterscheiden sich die Methoden dokumentarischer und visualistischer Fotografie. Wo erstere die einfachst nachvollziehbare Form des Gegenstandes darstellen

## Visualism / Documentary Photography (Summary)

1. We can assume today that basically everything photography has to offer in the way of composition and content (as is true for painting and film) has for the most part been discovered and explored. The aesthetic field of photography is defined—visually defined—by the very photographic images which at the same time clearly show the boundaries of the medium itself and give us reason to assume that its further development will depend on new techniques being invented. Progressive approaches in today's photography can only continue in one of two directions: on the one hand, a “horizontal strategy” that goes beyond the limitations of medial means towards an aesthetics of media combination (mixed-media, “conceptual” photography) and on the other hand, a “vertical strategy” aiming at uncovering “deep structures” of the photographic medium (i. e. visualism).

2. The term “visualism” stands here for any photographic approach that concentrates on exploring and discovering the visual world in the sense of disrupting, disturbing, modifying conventional modes of perception. Such a concept is neither new nor just limited to the medium of photography; it wasn't just by chance that its program was unfolded (by Bragaglia, Moholy-Nagy, Rodtschenko, Hausmann, and others) during the twenties, at a stage in the development of the media the end of “art photography” was also ushering in the end of the extensive conquest of the world by optical means: after photographers had so to speak rummaged through the world's storehouse of objects and left little else new to be discovered, interest accordingly turned to seeing things in a new way.

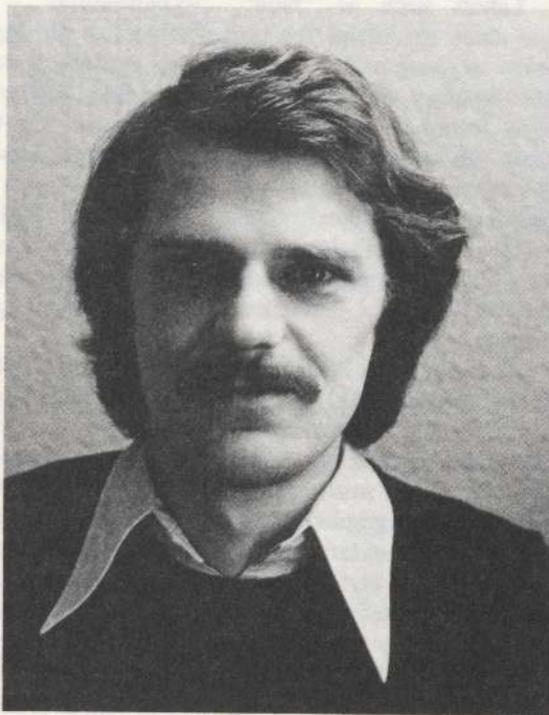
Labels such as “new”, “experimental”, “avant-garde” and since the fifties the term “subjective photography” have come to more or less stand for any stylistic approach of non-documentary character. However no truly accurate terms have been found to describe these movements. On the one hand, there are classifications of a purely formal nature, while on the other hand there are classifications lacking a clear delineation from the “objective photography” also falling under this category. Nevertheless, all approaches have in common that they conceive reality as being primarily the subject of visual exploration: as a visual world to be explored against all convention.

3. If the term “documentary photography” is to be viewed in the correct light, (the fact being that each and every photo is ultimately a document), the specific *intention* the photographer has in wanting to create documents of the external world must be taken into consideration. Since it is not the photographer himself who passes the final judgment on the documentary value of a given photograph, but rather the spectator, certain generally accepted rules (aesthetic conventions) regarding the perception and representation of external reality must be followed. Naturalistic—documentary photography is thus determined by its general accordance with generally accepted (“objective”) perception which is reflected in the adherence to traditional aesthetic principles. In contrast to this, visualistic photography is characterized by its deviation from generally accepted perception. It does not seek to obtain “images” but rather “anti-images” of reality, making the object a means (of creating an image) to an end, rather than vice versa.

4. By the same token, the methods of documentary photography differ from those of visualistic photography. While the former is concerned with representing an object in the most easily recognizable way in order to reach a maximum con-

muß, um ein Höchstmaß an Übereinstimmung mit den Wahrnehmungserwartungen des Betrachters zu erreichen (und so die beabsichtigte Analogie zwischen Bild und Gegenstand herzustellen), bedient sich letztere gerade der „erschwerten Form“ (Sklovskij), der verfremdeten Sicht auf den Gegenstand. Verfremdung indes nicht mittels alchimistischer Prozeduren und Tricks, Verfremdung auch nicht durch Inszenierung fiktiver Arrangements vor der Kamera, sondern vielmehr durch Inszenierung des Blicks selbst. Visualismus in diesem Sinne ist Realismus, wenn auch stets ein Realismus der Abweichung. Oder mit den programmatischen Worten Anton Bragaglia: „Wir wollen auf nicht-realistische Weise die Realität wiedergeben. Wir wollen das festhalten, was man oberflächlich nicht sieht.“

5. Neben dem hier im Sinne ästhetisch-künstlerischer Konzepte verstandenen Visualismus interessieren auch visuell analoge Phänomene in den Bereichen der Amateurfotografie und der anwendungsbezogenen (insbesondere wissenschaftlichen) Fotografie. Gemeint sind zum einen die sogenannten „Bild-Unfälle“, also solche Zufalls- und Fehlergebnisse, deren besondere Qualität es gerade ist, daß sie konventioneller, akademischer Qualitäten entbehren. Zum anderen aber auch solche Ergebnisse der wissenschaftlichen Fotografie, die über ihre naturgemäß dokumentarische Bildabsicht und -ästhetik hinaus die Merkmale der Ambiguität und Autoreflexivität aufweisen, und damit jene Charakteristika, die (mit Umberto Eco) das Wesen einer ästhetischen Botschaft ausmachen.



#### ANDREAS MÜLLER-POHLE

geboren 1951 in Braunschweig/BRD. 1974–79 Studium der Wirtschafts- und Kommunikationswissenschaft in Hannover und Göttingen. 1978/79 freier Mitarbeiter bei verschiedenen Fotozeitschriften. Seit 1979 als freier Fotograf tätig. Ende 1979 Gründung von „European Photography“; zahlreiche Artikel in in- und ausländischen Zeitschriften; Beteiligung an Symposien in Düsseldorf, Wien, Arles und New York. Ausstellungen eigener Arbeiten in Madrid, Lissabon (Goethe-Institut), London (The Photographers' Gallery), Wien (5. Wiener Internationale Biennale „Erweiterte Fotografie“, 1981), u. a.

formity with the spectator's expectations of perception (thus creating the awaited analogy between object and image), the latter intentionally utilizes a “complicated form” (Sklovskij), the alienated gaze of the subject at the object. This alienation is not just achieved by means of alchimistic procedures and tricks, or by staging make-believe arrangements in front of the camera, but rather by staging the gaze itself.

This kind of visualism is actually realism, even if it will always remain one of deviation. Anton Bragaglia expressed visualism's program with the following words: “we want to depict reality in a non-realistic way. We want to capture what is non-visible on the surface.”

5. Apart from the aesthetic-artistic context of the visualism we are dealing with here, there are also visually analogous phenomena to be found in the field of amateur photography and the applied areas of photography (especially of a scientific nature). Falling under this category, there are on the one hand, the so-called “accidental shots”, that is photographs that happened by chance or because of a false move. The special value of these photographs is the fact that they lack any conventional or academic qualities. On the other hand, there are also photographs originating from a scientifically oriented photography that reach beyond their original documentary intention and inherent aesthetics to show the self-reflexive and ambiguous characteristics of a photograph, which according to Umberto Eco constitute the essence of an aesthetic message.

#### ANDREAS MÜLLER-POHLE

born 1951 in Braunschweig, Federal Republic of Germany. 1974–79 studies in economics and communications in Hannover and Göttingen. 1978/79 free-lance work with various photographic journals. Since 1979 work as a free-lance photographer. At the end of 1979 he started the journal “European Photography”; numerous articles in national and foreign magazines, participation in symposia in Düsseldorf, Vienna, Arles and New York, exhibitions of his own work in Madrid, Lisbon (Goethe-Institut), London (The Photographer's Gallery), Vienna (5. Wiener Internationale Biennale “Erweiterte Fotografie”, 1981).

# Douglas Crimp

## Copyright/Photography

Meine folgenden Bemerkungen werden Ihnen vielleicht etwas eigenartig erscheinen, da ich mich auf ein Thema beziehen möchte, das im Gegensatz zu dem Titel der Ausstellung, mit der wir uns hier beschäftigen, steht. Ich werde nicht über die Erweiterung der Fotografie sprechen, sondern über ihre Einengung, die Einengung ihrer vielfachen Möglichkeiten, ihres mannigfachen Einsatzes, ihrer vielseitigen Auslegung. Die Frage der Beziehung der Fotografie zur Kunst ist seit ihrer Einführung praktisch zu einer Obsession geworden. Die Frage wurde in der Literatur so ausführlich diskutiert, daß eine neuerliche Wiederholung nur mehr ermüdend sein kann. Außerdem erscheint sie völlig unnötig, denn man hat sich offensichtlich – so glaube ich – auf eine Antwort geeinigt, denn der Kunstanspruch der Fotografie ist inzwischen anerkannt. Aber in diesem Einigsein über die Tatsache, daß die Fotografie einen Kunstanspruch hat, liegt eine böse Ironie, weil sie gerade in dem Augenblick auftritt, in dem die Kunst selbst in Frage gestellt wird.

Wir finden ein kleines Beispiel der problematischen Beziehung der Fotografie zur Kunst in dem berühmten Konflikt zwischen Walker Evans und Roy Striker in der Farm Security Administration. Das Projekt der FSA, das sich „Historical Section of the Division of Information“ nannte, also die geschichtliche Abteilung der Informationsabteilung, der Striker vorstand und für die W. Evans arbeitete, befaßte sich mit einer systematischen, dokumentarischen fotografischen Erfassung des ländlichen Amerika während der Zeit der großen Rezession. Man hat sich darin im besonderen mit der Tragödie der Pächter, der Kleinbauern und der Wanderarbeiter beschäftigt, die in größter Armut in verschiedenen Teilen Amerikas lebten. Strikers Absicht war es, diese Fotografien zu benutzen, um die Bedingungen, unter denen diese Menschen lebten, aufzuzeigen und Aktionen einzuleiten, die diese Bedingungen verbessern sollten. Von Mitte der dreißiger Jahre bis zu Beginn der vierziger Jahre haben einige Fotografen eine Menge von etwa 200.000 Fotografien hergestellt, die für eine Veröffentlichung in Büchern, Magazinen, Zeitungen und Dokumentarausstellungen zur Verfügung standen. 80.000 dieser Fotografien befinden sich heute noch in der „Library of Congress.“ Walker Evans wurde als „Senior Information Specialist“ beschrieben (führende Informationsexperte): aber natürlich war allen bekannt, daß er in Wirklichkeit ein für diesen Betrieb arbeitender Künstler war. In einem Interview, das er später für ein Buch über die Kunst der FSA-Fotografie gegeben hat, äußerte sich W. Evans ganz klar darüber. Er sagte: „Ich war am Programm selbst überhaupt nicht interessiert; es war mir vollkommen egal, was die anderen machten. Wie jeder Künstler hatte ich meine eigenen Vorstellungen.“

Diese künstlerische Unabhängigkeit kostete W. Evans dann später seine Stellung. Eine Budgetkürzung wurde von Roy Striker zum Anlaß genommen, ihn zu entlassen. Ein Redakteur, der für Striker arbeitete, stellte es folgendermaßen dar: „Die Herstellung eines fotografischen Kunstwerkes war für den Kongreß, das Landwirtschaftsministerium, den Budgetausschuß oder für irgendeine andere Regierungsstelle niemals in irgendeiner Weise bedeutend – und niemand hat das besser gewußt als Roy Striker selbst.“

Die beste Darstellung dieses Konfliktes aus der gegenwärtigen Perspektive stammt aus dem Katalog von John Szarkowski, den dieser für die Ausstellung „Walker Evans“ im Museum of Modern Art 1971 geschrieben hat. J. Szarkowski sagt folgendes: „Striker hat Jahre später zugegeben, daß die Arbeit und das Gedankengut von W. Evans zu Beginn des Projektes sehr viel dazu beigetragen haben, seine eigene Vorstellung zu erweitern. Trotzdem hat er sich mit W. Evans nie wirklich wohl gefühlt. Striker hat das Projekt als ein Gruppenunternehmen betrachtet, während W. Evans wußte, daß die Künstler ihre wichtige Arbeit immer allein tun. Striker war der Meinung, die Aufgabe dieser Abteilung bestände darin, die Mißstände in diesem Land zu beseitigen, und Evans Auffassung war es,

## Copyright and Photography

The remarks which I am going to make will perhaps seem somewhat strange to you, because I will refer to a topic which is in contrast to the title of this exhibition. I will not talk about extended photography, but about its limitations, the restriction of its many different possibilities, uses and interpretations. The question as to the relationship between photography and art has become an obsession ever since it was first raised. This topic has been discussed exhaustively in the literature of photography, so that discussing it once more would only be boring. Also, this question appears to be absolutely unnecessary, because I believe the answer has been generally accepted: photography can claim for itself the status of an art.

The famous conflict between Walker Evans and Roy Striker in the Farm Security Administration is only one example of the problematic relationship between photography and art. The FSA project was conducted by the Historical Section of the Division of Information, headed by Roy Striker, and included in its staff Walker Evans. The project aimed at a systematic survey. An effort was made, in particular, to depict the tragedy of the lease-holders, the owners of farm-holdings and the migrant workers, who at that time lived in abject poverty in various parts of America. Striker wanted to use these photographs in order to show the conditions under which these people lived and to initiate actions to improve their fate.

From the middle of the 'thirties until the early forties, a number of photographers compiled a portfolio of some 200.000 photographs, which were published in books, magazines newspapers and documentary exhibitions. 80.000 of these photographs are today in the archives of the Library of Congress. Walker Evans was awarded the title of senior information specialist, although everybody knew he was, as a matter of fact, an artist who happened to work for the aforementioned division. In an interview which he later gave for a book on the art of FSA photography, Evans stated his approach with unmistakable clarity. He said, "I was not at all interested in the project itself, I didn't care in the least what the others were doing. Like any artist, I had my own ideas". This artistic independence later cost Evans his position. Roy Striker took budget cuts as an excuse to dismiss him. An editor, who worked for Striker, summed up the situation as follows: "Congress, the Ministry of Agriculture, the Budget Committee or any other government authority never ever attached any importance to the production of a work of art. And no one knew this fact better than Roy Striker himself".

The best description of this conflict, seen from the perspective of our time, was given by John Szarkowski in a catalogue written for the Walker Evans exhibition in the Museum of Modern Art in 1971. Szarkowski put it as follows, "Striker admitted a few years later that in the beginning Evans' work and ideas had been instrumental to opening up new vistas for him. Nevertheless, he was never really at ease in Evans' presence. Striker considered the project as a team effort, whereas Evans was convinced that an artist always produces his most important work alone. Striker held the view that it was the task of his division to alleviate the grievances and hardships in this country. Evans, on the other hand, believed that the function of an artist consisted in describing life. To Striker, the significance of photographs were mysterious and inexplicable. What was worse: Striker was an extrovert, outgoing optimist, and Evans an introvert, ironic, sceptic aristocrat.

History has decided in favor of Walker Evans. Roy Striker is portrayed as a Philistine, who failed to understand the great artist Evans who, although he did not identify with the objectives of the FSA project, produced the most beautiful pictures of the FSA portfolio.

This victory, which history awarded to Evans, has more far-reaching consequences than most people would generally realize. We are witnessing today a profound transformation of our knowledge. Evans' photographs, which then reflected a

es sei die Funktion des Künstlers, das Leben zu beschreiben. Striker glaubte, daß die Bedeutung der Bilder klar sei, Evans war der Meinung, die besten Bilder seien mysteriös und unerklärlich. Und was noch schlimmer war: Striker war ein extrovertierter, offener Optimist, und Evans ein introvertierter, ironischer, skeptischer Aristokrat.“

Die Geschichte hat sich für Walker Evans entschieden. Roy Striker wird dargestellt als ein Philister, der den großen Künstler W. Evans nicht verstanden hat, während dieser, obwohl er sich mit den Zielen des Projektes der FSA (Farm Security Administration) nicht identifizierte, die wunderschönsten Bilder für das FSA-Portfolio hergestellt hat.



Walker Evans: „Sharecropper“, Hale County, Alabama, 1936

Die Konsequenzen dieses Sieges, die die Geschichte W. Evans bereitet hat, sind weitreichender, als die meisten erkennen werden. Wir sind heute Zeugen einer weitgehenden Umorganisation unseres Wissens. In diesem Fall sehen wir, daß eine Übertragung der Fotografien von W. Evans aus einem komplexen Porträt Amerikas – zu einer besonders schlimmen Zeit seiner Geschichte – auf einen neuen Platz in der Bewertung des Oeuvres dieses Künstlers gestellt wird. Es geht hier nicht nur um eine Übertragung aus der Sozialgeschichte in die Kunstgeschichte, oder von der Bibliothek in das Museum – oder aus einem Informationssystem in ein Objektsystem; es ist ganz einfach eine Neueinordnung, die sich vollzieht – und zwar in Übereinstimmung mit dem absoluten Privileg des Autors. Es ist aber auch die Subjektivierung dieser Fotografien im Einklang mit den reaktionärsten Tendenzen der Kunstwelt unserer Zeit. – Man kann natürlich anführen, daß es sich hier nicht so sehr um eine Umorganisation des Wissens handelt, als um ein Hinzufügen von Wissen, daß diese Fotografien von W. Evans zusätzlich zu ihrem Platz in der FSA, auch ihren Anspruch als künstlerisches Oeuvre haben. Dies würde aber voraussetzen, daß die Fotografien an sich ihre Bedeutung behalten – daß sie autonom sind. Doch sind dies unvereinbare Systeme. Wissenssysteme können nicht nebeneinander existieren; sie können einander nur verdrängen – und das ist mit den Fotografien von Walker Evans geschehen. Wir werden sie niemals mehr so sehen, wie Roy Striker sie 1935 gesehen hat.

complex portrait of the United States in a particularly difficult period of its history, have now acquired a new status, thus the opus of this artist is re-evaluated.

In this case, the work of an artist is not merely transferred from social history to the history of art, or moved from a library to a museum, or changed from a system of information to a system of objects; this phenomenon must be seen as a reclassification of works of art in agreement with the absolute privilege of their creator. At the same time, this reclassification consists of a subjective approach to these photographs in line with the most reactionary trends on the art scene of our time.

We might argue, of course, that we are not so much experiencing a transformation of knowledge, but rather the addition of new knowledge. Consequently, we may claim that Evans' photographs, while forming an integral part of the FSA portfolio, are works of art in their own right. This implies, however, that these photographs basically retain their significance and are self-sufficient. But these systems are incompatible. Systems of knowledge cannot coexist; they can only replace one another. This is also true of Walker Evans' photographs. Never again will we see them as Roy Striker did in 1935.

At this particular moment of history we can only experience these photographs as work of Walker Evans. In the following, I will try to depict this situation with the eyes of Selden Rodman, who is deeply committed to the previous system of knowledge as portrayed by the FSA collection. He says, "It seems to me that as this collection gets older, it is increasingly being transformed from a living organism into a cult object. But I find it hard to get used to the practice of worshipping parts of a portrait of America, pictures which are hung on the walls of New York galleries and considered as art."

What worries me about these reprints of FSA photographs is that originally all these pictures were coherent parts of one whole, like the member of an organism. Their creators never intended to frame them and hang them on a wall.

Cheryl Levine, as a matter of fact, framed a series of Walker Evans' photographs and exhibited these in the new, sophisticated New York art gallery "Metro Pictures" in the spring of 1981. No explanation was given, the works were exhibited under the title "Cheryl Levine Show". Art journalists who normally write exhaustively about other exhibitions of "Metro Pictures" did not report anything on the Levine Show. Why? Perhaps because they did not know what to make of it? Perhaps because what they saw there, or interpreted from this show, would have impaired or put an end to the euphoria, which has recently permeated the New York art scene.

I dare say the Levine Show calls for an analysis. Probably this would, however, be an analysis which the world of art revelling in its present euphoria would prefer to repress. The silence of art critics can only be understood as their deep mistrust of this show; the reason for this mistrust is the obvious contrast of this exhibition to the conditions currently prevailing in artistic practice.

Art critics may, of course, ignore any exhibition. Nor would it be possible simply to say this was poor art, or that this type of art was not interesting. In order to ignore an exhibition in this way the critic must be frank and point out that the conditions under which present-day art is produced and presented do not interest him. And this is exactly what is expressed by the critics' silence about the Levine Show.

In my opinion, the first theory on which the Levine Show is based, claims that analysis may no longer remain restricted to the objet d'art. In the period of Modernism, the significance of a work of art resided in the work itself – this idea is also in line with the autonomy of the work.

Post-modernism has taught us that the significance of a work of art depends on a number of conditions, which change with the context. The example of Walker Evans has demonstrated the validity of this theory.

If we look at the pictures of the FSA collection, we realize their specific meaning or at least a configured meaning. If we see Walker Evans' photographs in an exhibition at the Museum of Modern Art, their significance changes; and if we see the same photographs at the Cheryl Levine Show, they assume yet another significance. But what is their real meaning in connection with the Levine Show? Of course, we must relate

Im gegenwärtigen Augenblick unserer Geschichte können wir diese Fotografien nur als Werke von Walker Evans ansehen. Im Folgendem möchte ich nun die Beschreibung dieser Situation durch Selden Rodman wiedergeben, der sich sehr für das vorangegangene System des Wissens engagiert hat, das durch diese ursprüngliche Sammlung in der FSA dargestellt wurde. Er sagt: „Es erscheint mir, das in dem Maße, in dem diese Sammlung älter wird, sie sich aus einem lebenden Organismus in ein Kultobjekt verwandelt. Aber ich kann mich nicht so leicht an diese Verehrungen gewöhnen, mit denen Ausschnitte aus einem Porträt Amerikas, Bilder, an die Wand von New Yorker Galerien gehängt und als Kunst angesehen werden. Was mich so beunruhigt bei dieser Neuauflage von Fotografien aus der FSA, ist, daß diese Bilder ursprünglich alle miteinander in Verbindung standen, so wie die einzelnen Glieder eines Organismus, und daß sie nie dafür gedacht waren, eingerahmt an die Wand gehängt zu werden.“

Für ihre Ausstellung in New York im vergangenen Frühjahr 1981, hat Cheryl Levine tatsächlich eine Auswahl von Fotografien von Walker Evans gerahmt – und sie in einer neuen, sophistizierten New Yorker Galerie ausgestellt, die sich „Metro Pictures“ nennt. Es gab zu dieser Ausstellung keinerlei Erklärung; die Arbeiten wurden als „Cheryl Levine-Show“ angeboten. Die Kunstjournalisten, die sehr viel über andere Ausstellungen, die in „Metro Pictures“ gezeigt wurden, schrieben, hatten über die Levine-Show überhaupt nicht berichtet. Warum? War es vielleicht deshalb, weil sie nichts damit anzufangen wußten? War es, weil das, was sie daraus sahen oder daraus lasen, vielleicht die Euphorie beendet oder gestört hätte, die sich in neuester Zeit in der New Yorker Kunstwelt breit macht?

Ich behaupte, daß die Levine-Ausstellung unbedingt nach einer Analyse verlangt, aller Voraussicht aber nach einer Analyse, die die gegenwärtige euphorische Kunstwelt wahrscheinlich lieber unterdrücken würde. Das Schweigen der Kunstkritik kann nur so ausgelegt werden, daß sie ein tiefes Mißtrauen gegenüber dieser Ausstellung empfand; denn diese Ausstellung stand ganz offensichtlich im Gegensatz zu den Bedingungen, die gegenwärtig in der Kunstpraxis vorherrschen. – Natürlich kann jede Ausstellung von einem Kritiker abgetan werden. Man kann auch nicht einfach über eine solche Ausstellung sagen, das ist schlechte Kunst – oder ich bin an dieser Art von Kunst nicht interessiert. Um eine Ausstellung dieser Art, in dieser Weise abzutun, muß der Kritiker offen sein, muß sagen, daß die Bedingungen, unter welchen die gegenwärtige Kunst hergestellt und aufgenommen wird, ihn nicht interessiert. Und das ist eigentlich das, was das Schweigen über die Levine-Ausstellung ausdrückt.

Die erste Feststellung, worauf die Ausstellung von Levine besteht, ist – meiner Meinung nach, daß die Analyse nicht länger auf das Kunstobjekt beschränkt bleiben darf. Während der Zeit der Moderne stand die Bedeutung eines Werkes immer als etwas, das im Werk selbst liegt – und das entspricht auch dem Sinn nach der Autonomie eines Werkes. – Es ist eine der Lektionen der Post-Moderne, daß die Bedeutung eines Werkes, die sich je nach Kontext verändert, von bestimmten Bedingungen abhängt. Das Beispiel von Walker Evans hat uns das schon gezeigt.

Sehen wir uns die Bilder in der FSA-Sammlung an, dann haben diese Bilder eine bestimmte Bedeutung – oder zumindest eine Bedeutungskonfiguration. Betrachten wir die Fotografien von Walker Evans in einer Ausstellung im Museum of Modern Art (MOMA), dann haben sie eine andere Bedeutung; sehen wir die gleichen Bilder als „Cheryl Levine-Ausstellung“, dann kommt ihnen wieder eine neue Bedeutung zu. Was ist aber nun ihre Bedeutung wirklich im Zusammenhang mit der Levine-Ausstellung? – Man muß dies natürlich im Zusammenhang zu dem setzen, was ich vielleicht „historische“ Bedeutung nennen möchte. Damit will ich aber nicht behaupten, daß ihre frühere Bedeutung nicht ohne Einfluß war, da doch ein Rest dieser historischen Bedeutung übriggeblieben ist. Für Fotografien ist es praktisch unmöglich, sich von diesem Urbezug loszulösen – selbst wenn man diesen Urbezug nie wirklich genau definiert und bestimmt hat.

Ich habe schon erwähnt, daß diese Fotografien aus der FSA-Sammlung einen Zustand der Armut auf dem Land in den USA der dreißiger Jahre dargestellt haben. Man kann

them to what I should like to call their “historic relevance”. In using this term I do not wish to deny their earlier significance, because they still retain an element of this earlier historic relevance. It is virtually impossible for photographs to become detached from their original context, even if this original context has never been clearly defined or identified.

As I have previously mentioned, the photographs from the FSA-collection depicted the poverty prevailing in the rural areas of the USA during the thirties. One might say that they are related to a specific period in history.

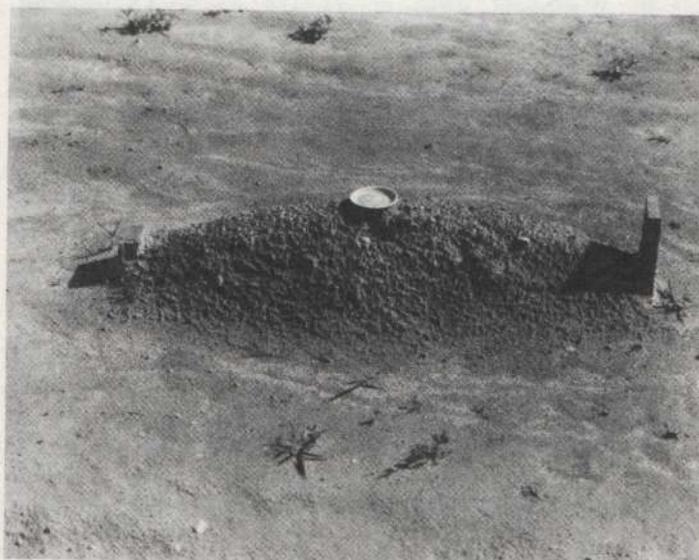
I would not think that anybody could be proof against the impression created by these photographs, even if they are shown within the context of the contemporary art scene, as was the case in the “Metro Pictures Gallery”. They represent a different world, an era which has become ubiquitous in present-day culture, as the fascination emanating from the pictures of the thirties is constantly increasing. This fascination is expressed in two ways: In a renaissance of interest in the representations and artefacts produced in the style of these pictures and artefacts in contemporary art.

It should suffice to give two different examples of this practice: Robert Mapplethorpe’s photographs and still lifes in the style of the fashion photography of the thirties, and the careful drawings reproducing photographs taken in the studio of a fascist sculptor. These were also pictures shown in the “Metro Pictures Gallery”.

The Levine exhibition might also be interpreted as a counter-example, as a representation of the thirties, as a less glamorous, less mysterious and less nostalgic era seen from the other end of the political spectrum. The return of Levine to historical works may be nothing but an example of a practice generally adopted in today’s art world of rummaging through history in the name of artistic pluralism. Photographers imitate styles and production processes of the past, such as portraits from the high society of the thirties. Sculptors create neo-classicist bronze figures; architects build sky-scrapers with triumphal arches at street level and with classical flutings. The painters, apparently the most versatile eclectics, imitate practically every aspect of modern painting; the young Germans paint neo-expressionist pictures, while the young Italians opt for neo-metaphysical paintings; the young Americans paint neo-modern abstractions, neo-veristic figurations, neo-purist decorations and almost anything they hit upon when foraging through the past.

Everyone involved in culture today, will have a feeling of “déjà vu” when looking at works of contemporary art.

Particularly striking about this exploitation and looting of history is that it is all done in the name of originality, and that each of these imitations is emphatically presented as an act of self-expression on the part of the imitator. Never before have claims to authorship and authenticity been so frequent and so loud as today, when everybody is busily engaged in plagiarism.



Walker Evans: „Child’s Grave“, Hale County, Alabama, 1936

auch sagen, daß diese Fotografien sich auf eine bestimmte historische Periode beziehen.

Ich glaube nicht, daß es jemandem gelingt, sich dem Eindruck dieser Fotografien zu entziehen, auch wenn sie im Kontext mit der heutigen Kunstwelt dargestellt werden – so wie es in der „Metro Pictures Gallery“ der Fall war. Sie stellen aber trotzdem ein anderes Bild, eine Ära dar, die letzten Endes allgegenwärtig in der heutigen Kultur geworden ist, denn die Faszination, die von den Bildern der dreißiger Jahre ausgeht, ist ständig im Zunehmen. Diese Faszination hat zwei miteinander verbundene Formen gefunden: Die Renaissance des Interesses an den tatsächlichen Darstellungen und Arte-Fakten – die in den faschistischen Staaten der dreißiger Jahre hergestellt wurden – und in der Renaissance des Stils dieser Bilder und Arte-Fakten in der gegenwärtigen Kunst.

Zwei unterschiedliche Beispiele dieser Praxis sollten eigentlich genügen: Robert Mapplethorpes Fotografien und Stillleben – die sich nach dem Stil der Modefotografie der dreißiger Jahre richten, und die sorgfältig wiedergegebenen Zeichnungen von Fotografien aus einem Bildhauerstudio eines Faschisten. Auch diese Darstellungen wurden in der Galerie „Metro Pictures“ gezeigt.

Eine mögliche Bedeutung, die man der Levine-Ausstellung zuschreiben könnte, wäre die, daß es sich hier um ein Gegenbeispiel handelt – um eine andere Darstellung der dreißiger Jahre, die nicht so glänzend, nicht so mysteriös und nicht so nostalgisch waren, und die von einem anderen Ende des politischen Spektrums aus gebracht wird.

Grundsätzlich wäre das Zurückgehen von Ch. Levine auf Werke aus der Geschichte nichts anderes, als ein Beispiel für eine allgemein übliche Praxis in der heutigen Kunstszene, nämlich das Plündern der Geschichte im Namen des künstlerischen Pluralismus. Fotografen imitieren Stilformen und Produktionsprozesse aus der Vergangenheit, wie z. B. Porträts aus der großen Gesellschaft der dreißiger Jahre; Bildhauer schaffen neoklassizistische Figuren aus Bronze; Architekten bauen Wolkenkratzer mit Triumphbögen auf Straßenebene und mit klassischen Kanälen. Die Maler, die offensichtlich die vielfältigsten Eklektiker sind, imitieren praktisch jeden Aspekt der Moderne; die jungen Deutschen malen neoexpressionistische Bilder, während die jungen Italiener neometaphysische Bilder malen; die jungen Amerikaner malen neomodern Abstraktionen, neoveristische Figurationen, neopuristische Dekorationen – und fast alles, was man irgendwie aus der Vergangenheit noch hervorziehen kann.

Jedermann, der sich heute mit Kultur beschäftigt, hat beim Betrachten zeitgenössischer Kunstwerke ein Gefühl von „déjà vu“.

Aber etwas fällt besonders auf bei diesem Ausbeuten und Ausplündern der Geschichte: Alles wird im Namen der Originalität durchgeführt, und jede dieser Imitationen wird mit großem Nachdruck als Selbstaussdruck des Nachahmers dargestellt. Niemals zuvor war der Anspruch auf Autorenschaft und Authentizität so groß und wurde so laut zum Ausdruck gebracht, da doch jedermann heute nichts anderes macht, als Plagiate schaffen.

Cheryl Levine erhebt natürlich keinen derartigen Anspruch auf Originalität; sie kann sich nicht den Mantel des Selbstaussdruckes umhängen, um ihre Beutezüge in die Vergangenheit zu rechtfertigen. Das bringt uns nun zur zweiten historischen Bedeutung der Levine-Ausstellung mit den Fotografien von Walker Evans, die sich auf die Übertragung dieser Fotografien in die Autorenschaft von W. Evans bezieht. „Metro Pictures“ hat Fotografien bereits zu einer Zeit ausgestellt, in welcher Ausstellungen von Künstler-Fotografien besondere Popularität erlangten. Jedermann war sich deshalb bewußt, daß es sich hier um eine Konjunktur der Fotografie handelt, in der sich die Maschinerie der Kunstwelt, die der Museen, der Galerien, der Universitäten, die der geschichtlichen Abteilungen, die der Journalisten und die der Künstler selbst, sich zusammenschließen, um diesen neuen Kunststatus der Fotografie zu festigen. Man muß sich deshalb bewußt sein, daß dies nur möglich ist, wenn die Fotografie nach den Bedingungen der Kunst agiert, wenn also Fotografien auch Originalwerke sein können, auf die ein Autor Anspruch hat.



Walker Evans

Of course, Cheryl Levine lays no such claim to originality; she cannot don the mantle of self-expression to justify her foragings of the past.

This leads us to the second historical significance of the Levine exhibition of photographs by Walker Evans, which is related to the conferment of those photographs into the authorship of Walker Evans.

„Metro Pictures“ had exhibited photographs already at a time when displays of art photographs had become highly popular. Everybody realized that this was a boom causing the machineries of the art world, of the museums, galleries, universities, departments of history, or journalists and artists themselves to pool their forces in order to consolidate the status of photography complies with the conditions of art, i. e. when it produces originals that can be claimed by an author.

What is totally overlooked is the technical fact that a photograph is infinitely reproducible and that in the word of Walter Benjamin it is perfectly meaningless to ask for the original.

But those doing business with art photography ignore this obvious fact and are eagerly engaged in producing original works of art. It goes without saying that they have the law – which in this case ought to be the law of property – on their side. The pertinent law is, of course, the copyright law which in the United States relates to the original and to the author.

The first thing that strikes us when looking at Cheryl Levine's exhibition is that she does not display her own works but has simply appropriated the works of someone else. This would actually constitute an infringement of copyright which forbids even the display of copyrighted works. But in our specific case there is a snag, because the works created by Evans for FSA were not eligible for copyright which is refused to works produced by civil servants or employees of the US-government.

As leading information expert in the „Foreign Security Administration“, Walker Evans made his photographs as part of his official and formal duties. They belong to all American citizens; according to the law we are the so-called commissioners of the loans. This explains why it was possible for Cheryl Levine to exhibit the FSA-photographs and to sell them for \$ 6 a print. Even though Levine does not infringe the copyright she cannot claim it for her work either. When we say „her work“ we refer to the photographs of Walker Evans; she is unable to claim copyright for the same reason as Evans. For, if the works belong to Cheryl Levine, they belong to all of us. What we are concerned with is an idea rather than anything else, and ideas are not copyrightable. Is it at all possible to talk of the work of Cheryl Levine? Can we say that this work has an author, an owner? To which category would the work belong? Is it, perhaps, a type of communication? Briefly, is

Was dabei vollkommen übersehen wird, ist die technische Tatsache der Fotografie – daß sie reproduzierbar ist, und zwar ohne Ende reproduzierbar, und daß – wie Walter Benjamin es formulierte: „nach dem Original zu fragen, überhaupt keinen Sinn hat“.

Aber das Geschäft mit der Fotografie als Kunst ignoriert diese offensichtliche Tatsache und ist emsig dabei, originale Kunstwerke herzustellen. Es erübrigt sich natürlich, zu sagen, daß das Gesetz – das man hier als das Gesetz des Eigentums ansehen muß – auf der Seite dieser Aktionen steht. – Das zuständige Gesetz dafür ist selbstverständlich das Urheberrechtsgesetz, welches sich in den USA auf Original und Autor bezieht.

Was bei der Ausstellung von Cheryl Levine sofort auffällt, ist, daß sie Werke zeigt, die nicht von ihr stammen, daß sie sich einfach Werke eines anderen angeeignet und ausgestellt hat. Dies würde nun einen offensichtlichen Verstoß gegen das Urheberrecht bedeuten, das sogar das Herzeigen, also das Ausstellen von urheberrechtlich geschützten Werken anderer verbietet. Aber in diesem besonderen Fall gibt es eine Fußangel, denn die Arbeiten, die W. Evans für die FSA geschaffen hat, können nicht urheberrechtlich geschützt werden. Das Urheberrecht wird bei jenen Werken gesetzlich verweigert, die von Beamten oder Beschäftigten der USA-Regierung hergestellt werden.

Als leitender Informationsexperte in der „Foreign Security Administration“ hat W. Evans diese Fotografien im Rahmen seiner offiziellen und formellen Pflichten hergestellt. Deshalb gehören sie allen amerikanischen Bürgern; wir sind, dem Gesetz nach, sogenannte Kommissionäre dieser Leihgaben. So erklärt es sich auch, warum es Ch. Levine möglich war, die FSA-Fotografien auszustellen, und sie pro Kopie um \$ 6 zu verkaufen. – Wenn nun Levine auch nicht gegen das Urheberrecht verstößt, so kann sie doch kein Urheberrecht auf ihre Arbeit beanspruchen. Wenn wir sagen, „ihre Arbeit“, dann meinen wir diese Fotografien von Walker Evans; sie kann das Urheberrecht aus demselben Grund nicht erhalten, aus dem es W. Evans nicht erhielt. Wenn die Arbeiten nämlich Cheryl Levine gehören, dann gehören sie auch Ihnen und mir und somit uns allen.

Es handelt sich hier mehr um eine Idee, und Ideen können nicht urheberrechtlich geschützt werden. Können wir überhaupt von einer eigenständigen Arbeit bei Cheryl Levine sprechen? Kann man sagen, daß diese Arbeit einen Autor hat, einen Eigentümer? Wo müßte diese Arbeit dann angesiedelt sein? Ist es vielleicht eine Form der Kommunikation? Kurz gesagt: ist das was Levine macht, das Produkt eines schöpferischen Prozesses, nach dem diese Werke dann weitergegeben werden können? Vom Gesichtspunkt der Postmoderne müßte die Antwort auf alle diese Fragen „nein“ lauten.

Aus unserer Perspektive kann man Urheberrecht als ein Mittel verstehen, durch das die Kunstwerke der Zeit der Moderne sich mit dem Wert der kapitalistischen Kultur in Einklang gebracht haben. Es sollte uns daher nicht überraschen, daß das Urheberrechtsgesetz genau jene Ausdrücke verwendet, die wir als Grundausrücke in der Kunstepistemologie wiederfinden: Original, Autorenschaft, Medium, Ausdrucksmedium, Kommunikation. Ebenso wenig sollte es uns überraschen, daß Arbeiten, die wir nun als „post-modern“ bezeichnen – deren Beziehung zur Moderne kompliziert ist und die eben diese ästhetischen Ausdrücke und Begriffe kritisiert – außerhalb dieses Urheberrechts fallen müßten. Ich glaube, es ist nicht nur so, daß sie nicht urheberrechtlich geschützt werden können, sondern daß viele dieser Arbeiten sogar einen Verstoß gegen das Urheberrecht bilden.

Ich habe in einem anderen Zusammenhang bereits angeführt, daß die Postmoderne da beginnt, wo Rauschenbergs Arbeit sich von der Produktionstechnik zur Reproduktionstechnik wandelt, als nämlich die Fotografie in die Malerei eindrang und damit für immer die Reinheit der Moderne störte.

Rauschenberg hat sich nicht von der Malerei der Fotografie zugewandt, sondern er hat fotografischen Bildern erlaubt, auf seiner Leinwand aufzuscheinen. Damit erzeugte er eine Zwitterposition, deren grundlegendes Strukturprinzip die Übertragung des Bildes von einem Ort zum anderen darstellte, was nichts mehr mit der Herstellung von Bildern, sondern mit dem Gebrauch von Bildern zu tun hat.

what Levine does the outcome of a creative process upon whose completion the works can be passed on? From the post-modernist point of view the answer to all questions would have to be “no”.

From our perspective one may understand copyright as a means by which modernist works of art have been brought in line with capitalist culture. Thus, we ought not to be surprised that in copyright law we find exactly the same terms that we encounter as basic expressions in the epistemology of art: original, authorship, medium, medium of expression, communication. Nor ought we to be surprised that so-called “post-modernist” works, which are critical of modernism and of the abovementioned aesthetic terms and concepts, should be excluded from copyright protection. I even believe that beyond being ineligible for copyright they constitute an infringement of it.

I have previously mentioned that Post-Modernism begins where Rauschenberg's work turns from a technique of production into a technique of reproduction. It came into being, when photography intruded into painting and forever disturbed the purity of Modernism.

Rauschenberg did not turn from painting to photography. He simply allowed photographs to appear on his canvas. He created hybrids whose basic structural principle is the transfer of images from one place to another, which means that pictures are no longer produced but used.

Four years ago, a case was filed against Rauschenberg for infringement of copyright due to the use of photographs. A photographer had discovered one of his photographs in an article about Rauschenberg in “Time Magazine”. The picture showing a driver had been made for a Nikon advertisement and Rauschenberg had appropriated it for one of his works which he called “Pull”. An action for damages was brought against Rauschenberg, who was deeply astonished, since he had believed that the use of his photograph would certainly make the photographer happy. In that particular case it did make the photographer happy, indeed. The case was settled out of court and he received \$ 3000 plus a copy of “Pull” estimated at about \$ 10.000. In addition he was granted the right to have his name mentioned on each reproduction of the picture.

“The New York Times” of last Sunday printed a story about Rauschenberg's second career – his career as photographer. Of course, we have always known that Rauschenberg made photographs in the late forties and fifties. Now we learn that Rauschenberg's latest works are made up of unadulterated photographs arranged on the wall in totemic configurations. Rauschenberg calls these works “photems” and makes his own photographs for them. This is why he belongs to the new group of authors whom we call photographers.

When I speak of photography in the name of art, I do not want to imply that photography is without a future nor that it belongs to the realm of documentation rather than to that of art. What I would like to say about the Cheryl Levine exhibition of FSA-photographs by Walker Evans is that one cannot opt for either the one or the other. That the significance of photography lies in the realms of both art and photography and that there must no longer be a contradiction between the two. Photography has always been considered belonging to the realm of documentation, of reproduction. As such the history of photography ran parallel to that of art, practically as an accompanying piece of art. In the course of time the art domain was limited and the photographic domain was extended and now photography has suddenly overcome this conceptual barrier to side with art.

(Excerpt from a German tape recording and retranslated into English) Translation: Mag. Ursula Cordt

Vor vier Jahren wurde ein Prozeß gegen Rauschenberg in die Wege geleitet, und zwar wegen Verstoßes gegen das Urheberrecht aufgrund der Verwendung einer Fotografie. Ein Fotograf hat in einem Artikel, der über Rauschenberg im „Time Magazine“ erschienen war, die Reproduktion einer Fotografie entdeckt, die er gemacht hatte. Die Fotografie war das Bild eines Tauchers, das für eine Nikon-Werbung hergestellt worden war, und Rauschenberg hatte sie sich für eine seiner Arbeiten angeeignet, die er „Pull“ nannte. Es wurde ein Verfahren gegen Rauschenberg auf Schadenersatz eingeleitet. Rauschenberg war außerordentlich erstaunt über den Vorfall, weil er annahm, daß die Verwendung einer Fotografie den Fotografen nur glücklich machen konnte. Der Fotograf wurde in diesem Fall auch glücklich gemacht, und zwar durch eine außerordentliche Beilegung einer Summe von \$ 3000 durch eine Kopie von „Pull“, die ungefähr \$ 10.000 wert war, und erhielt die Zusage, daß ab nun bei jeder Wiedergabe dieses Bildes sein Name genannt wird.

In der Ausgabe „The New York Times“ vom letzten Sonntag ist eine Geschichte über Robert Rauschenbergs zweite Karriere erschienen, seine Karriere als Fotograf. Wir haben natürlich schon immer gewußt, daß Rauschenberg in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren fotografiert hat. Nun erfahren wir, daß die letzten Werke Rauschenbergs aus unverfälschten Fotografien bestehen, die in Konfigurationen an der Wand arrangiert werden, die Totempfählen ähneln. Diese Werke nennt er „Photemen“. Für diese neuen Bilder stellt Rauschenberg selbst die Fotografien her. Daher gelangt nun Rauschenberg auch in den Kreis jener neuen Gruppe von Autoren, die wir Fotografen nennen.

Wenn ich von der Einengung der Fotografie im Namen der Kunst spreche, möchte ich damit nicht sagen, daß die Fotografie keinerlei Zukunft hat, und ich möchte damit auch nicht sagen, daß die Fotografie eher in den Bereich der Dokumentation als in den der Kunst gehört. Was ich über die Ausstellung von Cheryl Levine der FSA-Fotografien von Walker Evans sagen möchte, ist, daß man sich nicht für den einen oder anderen Bereich entscheiden kann. Daß die Bedeutung der Fotografie in beiden Bereichen liegt, und zwar gleichermaßen im Bereich der Kunst und im Bereich der Dokumentation, und daß es da keinen Widerspruch mehr geben darf. Die Fotografie wurde immer als etwas verstanden, das auf die Seite der Dokumentation, auf die Seite der Kopie gehört. Und als solches verlief die Geschichte der Fotografie parallel mit jener der Kunst und sie war praktisch ein Gegenstück zur Kunst. Die Domäne der Kunst wurde eingengt, und die Domäne der Fotografie immer weiter ausgedehnt. Und nun hat die Fotografie plötzlich diese begriffliche Trennwand übersprungen und hat sich auf die Seite der Kunst geschlagen.

(Auszug aus einer deutschen Tonbandaufzeichnung)

# Martha Rosler

## Politische Aspekte der Dokumentarfotografie

Betrachten wir fotografische Bilder als Momente im ideologischen Kampf. Dabei sollten wir uns in Erinnerung rufen, daß selbst im Wort „dokumentarisch“ eine halb verhüllte Auseinandersetzung stattfindet.

John Grierson, Kritiker, Regisseur, später Vorstand der „British Film Unit“, dachte – als er den Begriff „dokumentarisch“ in den dreißiger Jahren in einer Kritik eines Film von Robert Flaherty einführte – an Arbeiten, die seinem allgemeinen Bestreben nach der Entwicklung einer gebildeten, politisch partizipierenden Öffentlichkeit entsprachen.

Die Vorstellung vom „Dokumentarischen“ hatte nichts mit einer bloß isolierten Aktualität zu tun und das Kriterium war kein simpler positivistischer Wahrheitswert. Der Begriff des Dokumentarischen war eingebunden in die Zivilisation des 20. Jahrhunderts mit ihrem zentralen Stellenwert als Kommunikationsmittel. Für Grierson und andere war zur demokratischen Mitbestimmung unbedingt ein konstanter Informations- und Gedankenfluß notwendig, wie sie der dokumentarische Ansatz lieferte.

Das Wort „dokumentarisch“ wurde in diesem Sinne vergangenheitsbezogen von reformbestrebten Journalisten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in den USA wie, Jacob Riis und Lewis Hine, die Fotografen und Journalisten gleichzeitig waren, ausgeliehen. Für sie war die Kamera kein Gewehr, das auf seine „Gegenstände“ gerichtet ist, sondern eine feurige Feder, die das Bild der bis dahin un fotografierten Armen in die historische und journalistische Geschichte, als auch ins Bewußtsein der „reichen und höheren“ Klassen einschrieb.

Diese Reformatoren waren in erster Linie Polemiker und erst in zweiter Linie Fotografen. Neu daran war der politische Gebrauch der Kamera, um gemeinsam soziale Veränderung zu fordern, im Gegensatz zur Almosen-Barmherzigkeit, die mit auffrisierten Fotografien von Armenhauskindern, die ihr Wohltäter, Dr. Barnardo, ein Engländer, fünfzig Jahre zuvor hergestellt hat.

Eher als an eine Mythologie der Kriminalität der Armut, oder an die des Irreseins (wie diese Thesen von Cesare Lombroso und Dr. Hugh Diamond entwickelt wurden), glaubten J. Riis, L. Hine sowie andere Reformatoren, wie Jane Addams und Lillian Wald, die keine Journalisten waren, an die emphatische Reaktion, d. h. wenn man die arbeitenden Armen sehen könnte, würde man ihre trotz Armut und erniedrigender Umstände beibehaltene Würde erfassen können. Riis und Hine, die vielleicht engagierter als Francis Benjamin Johnston waren, wollten Veränderungen. Für sie war der Staat ein Ort der Auseinandersetzung: Gesetzesänderung mit sozialer Gerechtigkeit würden einen neuen Menschen hervorbringen. Was sie dagegen nicht wollten, war die Revolution.

In den fünfziger Jahren versandete die Dokumentarfotografie irgendwie in den USA. Was geschah aber mit den Dokumentarfotografen der dreißiger Jahre, die an der staatlichen Propagandaarbeit für den „New Deal“ beteiligt gewesen waren? Was wurde aus all denen, die sich für die oppositionelle Arbeit engagiert hatten? Walker Evans wird ein verbitterter Ästhet; Dorothea Lange zieht sich ins Privatleben zurück; Arthur Rothstein ediert Bildbände; Alfred Eisenstaedt wird zum Allerweltsjournalisten; Ben Shahn wird ein schlechter Maler; Russell Lee beginnt für einen Ölkonzern zu arbeiten; Jack Delano übersiedelt nach Puerto Rico; Marion Post Walcott geht nach Nordkalifornien; Aaron Siskind konvertiert zum abstrakten Expressionismus; Bill Brandt bekennt sich zum

## Political Aspects of Documentary Photography

Let us acknowledge photographic images as instances of ideological combat. We should recall that there is a half-hidden struggle over even the word “documentary.” John Grierson, critic, film director, later head of the British Film Unit, when he introduced the term in the thirties in a review of a film by Robert Flaherty, had in mind work that fit in with his general aim of developing an educated, electorally active public. The idea of “documentary” had nothing to do with a mere isolated “actuality”, and its criterion was not a simple positivist truth value. The idea of documentary was knit into the pattern of 20th century civilization in which a central figure was the means of communication. For Grierson and others, democratic participation absolutely required a constant flow of information and ideas in coherent points of view, such as documentary might supply.

The word “documentary” in this sense has been lent backward in time to such reform-minded still-photographer-journalists as Jacob Riis and Lewis Hine in the early-20th-century United States. For them the camera could be thought of as not a gun, drawn on its “subjects”, but a fiery pencil that with flash and flare inscribed into the historical and journalistic record as well as into the consciences of the “comfortable” classes, the image of the previously unphotographed poor. These reformers were arguers first, photographers second. What was new was the political use of the camera to demand concerted social change, in contrast to the alms-giving charity wheedled out of individuals by the tricked-up photos of poorhouse kids produced by their benefactor, the Englishman Dr. Barnardo, 50 years before. Rather than a physiognomic mythology of criminality, depravity, or madness, such as that developed by Cesare Lombroso or Dr. Hugh Diamond, Riis & Hine, and other reformers (not journalists) like Jane Addams and Lillian Wald, believed in the emphatic response: that if you could see the working poor, you would apprehend a dignity held in common in spite of poverty and degrading circumstances. Riis and Hine, more impassioned than Frances Benjamin Johnston perhaps, were after more than enlightenment in their public: they wanted change. For them the State was a site of struggle: change laws, alter circumstances, and dignity and a kind human nature would win out. What they didn't want was revolution.

In the 1950's and after, documentary in the United States (and elsewhere) fizzled. What happened to the documentary photographers of the 30's, those involved in government propaganda work for the New Deal and those engaged in oppositional practice? Walker Evans becomes an embittered aesthete, Dorothea Lange a privatist, Arthur Rothstein a picture editor, Alfred Eisenstaedt a journalist hack; Ben Shahn becomes a bad painter, Russell Lee goes to work for an oil company; Jack Delano moves to Puerto Rico, Marion Post Walcott to Northern California; Aaron Siskind converts to Abstract Expressionism, Bill Brandt becomes a vitalist; Robert Capa eventually gets blown up in Vietnam; Leo Seltzer, along with the rest of the Photo League, disappears.

Robert Frank, anarchic bohemian, tourist in the fabled land of no yesterday, no today, and endless tomorrow, appears, in hindsight to displace them all, bringing in isolated subjectivity and melancholia in place of certitude and concerted militancy. We also get in John Szarkowski, a presiding genius of this swing from exteriority to interiority; his epiphanic ex-cathedra pronouncements from the templed Museum of Modern Art

Vitalismus; Capa schließlich gerät in Vietnam bei einer Explosion ums Leben; Leo Seltzer – ebenso wie der Rest der „Photo League“ – verschwinden im Dunkeln.

Robert Frank, anarchistischer Bohemien und Tourist im sagenumwobenen „Land ohne Gestern, ohne Heute und endlosem Morgen“, erscheint als Nachläufer an ihrer Stelle; er bringt eine isolierte Subjektivität und Melancholie mit – anstelle von festen Überzeugungen und Kampf. Wir erhalten in John Szarkowski (Direktor der Fotosammlung im MOMA) einen genialen Vorsitzenden dieses merkbaren Umschwungs von Außen nach Innen. Mit seinen „ex-cathedra-Äußerungen“ gelingt es ihm, aus dem geheiligten Museum of Modern Art in N. Y. das „Mysterium“ und die Unaussprechlichkeit zu verbannen, indem er sich für die Bedeutung der Dokumentarfotografie einsetzt.

J. Szarkowski, dem Lee Friedlander, Garry Winogrand und Diane Arbus in den späten sechziger Jahren ihre Karriere verdanken, meinte, daß der Unterschied zwischen den „Neuen Dokumentarfotografen“ und denen der dreißiger Jahre darin besteht, daß diese die Freuden und Schrecken der Welt annehmen, wohingegen ihre Vorgänger die Welt verändern wollten; widersprach er hier bewußt Karl Marx, der sagte: „bisher wollten die Philosophen die Welt verstehen; wir möchten sie verändern“? Szarkowski schrieb seine Bemerkungen zu „Freuden und Schrecken“ im Jahre 1967.

J. Szarkowski und andere haben die Reichweite des Begriffes „Dokumentarfotografie“ nicht nur für die Gegenwart, sondern auch zurück bis zu A. Renger-Patzsch und zu August Sander, ja bis zu Eugène Atget hin ausgeweitet, der – soviel ich weiß – niemals ein Wort über sozialen Aktivismus im Zusammenhang mit seinem erstaunlichen Oeuvre fallen ließ.

Gegen Ende der sechziger Jahre war das sozial-dokumentarische Anliegen in den Hintergrund getreten. In der duldsamen Nachhäre des McCarthy Amerika – jener Zeit, die nach dem Soziologen Daniel Bell das Ende einer Ideologie brachte – war es für Leute aus allen Sparten ein Gebot der Vorsicht, sich einer Führung der „Sozialwissenschaft“ anzuschließen, indem sie sich einem „wertfreien“ (auch: amoralischem, apolitischen), neutralem Objektivismus, der mit einer plötzlich wieder glaubwürdig gewordenen Metaphysik gekoppelt war, verschrieben. Besonders wegen der sozialen Bewegungen der sechziger Jahre haben die Aktivisten an die Unentbehrlichkeit der Fotografie geglaubt. Die oppositionelle „Untergrund“-Presse zum Beispiel, war darauf angewiesen.

Diejenigen Leute, auf deren Arbeit ich mich nun beziehen werde, sind auch einer aktivistischen, sozial engagierten, fotografischen Praxis verpflichtet. Der von ihnen eingeschlagene Weg ist jedoch schwierig, denn aufgrund ihrer gleichzeitigen Beschäftigung mit der sogenannten künstlerischen Fotografie, leben sie mit Widersprüchen. Man kann jedoch nicht sagen, daß sie nur politische oder ästhetische Puristen sind; beide Richtlinien würden eine perfektere Vorgangsweise beanspruchen; diese Argumente beachten sie aber nicht. Sie gehen einen ambivalenten Weg der auseinander führt. Das ist die Praxis, die man überall auf der „Welt im allgemeinen“, in Galerien, Museen, Hörsälen und Symposien wie diesem hier, findet. Sie ziehen ihre Grenzen nicht innerhalb eines Diskurses per se. Sie schwimmen in unterschiedlichem Ausmaß im Strom des Diskurses der Kunstwelt mit, und sindeher daran interessiert, auf die Welt, die damit nichts zu tun hat, einzuwirken. Sie neigen zu einer Art unverzüglichen Handelns und zur Konsolidierung einer „Gemeinschaft“, durch die Entwicklung einer Kultur der Opposition. Darin sind sie in ihrer Zielsetzung radikaler als John Grierson es war. Weiters würde es sie nicht befriedigen, durch bloßes „zur Verfügungstellen von Information“ ein großes Publikum für ihre wesentlichen Anliegen einzunehmen; dem Begriff des „freien Ideenmarktes“ würden sie geringschätzig gegenüberstehen. Und gegenüber ihrer didak-

manage to make “mystery” and ineffability the meaning of documentary.

Szarkowski, in creating the careers of Lee Friedlander, Garry Winogrand, and Diane Arbus in the late 60's said that what distinguished these “new documentarians” from those of the 30's was that they embraced the pleasures and terrors of the world whereas the earlier ones had sought to change the world. Was he consciously opposing Karl Marx, who said: “hitherto, philosophers have sought to understand the world; we seek to change it”? Szarkowski wrote his remarks about “pleasures and terrors” in 1967, at a high point of the Vietnam war. He was not referring to the pleasures and terrors of Vietnam.

Szarkowski and others have extended the reach of the term “documentary” in this way not only to contemporaries but also back to, say, Albert Renger-Patzsch, and to August Sander, whose marvelous work was not an activist project in any sense of the term that I recognize, and also to Eugène Atget, who never breathed a word, as far as I know, about social activism in relation to his remarkable oeuvre.

By the late 1960's the social documentary project had been obscured. In the period described by sociologist Daniel Bell as bringing in the end of ideology in docile post-McCarthy America it was prudent for people in all fields to follow the lead of “social science” in dedicating themselves to a “value-free” (read amoral, apolitical) neutral objectivism, coupled with a leap-of-faith metaphysics. But especially because of the social movements of the 60's, activists have found photography to be indispensable. The oppositional “underground” press, for example, depended on it. The people whose work I will refer to now are also committed to an activist, socially engaged photographic practice. But their chosen course is a difficult one because by their simultaneous engagement with so-called photographic art they live with contradictions. It is not just to say that they have no patience with political or aesthetic purists, both of whom claim a more perfect politics; they don't even notice those arguments. They are committed to pursuing a dual practice whose amalgamation is potentially always capable of falling apart. It is a practice that resides in “the world at large” and it resides in galleries, museums, lecture halls and symposia such as this. They do not mark their closure within “discourse” per se. They swim in the stream of art-world discourse, to varying extents, but they are more interested in having an effect on the world that has nothing to do with it. They tend to have in mind some immediate action or the consolidation of a “community” through the development of a culture of opposition. In this their aims are more radical than Grierson's. Further, they would not be satisfied to claim a goal of winning a broad audience to their points, of simply “providing information”; they would be contemptuous of the notion of a “free marketplace of ideas.” And their auteurship is often a wistful far-out distanced second to their didacticism. There are problems and ambivalences here, the ones we always suffer in an art world vigilantly wielding twin pincer blades of fashionableness and formalism and in a political climate that wields its own pair of pincers, instrumentalism and mystification. It is difficult to have a foot in the art world and one out of it: how to keep your balance? It is difficult to know how to choose a political direction when there is no clear opposition, as in the States – in this feminists and gay activists have it a bit easier. It is difficult to know how to retain subjectivity, situating oneself in relation to one's subjects and one's audience, to narrow the range of meanings without locking into bureaucratic instrumentalism. It is difficult to look for an emphatic response without stumbling into sentimentality and romanticism, treading a narrow course between the metonymic and the metaphoric, the literal, and the symbolic.

For these photographers, “changing the discourse” means

tischen Aufgabe steht ihre Autorenschaft oft an weit entrückter zweiter Stelle.

Es gibt Probleme und Widersprüche, die wir immer in einer Kunst-Welt finden, die wachsam ihre Zwänge „Eleganz“ und „Formalismus“ kultiviert, wo in einem politischen Klima, das Einsetzen von „Machenschaften“ und „Mystifikation“ erzeugt werden.

- 1) Es ist schwer, gleichzeitig einen Fuß in der Kunstwelt und den anderen draußen zu haben: wie hält man da das Gleichgewicht?
- 2) Es ist nicht einfach in einem Land, wie in den Vereinigten Staaten, wo es keine klare Opposition gibt, sich für eine politische Ausrichtung zu entscheiden. In dieser Hinsicht haben es feministische und homosexuelle Aktivisten etwas leichter.
- 3) Es ist schwierig, die eigene Subjektivität zu bewahren, indem man sich in Beziehung zu seinen Themen und seinem Publikum setzt; die Palette der Meinungen zu begrenzen, ohne bürokratischer Zweckhaftigkeit anheimzufallen.
- 4) Es ist schwierig, emphatische Reaktionen anzustreben, ohne in Sentimentalität und Romantizismus hineinzustolpern, indem man den engen Weg zwischen Metonymie und Metaphorik, zwischen Buchstabentreue und Symbolik, beschreitet.

„Den eingeschlagenen Weg ändern“ bedeutet für die Fotografen eine Re-Definition ideologischer Gegebenheiten, speziell in der Bedeutung von

- 1) Arbeit und Arbeiter,
- 2) Sexualität und Geschlecht, und
- 3) Kampfgeist.



Wie immer, wo die Auseinandersetzung um den Besitz des gesamten Terrains geht, muß das ganze Feld der dokumentarischen und aktivistischen Fotografie neu definiert werden, um ihr nicht bloß eine dürftige Legitimität zurückzugeben, sondern gleichzeitig die Sicherheit und den Kampfgeist, die ihr von den vielleicht mit Geld geschmierten Miesmachern, den Mystikern, den Universalisten, den Subjektivisten, den Pseudosoziologen und den Ästheten abgesaugt wurden.

In Gegenwart eines nicht kunstbeflissenen Publikums, wirft eine Untersuchung über die Arbeit, über Frauenprobleme und über politische Partizipation im allgemeinen, andere Fragen auf. Natürlich ist es leichter, vor einem gleichgesinnten Publikum, mit dem man sich identifizieren kann, zu arbeiten, als vor Leuten, deren Meinungen vielschichtig sind.

the redefinition of ideological givens, most particularly about the meaning of work and workers, sexuality and gender, and militancy. As with any appropriated practice, where the struggle is over the ownership of the entire terrain, the whole field of documentary and activist photography must be redefined, returning to it not a mere "legitimacy", baldly stated, but the certitude and militancy leached out of it by its dismemberers, its mystifiers, its universalizers, subjectivizers, pseudosociologizers, and aestheticizers, lubricated perhaps by money. For nonart audiences, work about working, about women, and about selective action, pose different problems. It is easier, of course, to have an audience of like-minded folk with whom you share assumptions than direct work outward to a broader public. But in any case all those works I will refer to recognize, as did Riis and Hine and the Roosevelt Government and Heartfield and the photographers for AIZ, the necessity of working the image with verbal texts. They use extended captions, select quotations or related found texts, they make or collaborate texts or put their work in printed publications, pamphlets, newspapers, and leaflets, they produce slide shows or lectures.

Images do not "stand alone . . ." Yet a small exposure of their ambivalences in relation to art-world protocols over the status of the wordless photographic image is suggested by the fact that when asked for "slides of their work", to show audiences such as this, many of them forget to send along the texts or to include slides of the images as they appear in published form. This makes our work here a little harder. It also shows their slight patience with such presentations.



Lewis Hine: „Kinderarbeit in den USA“ Vintage Prints, zwischen 1911- 1914.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

For most of these photographers the exposure of abuses in both real-life circumstances and in ideological presentations is not a liberal maneuver: they are not interested in asking, as did Riis and Hine and the FSA photographers and US television newsman Edward R. Murrow for one segment of the population to take pity on and act politically for the subject of their work. They wish to promote militancy, not to create or perpetuate an imagery of victimhood or of nobility. They do not always succeed. A side note is that the most militant US union of the past decades, the United Farmworkers, used to show images of strongly active and united people in organizing drives, while they sent out unrelieved images of victimized children in their fund-raising appeals to liberal supporters.

Chauncey Hare's view of exploitation is much more systemic

In jedem Fall aber erkannten schon diejenigen, auf deren Arbeit ich mich beziehen werde, die Notwendigkeit an, wie schon Jacob Riis und Lewis Hine, die Roosevelt Regierung, John Heartfield und die AIZ-Fotografen, bestimmte Bilder mit Texten zu versehen. Sie gebrauchten erweiterte Untertitel, wählten Zitate oder sinnergänzende Texte aus, veröffentlichten ihre Arbeit in Druckwerken, Pamphleten, Zeitungen, Flugblättern und hielten Dia- oder sonstige Vorträge.

Bilder „stehen nicht für sich alleine“ . . . Dennoch wird ihre Ambivalenz gegenüber den Protokollen der Kunstwelt sichtbar, wie sie im nicht kommentierten fotografischen Bild und durch die Tatsache angedeutet werden, daß viele von ihnen, wenn sie um „Dias von ihrer Arbeit“ gebeten werden, um sie einem Publikum wie diesem zu zeigen, ganz einfach darauf vergessen, auch Texte mitzuschicken.

Für die meisten dieser Fotografen ist das Aufdecken von Mißständen, sowohl in realen Lebensumständen als auch in ideologischen Vorstellungen, kein liberales Anliegen: sie sind nicht – wie J. Riis, L. Hine, die FSA-Fotografen (Farm Security Administration) und Edward R. Murrow, (der Reporter beim US-Fernsehen ist), daran interessiert, für einen Teil der Bevölkerung Mitleid zu erwecken und sich politisch für sie einzusetzen. Sie wollen den Kampfgeist unterstützen und nicht Vorstellungen von Opferbereitschaft verewigen. Sie setzen sich nicht immer durch. Am Rande sei vermerkt, daß die kämpferischste US-Gewerkschaft der letzten Jahrzehnte, die United Farmworkers (Vereinigte Landarbeiter) ist, die zwar Bilder von sehr aktiven und solidarischen Leuten zur Organisation von Kampagnen zeigte, während sie Bilder, die ungeschminkt das Elend von Kindern zur Schau stellten, zur Spendenaufforderung an liberale Anhänger aussandte.

Chauncey Hares' Auffassung dagegen von der Ausbeutung ist viel systematischer. Er war gleichzeitig 20 Jahre lang Ingenieur bei „Standard Oil“ in Point Richmond in Kalifornien und Fotograf – und erhielt während dieser Zeit dreimal das „Guggenheim-Stipendium“. Hare, ein Anti-Marxist, ist nichtsdestoweniger davon überzeugt, daß sich in unserem System eine totale Ausbeutung des Lebens und der Arbeit der Menschen vollzieht. Während er bei „Aperture“, unserem angesehensten Verleger fotografischer Bücher, ein bedeutendes Buch publizierte, gab er seine Arbeit bei „Standard Oil“ auf und stellte Broschüren und Fotos her, die er an alle Arbeiter von Standard Oil aussandte. Er hatte die Ölgesellschaft von der Chefetage bis zum Arbeiter fotografiert und auch daran interessierte pensionierte Arbeiter und Vorstandsmitglieder. Das technische und leitende Personal der Ölgesellschaft ist weiß; die für die Wartung und Instandhaltung zuständigen Arbeiter sind schwarz. Chauncey hat auch Staatsbedienstete fotografiert. Im „Museum of Modern Art“ in San Francisco war eine Veranstaltung mit ihm geplant – bis er bekanntgab, daß er erläuternde Texte und Zitate mit einbeziehen wolle. Daraufhin wurde die Veranstaltung abgesagt.

Fred Lonidier ist ein anderer kalifornischer Fotograf, der sich für Mißstände in der Arbeitswelt interessiert. In seiner „The Health and Safety Game“ („Das Gesundheits- und Sicherheitsspiel“) benannten Arbeit, unterzog er die unter den Bedingungen des Kapitalismus institutionalisierte Ausbeutung durch Arbeit einer unerbittlichen, systemimmanenten Betrachtung. Er verwendete Spielanleitungen als eine Art „Choreografie der Züge“, die die beiden Spieler, Arbeitgeber und Arbeitnehmer machen. Lonidier zeigt diese und andere seiner Arbeiten sowohl in Galerien, als auch in Gewerkschaftshäusern und Foyers von öffentlichen Gebäuden und publiziert sie in Gewerkschaftszeitungen. Er hat sich in seinem Werk auch mit Staatsbediensteten beschäftigt; seine eigenen Arbeiten die dazu bestimmt sind, daß sie von den in der Produktion beschäftigten Arbeitern während der Arbeit gelesen werden, demonstrieren die auf die Massenproduktion ausgerichtete Fotoindustrie, um diese zu kritisieren.

and systematic. An engineer with Standard Oil in Point Richmond, California for 20 years, he was simultaneously a photographer who held 3 Guggenheim Fellowships during that period. An anti-Marxist, Hare nevertheless believes that our system is totally exploitive of people's lives and labor. While he was publishing a big book with Aperture, our most prestigious photo publisher, he was quitting Standard Oil and producing booklets and photos to send out to all the workers at Standard Oil. He has photographed the company from top to bottom and interviewed retired workers and officers. Although the technical and managerial staff is white, many of the maintenance workers are black and poor.—Chauncey has also photographed government civil-service workers. Chauncey was scheduled to have a show at the San Francisco Museum of Modern Art—until he told them he wanted to include captions and quotations. The show was cancelled.

Fred Lonidier is another California photographer interested in the abuses of work. In „The Health and Safety Game“ he took a relentlessly systemic view of the institutionalized violence of work under capitalism. He used game theory as a sort of choreography of the „moves“ that the two players, Labor and Management, make. Fred shows that and other works both in art galleries and in union halls and public office building lobbies and published them in union newspapers. He has also done work about civil service workers, produces work within the mass-production photo industry that comments on the industry itself and is meant to be read by the production workers during the course of production. Here is part of a GAF „photo T-shirt“ series.

Fred had originally been trained as a sociologist, as had Deborah Barndt – Dr. Deborah Barndt, a Toronto photographer who works with the participatory Research Group and the International Council for Adult Education. In her work with immigrant women from Asia and Latin America, she assists them in evaluating and maintaining part of their traditional culture while learning how to live, work and communicate in English-speaking Canada. She draws upon the pedagogical techniques of Paolo Freire, the Brazilian. Much of her work is shown within the ethnic communities that collaboratively produced it. She had, though, the same battle that Lonidier had in showing work in municipal buildings, one of her photos of a series on Latin American women in Toronto, showing women marching to protest intervention in El Salvador, was censored. There was a lot of press coverage.

Ken Light is another California photographer concerned with issues of work. He works for the Labor Occupational Health Program of the Institute of Labor-Management Relations at the University of California, Berkely. He makes films, such as „Working Steel“ and „Working for your Life“, about many varieties of women's work, and photos that are exhibited and also published in „The Monitor“, the Labor Occ. Health Program's excellent magazine. In photographing workers and work, one has to contend with an entire range of images of work, some ideological, some instrumental that are routine in our culture, such as these. Photographers like Ken Light must change the terms of the discussion, returning subjectivity and biography to the workers shown. These are foundry workers . . . A lead smelling plant that is destroying a town and causing birth problems, making the plant owners decree that women working there producing batteries must be sterilized. Cannery workers. He is doing a series on farmworkers all over the US.

Steve Cagan is an Ohio photographer with somewhat similar interests. He works with a small group of artists called Common Works that has a largely working-class audience. He also helps produce the magazine The Cleveland Beacon, a project of the New American Movement. He has done a lot of work about the closing of industrial plants in Ohio and Michigan, which have produced the highest unemployment and misery in the United States. A series on Steel City workers. Truckers.

Ebenso wie Lonidier ist auch Deborah Barndt gelernte Soziologin. Dr. Deborah Barndt ist eine Fotografin aus Toronto, die in der Gruppe für Partizipationsforschung des Internationalen Rates für Erwachsenenbildung tätig ist. Sie arbeitet mit eingewanderten Frauen aus Asien und Lateinamerika, die sie dabei unterstützt, ihre traditionelle Kultur aufrecht zu erhalten, während sie im englischsprachigen Teil Canadas leben und arbeiten. Sie baut auf die pädagogischen Techniken des Brasilianers Paolo Freire. Viele ihrer Arbeiten werden innerhalb der „ethnischen Gemeinschaften“, die sie mitproduzierten, gezeigt. Sie war indessen den gleichen Schwierigkeiten begegnet, wie Lonidier. Eines ihrer Fotos, aus einer Serie über lateinamerikanische Frauen in Toronto, das demonstrierende Frauen zeigte, die gegen die Intervention in El Salvador protestierten, wurde zensuriert. Darüber wurde in der Presse viel berichtet.

Ken Light ist ein weiterer Fotograf aus Kalifornien, der sich mit der Arbeitswelt befaßt. Er arbeitet für das „Labor Operational Health Program“ (Arbeits-, Beschäftigungs- und Gesundheitsprogramm) des Institutes für die Beziehungen von Arbeitgeber und Arbeitnehmer an der University of California in Berkeley. Er stellt Filme her wie „Working Steel“ (Baustahl) und „Working For Your Life“ (Ums Leben schufteln). Er behandelt viele Themen aus der Arbeitswelt der Frauen und zeigt Fotos, die ausgestellt werden und auch in „The monitor“, dem ausgezeichneten Magazin des „Labor Operational Health Program“, publiziert wurden.

Indem man den Arbeitenden und die Arbeitswelt fotografiert, muß man gegen eine ganze Palette solcher Bilder, die ideologisch verankert in unserer Kultur zur Routine gehören, antreten. Fotografen, wie Ken Light, müssen einen Umdenkungsprozeß einleiten, indem sie den Arbeitern ihre eigene Subjektivität und ihr Selbst zurückgeben. Diese Bilder zeigen Arbeiter in einer Gießerei . . . Der Besitzer eines Bleischmelzbetriebes, der umweltschädigend auf die Stadt einwirkt und Probleme beim Gebären verursacht, läßt anordnen, daß alle im Betrieb arbeitenden Frauen, die dort Batterien herstellen, sterilisiert werden müssen.

Steve Cagan ist ein Fotograf aus Ohio mit etwa ähnlichen Interessen. Er arbeitet in einer kleinen Gruppe von Künstlern, die sich „Common Works“ nennt und ein zum Großteil aus der Arbeiterklasse stammendes Publikum hat. Er hilft auch bei der Herstellung eines Magazins, des „Cleveland Beacon“, das ein Projekt der „New American Movement“ (Bewegung für ein neues Amerika) ist. Er hat sich in vielen seiner Arbeiten mit der Schließung von Industrieanlagen in Ohio und Michigan auseinandergesetzt, welche die höchste Arbeitslosigkeit und das größte Elend in den Vereinigten Staaten zur Folge hatte.

Aneta Sperber, eine Fotografin aus Indiana, interessiert sich ebenfalls für Probleme aus der Arbeitswelt. Sie konzentriert sich auf das Leben und die Kultur der Arbeiterklasse. Sie arbeitet mit „weiblichen Darstellungsformen“ d. h. Vorstellungen von Gefühl, Kunstgewerbe und bekennender Erzählung.

Connie Hatch, eine ursprünglich aus Texas stammende Fotografin, die in San Francisco lebt, interessiert sich auch für das Anliegen und die Arbeitswelt der Frauen, sowie für die Arbeitswelt im allgemeinen. Sie arbeitet des öfteren mit Dias und Tonband und arbeitet auch oft mit anderen Fotografen zusammen. Sie hat mit Chauncey Hare und Reagan Lowie gearbeitet. Diese Bilder entstammen einer Serie, die sich „The Desublimation of Romance“ (Die Entzauberung der Romanze) nennt und die sie gemeinsam mit Janet Delaney machte. Sie beschreibt sie als Gegensatz zur männlichen Haltung, der ausgeübten Kontrolle in der Herstellung von Frauenbildern, wie die von Garry Winogrand und Lee Friedlander.

Z. B. Connie ist Anstreicherin und arbeitet gleichzeitig im exklusiven „Metropolitan Club“ für Frauen in San Francisco. Dieses Beispiel entstammt einer Dia- und Tonbandvorführung

Aneta Sperber, an Indiana photographer, is also interested in issues of work. She concentrates on working-class life and culture, working with “Women’s forms”, ideas of sentiment, craftwork, and the confessional narrative. This hand-colored image is taken from a snapshot of herself and her father, a temporarily unemployed dairy worker suffering under a temporary farm-labor job.

Connie Hatch, a San Francisco photographer originally from Texas, is interested also in women’s issues, women’s work and work in general. She often uses a slide and tape presentation and also often collaborates with other photographers. She has worked with Chauncey Hare and Reagan Lowie. These images are from a series she did with Janet Delaney called “The Desublimation of Romance”, which she describes as a counterpoint to make surveillance-of-women photos such as Winogrand’s and Friedlander’s. Connie is both a housepainter and a servant at the exclusive Metropolitan Club for women in San Francisco. This is from a slide and tape show on Frankie Mann, a successful musician and computer programmer who is also a lesbian separatist. This is from a slide and tape show on her brother, an Austin, Texas phone-company lineman, and his wife and baby. They talk about the stress of keeping together, working, making enough money, and retaining their identities.

Joan E. Biren, or JEB, is a lesbian activist photographer living in Washington D. C. She has assembled a slide show of historical images of lesbians that she takes around the country to wildly enthusiastic groups of lesbians and friends. She has pointed out that when she began photographing lesbians they would only consent to be photographed from the rear. These images are part of a series, now a book, called “Eye to Eye: Portraits of Lesbians.” The book includes quotations from the women pictured. JEB has published widely in women’s newspapers and magazines.

Allan Sekula is a photographer now living in Ohio who is also a photo critic. Part of his work “This school is a factory” is included in the “Extended Photography” show. In Vienna it is a work about channeling working-class youngsters into low-level technical jobs, to serve the needs of local industry and service work. In an earlier work, “Aerospace Folktales”, he dealt sympathetically with this father, a then unemployed aerospace engineer in Los Angeles and his militarist ideology. In “This ain’t China” (1979) he dealt with the attempt to organize a union in a small pizza parlor in San Diego, while puncturing the documentary of struggle and imagery of workers.

In central combat with common beliefs about and images of women, a group of women photographers called the “Hackney Flashers” put together exhibitions in and around their working-class English community, Hackney. In combatting images of women’s selves and women’s work such as these—which I have chosen from American examples they have produced not only show such as “Women and Work,” for the Hackney Trades Council’s 75th anniversary, and “Who’s Holding the Baby?”— They also produce discussion booklets and slide-packets for classroom and group use, questioning media images, such as “Domestic Labor and Visual Representations.” They wish to combat consumerism, devaluation, isolation, and passivity and to raise issues of class and privilege.

(Excerpt from a German tape recorder rettranslated into English)

über Frankie Mann, die ebenso eine erfolgreiche Musikerin wie Computerprogrammiererin und lesbische Separatistin ist. Dieses Bild entstammt aus einer Dia- und Tonbandvorführung über ihren Bruder.

Joan E. Biren, oder JEB, ist in ihrer Fotografie einem lesbischen Aktivismus verpflichtet und lebt in Washington D. C. Für ihren Diavortrag, mit dem sie durch die USA fährt, um ihn überschwenglich enthusiastischen Lesbengruppen und Freund(inn)en vorzuführen, hat sie historische Bilder von Lesbierinnen gesammelt. Sie hat erklärt, daß sich die Lesbierinnen, als sie damit begann, sie zu fotografieren, nur von hinten fotografieren ließen. Diese Bilder sind Teil einer Serie, die jetzt als Buch mit dem Titel „Eye to Eye: Portraits of Lesbians“ (Auge in Auge: Porträts von Lesben) vorliegt. Das Buch enthält Zitate der abgebildeten Frauen. JEB hat des öfteren in Frauenzeitschriften und -zeitschriften publiziert.

Allan Sekula ist ein Fotograf, der jetzt in Ohio lebt und auch Fotokritiker ist. Einige seiner Arbeiten finden sich in der Biennale „Erweiterte Fotografie“ in Wien.

„This School is a factory“ (Diese Schule ist eine Fabrik) zeigt, wie Arbeiterkinder in niedrige technische Jobs geschleust werden, um den Bedürfnissen der lokalen Industrie zu dienen. In einer früheren Arbeit, mit „Aerospace Folktales“ (Aerospace Legenden) betitelt, beschäftigte er sich eingehend mit seinem Vater, einem damals arbeitslosen, früher bei „Aerospace“ angestellten Ingenieur und seiner militaristischen Ideologie. „This Ain't China“ (Das ist nicht China) handelt vom Versuch, in einer kleinen Pizzeria in San Diego eine Gewerkschaft zu organisieren, in dem er die Dokumentation des Kampfes und das Bild der Arbeiter hinterfragt.

Im zentralen Kampf gegen das Schablonenbild über Frauen und gegen Frauenbilder, hat eine Gruppe von Fotografinnen, die sich „Hackny Flashers“ nennt, Ausstellungen in und um ihren Wohnort Hackny, einer Arbeitergemeinde in England, initiiert. Indem sie Bilder aus der Arbeitswelt von Frauen wie dieses hier, (das ich aus amerikanischen Beispielen ausgewählt habe), bekämpft, hat sie nicht nur Ausstellungen wie „Women and Work“ (Frauen und Arbeit) zum 75. Jahrestag der Handelskammer in Hackney, und „Who's Holding the Baby?“ (Wer hält das Baby?) gemacht, sondern auch Broschüren und Diaserien wie „Domestic Labor und Visual Representation“ (Arbeit im Haushalt und visuelle Darstellung) für den Gebrauch von Schulklassen und Gruppen, welche die von den Medien vermittelten Bilder in Frage stellen, aufgelegt.

Sie möchte das Konsumdenken, den Verlust der Werte, die Isolation und Passivität bekämpfen und Fragen nach dem Klassenunterschied aufwerfen.



Margaret Bourke-White: „Revival Meeting“, ca. 1937, Vintage Print.  
Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

# Victor Burgin

## Barthes Semiologie und „La chambre claire“

Ich bringe hier nur einige Fragmente aus einem längeren Artikel, den ich für die Zeitschrift „Camera obscura“ vorbereite.

„La chambre claire notes sur la photographie“ aus dem Jahre 1980 war das letzte Buch, das Roland Barthes schrieb, bevor er im selben Jahr starb.

Da mir nur sehr wenig Zeit zur Verfügung steht, habe ich mir gedacht, daß ich mich nicht eine halbe Stunde lang in nur einer Richtung bewegen werde, sondern daß ich die Zeit nutzen möchte, kürzere Ausflüge in verschiedene Richtungen zu unternehmen, bevor ich wieder zu dem Ausgangspunkt, nämlich „La chambre claire“, zurückkommen werde.

Auf Seite 139 dieses Buches schreibt Roland Barthes: „Heute ist es Mode geworden, daß die Kommentatoren der Fotografie, also die Soziologen und die Semiologen, für eine Semantik der Relativität eintreten. Man spricht nicht mehr von real, denn man verachtet jede Art von Realismus. Die Fotografie, so sagen sie, ist nicht ein Analogon der Welt, denn das, was sie darstellt, wird fabriziert, ist Künstlichkeit, die der fotografischen Optik der albertinischen Perspektive unterliegt. Rein historisch gesehen ist das, was auf dem Negativ abgebildet wird, eine zweidimensionale Abbildung eines dreidimensionalen Objektes“. „Diese Debatte“ – so geht das Zitat weiter – „ist völlig müßig, denn nichts kann die Fotografie daran hindern, analog zu sein. Die Realisten finden, daß die Fotografie eine bildliche Darstellung ohne Code ist, selbst wenn der Code offensichtlich die Interpretation etwas verschiebt. Die Realisten halten ein Foto nicht für eine Kopie der Realität, sondern für etwas, das von einer vergangenen Realität ausgeht, für etwas Magisches – und nicht für eine Kunst“.

Der Begriff der Fotografie als Bild ohne Code wird das erste Mal von R. Barthes 1961 in einem Beitrag mit dem Titel: „The Photographic Message“ (die fotografische Botschaft) verwendet, und zeigt eine eindeutige semiotische Bestimmung dieses Begriffes. Barthes bezeichnet diesen Aspekt des Bildes als – und wieder ein Zitat – „das Paradoxon einer Botschaft ohne Code“. Er sagt: „Um diese letzte oder erste Ebene eines Bildes zu lesen, ist alles, was man braucht, das Wissen, das mit der Wahrnehmung verbunden ist“.

Diese Botschaft entspricht dem geschriebenen Buchstaben des Bildes. Wir können sie die „geschriebene Botschaft“ nennen, im Gegensatz zu der vorangegangenen „symbolischen Botschaft“. Diese Ausdrücke, wörtlich und symbolisch gebraucht, werden von Barthes 1970 schon in einem Essay „The third meaning“ (die dritte Bedeutung) verwendet. Darin werden zwei von drei Ebenen beschrieben, die er in einer Fotografie zu erkennen glaubt. Es ist der Bereich all dessen, was aus dem Bild abgelesen werden kann, alles, was sich ganz natürlich dem Intellekt, dem Geist anbietet. Aber nun findet Barthes noch eine weitere Ebene, die er als dritte Bedeutung bezeichnet, die gleichzeitig obstinat und flüchtig, glatt und schwer faßbar ist, den sein Intellekt aber nicht aufnehmen kann. Diese Bedeutung bezeichnet Barthes als „obstruse Bedeutung“. Er unterscheidet sie ganz klar von den beiden vorher angeführten, nämlich der wörtlichen und der symbolischen Bedeutung, die er nun zusammenfaßt. So kommt er zu einer zweigeteilten Klassifizierung, zwischen dem, was der Intellekt erfassen kann (die offensichtliche Bedeutung) und dem, was dem Intellekt immer wieder entschlüpf (die obstruse Bedeutung).

Es ist genau diese Unterscheidung zwischen „offensichtlich“ und „obstrus“, die Roland Barthes zehn Jahre später in „La chambre claire“ übernimmt, allerdings mit neuen Begriffen.

## Barthes' Semiologie and “La chambre claire”

At this occasion I will only present a few excerpts from a longer article I am preparing for the journal “Camera Obscura”.

“La Chambre Claire—Notes sur la Photographie” was the last book Roland Barthes wrote before he died in 1980.

Since my time here is limited, I have decided not to spend this half an hour moving in only one direction, but rather to make shorter excursions in different directions before finally returning to my point of departure, that is “La Chambre claire”.

On page 139 of this book Roland Barthes writes, “Today it has become fashionable for photography critics, that is, sociologists and semiologists to advocate a semantics based on relativity. There is no more talk about the real, since every kind of realism is disdained. A photograph, it is said, is not analogical to the world, for what it represents is fabricated, artificial, bound to the photographic optics of Albertine perspective.

In a purely historical sense, what is depicted on the negative is a two-dimensional depiction of a three-dimensional object.” “This debate”, the quote continues, “is completely futile, for nothing can stop a photograph from being analogical to something. Realists regard the photograph as being a pictorial representation without a code, even though its reading is somewhat tilted by the code.

Furthermore, realists obviously don't consider a photograph to be a copy of reality, but rather they see it as something emanating from a past reality, something magical, and not as art”.

The notion of the photograph as an image without a code is used for the first time by Roland Barthes in an article entitled “The Photographic Message” where it is dealt with in a clearly semiotic sense, Barthes calls this aspect of the picture—I quote again—the paradox of a message without a code” He says, “In order to be able to read this last or first level of an image, one needs the knowledge related to perception”.

This message corresponds to the written letters of the picture. We can call it the “written message” as opposed to the preceding “symbolic message”. These expressions, used both literally and symbolically, were already applied by Barthes in his 1970 essay “The Third Meaning”. There he described two of the three levels of meaning he believes to recognize in a photograph. This is everything which can be read from the picture, anything which appeals right off to the mind. But now Barthes discovers another level which he calls “Third Meaning”. This, he cannot grasp intellectually, it being obstinate and fleeting, elusive and slippery.

Barthes calls this meaning “blurred meaning”. He clearly distinguishes between the two aforementioned meanings, that is the literal and symbolical meanings which he now sums up under one term. This results in a double classification: on the one hand, that which the mind can grasp (obvious meaning) and on the other hand, that which continuously slips out from the intellect's grasp (blurred meaning).

It is precisely this distinction between the “obvious” and the “blurred” which Barthes adopted again ten years later in “La Chambre Claire”, only that now he introduces new terms. Instead of “obvious meaning” he now uses the term “studium” and instead of (“blurred meaning”) he says “punctum”.

By pointing this out, I wish to show that there is no break in continuity between the earlier work and “La Chambre Claire”.

What does he actually mean by “studium”? He calls it a

Für „obvious meaning“ (offensichtliche Bedeutung) steht „Studium“, für „obstruse Bedeutung“ steht „Punctum“.

Ich möchte damit klarstellen, daß es keinen Bruch in der Kontinuität zwischen „La chambre claire“ und den früheren Werken von Barthes gibt.

Was meint er, wenn er „Studium“ sagt? Er bezeichnet dies als eine Art allgemeinen Interesses, das sich manchmal verschiebt, aber wo das Gefühl eine vernünftige Beziehung zu einer moralischen und politischen Kultur herstellt. Es handelt sich dabei um den Fotografen und die Fotografie als historische Tableaus, als soziologische Beschreibung und als geschichtliches Beweismaterial.

Die meisten Fotografien, ganz besonders jene, die in Zeitungen und Magazinen erscheinen, fallen in diese Kategorie im Hinblick auf gegebenes kulturelles Wissen.

Zum „Punctum“ meint er, daß ein zweites Element hinzukommt, das das „Studium“ unterbricht. Das ist das, was die Szene verläßt wie ein Pfeil, der nicht trifft und moralischen und ästhetischen Überlegungen gegenüber völlig indifferent bleibt. Was aber ist aus unserer Botschaft ohne Code geworden? Diese Botschaft ohne Code hat sich eingeschlichen, sozusagen unter dem Deckmantel einer veränderten Terminologie. Sie hat sich verdoppelt.

Zehn Jahre später spricht Barthes wieder vom Buddhismus. Die Tatsache, daß etwas so ist, wie es ist, bedeutet im Sanskrit „das“. Hier fällt uns das Kind ein, das mit seinem Finger auf etwas zeigt und sagt „das“. – Am Ende dieser Geste, meint Barthes, findet sich immer ein Foto, das aussagt „das“.

Das gesamte Buch von Roland Barthes „L'Empire des Signes“ dreht sich um seine Vorstellung und den Wunsch, das nicht Vermittelbare auszudrücken, das außerhalb der sprachlichen Grenze liegt.

„L'Empire des Signes“ steht praktisch in Klammer zwischen zwei Fotografien. Zu Beginn des Buches, auf der Titelseite, befindet sich ein ganzseitiges Bild vom leidenschaftslosen Gesicht eines jungen Japaners – oder einer jungen Japanerin im traditionellen Gesichtsmake-up. Am Ende des Buches glaubt man auf den ersten Blick eine Wiederholung des Bildes von der Titelseite zu finden. Wenn man aber genauer hinsieht, zeigt sich, daß im zweiten Bild – auf den Lippen des Gesichtes – ein leichtes Lächeln liegt. Barthes weist darauf und sagt „das“, und sogleich verfällt die Horizontalität des Textes in eine Vertikalität der Ereignisse, die sich zugleich in der Zeit, in der sich diese Andeutung eines Lächelns auf dem Gesicht eines geliebten Menschen zeigt, realisiert.

Jene von Ihnen, die „La chambre claire“ gelesen haben, wissen, daß Barthes' Besprechungen dazu dienen, uns auf eine Fotografie vorzubereiten, die nicht abgebildet ist. Es handelt sich um das Bild „Jardin d'Hiver“, das die Fotografie seiner kürzlich verstorbenen Mutter, im Alter von fünf Jahren, im Wintergarten zeigt.

Das ganze Buch dreht sich um dieses nicht anwesende Zentrum. Und in einer eigenartigen und dennoch unausweichlichen Inversion verwandelt sich das Thema dessen, was gesehen, aber wovon nicht gesprochen wird – in das, was ausgedrückt wird als das, wovon gesprochen wird und was man nicht sieht. Und am Ende von „La chambre claire“ bezieht sich Barthes wieder auf diese Qualität der Fotografie, die ihm in Gegenwart des dargestellten Objekts gleichzeitig die Sicherheit gibt, daß dieses Objekt auch wirklich vorhanden war.

Er bezeichnet die Fotografie als ein einmaliges anthropologisches Phänomen, als eine Art Wahnsinn. Weiters sieht er in der Fotografie einerseits die Doppelbedeutung eines Kommunikationsmediums, andererseits die eines spiritistischen Mediums. Es ist eine neue Form der Halluzination, falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, richtig auf der Ebene der Zeit. Er fährt fort: „Ich versuche die Eigenheit dieser Halluzination darzustellen und finde folgendes: An jenem Abend, an dem ich mir das Bild meiner Mutter wieder betrachtet hatte, ging ich mit

kind of general interest which while varying sometimes, intuitively creates a sensible relation to moral and political culture. This has to do with the photographer and the photograph as a historical tableau, a sociological description and as a documentation of the past.

Most photographers, and particularly those whose work appears in newspapers and magazines depart from this interest with regard to a given cultural background.

Referring to „punctum“, he points out that a second element appears, disrupting „studium“.—This is what disappears like an arrow that doesn't hit the target, remaining completely unaffected by moral and aesthetic considerations.

But what happened to our message without a code? This message without a code has sneaked in in the disguise, as it were, of an altered terminology.

Ten years later Barthes speaks again about Buddhism. The fact that something is the way it is supposed to be means „this one“ in Sanskrit. This is like the child who pointing to something with his finger says „this one“. Accordingly Barthes says that at the end of such a gesture there is always a photograph stating „this one“.

Barthes' book „L'Empire des Signes“ revolves around his idea and yearning to express that which cannot be conveyed—i. e. that which is beyond the limits of language.

„L'Empire des Signes“ actually stands in parentheses between two photographs. At the beginning of the book, on the title page, there is a full-page picture of the impassive face of a young Japanese male or female with the traditional make-up. At the end of the book one might believe at first glance the picture from the title page is being shown again. But if one looks closer one can see that in the second picture there is a slight smile on the lips. Barthes points to this and says „this“; immediately the horizontal form of the text appears as the vertical form of events, taking place at the same time this slight smile appears on the face of a loved one.

Those of you who have read „La Chambre claire“ know that Barthes' discussions are supposed to prepare us for a photograph that is not depicted. This is a photograph called „Jardin d'Hiver“, depicting his recently deceased mother as a five-year old in a winter garden.

The entire book revolves around this absent center. In a strange yet inevitable inversion, the topic changes from being that which is seen but not spoken of to that which is expressed, spoken of, but not seen. At the end of „La Chambre claire“ Barthes refers again to this quality of a photograph to assure in the presence of a depicted object that it actually existed.

He calls photography a singular, anthropological phenomenon, a sort of madness. Moreover, he regards photography in a double sense: on the one hand, a medium of communication and on the other hand, a medium of a spiritualist nature.

It is a new way of hallucinating: one coherent at the level of perception and out of joint at the level of time. He continues, „I try to understand the peculiar character of this hallucination and discover the following: the evening I looked again at the picture of my mother I went out with some friends to see Frederico Fellini's film „Casanova“. The film bored me. But as Casanova began dancing with the young mechanical doll I was spellbound. It was a state of incredibly beautiful clarity. I suddenly had the feeling that I was under the influence of a strange drug. I was overwhelmed by each individual detail that I recognized exactly and enjoyed to the utmost; the thin, taut silhouette of the doll—it was almost as if there wasn't anything under the dress, the crumpled white gloves and the strange, ridiculous way the feather in her hairdo swayed back and forth touched me. This painted face of the doll which had an innocent and somewhat desperate look still however seemed so close-to-life being present optically.

In this moment I automatically thought of a photograph. These thoughts and emotions returned to me in all photographs

einigen Freunden aus, um den Film „Casanova“ von Frederico Fellini anzusehen. Der Film langweilte mich. Aber als Casanova mit dem jungen weiblichen Automaten zu tanzen begann, wurden meine Augen gefangen genommen. Es war der Zustand einer schrecklich-schönen Klarheit. Ich hatte plötzlich das Gefühl, unter dem Einfluß einer eigenartigen Droge zu stehen. Jedes einzelne Detail, das ich mit großer Schärfe wahrnahm und das ich bis ins Letzte genoß, überwältigte mich: die dünnen, äußeren Konturen der Puppe und deren Straffheit – als ob fast kein Körper sich unter dem Kleid befände; die zerknüllten, weißen Handschuhe, und die seltsame, lächerliche Flüchtigkeit der Feder in der Frisur, berührten mich. Dieses bemalte Gesicht der Puppe, das unschuldig und etwas verzweifelt schien, wirkte dennoch durch die optische Präsenz so lebensnah. In diesem Augenblick mußte ich an die Fotografie denken. Diese Gedanken und Empfindungen fanden sich in allen Fotografien wieder, die mich berührt haben. Ich glaube, daß ich nun verstand, daß es eine Art Zusammenhang gibt, einen Knotenpunkt zwischen der Fotografie, dem Wahnsinn – und etwas, das ich nicht mit Namen nennen kann, und ich begann, es das Leid der Liebe zu nennen, das Liebesleid, denn hatte ich mich nicht in den fellinischen Automaten verliebt?“

Wenn jemand Sigmund Freud gelesen hat, dann wird er sich vielleicht an eine ähnliche Szene der Liebe zu einer automatischen Puppe erinnern, die Freud in einem Beitrag mit dem Titel: „Das Unheimliche“ 1919 geschrieben hat. In dem beschriebenen Fall geht es um eine Puppe in Gestalt einer jungen Frau, in die sich ein junger Mann unsterblich verliebt. Das gleiche Thema finden wir in der Geschichte „Der Sandmann“ in E. T. A. Hoffmanns Nachtstücken. Freud bezieht sich auf dieses Vorkommnis in dieser Szene, geht aber sofort wieder davon ab, und zwar im Interesse eines Argumentes, das sich auf das Thema des Gebanntseins der Augen, das stellvertretend für Kastration steht, konzentriert.

Freud beginnt seinen Beitrag mit einer genauen Untersuchung der Bedeutungsübergänge zwischen dem, was in dem deutschen Wort „heimlich“ enthalten ist, und dem, was in „unheimlich“ enthalten ist. Das Unheimliche zeigt sich nur am Rande von etwas anderem. Es infiltriert sich selbst zwischen Dingen, von denen man hofft, daß sie eine Einheit sind. Das Unheimliche zerstört die wahre Struktur der Geschehnisse, zerstört ihre Logik und nimmt ihnen damit ihre Bedeutung, nimmt dem Realen die Bedeutung und läßt das, was etwas bedeuten soll, ohne Bedeutung. Das Unheimliche ist nicht nur eine Sache des Wiedererstehens verdrängter Sexualängste, wie Freud es haben möchte, sondern es ist ein Toben der Konfrontation mit dem, was abwesend ist, mit dem, was ohne Sinn ist, und das ist in dem Fall der Tod.

Kommen wir zurück zu F. Fellinis „Casanova“: Die Szene mit der automatischen Puppe, die Schlußszene des Films, ist auch die Schlußszene in Casanovas Leben. Der alte Mann träumt nur mehr davon, daß er mit der Puppe tanzt, und die Szene wird dann in Schwarz ausgeblendet und impliziert, daß sie auch das Ende Casanovas bedeutet.

Es muß jedem, der „La chambre claire“ liest, klar sein, daß dieses Buch nur vorgibt, über die Fotografie zu schreiben, denn in Wirklichkeit handelt es sich um ein Buch über den Tod.

Und nun meine Zusammenfassung: In all seinen Werken über die Fotografie zieht Roland Barthes eine Trennlinie zwischen der Fotografie, die von einem bestehenden kulturellen Code oder von einem Komplex solcher Codices assimiliert werden kann, und dem, wo sich eine solche Assimilation entzieht. Was von diesen Elementen gerettet werden kann und die Art, wie sie gerettet werden, kann man vielleicht im Rahmen des Begriffes „Semiotik“ beschreiben. „Aber“, setzt Barthes fort . . . „es bleibt auch immer etwas übrig, das man nicht zurückhalten kann, das sich nicht assimilieren läßt, ein sogenannter Überschuß, der sich unserem Intellekt entzieht.“ Und dieser Überschuß ist es, worüber Barthes in „La chambre

that have ever touched me. I think that I now understood that there is a sort of connection, nodal point, between a photograph, madness and something I can't name.

I began calling it the pains of love, for hadn't I fallen in love with Fellini's mechanical doll?

For you who have read Sigmund Freud this will perhaps remind you of a similar love scene written by Freud in an article entitled "The Uncanny" in 1919. In the named case a doll in the real-life appearance of a young woman falls terribly in love with a younger man. We encounter the same theme in a story in E. T. A. Hoffmann's „Nachtstücke“. Freud refers to this scene, but leaves it aside right away to proceed to a scene on visual perception (which stands for castration).

Freud begins this essay with an examination of the various meanings contained in the German words „unheimlich“ (uncanny, strange) and „heimlich“ (secret; cozy). The uncanny only appears on the brink of something else. It even spreads to other things one would expect to be united. The uncanny destroys the real structure of events, destroys their logic and thus it divests them of their meaning, robbing the real of its meaning and leaving that which should have a meaning. The uncanny is not merely a matter of suppressed sexual fears resurrecting—as Freud would have it—but rather it is a confrontation with that which is absent, with that which is meaningless, and in this case it is death.

Let us return to F. Fellini's "Casanova". The scene with the mechanical doll, the final scene in the film and also in Casanova's life. The old man now only dreams that he is dancing with the doll and the scene fades out in black, this also implying Casanova's end.

Anybody who reads "La Chambre claire" must be aware that this book only pretends to be about photography, the truth being that it is a book about death.

My summary is the following: In all his work on photography Roland Barthes draws a clear line between photography which can be assimilated from an existing cultural code or a group of such codes and that which cannot be assimilated. The elements we are able to save and the way we do this can perhaps be described within the field of "semiotics". "However", Barthes continues, ". . . something always remains that can't be recuperated, can't be assimilated, a so-called surplus that our intellect can't grasp." This surplus is about what Barthes writes in "La Chambre claire". This surplus that can't be grasped by our mind is placed on the same level as that what can't be expressed.

I already pointed out that the "studium-punctum" distinction he uses in this book is exactly the same as the distinction he employs in the essay "The Third Meaning". Here Barthes is subsuming all obvious meaning, that is "studium" under signification, linguistics and semiotics. "Blurred meaning", the "punctum" is placed under signifiante. He doesn't elaborate on this since all details are already included in the terminology. The distinction between signification and signifiante belongs in a psychoanalytical framework. It follows that signifiante is actually something situated beyond language and the intellect. This, however, doesn't mean that it is situated beyond any possible examination.

Language and intellect belong to the realm of signification and therefore are a part of the psychic activity governed, as Freud said, by secondary processes, i. e. processes of rational thinking. Signifiante is contrarily an expression applied to those processes taking place within the primary processes of the unconscious which Freud named compensation, displacement, considerations of representability, etc.

Compared to cultural products a photograph appears to be confined, like a mute, motionless, diversified rectangle. Nevertheless, a photograph can cause an argument, outbursts of emotion, fascination or capture the gaze.

This is obviously the investment of the onlooker in the

claire“ schreibt. Hier wird dieser Überfluß, der dem Intellekt entschlüpft und nicht von ihm erfaßt werden kann, auf die Seite dessen gesetzt, was nicht ausdrückbar ist.

Ich habe bereits angeführt, daß die „Studium-Punktum“ Unterscheidung, die in diesem Buch zur Anwendung kommt, die gleiche Unterscheidung ist, die auch in dem Aufsatz „Die dritte Bedeutung“ zur Anwendung kommt. Hierin subsummiert Barthes alle offensichtlichen Bedeutungen, also das „Studium“ auf die Seite der Signifikation, der Linguistik und der Semiotik; die „obstruse“ Bedeutung, das „Punktum“ wird auf die Seite der *Signifianz* gestellt. Er geht über diese Feststellung nicht ins Detail, da die Terminologie bereits alle diese Details enthält. Die Unterscheidung zwischen Signifikation und *Signifianz* fällt in einen psychoanalytischen Rahmen. Daraus ergibt sich, daß *Signifianz* tatsächlich etwas ist, was sich außerhalb der Sprache und außerhalb des Intellekts befindet. Das bedeutet aber nicht, daß es sich auch außerhalb jeder Möglichkeit der Untersuchung befindet.

Die Sprache und der Intellekt gehören in den Bereich der Signifikation und gehören daher zu jenem Aspekt psychischer Aktivität, die, wie Freud es nannte, von Sekundärprozessen regiert werden, d. h. von Prozessen des vernünftigen Denkens.

*Signifianz* andererseits ist ein Ausdruck, der für jene Prozesse geprägt wurde, die sich im Rahmen der Primärprozesse des Unterbewußten abwickeln, die Freud, u. a., als Kompensation, Verdrängung und Überlegung bezeichnet hat.

Vergleicht man die Fotografie mit kulturellen Einheiten, dann scheint sie begrenzt wie ein stummes, bewegungsloses, unterschiedliches Rechteck. Und doch kann eine Fotografie Grund für Gefühlsausbrüche, für lange Betrachtung, für Faszination, für Argumente usw. sein.

Es handelt sich hier ganz offensichtlich um eine Investition des Beschauers in der Fotografie. Und diese Investition ist uns nur bis zu einem geringen Grad bewußt. Vor einer Fotografie befindet man sich wie in einem Traum. Es ist dasselbe Bemühen, dieselbe Sisyphusarbeit, nach dem Motto: klettere hinauf, bemühe dich nach dem, was wesentlich ist, steig wieder herunter – und beginn wieder von vorne.

Es gibt bei Freud verschiedentlich Hinweise auf diese Wirkung des unbewußten Wunsches auf der Ebene des Gesichtssinnes, z. B. bei seiner Besprechung des Voyeurismus, des Exhibitionismus, und zwar in seinem Buch über Sexualität und auch in anderen Schriften; z. B. auch in seinen Schriften über den Fetischismus und über psychogenische Störungen des Gesichtssinnes. Erst vor kurzem wurden diese Hinweise systematisch weiter entwickelt in einer Beschreibung des Wirksamwerdens, des Wunsches durch das Auge, durch den Gesichtssinn, durch den Blick.

Was ich damit zum Ausdruck bringen möchte, ist, daß es genügend theoretische psychoanalytische Werke gibt, auf die man sich berufen kann, wenn man jene Wirkung der Fotografie beschreiben will, die Roland Barthes „Punktum“ nennt.

So ist auch sein heftiges Auftreten in „La chambre claire“ gegen Semiotik und Soziologie, das ich anfangs erwähnte, nicht gegen solche Unternehmungen an sich gerichtet, sondern gegen die groben imperialistischen Aussprüche von Soziologen und Semiotikern, die versuchen, ihre Studien dort zu erweitern, wo die Fotografie die Proportion ihrer theoretischen Überlegung sprengt. Ich glaube, daß wir trotz mancher Exzesse nicht so weit gehen sollten, daß wir die Arbeiten von Soziologen und Semiotikern einfach ablehnen. Ich finde, wir sollten sie im Gegenteil erweiternd fortführen.

Wenn wir „La chambre claire“ über den Umweg von „L'Empire des Signes“ lesen, dann kommen wir zu dem Schluß, daß die Vorstellung von Roland Barthes die einer anthropologischen Einheit ist, die weiter erforscht werden muß, und daß dies eine Frage ist, die nicht ungelöst bleiben darf. Ich glaube, daß es an uns liegen sollte, die ideologische Kraft der Fotografie weiter zu untersuchen und die Fragen nicht so zu belassen, wie sie uns von Roland Barthes übergeben wurden.

(Auszug aus einer deutschen Tonbandaufzeichnung)

photograph. Only to a certain degree are we aware of this investment. Before a photograph we are like in a dream. The same amount of effort, the same Sisyphus work is required.

The motto is: climb up, try to attain what is essential, climb back down—and start again from the beginning.

There are numerous references Freud makes to how the unconscious desire works at the level of seeing, e. g. in his discussion of voyeurism, exhibitionism, in his book on sexuality and also in other writings on fetishism and psychogenetic disturbances of visual perception. Only recently were these references elaborated systematically in a description of efficacy, of desire through vision.

What I'm trying to state with all this is that there is enough theoretical psychoanalytical work we can refer to if we wish to describe that effect of photography Roland Barthes calls “punctum”.

Accordingly, the strong criticism he directs towards semiotics and sociology in “La Chambre claire” is not against such endeavors as such, but against the outright imperialistic pretensions of sociologists and semiologists who try to continue their work where photography has reached its final point in theoretical considerations. I think that inspite of such indulgement we shouldn't go as far as to simply reject the work of sociologists and semiologists. On the contrary, I believe we should continue on with it.

When we read “La Chambre claire” by detour of “L'Empire des Signes” we arrive at the conclusion that Roland Barthes' idea is actually an anthropological unity that must be investigated further and cannot remain unresolved. I think it is our duty to continue studying the ideological power of photography and not leave questions the way Roland Barthes left them for us.

(Excerpt from a German tape recording, retranslated into English)



Victor Burgin: aus „US 77 Series“, 1979.  
Sammlung Dr. Rolf H. Krauss, Stuttgart

# Rosetta Brooks

## The Fashioned Image – Two Convergent Developments in the Fashion Photograph and New Image Art

Zu Beginn der Modefotografie hatte das Bild einzig und allein die Aufgabe, den Blick auf sich zu lenken, Aufmerksamkeit zu erregen. In der Zwischenzeit hat sich aber die Beziehung zwischen dem Produkt und seiner Darstellung gewandelt. Bei der Darstellung geht es nicht mehr darum, ein monolithisches Bild eines Produktes wiederzugeben, sondern vielmehr soll ein vielschichtiges Bild entstehen, das einer sich ständig verändernden Wirklichkeit entspricht. Somit werden dem Produkt und seiner Darstellung ebenso wie dem Konsum und der Produktion getrennte, autonome Bereiche zugewiesen. Bei einem Modefoto (wie von Guy Bourdin und Helmut Newton) erkennt man unschwer seinen Schöpfer, ganz unabhängig davon, ob man sich für das Produkt interessiert oder nicht. Damit wird der Fotograf zum eigenständigen Urheber seiner Werke. Die Werbung selbst wird zur Kunst per se, wie das Beispiel der verschiedensten Gebiete der Werbung mit Deutlichkeit zeigt. Die beiden wohl wichtigsten Beispiele dafür sind in England die Werbung für die Zigaretten von Benson & Hedges und das Bier von Guinness. Dieser Werbung fehlt der erklärende Text – sie kommt ausschließlich mit Bildern und Symbolen aus. Das gezeigte Bild braucht nicht mehr unbedingt eine Assoziation mit dem beworbenen Produkt hervorzurufen, es genügt, wenn der Betrachter es mit anderen Bildern dieser Marke in Verbindung bringt. Es soll also das Bild nicht mehr eine Beziehung des Betrachters zum Produkt vermitteln. Die Konzernwerbung braucht nicht mehr das einzelne Produkt hervorstreichend, denn damit, daß die Multis eine breite Palette von Produkten erzeugen, genügt es, wenn sie für sich selbst, für ihren Namen Werbung machen. Nehmen wir als Beispiel die Kosmetikfirma Revlon. Diese neue Art von Werbung trägt zu einer Diversifizierung der Geschäftstätigkeiten großer Konzerne bei. IBM zum Beispiel produziert an die 90% des gesamten Informatikmaterials und übt somit ein gewisses Monopol über unsere Kultur aus.

Kürzlich wurde in England eine Ausstellung der Post-Impressionisten gezeigt. Diese Ausstellung war letzten Endes nichts anderes als eine riesige Werbekampagne für IBM.

Die bereits angesprochene Eigenständigkeit des Bildes hat aber nicht zu einer Vereinfachung oder Vereinheitlichung der Werbung geführt, sondern sie vielmehr in verschiedene Formen aufgesplittert. Besonders in der Modefotografie hat diese Entwicklung eine Beseitigung bestimmter stereotyper Vorstellungen bewirkt. So hat sie zum Beispiel die herkömmlichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern hinterfragt. Die Bilder von Helmut Newton und Guy Bourdin dramatisieren die derzeit bestehenden Beziehungen zwischen Mann und Frau, decken Dominanzstrukturen auf und überhöhen so die Unwirklichkeit der Bilder.

In der früheren Modefotografie herrschte die naturalistische Darstellung vor, ohne Verfälschungen, ohne Übertreibungen. Die Feministinnen sehen in den Werken eines Newton die Verkörperung all dessen, was sie verdammen und bekämpfen. Andererseits vertrete ich die Ansicht, daß Newton gerade durch diese Dramatisierung der Herrscher-Beherrschtenrolle von Mann und Frau eine Bewußtseinsänderung herbeiführte. Die Darstellungen von Newton und Bourdin billigen die bestehenden Rollen der Geschlechter keinesfalls, sie zeigen nicht das Gemeinsame, sondern das Trennende, Gegensätzliche auf. Guy Bourdin versucht darüber hinaus, den Narzißmus der Frau in Frage zu stellen. Die sich selbst betrachtende Frau verkörpert in seinen Bildern die Realität des Konsums. Diese

## The Fashioned Image – Two Convergent Developments in the Fashion Photograph and New Image Art

In its early days, fashion photography used the image as a means of attracting attention. Meanwhile, the relationship between a product and its pictorial representation has changed. Today fashion photography no longer seeks to portray a monolithic image of a product, but rather represents a multi-layered image corresponding to a continuously changing reality. Thus the product and the image representing it, as well as consumption and production are assigned separate, autonomous fields. Someone looking at a fashion photograph, like the one shown here, will immediately recognize it as one by Guy Bourdin, irrespective of whether or not he is interested in the product itself. Thus the photographer becomes an autonomous authority, the author of a work bearing his imprint. This tendency of upgrading advertising and making it an art in its own right has manifested itself in other areas as well and has assumed ever greater significance.

In England the two most striking examples are the advertisements for Benson & Hedges cigarettes and Guinness beer. These advertisements no longer use any texts but are merely based on images and symbols. The picture shown in the advertisements need not give to an association with the product to be sold, but the aim is to create an association with its image. Therefore, it is not necessary to create a specific approach to a certain product any more.

Corporate advertising, i. e. publicity of industrial giants for different products, can do without advertising for individual products. All advertising is geared to the corporation itself.

Furthermore, this type of advertising contributes to a diversification of the activities of large corporations, i. e. IBM, which produces 90 per cent of all information material, can thus exercise control over cultural activities. The two last pictures you have seen are for Revlon cosmetics.

An exhibition of post-impressionist art recently held in England was, in the final analysis, nothing but a gigantic advertising effort of IBM.

The self-sufficiency of the image, as reflected in advertising by large corporations, does not make advertising either more uniform or simpler. Quite the contrary is true: it is broken down into many different categories. Particularly in fashion photography this development has broken down certain stereotypes and has presented a challenge to the traditional roles of the sexes. The photographs of Helmut Newton and Guy Bourdin dramatize conventional relationships between men and women; these two photographers uncover existing patterns of dominance, thus taking the unreality of their pictures to extremes.

In earlier fashion photographs all such distortions and exaggerations were repressed, and naturalistic representations predominated. The feminists saw in Newton's pictures the epitome of everything that they condemned and fought against. On the other hand I believe that Newton, by dramatizing these patterns of dominance, points out the distortions inherent in sexual role behaviour. The images used by Newton and Bourdin are not affirmative representations, as these photographers do not wish to show what is common to the sexes, but rather what separates them and makes them antagonistic to each other. Guy Bourdin also tries to call into question female narcissism. In his fashion photographs the woman looking at herself stands for the practical reality of consumption. His work prepared the ground for a fragmenta-

neue Einstellung hat schließlich zu einer Aufsplitterung geführt, die sich besonders in den siebziger Jahren deutlich manifestierte. Die Einheitlichkeit der Kultur brach auseinander, Ghettokulturen entwickelten sich, und innerhalb dieser traten verschiedene Persönlichkeiten als Leitbilder auf. Es kam zu einer völligen Ablösung von bestehenden Normen.

Die großen Kulturindustrien wie Mode, Film, Pop lösten sich durchwegs von der Masse, traten aus dem breiten Strom der Kultur heraus und zersplitterten sich in viele kleine Gruppen. Damit, daß Bilder dargestellt wurden, die sich auf eine vielschichtige Kultur bezogen, veränderte sich die Kultur des Konsums selbst, die nun von einer wirklichkeitsbezogenen zu einer symbolbezogenen Kultur wurde. Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich diese Aufsplitterung in der Jugendkultur Englands, im neuen Jugendkult der Neoromantiker. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die erste, ganz bewußt entwickelte Subkultur, die sich einzig und allein auf die Medien stützt. Ihr Ritual zeichnet sich durch eine neue Innerlichkeit im Rahmen einer ganz spezifischen Form von Medienkultur aus. Es ist interessant, daß an der St. Martins School of Arts, an der ich selbst unterrichtete und deren Abteilung für Bildhauerei in den sechziger Jahren besonderes Interesse erregte, nun ein Zentrum dieser neuen Subkultur entstanden ist.

Viele sehen in dieser neuen Subkultur den einzigen Weg zur Wahrung eines zeitgemäßen Ästhetizismus. Diese überaus positive Subkultur akzeptiert und bejaht das Äußerliche.

Diese Neoromantiker führen äußere Erscheinungsbilder ins Extrem, zeigen dabei aber auch eine neue Einstellung zum Konsum. Diese Bewegung zeichnet sich weiters durch eine Distanziertheit vom Bild aus. Es ist dies nicht das erste Mal, daß eine Kunstakademie eine neue Subkultur mitgestaltet. Bekanntlich ging die Subkultur der Punks von dadaistischen Ideen aus. Die neuen Romantiker betrachten sich als selbsternannte Elite, die das Konsumimperium transzendiert. Auf eine andere Ebene projiziert, könnte man also darin eine neue Einstellung zu einer politischen Disintegration sehen, bei der es keine politische Opposition geben könne, weil sich jede politische Gruppe vom Terrain der Gegner meilenweit entfernt hätte.

Ähnliches gilt vielleicht auch für die in England bestehenden Mikroulturen, die danach streben, sich abzusondern, in einer eigenen Welt zu leben, in einem Mikrokosmos, abseits vom normalen Leben.

Mit steigender Arbeitslosenzahl treten Randgruppen auf die Szene, die sich aus den Reihen der Arbeitslosen, Farbigen, Kulturverweigerer usw. rekrutieren. Sie alle versuchen, zu einer neuen Lebensform zu finden, und im Rahmen einer dem Tode geweihten Kulturform einer neuen Kultur ins Leben zu helfen. Sie alle leben diese Ideen als absurde Form der Kultur aus.

Indem sich diese neue Kultur von der herkömmlichen Kultur ablöst, gewinnt sie eigenständige Form. Dieses Auseinanderbrechen der Einheitlichkeit der Kultur in unterschiedliche Konsum- und Produktionskulturen hat die Souveränität der Kunst in Frage gestellt. Doch nicht nur die Kunst, auch die Künstler haben Eigenständigkeit gewonnen, sich dabei aber zugleich in die verschiedenen, neu entstandenen Kleingruppen integriert.

Mit der Schaffung neuer Normen in den siebziger Jahren entstanden Gegenströmungen zu den konventionellen Haltungen, die aus diesen neue Anregungen aufgegriffen.

Ohne auf alle Einzelheiten dieser Entwicklungen eingehen zu wollen, die einerseits konvergieren, andererseits auseinanderstreben, ist hier hervorzuheben, daß sie alle dazu neigen, das Bild nicht mehr als Konsumobjekt, sondern als Produktionsobjekt zu sehen. Diese neue, sogenannte Image-Art stellt eine an sich pervertierte Form der Kunstentwicklung dar. Es fehlt ihr der Glanz des Neuen; sie wird eingesetzt, um aufzufallen

tion, which came to full light in the seventies. A monolithic culture broke apart, ghetto cultures emerged and within these, personalities appeared serving as identification figures. All these developments led to a departure from orthodox standards.

The major culture industries such as fashion, film and the pop sector shared the same experience: they became detached from the mainstream of the civilization in which they thrived and consequently broke up into many smaller splinter groups.

The production of pictures and images reflecting a multifaceted culture has brought profound changes in the consumer world. It has been transformed from a practical culture based on reality into a culture based on symbols. This fragmentation is mirrored with particular clarity by the youth culture in England; an interesting phenomenon which has sprung up recently is the new youth cult, or, to use another word, the cult of the neo-Romantics.

It seems to be the first sub-culture which is exclusively based on the media and whose structure was developed deliberately. Its rituals are inward-directed in the highly specific, typical form of media culture. It is interesting to note that a new centre for this new sub-culture sprang into existence at St. Martin's School of Art, where I am teaching, and which was famous in the sixties for its sculpture department.

Many regard this new sub-culture as the only way of maintaining some aestheticism. It is an absolutely positive sub-culture, which accepts and advocates purely outward appearance. The new Romantics take appearances to extremes and thus manifest a novel approach to consumption. These currents are characterized by their aloofness from the image. This is not the first time that a school of art has influenced a new sub-culture. We know that the sub-culture of the punks has drawn on dadaistic ideas. The new Romantics consider themselves as a self-appointed elite transcending the consumer empire. If this philosophy is projected to a different level of society, it reflects perhaps a new approach to consumer culture. An Italian autonomist once stated that Dadaism would now finally permeate society as a whole. Broadcasts were made, he argued, which should, in effect, be understood as Dadaistic interventions, and that Dadaism would lead to a political disintegration, in which political opposition would no longer have an opponent because it would have withdrawn completely from the opponent's territory.

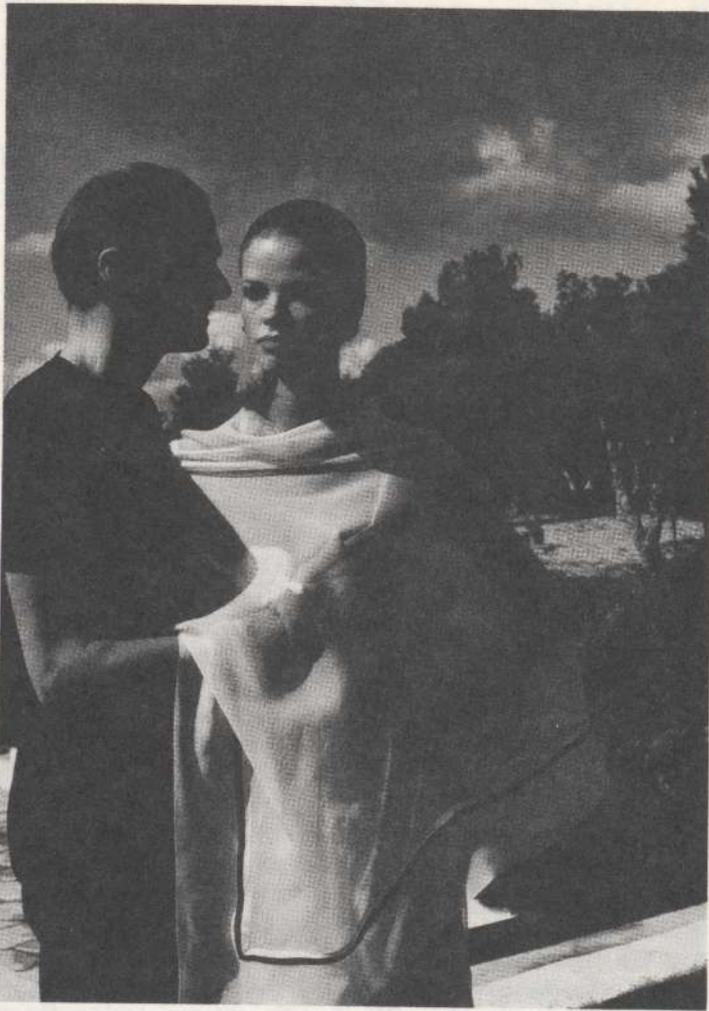
Similar statements could be made about some of the micro-cultures existing in England, which advocate separation from the rest of society, living in one's own closed universe, in a micro-cosmos remote from "normal life". As unemployment figures are rising in England, fringe groups are appearing on the scene. These are the jobless, the coloured, and cultural outsiders, who attempt to adopt different life-styles and seek a new cultural context within the framework of a moribund culture. They try to act out all these ideas as something absurd, i. e. as an absurd form of culture.

In this way, the new groups detach themselves from conventional culture and acquire independent status.

This departure from the mainstream, this fragmentation into different miniature cultures of consumption and production has called into question the sovereignty of art. And this art is not isolated, the artists do not keep aloof from the mainstream, but have integrated themselves into various small groups.

While in the seventies art and its new currents created and adopted new standards, new schools sprang up, which reject conventional attitudes but derived from these the sources of their inspiration.

Unfortunately, I cannot go into all the details of these trends which are in part contradictory, but at the same time share common ground in that they consider the image no



Helmut Newton: „Saint Tropez“.  
(Original in Farbe/Original in Color)



Helmut Newton: „Security New York III“.  
(Original in Farbe/Original in Color)

oder Erstaunen zu erwecken; manchmal wird von ihr behauptet, sie bringe die Nostalgie über die Gegenwart zum Ausdruck. Sie bedient sich der Medienbilder, des Medienimage, das entweder „eingefroren“ oder in langen Sequenzen stereotyp wiederholt wird. Darauf ergibt sich durch Verbergen und Unsichtbarmachen einiger Elemente eine neue Ordnung des Sichtbaren.

Die „Performance Art“ stellt ein Beispiel für diese neue ästhetische Form der Konsumkultur dar. Wenn auch die achtziger Jahre eine Dekade der Kunst werden sollten, dann wohl nicht ihr goldenes Zeitalter. Vielleicht werden künftig die Konsumenten die Kunst beherrschen; möglicherweise werden alle Medien völlig verschmelzen zu einer neuen Mediengemeinschaft.

(Auszug aus einer deutschen Tonbandaufzeichnung)

longer an object of consumption but rather an object of production. This new so-called “image-art” is basically a perverted form of a new development of art. It lacks the glamour of novelty, it is prominently and surprisingly employed. It is argued that it is the vehicle for expressing nostalgic feelings about the present. It employs, to a great extent, media images and pictures, which are either frozen or repeated as stereotypes in long sequences. The result is a new order of the visible, based on making invisible or hiding various elements of the visible. Performance Art may perhaps be quoted as an example of this new esthetic form of consumer culture. If the eighties should become a decade of art, they will perhaps not go down to posterity as a golden age of art.

Perhaps consumers will come to exercise control over art and all media will converge to a single media community.

(Excerpt from a German tape recording, rettranslated into English) Translation: Mag. Ursula Cordt

# Rolf H. Krauss

## Der konzeptionellen Fotografie zweiter Aufstieg und „Fall“ am Beispiel Jan Dibbets

### *Konventionelle und konzeptionelle Fotografie*

Die Geschichte der Fotografie gliedert sich in zwei Bereiche. Der eine beginnt 1839 mit der Bekanntgabe der Erfindung Daguerres vor der französischen Kammer und zieht sich in ununterbrochener Folge bis in unsere Tage. Ihr Weg wird markiert durch die verschiedensten Stile, Richtungen und Ismen, die das jeweilige Ergebnis des immer gleichen Bemühens der Fotografen verkörpern, nämlich die Fotografie von ihrer ursprünglichen Funktion der Abbildung von Realität auf eine höhere Ebene der „Kunst“ zu transformieren. Wie auch immer man diese Bemühungen etikettiert hat, ob man von naturalistischer oder Kunstfotografie, von straight photography, von Neuer Sachlichkeit oder von Subjektiver Fotografie sprach oder heute über Visualismus und Dokumentarfotografie diskutiert, es blieb und bleibt immer nur beim postulierten Anspruch. Es gibt zwar gute und schlechte konventionelle Fotografie, wie ich sie bezeichne, sie bleibt jedoch immer Fotografie. Das Medium selbst ist nicht in der Lage Kunst hervorzubringen.

Nun steht jedoch außer Frage, daß *mit Hilfe* der Fotografie Kunst hergestellt werden kann. Die Fotografie ist in diesem Zusammenhang ein künstlerisches Medium unter vielen. Sie findet sich in einer Linie mit Malerei, Zeichnung, Aquarelltechnik, Lithografie, Radierung usw., alles Medien, die nicht an sich schon Kunst sind (es sei denn man verwechselt handwerkliche Fertigkeit damit). Wird Fotografie also nicht als Selbstzweck angesehen, sondern als Mittel zum Zweck verwendet, so spreche ich von konzeptioneller Fotografie. „Konventionelle Fotografie findet ihr Ziel in sich selbst; konzeptionelle Fotografie ist ein Transportmittel, eine Möglichkeit Kunst zu produzieren.“

Die Frage ist zu stellen, warum diese Möglichkeit erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts von den Künstlern wahrgenommen wurde, nachdem sie potentiell doch ebenfalls schon von Anfang an gegeben war. Die Antwort ist einfach: Solange die Malerei die Kunst repräsentierte und die Fotografie als der große Feind der Malerei angesehen wurde, war es undenkbar, daß ein Künstler offen dieses Medium in seinem Werk verwendete. Selbst der Einsatz der Fotografie als Hilfsmittel, die sogenannte „Malerei nach Fotografie“ (die ihre aktuelle Fortsetzung im Fotorealismus der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts hatte), war streng tabuisiert und es bedurfte intensiver Forschungsarbeit unserer Tage um die geheimgehaltenen diesbezüglichen Praktiken einiger der wichtigsten Künstler ihrer Zeit aufzudecken. Erst als das Primat der Malerei abgelöst wurde durch einen Aufbruch in die totale künstlerische Freiheit konnte die Fotografie als gleichberechtigtes künstlerisches Medium entdeckt werden.

### *Konzeptionelle Fotografie in den zwanziger Jahren*

So beginnt der zweite Bereich der Fotografie, der der konzeptionellen Fotografie, erst nach Dada. Voraussetzung für seinen Beginn war die radikale Geste Duchamps, der 1917 zum ersten Mal versucht hatte, seine „Ready-mades“ auszustellen. Diese Tat stellte alles in Frage, was die Menschen jemals unter Kunst verstanden hatten. Sie war einerseits der Abschluß eines unmittelbar vorangegangenen atemberaubenden Prozesses in der Kunst; der vermeintliche Nullpunkt bedeutete jedoch andererseits gleichzeitig einen neuen Anfang. Alles war plötzlich möglich und erlaubt. Eine Zeit des Experimentierens begann.

In diesem Umfeld zeigt sich erstmals das, was ich die Kunst mit Fotografie bezeichne, nämlich das Entstehen bestimmter künstlerischer Ausdrucksformen mit Hilfe des konzeptionellen Einsatzes des Mediums Fotografie. „Die Frage lautet nicht, wie bisher in der konventionellen Fotografie: Wie perfekt und wie

## The Second Rise and “Fall” of Conceptional Photography (with Picture References to Jan Dibbets)

### *Conventional and Conceptional Photography*

The history of photography can be divided into two lines of development. The first one begins in 1839, the year Daguerre's invention was proclaimed, and continues up to this very day. Its course is marked by a variety of styles, movements and isms, all of which embody the same amount of effort the photographer has put into making photography's original function of depicting something a higher one of “art”.

Whatever labels these efforts have been given (e. g. naturalistic or art photography, straight photography, New Realism, or subjective photography), it never did or does get any further than the postulate. There is no doubt good and bad conventional photography, as I say, but nonetheless it remains photography. The medium by itself is not able to produce art.

However, the question here is not whether art can be created *with the help* of photography. In this context, photography is one artistic means among a number of others. It can be named together with painting, drawing, water-color painting, etching, lithography, etc. all of which are means that by themselves cannot be art (that is unless we mistake art for craftsmanship).

I am referring to conceptional photography when photography is not regarded as an end in itself, but as a means to an end. The objectives of “conventional photography” are defined within itself. Conceptional photography, on the other hand, is a vehicle, a way of producing art.”

Our question then is why these possibilities of photography were not discovered by artists until the twenties of this century, even though they had always existed. The answer to this is simple: as long as painting stood for art and photography was seen as painting's great adversary, it was inconceivable that an artist would openly employ this medium in his work. Even the use of photography as an accessory, the so-called “painting to a photograph” (its most recent form being the Photo-realism of the 1960's) was restricted.

Thanks to the intense research which has been done recently we have been able to find out the working methods of some of the leading artists who had secretly employed photography. It wasn't until the primacy of painting gave way to total artistic freedom that photography was discovered again as an equal-standing artistic medium.

### *The Conceptional Photography of the 1920's*

The second line of development in photography, specifically conceptional photography, begins after Dada. It sets in with Duchamp's radical step in 1917 to exhibit his “Ready-mades” for the first time. With this he challenged everything man had ever believed to be art. In one respect, it was the end of a breath-taking development that had taken place in art before; yet this zero hour was at once a new beginning. All of a sudden, everything was possible and permitted. An age of experimentation begins here. In this constellation something I will refer to as art with photography makes its first appearance: new artistic forms of expression using the medium of photography are born. “It was no longer being asked, as up until then in conventional photography, how accurately and how ‘artistically’ can the camera capture reality but rather: how can the medium itself be used with all of its medium-specific characteristics for making art?” These new representational means are not conjured out of thin air, but are rather, as is true for others, results of an attempt to solve urgent artistic problems of a given age in time. Thus the photogram is in the first place the product of Moholy Nagy's efforts to come to terms with a “painting to light” he aspired to. By ideally embodying a separation of the creative process from the technique of realization Moholy-Nagy postulated, it

„artistisch“ kann die Kamera Wirklichkeit fixieren? Sondern: Wie kann das Medium selbst mit all seinen medien-spezifischen Eigenschaften Verwendung bei der Herstellung von Kunst finden?“ Diese neuen bildnerischen Mittel entwickeln sich dabei nicht aus dem luftleeren Raum. Sie sind, wie andere auch, das Ergebnis des Versuchs, drängende künstlerische Probleme der damaligen Zeit zu lösen.

So ist das Fotogramm in erster Linie das Resultat des Bemühens Moholy-Nagys, das von ihm angestrebte „Malen mit Licht“ in den Griff zu bekommen. Indem es die von ihm postulierte Trennung von Schöpfungsprozeß und Technik der Ausführung in idealer Weise verkörpert, ist es gleichzeitig Ausdruck konstruktivistischer Bestrebungen. Die Fotogramme von Christian Schad und Man Ray – Schadogramme und Rayogramme genannt – sind einerseits unter dem Einfluß des Dadaismus, andererseits unter dem des Surrealismus entstanden (Abb. 1).

Auch die Fotomontage und die Fotocollage sind „Kinder ihrer Zeit“. Schon vor 1920 hatten die Berliner Dadaisten die Fotomontage für sich entdeckt, bot doch die Unvereinbarkeit von formal und inhaltlich im Leben nicht vorkommender Realitätszitate genügend Material zur gewünschten Provokation (Abb. 2). Jeder montierte Bildausschnitt ist dabei „objet trouvé“ im Schwitters'schen Sinn. Später erhält die Fotomontage bei John Heartfield und El Lissitzky politische und soziale Sprengkraft. Die Fotocollage dagegen – insbe-

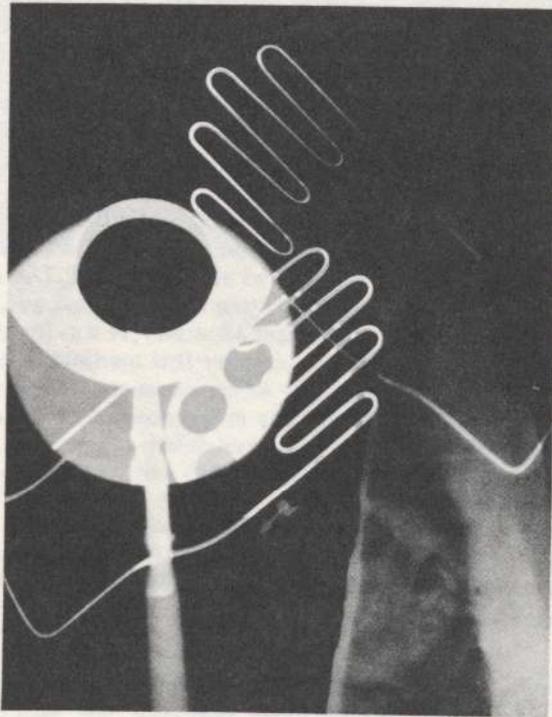


Abb. 1: Man Ray: „Fotogramm“.

is at once a reflection of Constructivist objectives. The photograms made by Christian Schad and Man Ray—named respectively, Schadograms and Rayograms—show the influence of Dadaism and Surrealism. (ill. 1)

Also the photomontage and the photocollage are “children of their time”. The Dadaists in Berlin had already discovered photomontage before 1920, since using the incompatible character of its form and content with real life for quoting reality provided for sufficient provocation. (ill. 2) Each picture cutout and mounted here is an “objet trouvé” according to Schwitters. Later the photomontages take on political and social implications, as in John Heartfield and El Lissitzky. As opposed to this, the photocollage has a surrealist appearance, especially in Max Ernst and to a lesser extent, in Baumeister and Moholy-Nagy (ill. 3).

It is interesting to note that when photography was first included in art, camera photography in its real sense was left out. The medium's possibilities are only “put to work at one of the two extremes of the photographic procedure. The conceptional application of the properties of the light-sensitive layer brings forth a photogram. Photomontages and photocollages evolve from using the products of the photographic technique, specifically the photographic image (in most cases still its print) to make adhesive pictures.”

At the end of the 1920's the development of the artistic use of photography (and not only this) abruptly stops.

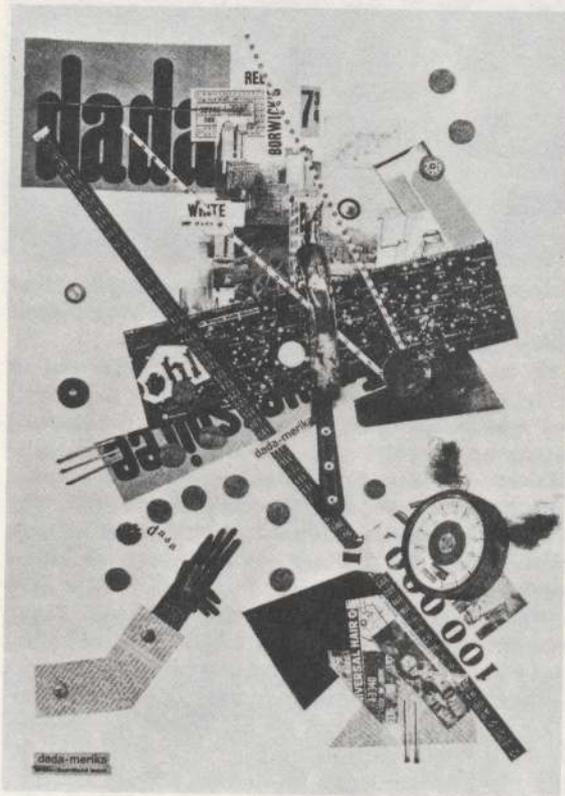


Abb. 2: George Grosz und John Heartfield: „dada-merika“, Fotomontage.

sondere bei Max Ernst, weniger bei Baumeister und Moholy-Nagy ist eher in einen surrealistischen Kontext einzuordnen (Abb. 3).

Bei dieser ersten Hereinnahme der Fotografie in die Kunst bleibt interessanterweise die eigentliche Kamerafotografie ausgespart. Die sich anbietenden Möglichkeiten des Mediums werden nur „an den beiden äußersten Punkten des fotografischen Verfahrens verwirklicht: Die konzeptionelle Verwendbarkeit der Eigenschaften der lichtempfindlichen Schicht führt zum Fotogramm, die Einbeziehung der Produkte der fotografischen Technik, des fotografischen Bildes also (und dies noch zum großen Teil in seiner durch Druck reproduzierten Form) bei der Herstellung von Klebebildern, bringt Fotomontage und Fotocollage hervor.“ Im übrigen bricht die Entwicklung einer Kunst mit Fotografie (und nicht nur diese) Ende der zwanziger Jahre abrupt ab.

### *The second Rise of Conceptual Photography*

Thirty years passed until photography once again became interesting for art. During three developments conceptual photography is integrated into modern art. Pop Art, which evolved at that time, was for the very fact of its subject-matter and objectives dependent on photography. With their reaction to the fake world of modern consumer society, to reality as it was being conveyed in advertisements and the mass media, to “second-hand facts”, artists were in fact reacting to photography. Because of what it was then (and still today) by the fact of its being used massively and for specific purposes with its never-ending flow of images, photography, as it were, stepped in front of reality, creating a second reality. This characterizes the second rise of conventional photography. Whereas the first rise stood in line with the total reorientation

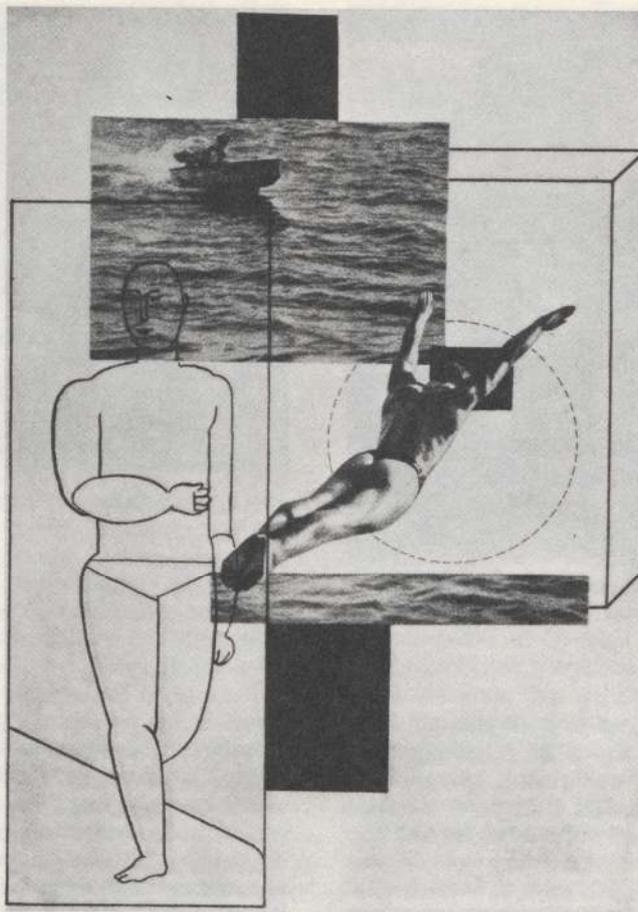


Abb. 3: Willi Baumeister: „Fotocollage“.

### Zweiter Aufstieg der konzeptionellen Fotografie

Erst rund dreißig Jahre später, nämlich zu Beginn der sechziger Jahre, wird das Medium Fotografie für die Kunst wieder interessant. In drei Schüben wird die konzeptionelle Fotografie in die zeitgenössische Kunst hereingenommen. Die etwa um diese Zeit voll einsetzende Pop Art kam schon aufgrund ihrer Aufgabenstellung und Zielsetzung um die Beschäftigung mit Fotografie nicht herum. Indem die Künstler auf die Scheinwelt unserer modernen Konsumgesellschaft, auf die von Werbung und Massenmedien vermittelte Wirklichkeit, auf die „Fakten aus zweiter Hand“ reagierten, reagierten sie im Grunde genommen auf die Fotografie. Denn sie war (und ist) es, die sich durch ihren massenhaften und zielgerichteten Einsatz, durch die unaufhörliche Flut ihrer Bilder gewissermaßen vor die Wirklichkeit geschoben, eine zweite Wirklichkeit geschaffen hatte. Dies ist charakteristisch für den zweiten Aufstieg der konzeptionellen Fotografie. Gesah ihr erster im Umfeld einer totalen Neuorientierung der Kunst nach Dada, so steht im Mittelpunkt des zweiten Abschnittes, der bis heute andauert, die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Fotografie selbst.

So ist es nicht verwunderlich, daß die Pop-Künstler die Fotografie auch bei der Herstellung ihrer Werke verwenden. Allerdings taucht sie fast nie im Original auf. Wenn Warhol selbst fotografiert, so dient das Polaroid lediglich als Vorlage für eine graphische, drucktechnische Umsetzung. Dahinter steht die Absicht, das fotografische Bild so zu verwenden, wie es uns in den Druckerzeugnissen täglich entgegentritt: als Transportmittel von Symbolen, als Ikone von Fetischen unserer Zeit. Konsequenterweise ist die erste Arbeit dieser Richtung, Richard Hamiltons 1956 entstandenes Bild „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing“, eine Fotomontage im „klassischen“ Sinn (Abb. 4). So ist festzustellen, daß auch in der Pop Art die Kamerafotografie noch keine Verwendung findet. Der mit Hilfe der Fotografie repräsentierte Realitätsausschnitt hat immer noch den Charakter eines Zitats.

of art following Dada, the second one, which continues to the present day, concentrates on the study of the phenomenon of photography itself.

Thus it is not at all surprising that Pop artists use photography for making their artworks. However, it hardly ever appears in its original form. When Andy Warhol himself takes pictures, the polaroid shot serves only as a model for the realization by graphic or printing means.

Behind it lies the intention of using the photographic image the way we encounter it in everyday life in print: as a vehicle of symbols, as icons or fetishes of our time. Accordingly, the first artwork reflecting this tendency, Richard Hamilton's picture from 1956, „Just what is it that makes today's home so different, so appealing“, is a photomontage in the „classical“ sense. (ill. 4) We can say that also in Pop Art camera photography still does not appear. The aspect of reality represented by means of photography still has the character of a quotation.

This does not begin to change until conceptual photography is included for the second time in post-war art. At the end of the 1950's a new art movement, the Happening, appears. Here the art-work is an action, or rather an interaction between a larger number of participants. The artist's wish is to move away from the easel and enter into the social sphere. Although the uniqueness of such happenings rested in their spontaneous, unpredictable character, and especially in their being bound to time limitations, there was a need felt to document them.

Photographers were hired to capture in a photograph, like in a report, what could otherwise not be kept for future generations. This way camera photography enters the art world by fulfilling a completely conventional task, specifically, that of documentation. (ill. 5) This also remains characteristic for photography, for the further development of the Happening-movement, as well as for other art movements such as Process Art, Action Art, Body Art, Performance, etc.



Abb. 4: Richard Hamilton: „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“, 1956. Fotomontage.



Abb. 5: Allan Kaprow: „Orange“, Happening, 1956.

Das änderte sich erst im Verlauf der zweiten Hereinnahme der konzeptionellen Fotografie in die Kunst der Nachkriegszeit. Ende der fünfziger Jahre etablierte sich eine Kunstrichtung, die mit Happening bezeichnet wurde. Das Kunstwerk bestand aus einer Aktion, oder besser gesagt, aus einer Interaktion zwischen mehreren Beteiligten. Die Künstler wollten das Tafelbild verlassen und in den sozialen Raum vorstoßen. Obwohl der Sinn derartiger Veranstaltungen gerade in ihrer Spontaneität, der Unvorhersehbarkeit der Geschehnisse und insbesondere in ihrer zeitlichen Begrenzung und Einmaligkeit lag, bestand doch ein Bedürfnis, das Geschehen zu dokumentieren. Diese Dokumentationsaufgabe übernahm in erster Linie die Fotografie. Fotografen wurden engagiert mit dem Auftrag, mit Hilfe der Kamera reportagehaft im Bild festzuhalten, was anders für die Nachwelt nicht konserviert werden konnte.

So betritt die Kamerafotografie die Kunstszene in der Erfüllung einer durch und durch konventionellen Aufgabe, nämlich die der Dokumentation (Abb. 5). Dieses Charakteristikum behält sie auch in der Weiterentwicklung der Happening-Bewegung, in den Kunstrichtungen wie Prozeßkunst, Aktionskunst, Body Art, Performance usw. grundsätzlich bei. Allerdings ergibt sich im Laufe der Zeit eine Umkehrung ihrer ursprünglichen Funktion. Ist anfangs die Fotografie nur ein „Abfallprodukt“ der vorangegangenen Aktion, so werden später Ereignisse ausschließlich zu dem Zweck inszeniert, sie mit der Kamera festzuhalten. Die Künstler entdecken die spezifischen Möglichkeiten des fotografischen Mediums. Sie erkennen, daß mit Hilfe der Fotografie Vorgänge und Vorstellungen visualisierbar sind, wie sie mit keinem anderen Medium dargestellt werden können.

Hat die Fotografie in der Pop Art noch die Funktion des Zitats und im Happening und seinen nachfolgenden Kunstrichtungen die der Dokumentation, so hat sie in der Concept Art und ihren Nachfolgern – dem dritten Betätigungsfeld der konzeptionellen Fotografie – die Funktion des Verweises. Innerhalb dieser Kunstrichtung, die mit ihrer intellektuellen Grundhaltung weite Teile der Kunst der siebziger Jahre beherrscht, wird das Medium Fotografie im Hinblick auf seine konzeptionelle Verwendbarkeit einer Untersuchung unterzogen, wie sie in dieser Gründlichkeit bislang noch nicht durchgeführt worden war. Wie konzeptionell eingesetzt wurde und welche Entwicklung die Kunst mit Fotografie in der letzten Dekade nahm, soll am Beispiel Jan Dibbets (geb. 1941) exemplarisch aufgezeigt werden.

#### Das Beispiel Jan Dibbets

„1967 hörte ich mit Malen auf... Im April 1967 machte ich meine letzte Assemblage, übereinandergeschichtete leere

However, its function is gradually reversed. Whereas originally photography is nothing but a “by-product” of the preceding action, such events are later staged for the sole purpose of capturing them with the camera. Artists discover the possibilities the medium of photography has to offer. They realize that with the help of photography it is possible to visualize phenomena and ideas one couldn't with any other medium. Whereas in Pop Art photography still functions as a quotation and in the following movements as a documentation; in Concept Art and the conceptual photography following it with its third sphere of activity, it serves as a referent. Within the latter art movement, which with its intellectual tone influences a large part of art in the seventies, the medium of photography is studied in terms of its possible conceptual uses, and this today to a greater degree than ever before. In what ways photography has actually been used and how art with photography has developed during the last decades will be illustrated in the following with the development of the artwork of Jan Dibbets (born 1941).

#### Jan Dibbets

“In 1967 I quit painting... In April of 1967 I made my last assemblage in which I placed empty canvasses one on top of the other, and gave it the name “My last Painting”. In September I presented a water show at a gallery in Frankfurt. The floor of the gallery was covered with furrows forming a uniform network in which each square measured a meter. At the same time I started a series I called “Perspective Corrections”; an ellipse which when one looked at it from the entrance to the garden appeared to be a circle torn out of its relation to the earth. It must be viewed from a specific position... Most of my work is made with non-durable material, e. g., sand, grass sprouts. This work serves a demonstrational function. My work doesn't necessarily have the purpose to be seen, but rather to convey an unspecific impression that something is not right in the landscape.”<sup>7</sup>

Jan Dibbets made the quoted statement in 1968. Let us now compare it to a statement an art critic made in 1980: “The backdrop of Dibbet's work is Dutch culture, not the influence of some international movement or group. There is a clear line in his development, running from Saenredams, a 17th century Dutch painter of church interiors, to whom Dibbets has dedicated some of his most recent work, over Mondrian all the way to his own work. Dibbets' camera substitutes brush and paint. Still he doesn't use the camera like a photographer, but rather like a painter.”

A period of twelve years lies in between both of these quotations. What they convey, however, is so different that we might wonder whether we're dealing with the same person

Leinwände, mit dem Titel „Mein letztes Gemälde“. Im September präsentierte ich in einer Frankfurter Galerie eine Wasserschau. Der Boden der Galerie war mit einem regelmäßigen, 1 Meter im Quadrat messenden Netz von Furchen überzogen. Gleichzeitig begann ich die Serie meiner „perspective corrections“; eine Ellipse, die, betrachtete man sie vom Eingang eines Gartens aus, aussah wie ein Kreis, herausgelöst aus seiner Verbindung zum Erdboden. Ich arbeitete mit allen Arten von Perspektiven. Man muß sie von einem bestimmten Punkt aus betrachten... Die meisten dieser Arbeiten entstehen mit vergänglichen Materialien: Sand, sprühendes Gras usw. Sie sind Demonstrationen. Ich mache sie nicht, um sie zu erhalten, sondern um sie zu fotografieren. Das Kunstwerk ist die Fotografie... Meine Arbeiten haben nicht unbedingt den Zweck, betrachtet zu werden. Sie sind eher dazu da, einem den unbestimmten Eindruck zu vermitteln, daß irgendetwas in der Landschaft nicht stimmt“.

Dieses Statement Jan Dibbets stammt aus 1968. Ihm soll folgendes Zitat eines Kritikers aus 1980 gegenübergestellt werden: „Dibbets Hintergrund ist die holländische Kultur, nicht der Einfluß irgendeiner internationalen Bewegung oder Gruppe. Er zieht eine klare Linie vom Werk Pieter Saenredams, dem holländischen Maler von Kircheninterieurs aus dem 17. Jahrhundert, dem er einige seiner neueren Arbeiten widmete, über Mondrian zu seinem eigenen. Dibbets Kamera ersetzt Pinsel und Farbe. Dennoch benutzt er sie nicht wie ein Fotograf, sondern wie ein Maler.“

Zwischen diesen beiden Zitaten liegen 12 Jahre. Die Informationen, die sie vermitteln, sind so grundverschieden, daß man daran zweifeln kann, ob sie dieselbe Person und dasselbe Werk betreffen. Das erste stammt aus einer Zeit des Aufbruchs, der Loslösung von Bekanntem und der Hinwendung zu einer künstlerischen Betätigung, bei der – durchaus vergleichbar mit dem Aufbruch der zwanziger Jahre – alles möglich erscheint. Aus ihm spricht einerseits eine Art von Euphorie, andererseits eine klare Zielvorstellung. Dibbets beendet bewußt die Malerei. Er stellt sogar ein „letztes Gemälde“ her, um sich dann „Demonstrationen“ zuzuwenden, Gesten, Aktionen, Plänen und Vorstellungen. Immerhin spricht er bereits schon von der besonderen Stellung der Fotografie, die diese in seinem Werk haben wird.

Nichts von alledem im zweiten Zitat. Hier wird uns ein Meister vorgestellt, festverwurzelt in der künstlerischen Tradition seines Landes. Sein Werk wird verglichen mit dem von Künstlern, die einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte haben. Er selbst wird als Maler bezeichnet. Hat er nicht, wie er sagt, die Malerei aufgegeben? Er ist offensichtlich zu ihr zurückgekehrt, allerdings mit Hilfe der Fotografie – ein weiterer Widerspruch. Und dennoch: beide Zitate sind zutreffend. Sie markieren zwei Stationen in der Entwicklung eines der wichtigsten und bedeutendsten Künstler der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts.

Der Holländer Jan Dibbets studierte von 1959 bis 1963 an der Kunstakademie in Tilburg. 1967 besuchte er die St. Martin's School of Art in London, ein Institut, das viele Künstler entscheidend geprägt hat (so u. a. Richard Long). Als Vertreter der Concept Art leistet er den wohl wichtigsten europäischen Beitrag zu dieser Kunstrichtung.

Zwei Beispiele mögen diese Behauptung belegen. Im April und Juni 1969 entsteht das Projekt „Rotkehl: en territorium“, das Dibbets bezeichnenderweise eine „Skulptur“ nennt. Ihm ist bekannt, daß sich Rotkehlchen nur innerhalb eines ganz bestimmten Gebietes bewegen. Ziel der Arbeit ist, das Territorium eines solchen Vogels im Vondelpark zu Amsterdam zu verändern bzw. zu vergrößern. Dibbets setzt Stöcke außerhalb des Lebensbereiches des Vogels, die dieser im Laufe der Zeit auch anfliegt. „Die Skulptur war die Bewegung des Vogels zwischen den Punkten, die ich festgesetzt hatte“, schreibt der Künstler. „Die Zeichnung/Skulptur kann nie als Ganzes gesehen werden, nur durch die (fotografisch – der Verf.) Dokumentation kann man in Gedanken die Form rekonstruieren.“

Etwa um die gleiche Zeit beteiligt sich Dibbets zusammen mit sieben weiteren Künstlern an Gerry Schums Fernseh-galerie. In „Twelve hours tide object with correction of perspective“ fährt er mit einem riesigen Bulldozer „auf einem

and the same work. The first one originates from a time of radical change with artists breaking with tradition and turning to artistic work in which everything seemed possible, in this respect being much like the 1920's. Here we have, on the one hand, elation and on the other one, clear objectives being expressed. Dibbets goes as far to make a “final painting”, subsequently turning to “demonstrations” as well as gestures, actions, plans, and notions. And as early as then he also indicates what special place photography will have in his work.

There is no mention made to any of this in the second quotation. Here, we are being introduced to a master who is deeply anchored in the artistic tradition of his country. His work is compared to that of artists who have secured a place in European art history. He is referred to as a painter. But didn't he himself say he quit painting? Obviously enough, he has returned to it, this time with the help of photography – one further contradictory item. Yet both quotations are correct. They stand for two stages in the development of one of the leading artists of the 1970's.

The Dutch artist, Jan Dibbets, studied at the art academy in Tilburg from 1959 to 1963. In 1967 he attended St. Martin's School of Art in London, an institute which has laid the foundations for a number of other artists (e. g., Richard Long). As a representative of Concept Art, he has made with his work the most significant European contribution to this art movement. I will illustrate this with two examples. In April and June of 1969 he carried out the project “Robin Territory” which he designated as a “sculpture”.

He knows that robins only move within a specific area. The project's goal is to change or enlarge the room that such a bird has in Amsterdam's Vondelpark. Dibbets planted sticks outside of the bird's habitus. Eventually the birds flew at the sticks he had planted. “The sculpture was formed by the bird's movement between the spots I had laid down”, the artist writes. “The drawing/sculpture can never be viewed in its entirety; only through the (photographic – the ed.) documentation can a form be reconstructed mentally.”

At about the same time Dibbets works on a project with about seven other artists at Gerry Schum's TV-gallery. In “Twelve hours tide object with correction of perspective” he drives a huge bulldozer on a Dutch coastal strip along a trapezoidal formation made in the sand. The trapezoid has been laid out so precisely that on the viewing screen it appears to be a perfect square formed with the boundaries of the focussing screen.” But this isn't all of the story. An important aspect of the project is its showing the gradual disappearance of the manipulation. The camera shows the oncoming flood, how it swallows the quadratic formation step by step.

### *Concept Art and Conceptional Photography*

Both projects fall right in line with what was going on in art at the time. The most important component of the artwork is the idea (or rather: it is the very artwork). The idea can, but must not be objectified. Vehicles are needed to convey it to others – e. g., photography. In the “Robin” project photography clearly has this function. “Only by means of photography is it possible to mentally reconstruct a form. (ill. 8). In the TV-project another relevant issue is dealt with, specifically, the study of masses and bodies in a landscape as well as how time and space within it can be visualized.

Basically, it is a piece of Land Art, yet there's already more to it than that. “Whereas the other artists used television only as a vehicle for getting their information over to a larger public”, Klaus Honnef astutely observes, “with their artistic projects hardly being affected by it, his project couldn't have been carried out at all without the help of a camera. Jan Dibbets used available means of the film medium as the basis of his project, giving it special consideration when he planned his project.

This is an early move in a direction in which many artists were later to follow. Whereas at first, photography is only one of a number of means seemingly adequate for enabling communication between the artist (= who produces ideas) and the onlooker (= who receives the ideas), it soon attracts

holländischen Sandstreifen ein trapezförmiges Gebilde ab, das so präzise auskalkuliert war, daß es auf dem Bildschirm als reines, von den Begrenzungen der Mattscheibe konturiertes Quadrat erscheinen mußte.“ Damit aber nicht genug: wichtiger Teil des Stückes ist das langsame Verschwinden dieses Eingriffes. Die Kamera zeigt wie die herandrängende Flut das scheinbare Quadrat Stück für Stück verschlingt.

### Concept Art und konzeptionelle Fotografie

Beide Projekte liegen genau im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzungen der damaligen Zeit. Wichtigster Bestandteil des Kunstwerks ist die Idee (oder besser: sie ist das Kunstwerk selbst). Die Idee kann, aber sie muß nicht realisiert werden. Um sie anderen zu übermitteln sind Transportmittel – z. B. die Fotografie – vonnöten. Diesen Charakter hat die Fotografie eindeutig noch im „Rotkehlchen“-Stück. Nur mit ihrer Hilfe „kann man in Gedanken die Form rekonstruieren“ (Abb. 8). Im Fernsehprojekt wird ein anderes großes Thema der Zeit verarbeitet, nämlich die Beschäftigung mit Massen und Körpern in der Landschaft sowie die Sichtbarmachung von Raum und Zeit in ihr. Es ist recht eigentlich ein Land Art-Stück. Und doch ist es bereits mehr. „Während den übrigen Künstlern das Fernsehen lediglich als Transportmittel zur breiteren Informationsstreuung diente“, stellte Klaus Honnef treffend fest, „und ihr künstlerischer Entwurf davon weitgehend unberührt blieb, hätte sein Projekt ohne Kamera nicht realisiert werden können. Jan Dibbets nämlich hatte sein Vorhaben aus den vorhandenen Möglichkeiten des filmischen Mediums entwickelt und das Medium gezielt in seine Überlegungen einbezogen.“

Das bedeutet einen frühen Schritt in eine Richtung, die mehrere Künstler in der Folgezeit einschlagen. Ist die Fotografie anfangs nur eines unter mehreren Medien, die geeignet erscheinen, die Kommunikation zwischen Künstler (= Ideenproduzent) und Betrachter (= Ideenrezipient) zu ermöglichen, so rückt sie bald schon in den Mittelpunkt eines allgemeinen Interesses (übrigens auch von Künstlern, die wenig oder gar nicht von der Concept Art beeinflusst sind). Die Fotografie entwickelt eine Eigendynamik, die sich nicht zuletzt in einem Prozeß der Verselbständigung und der Ästhetisierung der Präsentation niederschlägt, der große Teile der Kunst der siebziger Jahre prägt. Das Werk Jan Dibbets ist ein hervorragendes Beispiel für diese Entwicklung. Es hat seinen Ursprung in der Concept Art; Dibbets entdeckt in ihrem Umfeld die Fotografie für sich. Die meisten der Concept-Künstler der ersten Stunde verwenden die Fotografie auch weiterhin mehr oder weniger. Dibbets macht sie zu seinem Thema.

Schon in den bereits erwähnten „perspective corrections“ (die ihn übrigens bis 1969 ausschließlich beschäftigen) wird deutlich, daß Dibbets die Möglichkeiten der Kamera gezielt einsetzt. „Wenn er für sein Werk die fotografische Technik wählt“, schreibt Marcel Vos, „wird er bei seinen formalen Überlegungen von der Art und den Möglichkeiten der Fotografie ausgehen. Darüber hinaus wird er bei der Ausführung den Apparat auf authentische Weise benutzen. Es interessieren ihn dann auch nicht die Eigenschaften eines professionell hergestellten Fotos, sondern die Eigenschaften der Fotografie selbst, die Bedingungen, unter denen sie arbeitet, und die Art und Weise, mit der unsere Wahrnehmung dabei betroffen ist. Sein Forschungsgebiet liegt auf diesem schmalen Rand, wo Auge und Kamera-Auge auf besondere Weise zusammenfallen. Dort sucht er den Bereich, in dem die Fotografie ganz spezifisch etwas ausdrücken kann und über die bloße Abbildung hinausweist.“ Und Jean-Christophe Ammann stellt fest: „Dibbets stellt nicht die Frage nach der Realität in der Fotografie, er stellt die Frage nach der Realität der Fotografie selbst. Damit spricht er nicht das Objekt an, sondern die „Sehweise“ der Kamera . . . Den Sehmechanismus der Kamera aufdecken, bedeutet für Dibbets einen Erkenntnisvorgang einführen, der Realität als fotografische Realität und nicht als Surrogat sichtbar macht.“

In diesen beiden Zitaten steckt zweierlei: Einmal die Abgrenzung von der konventionellen Fotografie („Dibbets fotografiert nicht, um etwas abzubilden, sondern um etwas auszudrücken“) und zum anderen der analytische Ansatz („den

general interest (also, it might be added, being of interest for artists who were hardly or not at all influenced by Concept Art. Photography develops its own dynamics, which is reflected in its becoming increasingly independent and its developing its own aesthetics, this in turn influencing a large part of art during the 1970's.

Jan Dibbet's work is an example of this development. Its origins lie in Concept Art where Dibbets first discovered photography. Most of the earlier Concept artists continued to use photography in some form. Dibbets makes it his *subject-matter*.

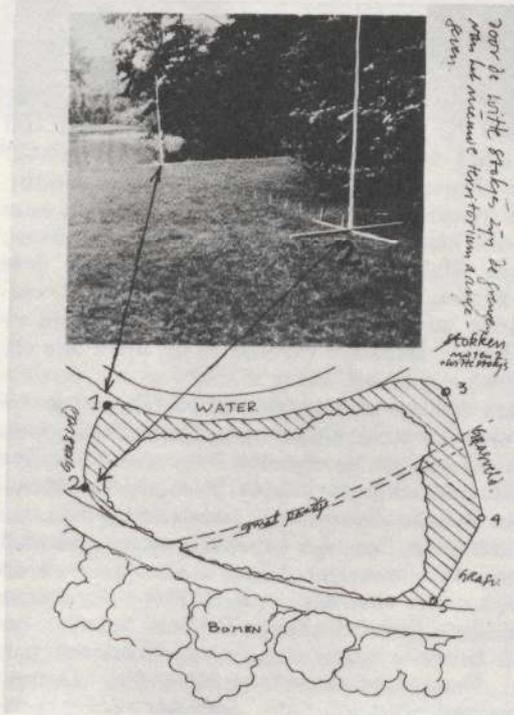


Abb. 8: Jan Dibbets: „The white poles indicate the boundaries of the new territory“, 1969. Fotografie mit Zeichnung.

It becomes clear as early as the date of the “Perspective Corrections” (lasting up until 1969) that Dibbets uses the possibilities of the camera in a specific way. Accordingly, Marcel Vos writes, “when he chooses the photographic technique for his work, he bases his formal considerations on the sort of and the possibilities of photography.” Furthermore, he will use the camera in a way true to it in the realization of his idea. He is not interested in the characteristics of the professional photo but rather in the characteristics of photography itself, the conditions under which it works and the way our perception is affected by it. His field of study is this narrow field where the eye and the eye of the camera meet in a special way. Here he looks for the possibilities of photography to express something specific and to go beyond merely depicting something.”

Jean-Christophe states: “Dibbets is not looking for reality in reality, but for photography’s reality. By this he is not referring to the object, but rather to the camera’s way of perception . . . For Dibbets uncovering the perception mechanism of the camera is to introduce a *process of cognition* which makes reality visible as photographic reality and not as a substitute for it.”

There are two aspects in both of these quotations: on the one hand, a clear distinction is made from conventional photography (“Dibbets doesn’t use photography to depict something, but rather to express something”) and on the other hand the analytical approach he uses is shown (“uncovering the seeing mechanism of the camera”). After the first step the second one follows consequently. Then the third one, leading away from the single picture and using a larger number of pictures in the realization of an idea . . .

Sehmechanismus der Kamera aufdecken“). Nachdem der erste Schritt getan ist, folgt konsequent der zweite. Dazu kommt noch ein dritter, nämlich die Abkehr vom Einzelbild, die Herstellung und Verwendung mehrerer Fotografien zur Realisierung eines Werks und endlich noch ein vierter: die gezielte, einem jeweils bestimmten Plan folgende Anordnung der Einzelbilder auf einer Fläche (Schritt drei und vier bedeuten dabei nichts anderes als die Einführung der Sukzession in die moderne Kunst). Damit ist das Grundinstrumentarium beisammen, das, mit Variationen, die konzeptionelle Fotografie der vergangenen Dekade ausmacht.

### Die analytische Phase

Den perspektivischen Korrekturen folgt ab 1969 eine Beschäftigung mit Zeit-Raum-Problemen. „Flood tide“ (1969) hält in 10 Stationen, aufgenommen innerhalb zweier Stunden, in regelmäßigen Zeitabständen das Hereinkommen der Flut fest (Abb. 9), eine Arbeit, die sicher beeinflusst ist von dem schon erwähnten Projekt „Twelve hours tide object with correction of perspective“. „The shortest day at Konrad Fischer's Gallery“ (1970) fixiert in 80 Einzelschritten die sich verändernden Lichtverhältnisse im Ablauf eines Tages (Abb. 10).

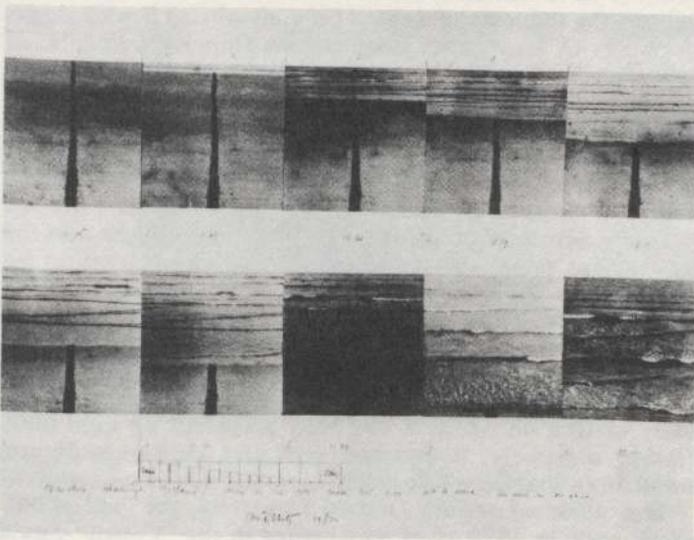


Abb. 9: Jan Dibbets: „Flood tide/Sketch after the work“, 1969/70. S/W Fotografien und Bleistift auf Papier.

Derartige Arbeiten bedeuten, formal gesehen, für Dibbets sicher eine Einübung in spezifische Formen der Präsentation. Die Klarheit der Anordnung, das Entstehen übergeordneter Strukturen auf der Bild- (oder später Wand-)Fläche, die Kongruenz zwischen inhaltlicher und formaler Präsenz und – im Laufe der Zeit immer stärker – die Fortsetzung, Vervollständigung, Schließung im Foto-Ensemble vorhandener Strukturen auf der weißen Fläche des Papiers mit Hilfe des Bleistifts – all dies ist charakteristisch für die folgenden Arbeiten des Künstlers.

1971 setzt mit „Panorama – My Studio“ (Abb. 11) und mit den etwa gleichzeitig entstehenden „Horizon“-Werken die Serie der panoramischen Arbeiten ein, die ihren Höhepunkt in Dibbets „Dutch mountains“ findet. Bei den Panoramen ist die Kamera fixiert und dreht sich um ihre eigene Achse. Sie nimmt in genau festgelegten Abständen, z. B. in Winkelabschnitten von 30° die Umgebung auf. Die einzelnen Phasen werden in der Abfolge der Aufnahmen nebeneinander montiert, das Panorama wird gewissermaßen auf einer Fläche ausgebreitet. Die „Horizon“-Arbeiten sind „Seestücke“, ein Spiel mit den Begrenzungslinien zwischen Land, See und Himmel. Die „Dutch mountains“ sind eine Kombination von beidem, nämlich einer weiterentwickelten panoramischen Aufnahmetechnik mit einem beherrschenden Sujet der holländischen Landschaft. Dadurch, daß die Kamera ihre Kreisbewe-

Finally the fourth step: arranging the individual images on a surface according to a given intention. Steps three and four are nothing other than the inclusion of succession in modern art. Now we have all of the basic ingredients which conceptual photography has, with some variation, been using over the past decades.

### The analytical phase

Following the completion of the “Perspective Corrections” Dibbets turns to dealing with problems of time and space from 1969 on. In “Flood Tide” (1969) he photographed a tide coming in at regular intervals during two hours, registering it in 19 stages. (ill. 9) This project was clearly influenced by the already mentioned project, “Twelve hours tide object with correction of perspective”. “The shortest Day at Konrad Fischer's Gallery” (1970) shows changing light conditions during the course of a day in eighty individual shots. (ill. 10)

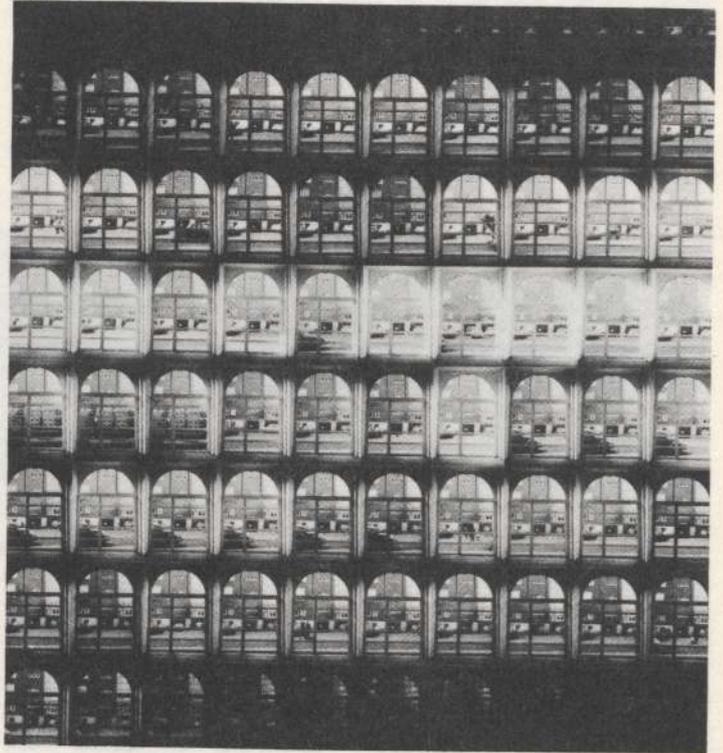


Abb. 10: Jan Dibbets: „The shortest day at Konrad Fischer's Gallery“, 1970. 80 Farbfotografien auf Karton.

For Dibbets this work is formally an exercise in using specific presentational forms. The clear arrangement, the appearance of superposed structures in the image (or later, on the wall) surface, the congruence of content and form—and the given structures being continued, completed and closed with the line of a pencil, the photo ensemble on a white surface—all of this is characteristic for the following work of the artist.

In 1971 he began “Panorama-My Studio” (ill. 11) and at about the same time, the “Horizon“-artworks which were a part of a series of panoramic work culminating in his “Dutch mountains”. In the panoramic pictures the camera is fixed in a certain position and then moved around its own axis in specific intervals, i. e., 30° angles; the surroundings are photographed in the process. The individual phases are then mounted next to each other in the order they were taken and the panorama is spread out, as it were, on a surface. The “horizon” works are “sea-pieces”, an interplay of the demarcation lines between land, sea and sky. The “Dutch mountains” are a combination of both, that is, a further development of the panoramic technique with the recurring motif of Dutch countryside. Since the circular motion of the camera not only takes place on one plane, but also deviates from a specific angle in an upward and downward direction, the horizon line appears curved on the surface. An impression of a hill is thus created. (ill. 12)

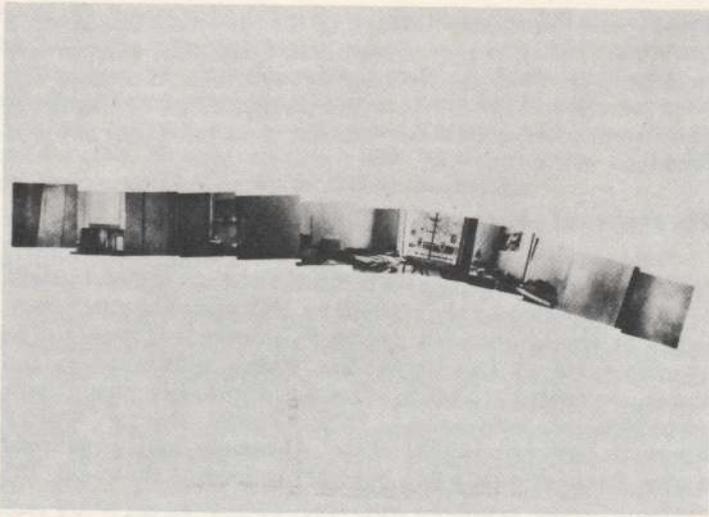


Abb. 11: Jan Dibbets: „Panorama – My Studio“, 1971. S/W Fotografien und Bleistift auf Papier.

gung nicht mehr nur auf einer Ebene ausführt, sondern von dieser Ebene – gleichfalls in genau festgelegten Winkelgraden – nach oben oder unten abweicht, wölbt sich die Horizontlinie auf der Fläche auf. Es entsteht der Eindruck eines Hügels (Abb. 12).

Eine kleine, aber wichtige Werkgruppe, bilden die „Shutterspeed-pieces“ (1971), die sich sicher aus den Zeitstudien entwickelt haben. Registriert die Kamera dort den Ablauf der natürlichen Zeit und visualisiert sie durch eine Grau- oder Farbwertabfolge von hell nach dunkel oder umgekehrt, so wird dieser Verlauf durch die Einführung einer „technischen“ Zeit hervorgerufen, nämlich mit Hilfe der Belichtungszeiten des fotografischen Verschlusses. Ein bestimmter Realitätsausschnitt wird mit verschiedenen Belichtungszeiten aufgenommen (Abb. 13). So entsteht aus einer weißen Fläche eine schwarze.

Mit den von Ammann so bezeichneten „parabolischen“ Arbeiten wird eine weitere Stufe der Abstraktion erreicht. Hier wird nicht mehr die Kamera als Manipulator eingesetzt, sondern der fotografische Verarbeitungsprozeß. Nicht die Realität wird manipuliert, sondern die Realität des fotografischen Abbildes. Durch Veränderung der Vergrößerungsmaßstäbe und Variation der einzelnen Bildformate wird der Formverlauf des Gesamtwerkes bestimmt: Im Ansatz eine Art Parabel. Konsequenterweise nennt Dibbets diese Arbeiten

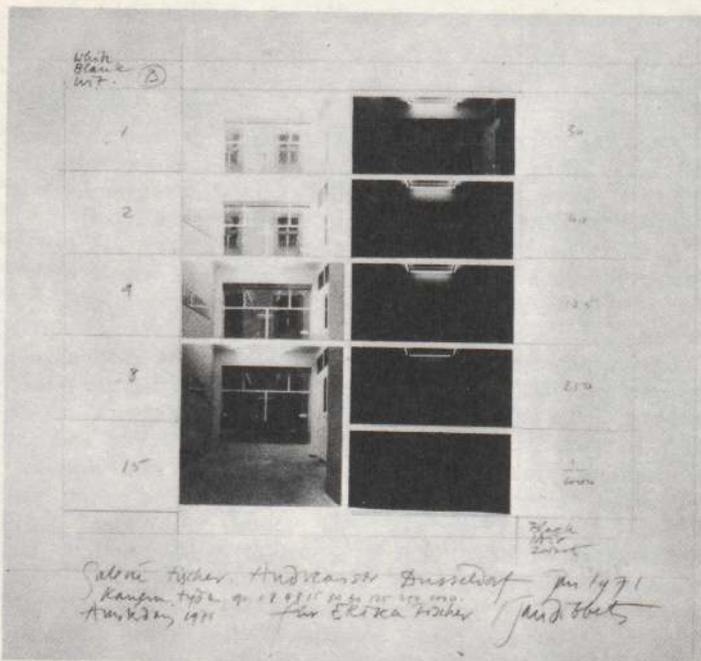


Abb. 13: Jan Dibbets: „Shutterspeed piece“, Konrad Fischer's Gallery, 1971. 10 S/W Fotografien und Bleistift auf Karton.

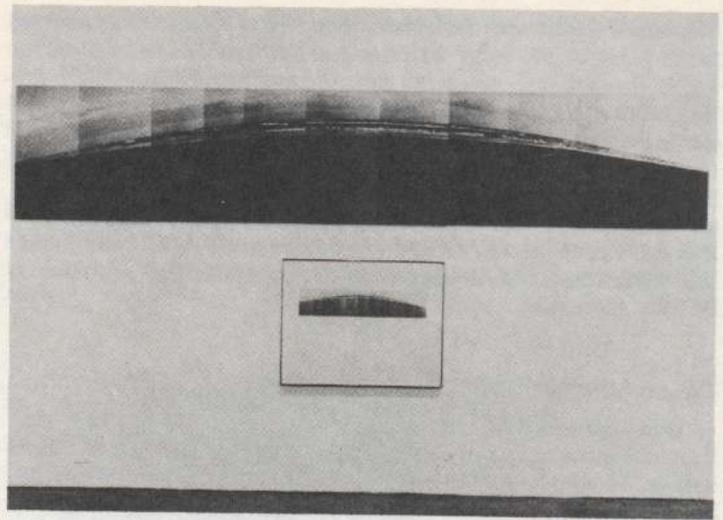


Abb. 12: Jan Dibbets: „Dutch mountain – Big Sea „A““, 1971. Farb- fotografien auf Aluminium.

A small yet significant series of work is united in the “Shutterspeed-Pieces” (1971) which most probably evolved from the time studies. Whereas in the time studies the camera registers the sequence of natural time, visualizing it with shades of gray or of some other color ranging from light to dark, or vice versa, in this piece of work a sequence is produced by introducing “technical” time, the exposure time of the camera’s shutter. A certain frame of reality is recorded, using different exposure times. (ill. 13) This way a black surface is created from a white one.

In this work, which Amman terms as “parabolic”, Dibbets reaches a new level of abstraction. Here he no longer uses the camera, but rather the process of developing the pictures for manipulation. By modifying the scale of enlargement and the format of the individual image, he determined the form his whole work will take on: in the first place, a kind of parabola.

Accordingly, Dibbets calls this work “constructions” or “reconstructions”. The individual image is removed from the white surface on which it has been presented up until then. Framed separately, it becomes part of a kind of sculpture, installation, shaping whole walls.

This phase of activity, named accurately, the “analytical” phase, ends in 1973 after culminating in the “Comet”-pieces of work. In a period lasting only four years, Dibbets goes

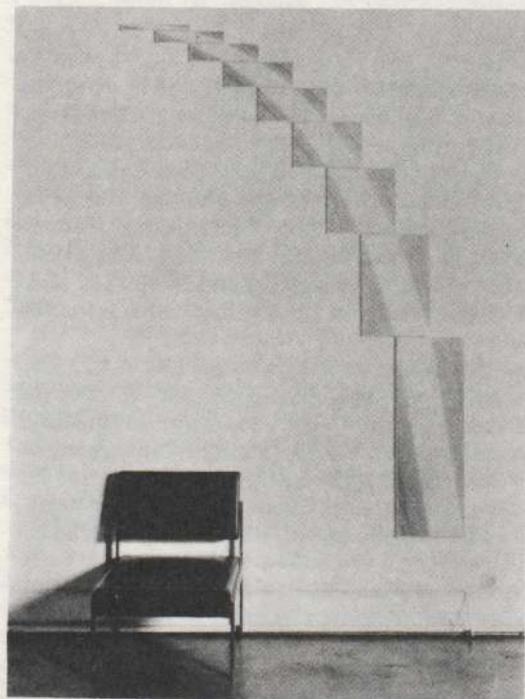


Abb. 14: Jan Dibbets: „Little comet, land 9° – 81°“, 1973. 9 einzelne gerahmte Farb- fotografien.

„Constructions“ oder „Reconstructions“. Die einzelnen Teilbilder lösen sich von der weißen Fläche, auf der sie bisher präsentiert wurden. Sie werden, einzeln gerahmt, zu Bestandteilen einer Art Plastik, von Installationen, die ganze Wandflächen strukturieren.

Mit dieser Werkgruppe, die ihren Höhepunkt in den „Comet“-Arbeiten findet (Abb. 14), bricht die Phase im Œuvre Jan Dibbets 1973 abrupt ab, die mit Fug und Recht als analytisch bezeichnet werden kann. In einer Zeitspanne von nur 7 Jahren spielt Dibbets in atemberaubender Konsequenz eine Skala von Möglichkeiten der konzeptionellen Fotografie durch, die nahtlos mit den wichtigsten künstlerischen Problemstellungen jener Zeit korreliert. Die Herausführung der konzeptionellen Fotografie aus ihrer reinen Verweisfunktion in der Concept Art, der Weg vom Einzelbild zur Sukzession, die Präsentation von fotografischen Ensembles auf der Fläche und ihre Verselbständigung an der Wand, das systematische Abklopfen des fotografischen Aufnahme- und Verarbeitungsprozesses auf seine Brauchbarkeit und Verwendbarkeit als künstlerisches Medium – das alles ist mit „fast didaktischer Klarheit“ exemplarisch und normensetzend in Dibbets Werk dieser Jahre vorhanden. Der Komet, der am Ende dieser Phase auftaucht, kann durchaus als Symbol für die Schnelligkeit dieses Aufstiegs aufgefaßt werden.

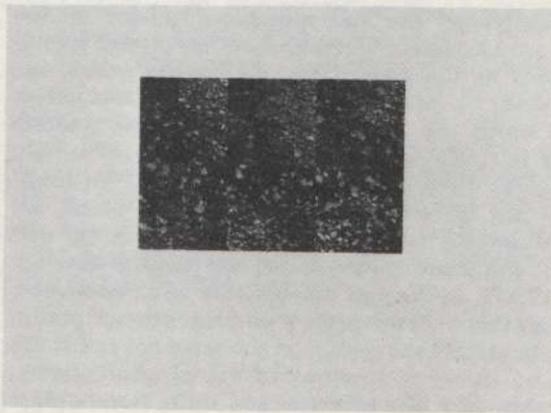


Abb. 15: Jan Dibbets: „Structure study“, 1974. 6 Farbphotografien und Bleistift auf Papier.

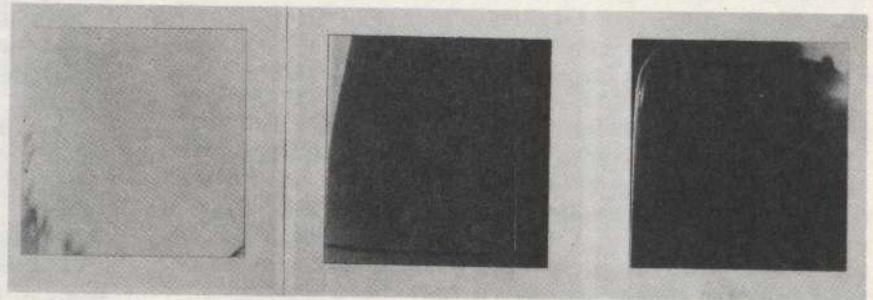


Abb. 16: Jan Dibbets: „Colorstudy B 1, 2, 3“, 1976. Farbphotografien auf Papier.

### Die synthetische Phase

Es folgen, ohne Übergang, Arbeiten von ganz anderer Art. Es ist, als ob Dibbets den Spannungsbogen, der sein bisheriges Werk verklammert, nicht mehr durchgehalten hätte. Die Sehne des Bogens, die so viele Pfeile ins Ziel geschossen hatte, ist schlaff geworden. Der Bogen wird zur Seite gelegt. Dibbets betrachtet das Arsenal der künstlerischen Möglichkeiten, das er sich erarbeitet hat, greift mit souveräner Hand hinein und verwendet es zum Aufbau eines neuen Werkes. Die synthetische Phase beginnt. „Der strukturelle Ansatz tritt mehr in den Hintergrund“, schreibt R. H. Fuchs. „Inhalt der Arbeiten ist nicht mehr die Strukturierung der Wahrnehmung, sondern das Vergnügen der Wahrnehmung. Wir werden nicht mehr mit der Frage konfrontiert, wie ein Werk strukturiert ist, es gibt weniger zu verstehen und darum mehr zu sehen. Und das, was zu sehen ist, ist diskreter und intensiver sichtbar.“

Die 1973 einsetzenden „Structure pieces“ (Abb. 15) und „Gellographics“, die Wasser-, Gras- und Blätterstrukturen zu farbigen Tableaus zusammenschließen, die das Jahr 1976 beherrschenden „Colorstudies“ (Abb. 16), die sich mit der delikaten Farbigkeit von im Licht aufspiegelnden Lackoberflächen von Autoteilen befassen und die 1977 beginnenden „Structure panoramas“ (Abb. 17), zu deren Herstellung zwar die panoramische Aufnahmetechnik wieder aufgenommen wird, die jedoch keine neuen Strukturen erschaffen, sondern vorhandene rekonstruieren, sind Werke von großer Schönheit und Eindringlichkeit. Dibbets taucht ein in die Kultur seines Landes und setzt sie mit der von ihm gefundenen eigenen

through all of the artistic possibilities of conceptional photography with amazing endurance, and succeeds in correlating this perfectly with the major art issues of the day. The challenge for conceptional photography lies in moving away from its purely referent function in Concept art, developing succession from the individual image, presenting photo ensembles on wall surfaces, as well as systematically examining the process of taking a picture and developing it in relation with its possibilities as an art medium. All of what I just mentioned is present in Dibbets' work of these years. „With almost didactic clarity it sets the example and shows the way for what is to follow. The comet appearing at the end of this phase could be interpreted as a symbol for its rapid ascent.“

### The synthetical Phase

The analytical phase is followed right away by a completely different type of work. It almost seems as if the bow which had held together Dibbets' work up until then was no longer able to. The chord of the bow had become loose after shooting so many arrows into the target. The bow was put aside. Dibbets then examined what he still had in store in artistic possibilities. In a sovereign way, he turns his attention to this and uses what he finds to form his new work. At this point, the synthe-

tic phase sets in. On this R. H. Fuchs writes, „the structural approach recedes, the content of his work no longer being the structure of perception but rather the enjoyment of perception. We no longer encounter the question of how work is structured; since there is less to be understood, there is more to be seen. And what is there to be seen is visible more distinctively and intensely.“

The „Structure Pieces“ (ill. 15), begun in 1973, and the „Gellographics“, colorful tableaus combining water, grass and leaf structures, the „Color-Studies“ (ill. 16) to which most of 1976 was devoted, dealing with the delicate coloring of paint surfaces of car parts as reflected by light, and the „Structure Panoramas“ (ill. 17), begun in 1977, where he once again uses the panoramic picture technique, creating no new structures but rather reconstructing existing ones. All of this is very beautiful and impressive work. Dibbets immerses himself into the culture of his own country and continues his work in the language he has found for himself. Fuchs: „Making art in one's own language is not a comfortable retreat to provinciality. Art in one's own language . . . nurtures itself from the soul of a culture, while at the same time it has sovereign power over it. It is open to all directions and bears the mark of the culture from which it has evolved . . .“

This becomes clear in Dibbets' viewing himself in the tradition of a Pieter Saenredams whom he calls the „Mondrian of the 17th century“. What he has in mind becomes clear in a statement I will quote in the following: „I try to move in an opposite direction to Mondrian away from abstraction, towards reality“ „For him the circle has closed itself,“ Hugh Adams

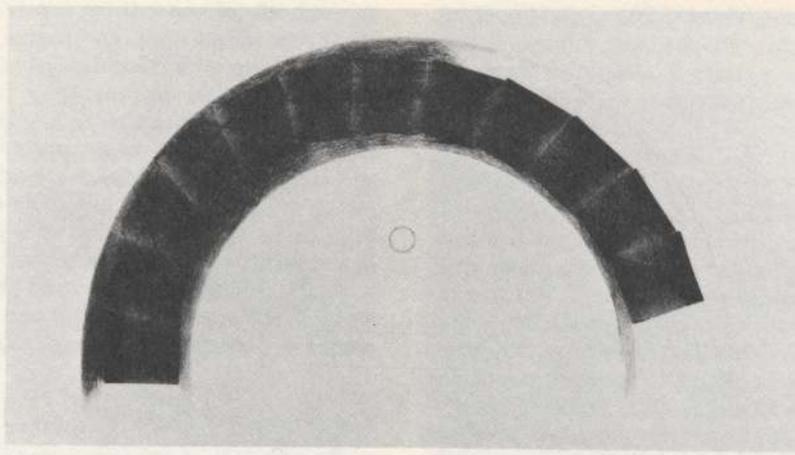


Abb. 17: Jan Dibbets: „Structure panorama 360°“, 1977. Farbfotografien und Bleistift auf Papier, auf Kunststoffplatte montiert.

Sprache fort. Fuchs: „Die Kunst der eigenen Sprache ist nicht der komfortable, behagliche Rückzug ins Provinzielle. Die Kunst der eigenen Sprache . . . nährt sich aus der Seele einer Kultur, befindet sich im Mittelpunkt der Kultur und hat gleichzeitig souveräne Macht über sie. Sie ist offen in alle Richtungen und trägt die Kultur, aus der sie entstanden ist . . .“

Das wird deutlich, wenn Dibbets sich, wie schon erwähnt, in der Tradition eines Pieter Saenredams sieht, den er als den „Mondrian des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet. Was ihm vorschwebt, geht aus einem Ausspruch hervor, der ihm zugeschrieben wird: „Ich versuche, mich in die gegenteilige Richtung wie Mondrian zu bewegen – weg von der Abstraktion, hin zur Realität.“ „Für ihn hat sich der Kreis geschlossen“, schreibt Hugh Adams, „von der Malerei über die Land Art zur Verwandlung. Er ist nun zu seinem Ursprung zurückgekehrt, indem er die Kamera fast wie einen Pinsel benutzt.“

#### *Konsequenz und Ausblick*

Sowohl die analytische, als auch die synthetische Phase im Werk Jan Dibbets ist exemplarisch für die allgemeine Entwicklung der konzeptionellen Fotografie Ende der sechziger und in den siebziger Jahren. Was ihre Analyse anbetrifft, so soll nicht behauptet werden, daß sie vollständig durchgeführt wurde. Das Ausmaß der Erkundung der künstlerischen Möglichkeiten eines Mediums (auch oder gerade in technischer Hinsicht) ist, wie schon erwähnt, immer abhängig von den jeweiligen Aufgaben, die die Kunst sich stellt. Anders jedoch als in den zwanziger Jahren, in denen im wesentlichen nur die analytische Phase erkennbar ist – die Möglichkeiten einer Synthese wurden (wie andere Möglichkeiten auch) durch die politische Entwicklung der dreißiger Jahre verhindert – ist im vergangenen Jahrzehnt auch eine synthetische Phase der konzeptionellen Fotografie deutlich feststellbar. Sie setzt etwa Mitte der siebziger Jahre ein und läßt sich erkennen an einer gelasseneren Verwendung der Fotografie, an ihrer Ästhetisierung, am Übergang von einem mehr intellektuell geprägten Einsatz zu einer sinnlichen Präsenz ihrer Erscheinung.

Die bei Dibbets festgestellte Rückkehr zur Realität nach Erreichung eines relativ hohen Abstraktionsgrades findet sich bei einer ganzen Reihe von anderen Künstlern, die vorzugsweise oder ausschließlich mit Fotografie arbeiten. So wird bei Victor Burgin die intensive Beschäftigung mit Geschichte und Theorie der konventionellen Fotografie deutlich in einer fotografisch-handwerklichen Perfektion seiner Bilder, die den (gesellschafts-)kritischen Ansatzpunkt seines Werkes neuerdings zu überspielen droht. Die großformatigen Arbeiten Jürgen Klaukes, Katharina Sieverdings oder Johannes Blumes gewinnen, nicht nur was ihre Größe anbetrifft, klassisches Gewicht. Urs Lüthi's Sequenzen nähern sich einer neuen „Natürlichkeit“, die wandfüllenden Assemblagen Dennis Oppenheims haben ihre intellektuelle Sprödigkeit längst verloren und die neusten Schöpfungen John Hilliards strahlen

writes, “from painting to Land Art and from there to transformations. He has returned to his origins, using the camera almost like a brush.”

#### *Consequences and Perspectives*

Both the analytical and the synthetical phases in Jan Dibbets' work are exemplary for the way conceptual photography developed at the end of the sixties and during the seventies. It cannot be said that its analysis is yet completed. The extent to which the artistic possibilities of the medium (also including its technical ones for this very purpose) are taken into account depends on the task art has set for itself. However, this was different during the 1920's which are characterized mainly by being analytical. A synthesis (as well as other things) was made impossible by the political developments of the 1930's. In the past decade there is, however, also a noticeable synthetic development in conceptual photography. It sets in around the middle of the seventies and it can be recognized by its more unrestrained use of photography, photography takes on a new esthetics and shifts from a more intellectual orientation to a more emotional one.

Dibbets' returning to reality after reaching a relatively high level of abstraction is something one can also notice in a number of other artists who devoted all or part of their work to photography. In the case of Victor Burgin preoccupation with the history and theory of conventional photography is reflected in the photographic-technical perfection of his images which in his most recent work are starting to be overpowered by his new (social) critical approach in his work. The large-scale pictures by Jürgen Klauke, Katharina Sieverdings or Johannes Blume are taking on classical dimensions, at least with regard to their size. Urs Lüthi's sequences are oriented towards a new kind of “naturalism”. Dennis Oppenheim's assemblages which cover whole walls have long ago lost their ambivalent intellectual undertones and John Hilliard's latest work radiates something that could be termed “beautiful” without the risk of misinterpretation.

This phenomenon can only be explained in that photography has been freed from the burden of analysis. There are unmistakable signs that this phase of analysis and synthesis with new material is nearing its end.

New trends are appearing. The work “Arte Cifra”-artists in Italy, the “Neue Wilden” in Germany, and also in some respects, the pattern artists in America, are doing is underlied by a new sensuality, which demands a different medium. Painting is once again en vogue. It alone is able to create the direct contact between the head, hands and the canvas necessary for putting down feelings, impressions and unconscious aspects directly and coherently. Photography as a technical means of art will, as far as we can now tell, most likely have no dominating function in the art of the 1980's. Seen in that light, the synthetic phase of conceptual photography of the 1970's reflects at once its “second fall” following a fulminant rise and the beginning of a new period in the history of art.

etwas aus, was man, ohne mißverstanden zu werden, als „schön“ bezeichnen kann.

Das von der Last der Analyse befreite Hantieren mit Fotografie ist aber sicher nur eine Erklärung für dieses Phänomen. Es gibt untrügliche Anzeichen dafür, daß sich auch die Phase der Synthese, der Aufarbeitung der gewonnenen Erkenntnisse, ihrem Ende zuneigt. Neues kündigt sich an. Die Arbeiten der „Arte Cifra Künstler“ in Italien, der „neuen Wilden“ in Deutschland und in gewissem Sinn auch der Pattern-Künstler in Amerika gründen auf einer Sensibilität, die nach einem anderen Medium verlangt. Die Malerei ist wieder im Kommen. Sie allein ist in der Lage, den direkten Kontakt zwischen Kopf, Hand und Leinwand herzustellen, der notwendig ist, um Gefühle, Impressionen und Unbewußtes direkt und ohne Unterbrechung auf die Fläche zu bringen. Die Fotografie als technisches Medium wird daher aller Voraussicht nach keinen Platz in der Kunst der achtziger Jahre haben.

So gesehen, spiegelt die synthetische Phase der konzeptionellen Fotografie in den siebziger Jahren, ihr zweiter „Fall“ nach einem zweiten fulminanten Aufstieg, gleichzeitig den sich ankündigenden Beginn eines neuen Abschnittes in der Geschichte der Kunst wieder. Für diejenigen, die, wie ich der Theorie des Avantgardismus in der Kunst (immer noch und trotz vieler Grabgesänge) anhängen, ist es klar, daß eine Phase der Verarbeitung und Konsolidierung immer eine Phase des künstlerischen Niedergangs sein muß, in dessen Schoß sich notwendigerweise die Wurzeln eines Neubeginns entwickeln. Nur die vorwärtsdrängenden, die Phasen der Innovation, bringen die Kunst ein Stück weiter.

Es ist festzustellen, daß die konzeptionelle Fotografie an einem solchen, vorzüglich sich aus der Concept Art entwickelnden Schub teilgenommen, ja, ihn wesentlich beeinflußt hat. Wenn es jetzt den Anschein hat, daß sie aus der Kunst der Zukunft mehr oder weniger zurücktritt, so nicht für immer. Irgendwann einmal wird sie von der Avantgarde als künstlerisches Medium wieder aufgegriffen werden. Sie wird dann allerdings sicher andere Aufgaben zu erfüllen haben und andere Impulse auslösen.

#### **ROLF H. KRAUSS**

geboren 1930; lebt in Stuttgart/BRD; Studium der Wirtschaftswissenschaften in München. Sammelt seit 1960 zeitgenössische Kunst – seit 1973 „Kunst mit Fotografie“.

Seit 1963 Aufbau einer Sammlung „Bücher und andere Dokumentationen über Fotografie“. Von 1973 an selbst in der Kunstszene tätig. Erste Einzelausstellung 1975 im George Eastman House in Rochester/USA. Seit 1976 Vorsitzender der Sektion „Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Photographie“. Publikationen u. a.: „Die Fotografie in der Karikatur“, Seebruck 1978; „Photographie als Medium“, Berlin 1979. Aufsätze zu Fragen der Kunst- und Fototheorie sowie zur Geschichte der Fotografie.

#### **ROLF H. KRAUSS**

born 1930, lives in Stuttgart, Federal Republic of Germany. Studies in economics in Munich. Since 1960 collector of contemporary works of art; since 1973 „Kunst mit Fotografie“. Since 1963 he has built up the collection „Bücher und andere Dokumentationen über Fotografie“. From 1973 himself active in the art scene. First one-man show in 1975 in the George Eastman House in Rochester/USA. Since 1975 chairman of the section „Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Photographie“ (History of the German Society of Photography). Publications (selection): „Die Fotografie in der Karikatur“ (Photography in caricature), Seebruck 1978; „Photographie als Medium“ (Photography as a medium), Berlin 1979. Essays on issues regarding the theory of art and photography as well as on the history of photography.

# Manfred Schmalriede

## Einzelbild und Bildfolgen

Für eine Theorie der Fotografie ist es sinnvoll, den technischen Abbildungsvorgang in seiner physikalischen Bedingtheit als Ausgangspunkt zu setzen. Im Moment des Fotografierens markiert eine physikalische Beziehung, die in der Abhängigkeit des lichtempfindlichen Materials von einer außerhalb der Kamera befindlichen Lichtquelle besteht, das Verhältnis vom Apparat zum zu fotografierenden Objekt. Für die Abbildung der Gegenstände ausschlaggebend ist die Position der Filmebene in der Kamera, die als Projektionsebene fungiert. Der Blick durch den Sucher suggeriert eine Identität zwischen Bildausschnitt und Wirklichkeit, die im späteren Bild fixiert zu sein scheint. Doch dabei ist zu unterscheiden zwischen der Projektionsebene zum Zeitpunkt des Fotografierens und der davon zu lösenden Bildebene, wie sie im fertigen Foto vorliegt. Unter diesem Aspekt betrachtet, haben wir es mit drei Faktoren zu tun: dem Objekt, der Kamera bzw. der Projektionsebene und dem Bild.

Die unabdingbar physikalische Relation von Kamera und Objekt ist die Voraussetzung, daß Fotografie die gegenständliche Welt abbildet. Es liegt hier zeichentheoretisch gesehen ein indexikalischer Zeichenbezug vor. Ein Index steht mit seinem Objekt in direkter Verbindung, bildet mit ihm einen kausalen Zusammenhang. Indexikalisch heißt hier entsprechend, daß ein Zeichen – in diesem Falle eine Fotografie – bezogen auf ein bezeichnetes Objekt einen konkret hinweisenden oder anzeigenden Charakter hat.

Es wäre falsch, Fotografie ausschließlich aufgrund dieses kausalen Zusammenhangs für ein realistisches Abbildungsverfahren zu halten, obwohl gerade die frühe Geschichte der Fotografie eine derartige Einstellung belegt, die im Prinzip bis heute weit verbreitet ist und daher in der Interpretation von Fotos nach wie vor eine Rolle spielt.

Die hier angedeutete zeichentheoretische Betrachtungsweise der Fotografie finden wir bei Rosalind Krauss und im Anschluß daran von Thierry de Duve. Beide Autoren berufen sich auf den amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce, der die Semiotik aus historischen Ansätzen zu einer Theorie ausgearbeitet und schon 1902 semiotische Anmerkungen zur Fotografie gemacht hat. Peirce hat den oben beschriebenen Zusammenhang von Objekt, Kamera, Projektionsebene und fotografischem Bild mit einem sprachlich formulierten Satz verglichen, der mindestens aus einem Subjekt und einem Prädikat besteht. Das Subjekt eines Satzes bezieht sich in der Regel auf einen Gegenstand, ein Ereignis oder einen Sachverhalt, dem ein Prädikat zu- oder abgesprochen wird. Die Aufgabe des Subjekts entspricht der Situation der Projektionsebene während der Aufnahme, wohingegen der fotografische Abzug, in seiner spezifischen Form etwas über das Objekt aussagend, das Prädikat ist. Auf diese Weise kann der fotografische Abzug als iconisches Zeichen angesehen werden, das für sich genommen keine Information übermittelt, sondern lediglich Eigenschaften anbietet, die unter bestimmten Voraussetzungen auf das abgebildete Objekt bezogen werden können. Diese Voraussetzung liegt natürlich im Akt des Fotografierens vor, der als bewußte Setzung des als indexikalisch bezeichneten Zusammenhangs von Projektionsebene und Objekt anzusehen ist. Die Setzung und Interpretation der indexikalischen Relation bedeutet zeichentheoretisch eine Erweiterung, die zu einer indexikalischen Aussage oder einem indexikalischen Dicot führt, einer auf Realität bezogenen Aussage. Die Trennung von Projektions- und Bildebene hat für das endgültige Foto nur hypothetischen Charakter, ist aber für die

## The Individual Picture and Picture series

For a theory of photography it is wise to depart from the technical process of depiction with its physical conditions. The instant a picture is taken the relationship between the camera and the object being photographed is marked by a physical condition, that is, the light-sensitive material being dependent on an outside light source. For the depiction of objects the position of the film plane in the camera, which acts as a plane of projection, is decisive. A glance through the viewfinder awakens the impression that the picture frame and reality, which appears to be fixed in the final picture, are identical. However, we must distinguish between the plane of projection at the moment of taking a picture and the image plane breaking away from it and appearing in the final photograph.

The firm physical relation existing between the camera and an object is the pre-condition for photography depicting the material world. Spoken in terms of sign theory we are dealing with an indexical sign relation. An index has a direct relation with an object and creates a causal context with it. Indexical means accordingly that a sign—in our case a photograph—has a distinctly indicative or referent character with regard to a specific object. It would be false to regard photography as a method of depicting something realistically merely because of this causal link. However especially the early development of photography was characterized by this belief which still today has great influence and therefore continues to determine how we interpret photographs. The sign theoretical approach to photography being referred to here was employed by Rosalind Krauss and later by Thierry de Duve. Both authors ground their work on the theory of semiotics developed by the American philosopher Charles S. Peirce who as early as 1902 presented his semiotic notes on photography. Peirce compared the described relationship of object, camera, projection plane and photographic image to a sentence consisting of at least one subject and one predicate. The subject of a sentence generally refers to an object, an event or a fact to which a predicate is added or subtracted. The subject's function corresponds to the projection plane when a picture is taken, whereas the photographic print corresponds to the predicate in that through its specific form it says something about an object. Accordingly, a photographic print can be regarded as an iconic sign, which by itself conveys no information but only presents characteristics that under specific conditions are applicable to a depicted object. What of course is required is the act of taking the picture, which must be regarded as an intentional act of establishing what is called an indexical relation between the projection plane and an object. Spoken in terms of sign theory, establishing and interpreting an indexical relation means adding something that will lead to an indexical statement or indexical dicent, in other words, a statement referring to reality.

Separating the plane of projection and representation is only of hypothetical relevance for the final photograph, but it is a vital part of theoretical analysis, because this way a photograph can be examined as to what it actually is able to express. The analogy between a statement and a photograph becomes most evident when there are many possibilities of interpreting a photograph. It is least visible in a photograph the onlooker can so to speak look through to at reality without being aware of these two planes.

Jean-Marie Peters applied these phenomena to photography and film in the sense that they are dependent on the camera's gaze. As a particular aspect he points out the movement of the

theoretische Analyse entscheidend, da auf diese Weise die Fotografie auf ihre Aussagefähigkeit hin betrachtet werden kann. Die Analogie zwischen Aussage und Fotografie wird am deutlichsten, wenn das Foto in stark interpretierender Form hervortritt. Am wenigsten sichtbar wird sie, wenn der Betrachter gleichsam durch das Foto auf die Wirklichkeit blickt, ohne sich der zwei Ebenen bewußt zu sein.

Jean-Marie Peters hat diese Phänomene für Foto und Film, als durch den Blick der Kamera bedingt, beschrieben. Er weist als besonderen Aspekt auf die Kameraführung beim Film hin, die sich bewußt von den Erwartungen des Zuschauers löst. „Die sich ohne ihn vollziehende Kameraführung nimmt für ihn die Gestalt eines prädikativen Aktes an, einer sinngebenden Deutung der Handlung vor der Kamera.“ Eine entscheidende Erweiterung dieses Gedankens führt auf ein wesentliches Phänomen von Bildfolgen. Peters schreibt: „Als ein interpretierender, sinngebender, prädikativ gebrauchter Mittler zwischen dem Zuschauer und der abgebildeten Welt ist der Blick der Kamera also eine Form, worin der Regisseur seinen Blick auf die Welt aussagt. Jede der vielen Formen, die der Kamerablick annehmen kann, ist an und für sich eine leere Form . . . Als ein (systematisches) Ganzes von leeren Formen dieser Art ist das Medium Kamerablick einer Sprache ähnlich, was übrigens nicht heißt, daß die Gestaltung des Kamerablicks ein Zeichen derselben Ordnung sei wie das Wortzeichen.“

Die leeren Formen sind iconische Zeichen, die alle Qualitäten für eine Aussage zur Verfügung stellen.

Unter welchen Bedingungen wird ein Foto zu einer Aussage? Analysieren wir beim Einzelfoto den Kontext, so wird deutlich in welches Gefüge von Beziehungen jedes Foto gerät, wenn es interpretiert wird. Die fotografische Aufnahme eines Gesichtes meint zunächst das, was zu sehen ist: ein Gesicht oder ein Porträt (Abb. 1). Mögliche Bildtitel wie „Porträt einer Frau“ oder „Sophia Loren“; beziehen sich zwar direkt auf das Foto, darüber hinaus jedoch auch auf das abgebildete Objekt. Die Erfahrung des Betrachters ist für die weiteren Zusammenhänge der Interpretation ausschlaggebend. Ist ihm die Frau bekannt, so wird das den Kontext bestimmen, auch wenn die Bildunterschrift lediglich ausdrückt: diese Frau heißt Sophia Loren. Urteile wie: „Das ist eine schöne Frau“ oder „Das ist ein sympathisches Gesicht“ erweitern die Reaktion des Interpreten, der, bestimmt durch seine Vorstellung, den Gesichtsausdruck in Relation setzt zu dem, was er als schön oder sympathisch empfindet.



Abb. 1:  
Robert Lebeck  
„Sophia Loren“.

camera in filming, which here is an intentional break with the onlooker's expectations. "The movement of the camera taking place without him takes on for him the appearance of a predicative act, significative of what is taking place in front of the camera." A further important application of this idea takes place in the phenomenon of picture series. Peters writes: Mediating in an interpretative and predicative way between the depicted world and the onlooker the camera's gaze is thus a form in which the film director expresses his look at the world. Each of the numerous forms the camera's gaze can appear in is basically an empty form . . . As a (systematical) totality of this sort of empty forms the medium consisting of the camera's gaze is much like a language, what however does not mean that the composition of the camera's gaze is the same kind of sign as say a word sign."

Empty forms are iconical signs with all the qualities of constituting a statement.

Under what conditions does a photograph become a statement? If we analyze the context of a single photograph the relationships appearing in any interpretation of a photograph become clear. A photograph of a face means first of all exactly what can be seen: a face or a portrait (fig. 1). Possible picture headings such as "Portrait of a Woman" or "Sophia Loren" refer not only to the photograph but also to the depicted object beyond it. The onlooker's knowledge is decisive in establishing further relationships for interpreting the picture.

If the onlooker knows the depicted woman, this will determine the context, even if the subheading only says: "this woman's name is Sophia Loren". Conclusions such as: "That is a pretty woman" or "that is a nice face" might be further reactions of the person interpreting the picture when relating what he imagines to be pretty or nice with the facial expression.

The act of taking a picture is always an interpretative one by capturing a specific situation of the material world in a picture. A text interpretation of a picture fixes in a similar way a dependency between the text and the picture. One could very well imagine interpreting a picture with pictures in place of a text. But let us first compare two photographs which could be regarded as representing two different interpretations of a specific object (fig. 2). Hans Finsler whose thinking was largely influenced by the "New Objectivity" of the 1920's formulated very clearly the criteria according to which objects should be photographed. "In a picture the laws of photography combine with the laws of things as becomes visible through photography." If the form and the volume are regarded as

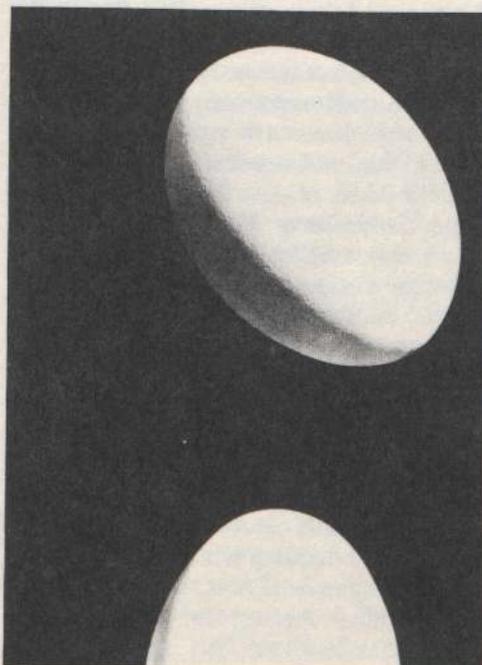


Abb. 2:  
Hans Finsler:  
„Ein Ei und Teil  
eines Eies auf einer  
dunklen Fläche“.

Der Akt des Fotografierens war immer schon ein interpretatorischer, in dem eine bestimmte Situation der gegenständlichen Welt zu einem Bild gerinnt. Die sprachliche Interpretation eines Bildes fixiert auf ähnliche Weise eine Abhängigkeit zwischen sich und dem Bild. Nun könnte man sich ebenso anstelle der sprachlichen Formulierung eine bildliche Interpretation eines Bildes vorstellen. Zunächst aber ein Vergleich zweier Fotos, die als zwei verschiedene Interpretationen eines Objektbereichs angesehen werden können (Abb. 2). Hans Finsler hat, den Gedanken der „Neuen Sachlichkeit“ der zwanziger Jahre verpflichtet, sehr konkret formuliert, nach welchen Kriterien Objekte zu fotografieren seien. „In der fotografischen Aufnahme verbinden sich die Gesetze der Fotografie mit den Gesetzen der Dinge, die durch die Fotografie sichtbar gemacht werden können.“ Wenn die Form und das Volumen eines Dings als wesentlich angesehen werden, dann ist das Foto in diesem Sinne eine Aussage, da es wenigstens zwei Eigenschaften herausstellt und so dem Objekt zuschreibt: das Ovale und das Voluminöse, die typische Eiform und sein Volumen (Abb. 2). Eine Aufnahme von Werner Mantz sagt auch etwas über Eier aus, ohne daß bestimmte Eigenschaften besonders herausgestellt werden. Finsler hat durchaus erkannt, daß die Dingeigenschaften nicht nur optisch relevant sind, sondern jeweils durch die Sprache präzisiert werden. „Wir sehen die Dinge im Zusammenhang mit der Sprache. Wir erkennen das, was wir benennen können, und wir benennen das, was wir erkennen, um es unserem Mitteilungssystem, der Sprache, einzuordnen.“

Inwieweit die Sprache als Kontext von Bildern, diese selbst determiniert, zeigt eine Bildfolge von Timm Rautert. Die verschiedenen in drei gleiche Fotos eingedruckten Begriffe verschieben den Gang der Interpretation von der konkreten Bezugnahme der Begriffe auf das Wahrgenommene bis zum Umweg über die Zuordnung der Begriffe zu den abgebildeten Gegenständen. Die gleichen Bilder werden durch die Begriffe im Kontext ihrer Interpretation verschoben. Die Konstellation bestimmter Bildeigenschaften erhält eine jeweils andere Beziehung zu dem, was wir als Wirklichkeit auffassen. Wie schwierig es ist, Fotos zu identifizieren, ohne einen konkreten Kontext vorauszusetzen oder ohne die abgebildeten Objekte zu erkennen, wird deutlich an einem Foto von Andreas Müller-Pohle (Abb. 5). Der Betrachter sucht nach einem Interpretationsschema oder Identifikationsmuster. Möglicherweise erkennt er Licht- und Schattenformen, Objektteile, registriert die Verhältnisse der Teile zueinander, deren strenge Komposition. Das intellektuelle Interesse, das dieser Abstraktion zugrunde liegt, beruht auf der Vorstellung, durch Visualisierung von Form-, Raum-, Licht- und Schattenkonstellationen in der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung das eigentlich Fotografische zu entdecken. Der zum Verständnis notwendige Kontext liegt in der Kenntnis solcher Abstraktionsprozesse und deren konkreten Ergebnissen wie beispielsweise in konstruktivistischer Kunst. Die geistige Konzeption und deren immer wieder notwendige Realisationen sind Bilder in einer Serie, in der dieses abgebildete Foto einen besonderen Platz einnimmt. Die imaginäre Bildfolge wird erst möglich vor dem Hintergrund erlernter Schemata, abstrakte Formzusammenhänge zu lesen.

Im Gegensatz dazu sind Bildfolgen zu sehen, die durch Verwendung von Motorkameras entstehen (Abb. 6). Die Möglichkeit in schneller Abfolge Einzelbilder von Ereignissen oder Handlungsabläufen herzustellen, bietet dem Betrachter Einblick in Zusammenhänge, die er sonst nicht ohne weiteres wahrnehmen würde. Anders als beim synchron zu einem Geschehen ablaufenden Film schafft eine Bildfolge durch kleinste Abschnitte Zäsuren, die assoziativ überbrückt werden. Im Beispiel von Wolf Schöne wird deutlich wie das zu erwartende Ereignis, auf das er die Kamera richtet, über den reinen Handlungsablauf hinaus zu einer Aussage auf anderer Ebene eingesetzt wird. „Der geplante Tod“ als Titel dieser Bildfolge

being essential, the photograph is in this respect a statement, since at least two characteristics are accentuated and thus attributed to the object: its ovalness and its voluminosity, the typical egg form with its volume (fig. 2). A photograph by Werner Matz also expresses something about eggs without especially stressing any characteristics (fig. 3). Finsler recognized indeed that the characteristics of things are not only of an optical nature but also can be specified by language. "We see things in relation to language. We recognize what we are able to name, and we name what we are able to recognize to order it in our system of communication, language."

To what extent language, representing a context of pictures determine the pictures, can be seen in a picture series by Timm Rautert. By different terms being stamped into three alike pictures interpretation is changed from terms being applied to what is perceived to the more complicated approach of terms being attributed to the depicted objects. The same pictures are interpreted differently in a context through the terms. The constellation of specific picture characteristics takes on a different relation respectively with what we perceive of as reality. How difficult it is to identify photographs without a concrete context or without being able to recognize the depicted objects becomes clearly visible in a photograph made by Andreas Müller-Pohle (fig. 5). The onlooker looks for a pattern according to which he can identify or interpret the picture. It is possible he recognizes light and shadow forms, parts of objects, he takes note of how parts relate to each other and of their rigid composition. The intellectual idea underlying this abstraction is to discover what is inherent in photography by visualizing constellations of form, space, light and shadows in the way they are perceived directly. The context needed for understanding a picture is founded on a knowledge of such abstraction processes and the work resulting from it, as for instance, in Constructivist art. The idea and the work resulting again and again from it can be found in pictures of a series, in which a depicted photograph has a special place. An imaginary picture series is only possible on the basis of learned schemes of reading abstract form relationships.

As opposed to this there are picture series made with a motor camera (fig. 6). The possibility of presenting individual pictures of an event or a narrative in rapid sequence provides the onlooker insight into relationships he would otherwise not perceive of as easily. Differently than in a film reproducing an event synchronously, a picture series creates gaps that can only be bridged by association. In a photograph by Wolf Schöne it is visible how an event the camera is directed at is used for more than a narrative to make a statement at a different level. "Planned Death", the title of this picture series influences the the statement so that apart from documenting it also expresses a view of something.

Even without language serving as a context certain photographic ways of seeing can be regarded as being an international interpretation. This, for instance, can be seen in the picture series created by Bernd and Hilla Becher with a special photographic technique that stressed the characteristics of the depicted construction (fig. 7). In their endeavor of a typological study of old industrial plants complex function carriers were reduced to visible objects. For this they used a sober, corrective photographic technique that made it possible to depict the constructions as alike as possible so as to gather whole series of objects and arrange them in picture series for comparison. This required becoming informed about how the buildings were constructed, about their function, etc. However, not only this played a major role in the Bechers' work. Evidently, there was another context guiding them, namely that what later constituted the greater significance of their work. The objective documentation of artifices of the past was based on an intention to discover anonymous sculptures. Thus, an ideological aspect of contemporary art was chosen as the basis for

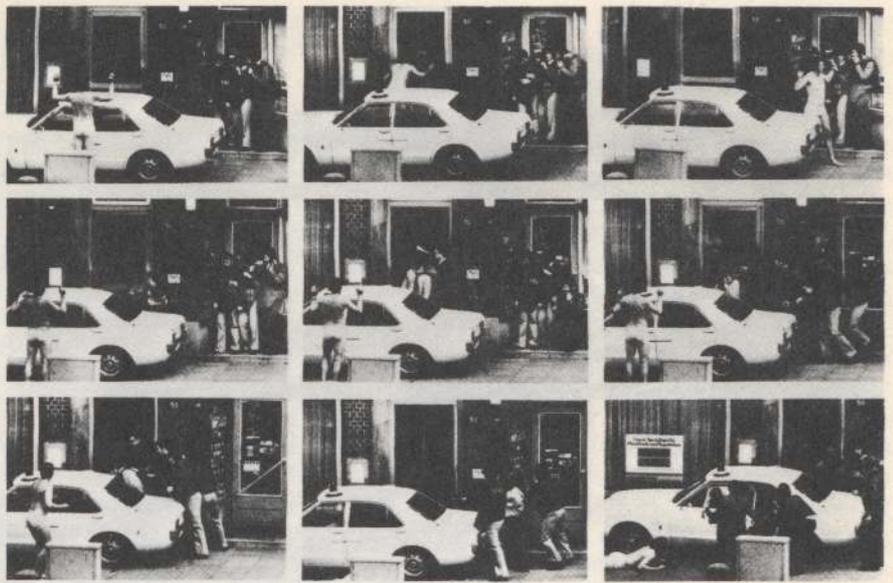
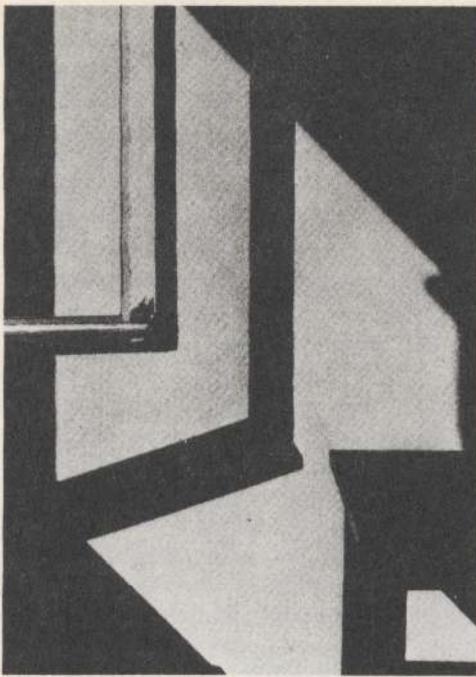


Abb. 6: Wolf Schöne: „Der geplante Tod“ (Banküberfall mit Geiselnahme, Hamburg) 1974.

Abb. 5: Andreas Müller-Pohle, 1978.

bestimmt die Aussage so, daß über die Dokumentation hinaus eine Stellungnahme transportiert wird.

Auch ohne sprachlichen Kontext sind spezielle fotografische Sehweisen als bewußte Interpretation anzusehen. So beispielsweise, wenn in den Fotoserien von Bernd und Hilla Becher durch eine bestimmte Aufnahmetechnik der Objektcharakter der abgelichteten Architekturen in den Vordergrund rückt (Abb. 7). Bei ihrem Versuch, alte Industrieanlagen nach ausgewählten Kriterien zu typologisieren, reduzieren sie komplexe Funktionsträger auf das sichtbar Objekthafte. Dabei benutzen sie eine sachlich korrigierende Aufnahmetechnik, die es ermöglicht, die Architekturen annähernd ähnlich ins Bildmäßige zu übertragen, um so ganze Serien von Objekten zu sammeln und sie in Bildfolgen zum Vergleich anzuordnen. Voraussetzung hierfür ist allerdings eine Aufarbeitung von Information über die Bauwerke, um eine Vorstellung für das Typische ihrer Konstruktion, Funktion etc. zu erhalten. Doch war nicht nur dieses Interesse ausschlaggebend für die Arbeit der Bechers. Offensichtlich stand ein anderer Kontext zur Orientierung zur Verfügung, der inzwischen den weit größeren Bedeutungsumfang dieser Arbeit ausmacht. Die objektive Bestandsaufnahme von Zeugnissen der Vergangenheit ging von der Vorstellung aus, in dieser Architektur anonyme Skulpturen zu entdecken. Damit war ein ideologischer Aspekt zeitgenössischer Kunst als Ausgangspunkt einer Sehweise gewählt, der eigentlich in Widerspruch zu einer Typologisierung im Sinne allgemeiner Einsichten steht. Die fotografische Aufnahme fixiert ein Objekt in seiner Einmaligkeit oder Individualität, das zunächst lediglich durch den allgemeinen Begriff wie „Gasbehälter“ zu einem Typus dieser Art wird. Die Menge der Aufnahmen gleichen Typs und ihre serielle Anordnung ist ein weiterer Versuch, vom Einzelnen zum Allgemeinen vorzudringen. Die serielle Ordnung war ebenfalls interpretierbar über einen Wahrnehmungsraster sogenannter serieller Kunst. Doch hier wird besonders deutlich, wie schwierig es ist, über einen inszenierten Zusammenhang, der die äußere Präsentationsform betrifft, einen Schluß zu einem allgemeinen Ordnungsprinzip die Objekte betreffend, zu ermöglichen. Die ästhetische Betrachtungsweise steht der wissenschaftlichen im Wege. Oder anders: studiert der Betrachter jedes einzelne Foto, dann übersieht er das übergeordnete Prinzip der Präsentation, folgt er diesem, so entgehen ihm die Details, die erst einen Schluß auf das Typische zu lassen. Ein Phänomen, dem viele Bildfolgen zum Opfer

a way of seeing which is actually contrary to the idea of typological study as a way of gaining general insight to something. The photographs capture an object's unique or individual character, something that is first merely defined by the general term "gas container". Taking a number of pictures of the same thing and arranging them in a series is another attempt to advance from the singular to the more general. Serial order could also be interpreted as being a part of Serial Art. However, here it is especially clear how difficult it is to obtain a general principle of order regarding the objects by way of a staged context related to the outer form of presentation. The scientific approach stands in the way of the esthetic one. Or in other words: if the onlooker studies each photograph separately he misses the general principle of presentation and if by the same token he adheres to the latter, he misses the details, which are required for concluding what is typical of something. This is a phenomenon many picture series fall victim of, that is unless esthetic aspects were given attention when it was planned.

In art many authors have used photography exclusively within a artistic context, which determines the concept and its realization. Concept Art, which reflects on art, goes beyond the photographic principle of concretely referring to objects, to examine the relationships between pictures and pictures, pictures and texts with regard to their possible significance. Within this scope analytical photography has studied its own conditions and underlined these as being the pre-condition of any photographic statement. The idea was to study the parts of a photograph that can be manipulated with regard to how these relate to reality and to then use its possibilities accordingly. Here, photographers were most interested in how meaning evolved. The picture within—the—picture relations illustrate most simply how levels of reality can be shifted by different picture references.

John Hillard presents a complex piece of work with "She observed her reflection in the glass". By changing focus he uncovers pictures one by one. Through a text the pictures are fitted into a context that refers to the different planes of representation and itself becomes subject to changes in its meaning. This modification of meaning doesn't just show how it evolved, but also what is fictive about it. Duane Michals' construction principle for his imagery which usually appears to be imaginary is placing levels of reference into the pictures themselves by picture series. By phototechnical manipulation he succeeds in transferring the impression of fictiveness to the

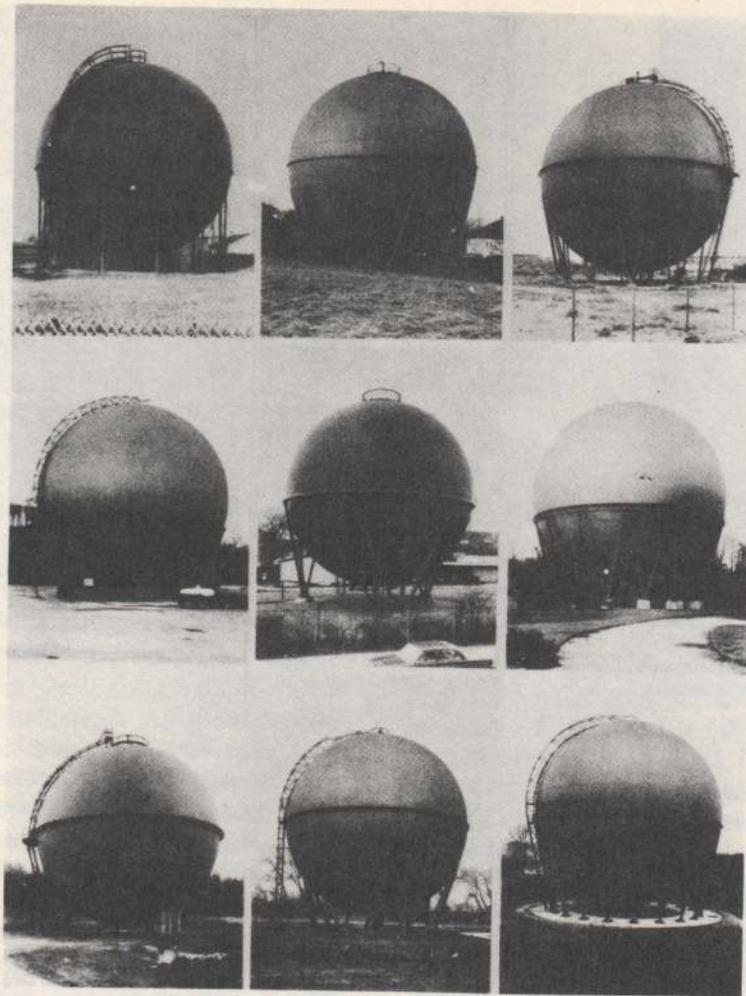


Abb. 7: Bernhard und Hilla Becher: „Gasbehälter“.

fallen, es sei denn, sie sind von vornherein auf die ästhetische Komponente hin angelegt.

In der Kunstszene haben viele Autoren die Fotografie ausschließlich innerhalb eines Kunstzusammenhangs eingesetzt, der die Voraussetzungen sowohl für die Konzeption als auch für die Rezeption bestimmt. Die die Kunst reflektierende Concept-Art löst das fotografische Prinzip weitgehendst aus seinem konkreten Objektbezug, um die Beziehungen zwischen Bildern und Bildern und Texten und Bildern auf ihre mögliche Bedeutung hin zu untersuchen. Innerhalb dieses Rahmens hat die analytische Fotografie ihre eigenen Bedingungen untersucht und sie als Voraussetzung jeder fotografischen Aussage herausgestellt. Ziel war, die manipulativen Anteile eines Fotos in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit zu untersuchen und den Möglichkeiten entsprechend einzusetzen, wobei der Mechanismus der Entstehung von Bedeutung, die Fotografen am meisten interessierte. Die Bild-im-Bild Relationen sind einfachste Beispiele der Verschiebung von Realitätsebenen durch die verschiedenen Bildbezüge.

Eine komplexe Arbeit legt John Hilliard mit „She observed her reflection in the glass“ vor. Durch veränderte Fokussierung deckt er nacheinander Bilder auf, die durch einen Text in Zusammenhang gebracht werden, der auf die verschiedenen Bildebenen anspielt und selbst einer Bedeutungsveränderung unterworfen wird. Die so erfahrene Relativierung der Bedeutungen weist nicht nur auf Bedingungen ihrer Entstehung hin, sondern auch auf ihre fiktiven Bestandteile. Duane Michals macht es sich zum Konstruktionsprinzip, durch Bildfolgen die Bezugsebenen in die Bilder selbst zu legen. Durch foto-technische Manipulation einzelner Bilder gelingt es ihm, den Eindruck der Fiktion auch auf die übrigen Fotos einer Serie zu übertragen. Das Vorgehen von Michals verdeutlicht auf

other pictures of a series. Michals' working method shows how easily the reality depicted in the pictures can be removed. In spite of the photographic principle of a physical relation existing with the environment, photographs can be taken out of it and dealt with freely in their fake reality. Even though the photograph's referring to reality is visible it doesn't have to be relevant.

Photographs are signs the same way words are signs. In spite of their differences photographs and words refer to each other in communication. Since sign systems based on language primarily serve to represent symbols, the symbolic description of reality is largely based on them. Also visual signs are used mainly as symbols. However, pictures have characteristics language signs cannot, or only insufficiently meet up to. In a geometric drawing figures can be constructed by means of lines with different lengths, directions, positions, whereas in photographs this can be achieved by light-dark shades, volume, space and differentiations. This is a way to describe the material world or to invent and design it. If, as was mentioned before, symbols of a language determine the way we see the world and our ideas about it, pictures provide a basis for creating models according to which we act and order things. However, to design and construct with pictures requires more than working in three-dimensional space.

Jan Dibbets speculates on the factualness of photographic representations.

In picture series he demonstrates that when this factualness is taken literally, it leads to a different interpretation than expected. The three-dimensional situation in which the picture was taken has to be moved to the two-dimensional plane of presentation. For Dibbets it is important that it is possible to separate the sign's representative function and the form in which it is represented. Since signs based on language usually

welch simple Weise die abgebildete Wirklichkeit den Bildern entzogen werden kann. Fotos sind trotz des fotografischen Prinzips der physikalischen Beziehung zur Umwelt aus dieser gelöst und in ihrer Scheinwirklichkeit frei zu handhaben, obwohl der Bezug zur Wirklichkeit sichtbar ist, muß er eben nicht relevant sein.

Fotografien sind Zeichen, so wie Wörter Zeichen sind. Trotz ihrer Verschiedenheit beziehen sich Fotos und Wörter im Kommunikationsprozeß aufeinander. Da sprachliche Zeichensysteme primär als Symbole fungieren, sind sie wesentlich für die symbolische Ordnung der Wirklichkeit verantwortlich. Auch visuelle Zeichen setzen wir hauptsächlich als Symbole ein. Doch bieten Bilder Eigenschaften, die von sprachlichen Zeichen nur unzulänglich oder gar nicht eingebracht werden. In einer geometrischen Zeichnung können mit Hilfe von Längen, Richtungen, Lagen der Linien Figuren konstruiert, in Fotografien durch Helldunkelwerte Volumen, Räumlichkeit, Differenzierungen dargestellt werden. Hier liegen Möglichkeiten, die gegenständliche Welt zu beschreiben oder sie auch zu entwerfen und zu erfinden. Wenn, wie eben angedeutet, die sprachlichen Symbole organisierend auf die Umwelt und unsere Vorstellung wirken, dann bieten Bilder die Voraussetzung Modelle zu entwerfen, nach denen wir handeln und ordnen. Mit Bildern entwerfen und konstruieren, setzt allerdings andere Bedingungen voraus, als im dreidimensionalen Raum zu agieren.

Jan Dibbets spekuliert auf die Konkrettheit fotografischer Abbildungen, um in Bildfolgen zu demonstrieren, daß diese Konkrettheit wörtlich genommen, zu einem anderen Interpretationsergebnis führt als erwartet. Die dreidimensionale Ausgangssituation während des Fotografierens muß in die zweidimensionale Präsentation transformiert werden. Entscheidend für Dibbets ist die mögliche Trennung der Repräsentationsfunktion der Zeichen von ihrer Präsentationsform. Da sprachliche Zeichen ihre Repräsentationsfunktion meistens in Abwesenheit dessen, was sie repräsentieren, ausüben, ist es beim Foto schwierig, den Zeichencharakter zu erfassen, denn das Repräsentierte scheint im Bild anwesend zu sein. Hier liegt die größte Schwierigkeit für die Fotografie und ihre ständige Überschätzung durch die Benutzer, die meinen, Fotografie bilde immer nur Wirklichkeit ab. Dibbets fotografiert nach einem Plan von einem Standpunkt aus einen Meereshorizont, indem er die Kamera in bestimmten Abschnitten um einen festen Punkt schwenkt. Die Folge der Aufnahmewinkel zeichnet er auf eine Fläche und ordnet die Fotos entsprechend zu, allerdings so, daß die Bilder aus der vertikalen Aufnahmesituation in die horizontale des Bildträgers verlagert werden. Konsequent durchgeführt, entsteht so nicht das fotografierte, erwartete Meeresspanorama, sondern ein Bogen, der am Beginn der Serie aufsteigt und über den Kulminationspunkt wieder abfällt, ein „Dutch Mountain-Sea“, wie Dibbets feststellt. Diese Bildfolge wird in dem abstrakten Gerüst der Konstruktion präsentiert, die der Aufnahmesituation zugrunde gelegen hat. Durch bewußte Nivellierung von Präsentations- und Projektionsebene beim Montieren der Fotos entsteht eine veränderte Form des Horizonts. Bilder als leere Formen oder iconische Zeichen sind auf der Präsentationsebene unabhängig von ihrem Wirklichkeitsbezug zu organisieren und schließlich in einen Interpretationszusammenhang zu bringen.

Ein Foto ist zunächst einmal ein zweidimensionales Stück Papier, das uns aber bildhaft als eine zwar imaginäre aber räumliche Welt erscheint. Diese Diskrepanz weist, wie Dibbets zeigt, auf zwei mögliche Interpretationen hin.

Den Prozeß der Transformation von Bedeutung durch Einwirken auf vorliegendes Bildmaterial nutzt John Stezaker, wenn er für seine Arbeiten Bilder aus Illustrierten, Fotromanen, Filmen etc. benutzt, die durch Klischeevorstellung inhaltlich fixiert sind. Er zerschneidet Fotos oder schneidet

represent something that is not present, it is difficult to grasp the sign's character in a photograph, because what is being represented seems to be present in the picture. Here lies the greatest difficulty for photography and the reason for its constantly being overestimated by the person using the photo who believes that photography always merely depicts reality. Dibbets photographed a sea horizon from a specific location according to a plan by turning the camera around a fixed spot at certain intervals. The sequence of the angles from which the pictures were taken is drawn onto a surface and the photographs ordered according to it. However, so that the pictures are moved from the vertical position in which they were taken to the horizontal position of the picture mount. When this is done consistently it results not in the expected sea panorama, but in an arch rising at the beginning of the series and falling after it has reached its culmination point. Dibbets calls this "Dutch-Mountain-Sea". This picture is presented in the abstract stage of construction at which the picture was taken. By intentionally placing presentation and projection on the same level when mounting the pictures, he changes the horizon's form. Pictures acting as empty forms or iconical signs should be arranged independent of their relation to reality and then finally placed in a context for interpretation. The photograph is first of all a two-dimensional piece of paper that appears to us graphically as an imaginary but spatial world. This discrepancy allows, as Dibbets demonstrates, two possible interpretations.

John Stezaker makes use of the transformation in meaning taking place in existing picture material. In his work he uses pictures from magazines, photo stories, film, etc., that are stereotyped with regard to their content. He cuts out photos and by changing them, he intervenes into the imagery. What remains is less imagery which has taken on an absurd and fictive appearance through the intervention as if it had been staged (fig. 11). Stezaker and Hilliard use photography's possibilities not just resulting from the technique of taking a picture, but also from collage and montage techniques. The photomontage is basically present in all picture series, since even simply placing photos next to each other is already a montage. Supplemented by texts, the photomontage becomes a comprehensive principle of creating meaning. Applying this principle intentionally means placing the individual pictures in a context which can be manipulated. The practice of analytical photography has shown that it is not so easy to place photographs in a system of pictures. The medium has a number of characteristics that can be used for describing and constructing reality when conventionalized sufficiently. The forms only then take on a meaning when it is possible to interpret them on the basis of our experience.

An example taken from the series "United Kingdom 76" by Victor Burgin might show how much experience a context demands and how a picture added to it might be included in the interpretation (fig. 12). What we see as a depiction of something becomes the subject of far reaching associations because of unspecific forms.

Anything we say about photography referring to reality is founded on the given technique and on the historical reception. However, as was demonstrated, our experience and our idea of reality is decisive for our identifying reality in a photograph which is by no means alone guaranteed by how we imagine a picture, but seems rather to be dependent on our language abilities. Without our being aware of it in detail, the context in which a photograph appears determines to a large extent the interpretation of it, our view of reality. Such considerations allow to state the following: more meaning can be attained by referring less to the object in the sense of this being photography's main characteristic. When the indexical sign relation is less strong, the iconical one is stronger. Since icons lack a specific relation when they refer only to themselves, these

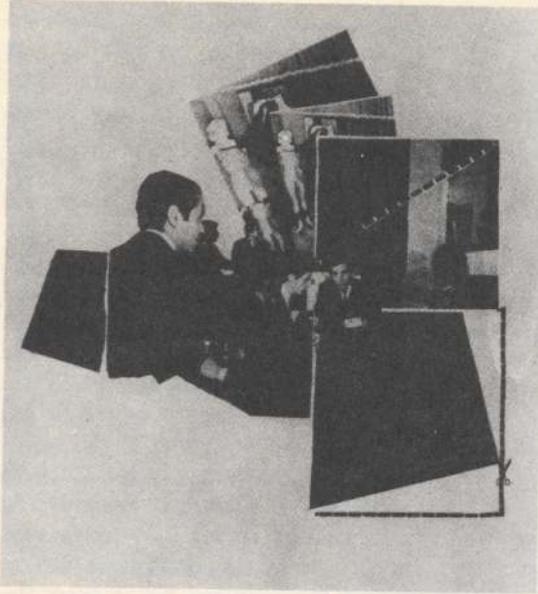


Abb. 11: John Stezaker:  
„Die Gelegenheit für den Voyeur“, 1976, Collage.

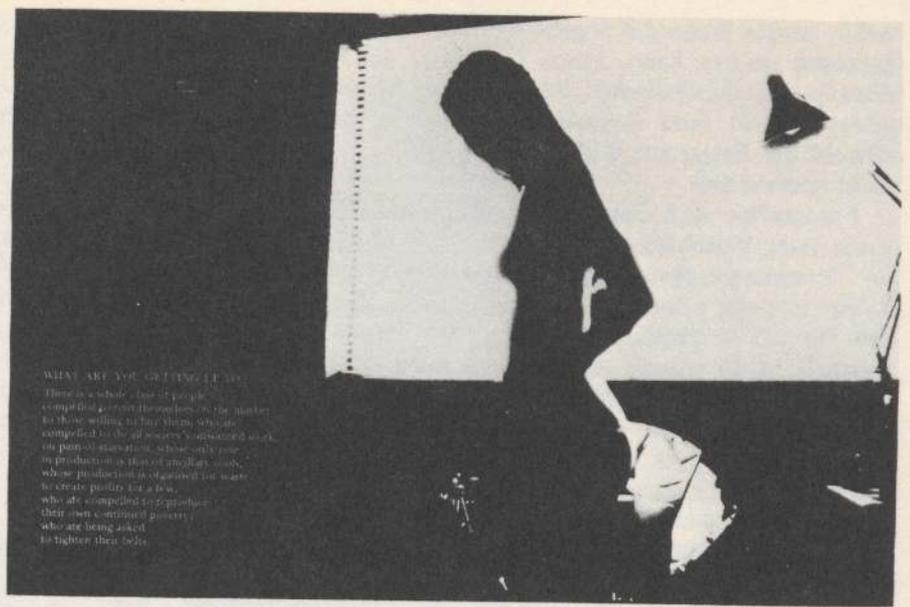


Abb. 12: Victor Burgin, 1976.

Teile heraus, um auf diese Weise in die Bildwelt einzugreifen und sie zu verändern. Übrig bleibt eine reduzierte Bildwelt, die durch die Eingriffe die Absurdität und Fiktivität erhält, die ihr als inszeniert eigentlich gemäß ist (Abb. 11). Stezaker und Hilliard nutzen die Möglichkeiten der Fotografie, die nicht nur durch die Aufnahmetechnik bedingt sind, sondern in der weiteren Verarbeitung der Fotos durch Collage- und Montage-technik sich ergeben. Die Fotomontage liegt im Prinzip allen Bildfolgen zugrunde, denn auch ein einfaches Aneinanderfügen der Fotos ist schon Montage. Erweitert durch Texte, wird die Fotomontage ein umfassend konstruktives Prinzip. Dieses Prinzip anwenden heißt, das Einzelbild bewußt in einen Kontext einfügen, der als manipulierbar zur Verfügung steht.

Fotografische Bilder, das hat die Praxis der analytischen Fotografie gezeigt, sind nicht ohne weiteres auf eine bildnerische Grammatik festzulegen. Das Medium bietet eine Menge Eigenschaften um die Wirklichkeit zu beschreiben und zu konstruieren, wenn sie ausreichend konventionalisiert sind. Die Formen erhalten letztlich nur dann ihre Bedeutung, wenn sie durch identifizierbare Zusammenhänge vor dem Hintergrund unserer Erfahrung interpretierbar sind.

Ein Beispiel aus der Serie „United Kingdom 76“ von Victor Burgin mag andeuten, wie umfassend ein Kontext unsere Erfahrung beansprucht und ein daran gekoppeltes Bild in den Sog der Interpretation gerät (Abb. 12). Was wir als Abbildung vor uns haben, wird durch das schemenhaft Unbestimmte der Formen Gegenstand weitläufiger Assoziationen.

Unsere Aussagen über den Realitätsgehalt einer Fotografie liegen im technischen Verfahren und auch in der historischen Rezeption begründet. Doch wie sich zeigen läßt, sind für die Identifikation der Wirklichkeit im Foto, unsere Erfahrung und Vorstellung von Wirklichkeit entscheidend, die keineswegs allein durch Bildvorstellungen gewährleistet ist, sondern vielmehr von unserem sprachlichen Vermögen abzuhängen scheint. Ohne, daß wir im einzelnen darüber Klarheit haben, ist es der Kontext, in dem ein Foto erscheint, der wesentlich die Interpretation, also auch unsere Auffassung von Wirklichkeit bestimmt. Solche Überlegungen lassen, so meine ich, folgende These zu: Mit weniger Objektbezug – als der primären Eigenschaft der Fotografie – mehr Bedeutung zu erreichen. Wenn der indexikalische Zeichenbezug abgeschwächt wird, tritt der iconische stärker in den Vordergrund. Da Icons auf sich selbst bezogen, ohne festgelegte Beziehung zur Verfügung stehen, müssen sie einem regelnden Kontext symbolischer Zeichen unterworfen werden. Zwei Bilder oder mehr relational

must be ordered in a context of symbolic signs. Two pictures or more modify the dependency of photographs to what they depict. In this respect photographs are easy to manipulate with cleverly chosen contexts and to press into the role of merely depicting reality. Only when the intended use can be grasped is it possible to interpret photographs as complex relationships. Only when photographs, in accordance with their conditions, are regarded by us as being something we can build, we learn to change what is depicted by them.

vieren die Abhängigkeit des Fotos gegenüber dem, was es abbildet. Fotos sind unter diesem Aspekt durch raffinierte Kontexte leicht zu manipulieren und in die Funktion, Abbilder der Wirklichkeit zu sein, zurückzudrängen. Nur wenn das Interesse ihrer Verwendung noch zu erfassen ist, sind Fotos als Zeichen komplexer Beziehungen interpretierbar und nur wenn Fotos, ihren Bedingungen folgend, von uns als konstruierbar angesehen werden, lernen wir das zu verändern, was sie abbilden.

## Veranstaltungsprogramm der Sammlung FOTOGRAFIS Länderbank Wien

1981	Titel	Ort/Zeit
Jubiläumsausstellung der Österreichischen Länderbank	„AUFBRUCH IN DIE MODERNE 1880–1980“ unter Einbindung des Ausstellungszyklus „ENTWICKLUNGEN IN DER FOTOGRAFIE“	Österreichische Länderbank 1010 Wien, Haus an der Freyung bis Februar 1981
Beteiligung / Ausstellung	ROBERT PROISL: „LANGE ZEILE“	Künstlerhaus Wien 7. 4.–6. 6. 1981
Ausstellung	„ATELIERSITUATIONEN IN ÖSTERREICH“ von Erika Kiffl	Wien 22. 4.–15. 5. 1981
Ausstellung	„EUGENE ATGET – PARIS UM DIE JAHR- HUNDERTWENDE“	Wien 21. 5.–19. 6. 1981
Ausstellung	„MANFRED WILLMANN“	Wien 21. 7.–14. 8. 1981
Beteiligung / Ausstellung	„KARL BLOSSFELDT“	Salzburg, Schloß Leopoldskron 23. 9.–7. 10. 1981
Beteiligung / Ausstellung	„ROBERT MAPPLETHORPE“	Wien, Modern Art Galerie 8. 10.–31. 10. 1981
Beteiligung	5. Wiener Internationale Biennale „ERWEITERTE FOTOGRAFIE“ in der Wiener Secession (Leitung: Anna Auer und Peter Weibel) unter Einbindung des 6. INTERNATIONALEN SYMPOSIONS „KRITIK UND FOTOGRAFIE“, 2. Teil (Veranst- alter: Wiener Secession) der Sammlung FOTO- GRAFIS Länderbank Wien	Österreichische Länderbank 1010 Wien, Haus an der Freyung 22. 10.–22. 11. 1981
Beteiligung / Publikation	CAMERA AUSTRIA, Forum Stadtpark Graz	1981
<b>1982</b>		
Beteiligung / Ausstellung	„DIE KUNST DER FOTOGRAFIE“	Wien, Kulturverein Favoriten 11. 1.–30. 1. 1982
Ausstellung	„FRITZ HENLE“ (Pablo Casals)	Wien 11. 1.–29. 1. 1982
Ausstellung	„PAUL STRAND“ (Retrospektive)	Wien 12. 1.–28. 1. 1982
Ausstellung	„TRUDE FLEISCHMANN“ (Retrospektive)	Wien 7. 6.–10. 8. 1982
Beteiligung / Ausstellung	„BILL BRANDT“ <i>Bill Brandt - November 82</i>	Wien Museum des 20. Jahrhunderts 3. 9.–10. 10. 1982
Ausstellung	„A SELECTION OF CONTEMPORARY AUSTRIAN PHOTOGRAPHS“	Austrian Institute New York 9. 9.–15. 10. 1982
Ausstellung	„MALERISCHE FOTOGRAFIE – EDELDRUCK- VERFAHREN UM DIE JAHRHUNDERTWENDE“	Dresdner Bank AG Köln 27. 9.–29. 10. 1982
Beteiligung / Publikation	CAMERA AUSTRIA, Forum Stadtpark Graz	1982
Beteiligung / Projekt	„GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE IN ÖSTERREICH“	1983

„Das erste Grazer ‚Symposion über Fotografie‘ vom Herbst 1979 hatte Maßstäbe gesetzt: es hatte diese Einrichtung des ‚steirischen herbstes‘ als ein Forum etabliert, das international bekannten Künstlern aus Europa und Nordamerika die Gelegenheit bietet, sich in entspannter Atmosphäre zu einem in jeder Hinsicht substantiellen und fruchtbaren Gedankenaustausch über den aktuellen Entwicklungsstand von Fotografie und Fototheorie zu treffen. Dieser Standard konnte, um es gleich vorwegzunehmen, beim zweiten Symposion, das vom 19. bis 22. Oktober 1980 wiederum im Rahmen des ‚steirischen herbstes‘ im Grazer Forum Stadtpark stattfand, erneut erreicht werden. Die Veranstaltung darf also, mit anderen Worten, bis auf weiteres als die – im Vergleich zu ähnlichen Unternehmungen in Wien und Düsseldorf – wichtigste ihrer Art im deutschen Sprachraum gelten.“

Michael Köhler, aus: „Foto Graz '81“  
Kunstforum international, 1/81

“The first ‘Symposion on Photography’ held in Graz in the autumn of 1979, had set new standards: it had established this institution of the ‘styrian autumn’ as a forum for internationally known artists of Europe and America, which had offered them the opportunity of exchanging their ideas on the current stage of development in photography and its theory in a relaxed and productive atmosphere. This standard could be achieved again in the second symposion, held from Oct. 19th to 22nd 1980 in the Forum Stadtpark Graz. So, this event can be considered the most important of its kind in German-speaking countries, as compared to similar events in Vienna and Düsseldorf.”

Michael Köhler, from: “Photo Graz '80”  
Kunstforum international, 1/81

„SYMPOSION  
ÜBER  
FOTOGRAFIE,“

Lee Friedlander  
Robert Heinecken  
Klaus Honnef  
Joseph Kosuth  
Ingeborg Lüscher  
Pedro Meyer  
Manfred Mixner  
Allan Porter  
Peter M. Schlessinger  
Georg F. Schwarzbauer  
John Szarkowski  
Peter Turner  
Manfred Willmann

150 Seiten, 42 Abbildungen Duoton, 12 Farbseiten; deutsch/  
englisch, Preis: Broschüre öS 270,-, Leinen öS 350,-

150 pages, 42 illustrations (duotone), 12 color pages, German/  
English text; net prices: paperback, öS 270,-; cloth-bound,  
öS 350,-

Symposion  
on  
Photography II



Alain Desvergues  
Ute Eskildsen  
Jochen Gerz  
Peter MacGill  
Albert Goldstein  
Dieter Hacker/Andreas Seltzer  
Richard Kriesche  
Rudolf Lichtsteiner  
Nathan Lyons  
Herbert Molderings  
John Taylor  
Peter Weibel

102 Seiten, 100 Abbildungen, deutsch/englisch, Leinen öS 200,-,  
Broschüre („Symposion über Fotografie II“ ist die Sonderausgabe  
der Nummer 4 von CAMERA AUSTRIA!) öS 100,-

102 pages, 100 illustrations, German/English text, cloth-bound,  
öS 200,- paperback (“Symposion on Photography II” is a special  
reprint of CAMERA AUSTRIA No. 4!) öS 100,-

Bestellung bei / Orders to:  
FORUM STADTPARK Graz, Stadtpark 1, A-8010 Graz/Austria



Heinrich Kühn: „Alfred Stieglitz“, 1904, Pigmentdruck

# SAMMLUNG FOTOGRAFIS

 ÖSTERREICHISCHE  
LÄNDERBANK