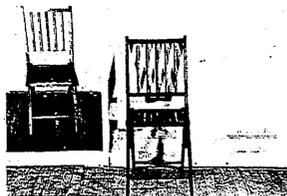
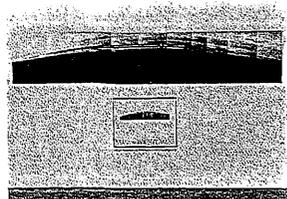


ZUR GESCHICHTE DER KÜNSTLERFOTOGRAFIE
ALS EIN MOTOR DER FOTOGRAFIEGESCHICHTE (1981)



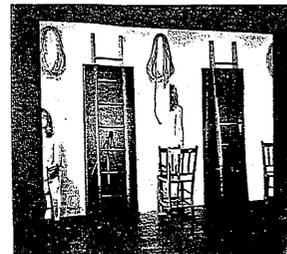
JOSEPH KOSUTH,
One and Three Chairs, 1965



JAN DIBBETS,
Panorama Durch Mountain/See II „A“, 1971



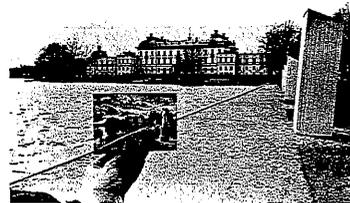
MICHAEL SNOW,
Multiplication Table, 1977



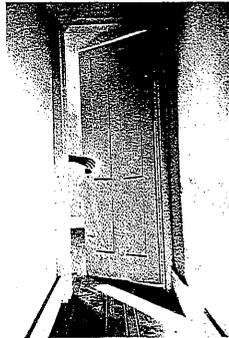
TIM HEAD,
On the Outside Looking In, 1979



JOHN HILLIARD,
Montana, USA, 1980



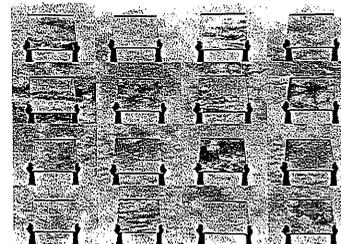
KEN JOSEPHSON,
Drottninghol, Sweden, 1967



RALPH GIBSON,
The Enchanted Hand, 1969



DUANE MICHALS,
Chance Meeting, 1969



GARY BEYDLER,
20 Minutes in April, 1976



KEN JOSEPHSON,
Honolulu, 1968

S. 56-60

„FOTOGRAFISCHE“ MALEREI UND „MALERISCHE“ FOTOGRAFIE

Ich habe das Gemälde Monets, die Arbeiten Rodtschenkos und die Fotografien Muybridges zu Ihrem voraussichtlichen Erstaunen so ausführlich und samt allen Implikationen behandelt, weil ich so den Grund abstecken konnte, auf dem wir uns bewegen und die Frage stellen können: warum Künstlerfotografie. Diese fragmentarische, aber detaillierte Genealogie kann nämlich folgende Fragen beantworten: erstens, was eine Künstlerfotografie ist, zweitens, ob es einen Unterschied gibt zwischen der Fotografie von bildenden Künstlern, also Künstlern, die auch in anderen Medien wie z. B. die Malerei arbeiten, und von professionellen Fotografen, also Künstlern, die nur im Medium der Fotografie allein arbeiten, drittens, ob es notwendig und sinnvoll ist, diesen Unterschied zu analysieren, und viertens, was wir damit an Verständnis für die Entwicklung der Fotografie gewinnen. Meine bescheidenen Versuche, die verschlungenen Wege der gegenseitigen Beeinflussung von Malerei und Fotografie zu skizzieren, haben gezeigt, daß wir nur im Produkt, im Medium eine gewisse Reinheit haben, nämlich ein künstlerisches Werk ist ein Gemälde oder ein Foto (und nicht einmal das, denn es gibt ja bekanntlich die vielen Mischformen der Photocollage und -montage), doch daß im Gemälde fotografische Elemente wie Schrägsicht, Anschnitt und im Foto malerische Elemente wie diagonale Komposition enthalten sein können.

Seit (1), (2), (3), (4) ist dieser Dialog zwischen Malerei und Fotografie einigermaßen bekannt und untersucht. Man kann ihn grob in folgende Kategorien zusammenfassen. i) Maler denken direkt nach fotografischen Vorlagen, a) nach eigenen wie z. B. Charles Nègres Gemälde „Pariser Marktszene“ (ca. 1852) nach seinem identischen Schnappschuß, b) nach fremden wie z. B. Gustave Courbets „Le Chateau de Chillon“ 1874 nach dem gleichnamigen Foto von Adolphe Braun 1867. Eine Unzahl Maler von Vallotton, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Hödler, Munch, Gorky, bis Francis Bacon gehört in die Kategorie ib). Interessant ist ia), zu der Maler wie Zille, Kirchner, von Stuck, Degas, Vuillard, Mucha bis Ben Shan gehören, weil wie im Falle von Mucha, Zille und Vuillard das fotografische Oeuvre schon so selbständig sein kann, daß man von Zille als Fotograf etc. spricht, und somit Zille schon in die nächste Kategorie fällt, die eben heißt „der Maler als Fotograf“ ii), und mit der Kategorie iii) der Künstlerfotograf (also der eigenständige Fotograf, der auch gleichzeitig bildender Künstler ist) sehr verwandt ist. Zu ii) gehören auch jene Künstler, die wie Brancusi oder Moore ihre eigenen Plastiken fotografieren. So wie es zwischen ia) und ib) Mischformen gibt, so natürlich auch zwischen ii) und iii).

Als Punkt iia) würde ich die fotografischen Portraits und Selbstbildnisse notieren, die nicht allein im künstlerischen Bereich die Linie der malerischen Portraits verdrängt, zumindest verändert haben, sondern auch im sozialen Bereich. Hier hat ein Zweig der Berufsfotografie, nämlich die Porträtfotografie, sozusagen einen ganzen künstlerischen Zweig, die Porträtmalerei abgeschafft.

Zu ii) und iii) gehören natürlich Man Ray, Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Paul Nash, Wols, Bellmer, Rodtschenko, Lissitzky, Hausmann, Willy Baumeister, Ben Shan, Zille, Magritte. Ich habe vorhin geschrieben „gleichzeitig“, weil eine gewisse Schwierigkeit daraus entsteht, daß manche Künstler zuerst als Fotografen anfangen, wie Paul Nash, Shan oder Wols, der in den 30er Jahren Berufsfotograf war, bevor sie die Fotografie zugunsten der Malerei aufgaben und als Maler berühmt wurden. Magrittes Fotografien, die ihm nicht als Vorlagen für Bilder dienten, aber den gleichen surrealen Blick zeigen, wurden überhaupt erst nach seinem Tode bekannt. Doch das Spiel

mit den irrealen Größenverhältnissen in seinen Gemälden verrät den Einfluß der Fotomontage. Definitionshalber würde ich Magritte daher mehr in die Kategorie „Maler als Fotograf“ stellen und Wols dagegen als Künstlerfotograf verstehen. Die iv) Kategorie ergibt sich aus ii) und iii) zwangsläufig, nämlich das weite Gebiet der Photogramme (Schad 1917, Hausmann, Moholy-Nagy, Ray), der Photomontagen und -Collagen (Hausmann, Höch, Schwitters, Grosz, Heartfield, Lissitzky, Rodtschenko, Moholy-Nagy, Baargel, die belgischen und französischen Surrealisten, die Bauhaus-Schule, Peterhans, die ungarische MA-Bewegung um Kaskas, die ungarische „Murka“-Schule um 1930, die Lajos Vajda, Gabor Peterdi und Kepes entstammten, die Wienerin Friedl Dicker 1898-1944, bis zu Hamilton, Rauschenberg, Jiri Kolar etc.). Diese Verbindung zwischen graphischen Künsten und Fotografie iv) hat schon früh als Cliché-verre begonnen, dessen sich Delacroix, Klee und Picasso bedienten; und kann eine direkte fotografische Bearbeitung sein wie das Photogramm, eine Mischung von Radierung und Photographie wie das Cliché-verre oder eine Mischung von Zeichnung, Aquarell, Fotografie, Objekte wie die Photocollage oder eine nächtliche Bearbeitung einer Fotografie wie bei A. Rainer. Jedenfalls sind es erweiterte Arbeiten auf und mit dem Fotopapier. Es gibt natürlich auch Mischformen von Fotocollage und Zeichnung, von Foto und Objekt, etc. Diese Kategorie iv) ist natürlich die verbreitetste gewesen und hat am nachdrücklichsten dafür gesorgt, die Fotografie als Kunst anzuerkennen. Als Kategorie v) kann man professionelle Fotokünstler betrachten, die einer künstlerischen Bewegung nahestanden, wie eben die Gebrüder Braggia dem Futurismus oder A. L. Coburn dem Vortizismus. Künstlerische Fotografen also, die kein anderes Medium als die Fotografie verwendeten, aber in ihren Arbeiten Techniken einer bestimmten ästhetischen Schule anwendeten bzw. diese Techniken mit-erzeugten. Sie sind iii) eng verwandt: Kategorie vi) ist die schwierigste, nämlich die rein ästhetische wechselseitige Beeinflussung von Malerei und Fotografie, die nicht an Personen oder Medien gebunden ist, sondern an ästhetische Verfahren, an gemeinsame Bildvorstellungen, wie ich sie eben teilweise zu beschreiben versucht habe. Die künstlerische Fotomontage der 20er Jahre, ausgeübt von bildenden Künstlern, wurde ja schon ab 1850 durch anonyme Fotografen in Umlauf gebracht und von O. G. Rejlander bereits 1857 für sein Großfoto „Die beiden Lebenswege“ bewußt eingesetzt. Das Gleiche gilt für viele anonyme Vorläufer der Fotocollage. Es war also nicht nur die Bildhaftigkeit der Fotografie abhängig von der Malerei wie es die bemühte Kunstfotografie verdeutlicht, sondern es hat auch die Malerei vieles von der neuen fotografischen Bildhaftigkeit, welche sich durch die technischen Bedingungen der Kamera ergab, wie die neue Optik des fotografischen Anschnitts, die Bewegungsfotografie eines Marey und Muybridge, die beschleunigte Verkürzung der Perspektive (siehe z. B. Toulouse-Lautrecs „Kunststreiterin“ 1888). Unschärfe, usw. übernommen. Der Einfluß der Fotografie auf Pop Art (Hamilton, Warhol, Rauschenberg, Pistoletto) und Fotorealismus ist eine subtile und komplizierte Fortsetzung jenes 1873 mit Monet einsetzenden Kapitels, in dem Malcolm Morley und Gerhard Richter eine eigene Würdigung verdienten. Natürlich kann dabei aus einer parallelen Bildwelt auch eine personale Zusammenarbeit zwischen Maler und Fotograf entstehen (von Octavius Hill/Adamson zu Jim Dine/Lee Friedlander). Als Kategorie vii), nämlich als Foto-Dokument, Reproduktion des Gemäldes oder der Skulptur hat die Fotografie das „imaginäre Museum“ der bildenden Kunst geschaffen. Für alle Formen der Process, Body und Action Art, Spurensicherung, ect. wurde natürlich diese Kategorie der fotografierten Kunst (vii) sehr relevant.

All diese Verfahren und Strömungen tendieren offensichtlich, insbesondere wenn man die Kategorien (viii) und (ix) dazu nimmt, nach der Integration, wo zwischen Künstlerfotograf und Fotokünstler nicht mehr unterschieden werden kann und das Foto in gleichen Maßen Teil der bildenden Kunst wie der Fotografie ist, das seine eigenen Gesetze (und nicht im Dienste anderer) visualisiert: Kategorie (x).

DER KÜNSTLERFOTOGRAF

Dieser Vermischung in der Sache selbst, in der Ästhetik des jeweiligen Mediums – und wie sehr verdanken sich Malerei und Fotografie gegenseitige Anregungen, nämlich so sehr wie eine verschwiegene Komplizenschaft, wie heimlicher Inzest – steht eine naive Typologie gegenüber, die klar trennt: der eine ist nur bildender Künstler (Monet), der zweite ist bildender Künstler und Fotograf (Moholy-Nagy) und der dritte ist nur Fotograf (Muybridge). Also die Bilderzeuger kann man systematisch vereinfacht einteilen in Maler, Fotograf usw., (dabei hat Degas fotografiert und in seine Malerei seine fotografische Erfahrung eingearbeitet, ist es daher erlaubt, zu sagen, Degas sei nur Maler?), doch die Medien selbst nicht, wie unser Exkurs aufzeigen wollte. Wenn schon die Ästhetik der Medien Malerei und Fotografie so ineinander abgebildet, verfrant ist, so vermischt fließende Grenzen hat, warum soll es dann auch bei den Menschen der Fall sein, die in diesen Gebieten arbeiten? Kommt also der Künstlerfotograf, der gemäß der vereinfachten Typologie bildender Künstler und Fotograf zugleich ist, also z. B. Rodtschenko, Moholy-Nagy, Man Ray, Raoul Hausmann, etc. der tatsächlichen Entwicklung, dem Stand der Dinge, dem Wesen der Fotografie am nächsten? Denn ist es nicht so, daß sich Malerei und Fotografie in ihrer Entwicklung gegenseitig befruchtet haben und auf geheimnisvolle Weise die Malerei der Fotografie und die Fotografie der Malerei erst zu ihrer jeweiligen Selbständigkeit verhelfen? Warum will denn der Kunstbetrieb die fotografischen BILDERZUEGER nicht gleichwertig mit den malerischen behandeln?

Denn die Formalismen und Formulierungen, welche die bildenden Künstler in die Fotografie einbrachten, indem sie selbst fotografierten, insbesondere ab Mitte der 60er Jahre haben zweifelsohne die Sprache und Grammatik der Fotografie wesentlich erweitert und geklärt. Gerade dadurch wurde eine Annäherung zwischen Berufsfotografen und Künstlerfotografen erzielt, denn Arbeiten von Leuten wie Duane Michals, Ed Ruscha, Floris M. Neusüß, Heribert Burkert, Klaus Ritterbusch, Edmund Kuppel, Bendkowski, Gunter Rambow, John Hilliard, Jan Dibbets mögen qualitativ und geschmacklich verschieden sein, doch fallen sie allemal in die gleiche künstlerische Kategorie. Darüber hinaus sind zwar die Fotografien von B. J. Blume, Nathan Lyons, Ralph Gibson, Michael Snow, Gilbert & George, Tim Head, zwar unverkennbar in ihrem subjektivem Stil, doch niemand wird, vorausgesetzt, daß er es a priori nicht weiß, erkennen, daß der eine auch Zeichner, der zweite und dritte nur Fotograf, der vierte auch Filmer ist die Letzteren hauptsächlich bildende Künstler sind. Die ausführliche Beschreibung der Genese des Werkes von Muybridge und Marey hat darüber hinaus auch den Zweck verfolgt, zu zeigen, wie nicht nur eben auch, sondern vor allem auch außerkünstlerische Entwicklungen die Entwicklung der Kunst beeinflussen. Eine aus ganz anderen als künstlerischen Interessen entstandene Zusammenarbeit zwischen Stanford und Muybridge in einer von der Kunstwelt weit entfernten Zone hat zu Ergebnissen geführt, welche die (bildende) Kunst nachhaltig beeinflussen und sogar zur Erfindung einer neuen Kunst, nämlich des Films, beitragen sollten. Den Kunst-Fritten sei es hinter die schläfrigen Ohren geschrieben, daß die Kunst ihre Entwicklung immer wieder außerkünstlerischen Interessen, Impulsen, Entdeckungen verdankt bzw. jenen Individuen, welche durch außer- bzw. ultra-künstlerische Interessen die Sprache der Kunst weiterentwickeln und erweitern. Unter Kunst verstehe ich hiebei alle

Medien, von der Plastik zum Film. Aber natürlich gilt dies auch im small scale innerer Medien. Ein Maler, der mehr sieht als Malerei, ein Dichter, der mehr will als Literatur, ein Filmer, der mehr sieht als Film, wird die Sprache seines jeweiligen Mediums bereichern, eben aufgrund jenes morphologischen Gesetzes des Wachstums, d. i. der außerkünstlerischen (fremd-medialen) Beeinflussung als wichtiges Ferment der Entwicklung der Kunst (eines Mediums). Der Filmer lernt von der Musik, der Plastiker von der Ethnologie, usw. So entspricht also die Vermischung der Medien, sei es in einem Produkt, sei es in einer Person, einer gewissen Gesetzmäßigkeit. Der Künstler, der in seiner Tätigkeit verschiedene Medien benützt, berührt, sich gleichzeitig oder nacheinander in verschiedenen Medien artikuliert, ist Ausdruck dieses Gesetzes, ist eine an und für sich höchst natürliche, durch die Sache selbst hervorbrachte und bedingte Erscheinung – und der Künstlerfotograf, der malt und fotografiert, Video macht und fotografiert, zeichnet und fotografiert, ist nur ein Spezialfall davon. Denn wenn sich schon die Medien in den Werken selbst mischen, warum dann nicht auch in einer Person? Zumal diese Mischung, wie wir gesehen haben, eine entwicklungsbedingte, notwendige Erscheinung ist? Doch es sind die Institutionen, die solche eine Befruchtung von Kunst und Nicht-Kunst (Wissenschaft, Archäologie, Völkerkunde, Technik) und der daraus resultierenden Verflechtung der Medien nicht wahrhaben können.

As a matter of fact sind die Geschichte der Malerei und der Fotografie ineinander verknüpft und verkettet, ist es da nicht eine logische Folgerung, daß bildende Kunst und Fotografie auch in einer einzelnen Person zusammenfallen? Ist so der Künstlerfotograf nicht ein logisches Ergebnis der durch sachliche Probleme aneinander gebundenen Geschichte von Fotografie und Malerei? Da ist es doch denkbar, daß ein und dieselbe Person und nicht eine Generation oder ein Personenkreis diese Probleme in Angriff nimmt und gleichzeitig bildnerisch oder fotografisch löst. Die Entwicklung von Malerei und Fotografie ist ja nicht nur ästhetisch verkettet, sondern sogar technisch, denn der Erfinder des Kolloidum-Verfahrens war der Bildhauer F. S. Archer, der durch den Arzt und Fotografen Hugh Welch Diamond dazu angeregt wurde. Diamond (1808–86) verdanken wir übrigens ca. 100 Fotografien seiner geisteskranken Patienten, und er teilt sich mit Disderi die Ehre, die fotografischen cartes-de-visite erfunden zu haben. In diesen Gedankengang, daß die Fotografie nicht nur Sache von Künstlern, sondern auch von Wissenschaftlern, Sozialarbeitern usw. ist, fügt sich auch der Hinweis, daß Samuel Morse ein bedeutender Maler war, bevor er den Telegraphen und das gleichnamige Alphabet erfand. Oder auch die Tatsache, daß der Dichter Charles Cros 1869 ein Verfahren der Farb-Fotografie erfand. Ich will damit sagen, daß man der Geschichte der Kunst Gewalt antut, wenn man sie auf Künstlerpersönlichkeiten reduziert und die wissenschaftlichen und sozialen Kombattanten ausschließt. Man verfälscht dadurch diese Geschichte und hemmt damit ihre weitere Entwicklung, welcher ein offener, um Wissenschaft und Ökologie und Gesellschaftslehre erweiterter Kunstbegriff dient, in den auch der Begriff Künstlerfotografie fällt.

KUNSTFOTOGRAFIE

Es sind die Institutionen wie Museen, Galerien, Kritiker, Zeitungen, welche der Geschichte der Entwicklung der Kunst Gewalt antun. Denn der Frage: warum Künstlerfotografen? kann man sich nicht nur auf die von mir versuchte sachliche Weise stellen, sondern auch institutionell. Denn die einfachste und effektivste Antwort ist: Künstlerfotografen sind solche Fotografien, die in Kunstzeitschriften und Kunstgalerien ausgestellt werden. Institutionell ist die Trennung zwischen professionellen Fotografen und bildenden Künstlern sehr tief. Die einen haben eine große Menge von Foto-Fachzeitschriften zur Verfügung, in denen gelegentlich auch Fotoarbeiten bildender

Künstler als Grenzbereich gezeigt werden, es gibt aber kaum eine Zeitschrift der bildenden Kunst, die professionelle Fotografen wenigstens hin und wieder zeigt, sondern wenn darin professionelle Fotografen gezeigt werden, also Künstler, die sich nur des Mediums Fotografie bedienen, dann sind es ebenfalls Grenzgänger wie Duane Michals und Les Krims. Also institutionell wäre die Sache einfach: Kunst und eo ipso Fotografie ist, was im Kunstbetrieb ausgestellt und behandelt wird. Ein Narr ist, der nicht sieht, daß hinter dieser Gewalt der Institutionen noch immer jenes Vorurteil steht, daß der Fotografie von Anfang an ihren Kunstcharakter abgesprochen hat. Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte der Gewalt der Institutionen zu beschreiben, eine Aufgabe, die mich an und für sich sehr interessieren würde, so daß ich sie nur kursorisch streifen kann. Die Aberkennung des Kunstcharakters der Fotografie per se hat ja, wie man weiß zur „Kunstphotographie“ geführt, eine fotografische Ästhetik, die von der Frühzeit der Fotografie (H. P. Robinson, Pictorial Effect in Photography, 1869) über einen Höhepunkt um die Jahrhundertwende bis in die Gegenwart reicht, und die sich bewußt der Ästhetik der Malerei verschreibt („Kunstphotographie ist eine bewußte Annäherung an die Malerei“, F. Matthies-Masuren, Die Bildmäßige Photographie, Halle 1903). Man hat nämlich verkannt, daß „durch die Erfindung der Fotografie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe“ (W. Benjamin).

FOTOGRAFIE ALS KUNST

Ironischerweise hat Benjamin bereits den Gegenbegriff zu Fotografie als Kunst (Kunstfotografie) eingeführt, nämlich Kunst als Photographie, doch verstand er ihn nicht im heutigen Sinne sondern als photographische Reproduktion von Kunstwerken, als fotografierte Kunst. So fatal die Kunstphotographie ist, jene Kunstlexika, und das sind fast alle, in denen Fotografen wie Walker Evans, Dorothea Lange, Lewis Hine, Darius Kinsey, Renger-Patzsch, André Kertész, Weegee, August Sander, Bellocq, Blossfeldt, Weston, H. List, Alfred Stieglitz (der auch als Zeitschriften-Herausgeber und Galerist von großem Einfluß für die bildende Kunst war) und andere nicht vorkommen, sind genauso kümmerlich.

Anfangs 1900 steigt das Interesse an der künstlerischen Fotografie: Stieglitz gibt 1903 in New York seine Zeitschrift „Camera Work“ heraus, in Turin erscheint ab 1904 „La Fotografia Artistica“. Beides Zeitschriften, in denen auch Platz für Künstlerfotografen bzw. bildende Kunst ist. Ebenfalls 1904 erscheint „Künstlerische Photographie“ von Alfred Lichtwark und F. Matthies-Masuren, herausgegeben von Richard Muther. In den zwanziger Jahren vollzog sich nicht nur der Aufstieg der sozialen Fotografie, sondern durch die Künstlerfotografen hielt auch die Fotografie in breitem Maße Einzug in die Kunstzeitschriften. Atget wurde übrigens erstmals von Man Ray in der Zeitschrift „La révolution surréaliste“ publiziert. Diese Einheit von Kunst und Fotografie wurde Ende der 60er Jahre nicht nur durch Künstler wieder in Bewegung gesetzt, sondern auch durch eine Anzahl von Publikationen zur Photographie als Kunstwerk (1, 2, 3, 4, 5). Im Zuge dieser Aufwertung wurden Künstler und Literaten als Fotografen entdeckt: Zille, Wols, Zola, Mucha, Lewis Carroll, etc. (6, 7, 14). Diese Entdeckung von Künstlern als Fotografen hat sich abstrahiert zur Kunst als Fotografie, womit eben die Fotografie von bildenden Künstlern gemeint ist, und welche der Fotografie als Kunst von professionellen Fotografen gegenüber gestellt wird, wobei natürlich oft die Differenz von Kunst als Fotografie und Fotografie als Kunst so gering ist, daß das Werk in beiden Kategorien austauschbar ist und nur mehr die institutionelle Definition des Fotografen diese Unterscheidung aufrecht halten kann. Es ist jener verderblichen Macht der Institutionen zuzuschreiben, daß die Fotografie zur Kunstfotografie ablöschte, eben weil diese ihr einen eigenen Kunstcharakter versagten. So wurde ein

neuen Medium gezwungen, sich einer alten Ästhetik zu unterwerfen, oder wie W. Benjamin es so schön formulierte: die Institutionen der Ästhetik und die ihr folgenden Kunstfotografen „unternahm nichts Anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf“.

KUNST ALS FOTOGRAFIE

Kunst als Fotografie hingegen hat sich seit Mitte der 60er Jahre zur eigentlichen Rhetorik der Fotografie entwickelt. Natürlich wiederholt sich in nuce in jener 20jährigen Entwicklung der „Kunst als Photographie“, wie sie insbesondere in den Büchern (8), (9), (10), (11) gesammelt vorliegt, jene skizzierte Auseinandersetzung der letzten 100 Jahre. Vom Selbstbildnis bis zum Foto-Journalismus finden wir neuere Abarten in der zeitgenössischen bildnerischen Produktion. Von der Land Art bis zur Konzeptkunst hat sich die Fotografie als Medium der bildenden Kunst unabdingbar etabliert. Aktionen, Happenings, Performances, Land Art, Video, werden als Fotos ausgestellt – Fotodokumente, die versuchen, die Bildhaftigkeit der Aufführung selbst weiterzutragen. Eine Wiederkehr der fotografierten Kunst? Land Art works werden ebenfalls fotografisch dokumentiert, und diese Fotos sind oft die einzig übrigbleibenden Spuren, da das Werk selbst in der Natur vergeht. In der Story Art und in vielen Werken der Konzeptkunst (siehe Kosuth „3 chairs“, 1965) hat die Fotografie eine autonomere Funktion, die über das bloße Dokument hinausgeht, und als Element des Werkes selbst fungiert. Denn obwohl die Bildhaftigkeit der Fotografie auf Aktionen etc. selbst einen ästhetischen Einfluß ausübt, der demjenigen der frühen Fotografie auf die Malerei vergleichbar ist, ist doch das primäre Kunstwerk die Aktion selbst oder die Performance oder das Land-Werk. Nach dieser Kategorie (vii) „Fotodokumente von Kunst“ weiter in Richtung eine Fotografie, wo nur das Foto selbst zählt, gehen die vielen von den frühen (und von den Fotoporträts oder Porträtmontagen bzw. Montageporträts verdrängten) malerischen Selbstbildnissen abgeleiteten fotografischen Selbstinszenierungen (viii), die direkt auf das Foto selbst hin inszeniert sind (wie bereits auch einige Aktionen), von Ontani bis Gilbert & George, (12). Wenn auch in dieser Kategorie (viii) nur mehr das Foto sowohl vorhanden ist wie auch zählt, so ist es doch noch der zur Schau getragene Wert des Objektes oder Subjektes, die künstlerische Inszenierung des Subjekts vor der Kamera, welche die eigentliche künstlerische Gestaltung sind, und nicht die Inszenierung der bzw. in der Kamera. Die eigentliche künstlerische Ebene liegt nicht in der Fotografie selbst, sondern in der Gestaltung der Person oder des Objektes vor der Kamera. Selbstinszenierung statt Kamerafotografie, ein Kunstselbst statt Kamerakunst. Die Falle der fotografierten Kunst ist noch versteckt vorhanden. Sowie bei der Fotocollage das eigentliche künstlerische Agens die Technik der Collage und nicht die der Fotografie ist, d. h. sich das künstlerische Ereignis auf der Papierfläche abspielt, nachdem das Foto schon gemacht ist, und wovon das Foto nur ein Teil ist, aber nicht die künstlerische Totalität, ist auch der prozentuale Anteil der Fotografie am Kunstcharakter der Selbstinszenierung viel geringer als der Anteil der künstlerischen Inszenation des Körpers selbst. Bildhaftigkeit der Fotografie und Bildhauerei gehen natürlich in der Selbstinszenierung eine „Ehe“ ein, deren Fundament die Fotografie ist, doch der künstlerische Auslöser ist nicht die Ästhetik der Fotografie selbst, sondern die Fotografie dient insgesam immer noch mit ihrer Abbildfunktion. Es geht dabei um keine fotografische gestalterische Funktion, sondern um Körper-, Selbst-Gestaltung. Doch sicherlich kommt gerade dieser Kategorie (viii) eine wichtige Funktion zu bei der Entwicklung der Fotografie von der Abbildung eines Objektes zum Objekt selbst. Die Fotografie hat sich also immer mehr aus der jeweiligen Kunststrichtung heraus zur Selbstständigkeit entwickelt, zu einem eigenständigen, künstlerischen Medium für bildende Künstler: die Fotografie

ist nicht mehr Vorlage für Malerei, oder Instrument der bildenden Künstler, oder Dokument einer künstlerischen Aktion und Gestaltung, sondern ein selbständiges Werk, das Subjekt seiner selbst. Künstlerfotografie, die auf der Höhe der Zeit sein will, d. h. dem Stand der Geschichte der Fotografie adäquat, artikuliert sich nur mehr durch die Sprache der Fotografie selbst, ist essentielle Fotografie, wo das Werk ausschließlich als Foto und nur durch die Bedingungen der Fotografie existiert. Konzeptuelle Fotografie ist sicherlich gegenwärtig ein Hauptvertreter dieser Kategorie (ix). Ebenso natürlich die Sequenzfotografie, die wie G. F. Schwarzbauer richtig bemerkt, „aus dem passiven Betrachter einen aktiven Beobachter macht, der sich ganz offensichtlich bemüht, ähnliche vergleichbare, neue Zusammenhänge aufzuspüren.“ (16) Allen 4 großen Gruppen, in welche er die Künstlerfotografie einteilt (Fotografie als Demonstrandum der Irritation, als Auflösung fotografischer Mechanismen, als Aneignung, als Assoziationsauslöser), ist nämlich nicht nur der „Medienzweifel“ zu eigen, d. h. „daß sich der Künstler auf den Weg gemacht hat, eben diese Gültigkeit der Fotografie“ als Realität wie als Codierung der Realität „anzuzweifeln“, also eine veränderte Einstellung zum Medium bewirken will, sondern auch die Absicht, „in seinen Bildern eine Geegenwart zu entwerfen“, die jedoch nicht nur Sichterweiterungen für den Rezipienten anbietet, sondern auch auf über das Foto hinausgehende „Mechanismen der Realitätseinstellung“ aufmerksam machen will. „Mit den Mitteln der“ fotografischen „Handschrift“, der neuen Seh- und Abbildungsweise, „verändert der Künstler die Sehgewohnheiten des Rezipienten“, indem er sich „unmittelbar an den Betrachter wendet und“ durch die Gestaltung seines Fotowerkes „sein kritisches Bewußtsein anspricht“ und weckt. So wird durch die Künstlerfotografie unserer Tage der Erkenntnisprozess beschleunigt.

KÜNSTLERFOTOGRAFIE

Wenn wir sagten, daß das Kunstwerk ausschließlich als Foto existiere, d. h. Bedingungen der Welt und des Abbildens schaffe, die nur durch die Fotografie möglich sind, so meinen wir jedoch mit Werk nicht allein das einzelne gegenständliche Foto selbst, sondern das gesamte fotografische Werk eines Künstlers. So können wir den Unterschied zwischen „Maler als Fotograf“ und „Künstlerfotograf“ nämlich definieren, wenn wir bei der anfänglichen naiven Typologie bleiben wollen. Nimm Magritte seine Malerei und wir hätten keinen großen Künstler mehr vor uns, denn seine fotografische Vision ist, obwohl ähnlich, dem malerischen Werk bei weitem unterlegen. Magritte, Zille etc. bleiben auch ohne Fotografien große Künstler.

Nimm Ralph Gibson, der sich ausschließlich des Mediums Fotografie für seine Kunst bediente, seine Fotos und wir haben keinen großen Künstler mehr vor uns. Moholy-Nagy, Hausmann, Rodtschenko, Wols bleiben sowohl ohne Fotos große Künstler als auch nur mit ihren Fotografien. Das ist der Boden der Künstlerfotografie. Dabei spielt es nicht einmal eine Rolle, ob der Künstlerfotograf die Kamera selbst in der Hand hat, die Fotos selbst macht, oder die Negative selbst entwickelt. Es kommt auf die fotografische Vision an. Der Künstlerfotograf ist derjenige, der auch durch die Fotografie allein sein Künstlertum schöpfen kann wie auch durch die fotografischen Bedingungen allein sein Kunstwerk. Besonders in Einzeluntersuchungen künstlerischer Fotografie wie Selbst-Porträts- und Instant-Fotografie (12, 13) kommt dies deutlich zum Ausdruck. Obwohl also auch in den sogenannten Foto-Arbeiten bildender Künstler, wie gezeigt, noch oft die Falle der fotografierten Kunst (statt der Fotografie als Kunst oder der Kunst als Fotografie) vorherrscht, diese Foto-Arbeiten also nur Vorstufen der eigentlichen Künstlerfotografen sind, hat sich aus dem Amalgam der Kategorien ii) Maler als Fotograf, iv) Grafik und Fotografie (Fotogramm, Fotocollage, Fotomontage), iv) ästhetische Beeinflussung der Medien vii) Fotodokument und fotografierte

Kunst, viii) fotografische Selbstinszenierung; ix) konzeptuelle Fotografie ab Mitte der 60er Jahre die neue Kunstströmung der Künstlerfotografie (Kunst als Fotografie) etabliert, die last not least auch dazu führte, die allgemeine Geschichte der Fotografie neu zu evaluieren und u. a. in eine Tradition der „Fotografie als Kunst“ zu ordnen. Die Verarbeitung der Erfahrungen der künstlerischen Foto-Gestaltung der 20er Jahre und der Frühzeit der Fotografie (wie die Sequenzfotografie von Muybridge), aber auch außermedialer Erfahrungen wie die des Avantgardefilms und außerkünstlerischer wie die der Warenkultur (Reihung der Massenware auf Regalen, Plakatwände) und der Massenmedien haben dabei eine wesentliche Rolle gespielt. Neue Partizipationsprinzipien (Fotoaktionen statt Aktionsfotos seit ca. 1968, soziale Fotografie, politische Konzeptkunst), neue Wahrnehmungsgrundmuster (Sequences von Duane Michals 1969) und neue Bildgenerationsmethoden sind das Ergebnis, die der Fotografie neue wesentliche Möglichkeiten erschlossen. Es scheint so, als begänne nach den Stationen 1) Dialog zwischen Malerei und Fotografie (Gemälde nach Fotografien; Fotografien als Gemälde), 2) fotografierte Kunst, 3) Kunstphotographie, die sich spaltete in 4) Fotografie als Kunst und 5) Kunst als Fotografie, und 6) der Künstler als Fotograf (wo das „als“ ja schon anzeigt, daß die künstlerische Leistung woanders liege und die Fotografie im Grunde nur eine nebenkünstlerische sei) eine neue Station 7) die Künstlerfotografie, wo die Unterscheidung zwischen Kunst und Fotografie genauso nebensächlich und nur mehr institutionell ist wie die zwischen bildendem Künstler und Berufsfotografen, da hier die Fotografie einfach Kunst ist. Die Künstlerfotografie (des bildenden Künstlers oder Literaten) und die Fotografenfotografie (des reinen Fotografen) erweisen sich als 2 verschiedene Äste eines Stammes. Ihr Dialog löst den Dialog Fotografie und Malerei ab. Künstlerfotografie und Fotografenfotografie konvergieren in den 80er Jahren.

Anmerkungen:

- 1) Otto Stelzer. Kunst und Photographie. 1966. 2. Auflage 1978. Piper Verlag, München.
- 2) Aaron Scharf. Art and Photography. London 1968, 3. Auflage 1975.
- 3) Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog. Benteli Verlag, Bern 1977, 1979. Mit Beiträgen von J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth.
- 4) Van Deren Coke. The Painter and the Photograph. Albuquerque 1964, 1972.
- 5) Willy Rotzler. Photographie als künstlerisches Experiment. Bucher Verlag, Luzern und Frankfurt 1974.
- 6) W. Ranke. Heinrich Zille, Photographien Berlin 1890-1910. Schirmer/Mosel, München 1975.
- 7) Graham Ovenden. Alphonse Mucha, Photographs. Academy Editions London 1974.
- 8) Volker Kahmen. Fotografie als Kunst. Wasmuth, Tübingen 1973.
- 9) Peter Böttcher/Floris M. Neussis. Photography as Art - Art as Photography. Fotoforum Kassel und Maison Européenne de la Photographie, Chalon sur Saône, 1975.
- Burkert, Neussis, Rattermeyer. Photography as Art - Art Photography II. Basel, Dallas, Houston, 1977.
- Floris M. Neussis. Fotografie als Kunst - Kunst als Fotografie. Dumont, Köln 1979.
- 10) Klaus Honnef. 150 Jahre Fotografie. Verlag Kunstforum 1977 Mainz.
- 11) Peter Weiermair. Photographie als Kunst 1879-1979. Kunst als Photographie 1949-1979. 2 Bände. Allerheiligenpresse, Innsbruck, 1979.
- 12) Peter Weiermair. Selbstporträt als Selbstdarstellung. Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1975.
- 13) Gerhard Johann Lischka. Das Sofortbild Polaroid. Der Löwe, Aktionsgalerie Bern 1977.
- 14) Laszlo Glozer. Wols, Photograph. Schirmer/Mosel, München 1978.
- 15) Klaus Honnef. Die Sofortbildfotografie - Exploration of a Medium. Rheinisches Landesmuseum Bonn, erscheint als Kunstforum (. . .).
- 16) Georg F. Schwarzbauer. Die Bedeutung der Fotografie in der bildenden Kunst der Gegenwart. In: Symposium über Fotografie. Forum Städtpark Graz 1979.

*
Peter Weibel wird im III. Teil auf die „österreichische Situation“ näher eingehen!

Nikon OBJEKTIVE SERIE E



E 28 mm f=2.8/E 35 mm f=2.5/E 100 mm f=2.8
je unter
E ZOOM 75-150 mm f=3.5
unter

2.000,-
4.500,-

im Fachhandel
erhältlich

Kompakt, leicht und sensationell preisgünstig!

If the shoe fits . . .
Wear it!
HUMANIC
paßt immer...