

ZUR GESCHICHTE DER KÜNSTLERFOTOGRAFIE

III. Künstlerfotografie in Österreich 1951–1981, Abschnitt 1

(1983)

S. 49–58

In vielen stärkerem Maße als weltweit ist die Geschichte der Fotografie in Österreich terra incognita, vergessenes Terrain. Obwohl Österreich in der Geschichte der Fotografie mit Karl von Frankenstein (1810–1848) aus Graz, der eine der ganz ersten deutschsprachigen Schriften zur Fotografie publizierte, mit dem Mathematiker und Optiker Max Petzval (1807–91), dem wir wichtige Berechnungen und Fortschritte im Bau lichtstarker Objektive (Voigtländer) verdanken, und mit dem Historiker Josef Maria Eder, der eine bis heute als Quellenwerk gültige „Geschichte der Fotografie“ geschaffen hat (die 4. Auflage von 1932 seines Buches ist zum letzten Mal in Englisch bei Dover 1978 in New York erschienen), um nur einige wenige zu nennen, offenbar bis um die Jahrhundertwende eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. Umso größer ist die Herausforderung an die kulturellen Institutionen und Ministerien dieses Landes, sich endlich der verwahten, verelendeten Geschichte der österreichischen Fotografie anzunehmen und sich der in der vergessenen Vergangenheit sicherlich gelagerten Schätze zu bemächtigen. (Seit einem Jahr wird an einer Ausstellung und einem Katalog zur „Geschichte der Fotografie in Österreich“ gearbeitet; s. dazu Camera Austria Nr. 5, S. 30; Anm. d. Red.). Die Schaffung eines Museums der Fotografie und eines adäquat besetzten Lehrstuhls für künstlerische Fotografie sind dazu erste längst notwendige Schritte. Denn nur wenige Berufsfotografen der Gegenwart oder Vergangenheit Österreichs kennen wir noch, nämlich diejenigen, die im Ausland berühmt geworden sind wie Ernst Haas, Inge Morath-Miller, Lisette Model, Erich Lessing, Arthur Fellig alias Weege, und nur wenige Künstlerfotografen wie Herbert Bayer, Raoul Hausmann, Friedl Dicker und kaum kennt man Heinrich Kühn (den Peter Weiermair vor dem Vergessenen gerettet hat), Emil Meyer (Franz Hubmann hat ihn wiederentdeckt), Hugo Henneberg, Hans Watzek, Anton Josef Trčka (Posenfotos von Schiele 1914) oder Madame d'Ora alias Dora Philippine Kallmus (1881–1963, die in Wien mit ihrem Mann ein berühmtes Fotostudio unterhielt, dann nach Paris übersiedelte, wo sie eine legendäre Fotografin wurde, Jean Cocteau schrieb zu einer ihrer Ausstellungen ein Vorwort, und zurückgezogen in Frohnleiten/Steiermark starb). In diesem Dunkel leisten Aufklärungsarbeit seit einigen Jahren – abgesehen von der frühen „Magnum“-Fotozeitschrift, an der Alfred Schmeller, Kurz Schwarz und Franz Hubmann mitwirkten – Otto Breicha und die von ihm herausgegebenen „Protokolle“, wo regelmäßig fotografische Beiträge erscheinen, und Manfred Willmann vom Forum Stadtpark Graz, der seit kurzem auch eine Zeitschrift „Camera Austria“ herausgibt. Nicht von ungefähr wirken beide in der Hauptsache in Graz. Breicha hat übrigens 1974 die erste Foto-Ausstellung zusammengestellt „Kreative Fotografie aus Österreich“, die im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts unter Schmeller gezeigt wurde, die aber – abgesehen vom prinzipiellen Verdienst – den Nachteil hatte, nur auf Autorenfotografen konzentriert gewesen zu sein. Die Aktivitäten der Fotogalerie „Die Brücke“ Mitte der siebziger Jahre waren leider zu kurzfristig, um Impulse zu vermitteln. Die Sammlung Fotografis der Länderbank sammelt weniger Fotokunst der österreichischen Gegenwart denn vielmehr Highlights der internationalen Fotogeschichte. Vielleicht werden da Otto Breichas Ruptertinum in Salzburg u. der neugegründete Staatspreis für Fotografie Abhilfe schaffen.

Ungeachtet dieser finsternen Schwierigkeiten und geringen Unterstützung gibt es dank heroischer Anstrengungen eine sehr reiche und differenzierte circa dreißigjährige Geschichte der Künstlerfotografie in Österreich, deren Anfang typischerweise das gemeinsame Werk eines Malers (Arnulf Rainer) und eines Fotografen und Schriftstellers (Wolfgang Kudrnovsky) markiert: „Perspektiven der Vernichtung“ (1951) hieß die Fotomappe, deren Fotos von engmaschigen Zeichnungen und von Abfall, Heu, ausgedrückten Farbe etc. gemeinsame grafische informelle Strukturen aufweisen (Form-

auflösungen und Mikromorphologien). Die Entwicklung der Künstlerfotografie in Österreich wiederholt natürlich teilweise die Stationen der allgemeinen Geschichte der Künstlerfotografie, wie ich sie in den vorigen Abschnitten zu verdeutlichen versucht habe. Siehe Camera Austria Nr. 5 und 6; Anm. d. Red.). Es gibt also logischerweise Querverbindungen, Zwischenstationen und Weiterentwicklungen zur allgemeinen Fotogeschichte in der österreichischen Künstlerfotografie, die einerseits in der spezifischen Entwicklung der bildenden Kunst in Österreich und andererseits in der österreichischen kulturellen Tradition schlechthin verankert sind, natürlich auch in der partiellen Kenntnis der Geschichte der Künstlerfotografie, insbesondere der zwanziger Jahre. Zur allgemeinen kulturellen Tradition zähle ich beispielsweise die Tatsache, daß die Isotypie (eine allgemein verständliche Bildsprache zur Darstellung abstrakter Schemata, besonders statistischer Sachverhalte) durch einen Philosophen des Wiener Kreises, Otto Neurath, erfunden und begründet worden ist. Neurath hielt darüber Vorträge am Bauhaus und 1925 sogar in Moskau, auf Einladung von El Lissitzky, der sich begeistert für Neuraths visuelles Kommunikationsschema interessierte. Die besondere Bewegung der bildenden Kunst Österreichs, z. B. experimentelle Poesie, Wiener Aktionismus, Film, hat also auch die österreichische Künstlerfotografie bewegt, deren Wurzeln in den sechziger Jahren gelegt wurden, bevor sie in den siebziger Jahren aufblühte. Diese spezifische Bedingung hat es ermöglicht, daß es Kategorien gibt, in denen Österreich beanspruchen darf, sowohl durch die Priorität wie durch die Qualität, in vorderster Linie zu stehen, z. B. in der Fotografie als Dokument von Kunst, in der fotografischen Selbstinszenierung und in der konzeptuellen Fotografie. Ebenso tritt, was ich als substantielles Merkmal der Künstlerfotografie beansprucht habe, nämlich die gegenseitige Befruchtung der verschiedenen Medien zu ihrer eigenen Souveränität, an den hervorragendsten Vertretern der österreichischen Künstlerfotografie besonders zutage. Die Verflechtung und Verschmelzung verschiedener Talente innerhalb einer Person, die zu einer gegenseitigen Befruchtung derselben führen, gehört seit langem, unter der Rubrik der Doppelbegabungen (von Kubin, Gütersloh zu Brus, Steiger), zum Wesen des österreichischen Künstlers. Diese Diversifikation des künstlerischen Wirkens einer Person in vielen Medien, auf einer Weise, die jedesmal medienspezifisch ist, was eben die genaue Kenntnis der Möglichkeiten und Mechanismen des anderen Mediums gewährt, macht den österreichischen Künstler fast zwangsläufig geeignet für die Künstlerfotografie.

Bei dem Dichter, Musiker, Grafiker, Aktionskünstler und Schriftsteller **Gerhard Rühm** kommt dies bereits zum Vorschein, der als erster systematisch und konsequent in den fünfziger Jahren das Kapitel der österreichischen Künstlerfotografie aufschlug, indem er den fallengelassenen Faden der typografischen und fotografischen Collagen der zwanziger Jahre wieder aufnahm, was natürlich in Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der literarischen Experimente der zwanziger Jahre durch die Wiener Gruppe, zu der er gehörte, stand, und nach seinen eigenen Intentionen und literarisch-visuellen Erfahrungen weiterspann. So kommt nach dem frühen Foto-Mappenwerk von 1951 (Rainer/Kudrnovsky) und wahrscheinlich noch anderen unentdeckten Arbeiten, nach einigen frühen Versuchen fotografischer Selbstinszenationen von Arnulf Rainer um 1954 das Jahr 1955 als (eigentlicher) Beginn der österreichischen Künstlerfotografie, soweit unser Wissen momentan reicht und soweit wir uns über gewisse Bedenken gegenüber der Kategorie IV (Kategorien und Erklärungen dazu siehe Camera Austria Nr. 6, Seite 57ff.) Grafik und Fotografie in Bezug auf die aktuelle Definition von Künstlerfotografie hinwegsetzen wollen, in Frage. Ausgehend von seinen literarischen Experimenten (1955) mit der Beziehung von Wörtern auf der Fläche, „Typocollagen“, wo

einzelne Wörter und allgemeine Begriffe in „Konstellationen“ zueinander in Beziehung gesetzt wurden, stellte Rühm 1955 in seinen „Foto-Text-Serien“ auch abstrakte Wörter und konkrete Bilder auf der Fläche einander gegenüber. Ab 1957 wurden Wort und Sprache bei diesen Konstellationen komplett weggelassen und es entstanden von 1957–1966 seine Fotomontagen mit meist aus Zeitschriften (von Illustrierten bis zu Porno-Magazinen) entnommenen Fotos, wo durch die Bilder bestimmte Situationen, Richtungen und Gesten auf der Fläche in spannungsreiche Beziehung gesetzt wurden. Nicht nur wegen der ursprünglichen Analogie mit dem literarischen Verfahren, sondern auch um seine Fotomontagen von denen der zwanziger Jahre, zu denen man sie in Beziehung setzen könnte, abzugrenzen, wollte Rühm sie deshalb anfänglich „Fotokonstellationen“ nennen. In einer Nachbemerkung von 1979 zu seinen Montagen sieht er die Differenz darin, daß in den bisherigen Fotocollagen, „um auf realistisch-illusionistische Weise phantastische Bildinhalte zu vermitteln, Teile von Fotos ausgeschnitten und in andere Fotos möglichst unauffällig hineincollagiert sind“ (17), während sie bei ihm kontrapunktisch gegeneinander gestellt sind. Interessant im Lichte unserer früheren Ausführungen ist, daß der erste Satz des Originaltextes von 1958 lautet: „Jedes Foto ist ein Ausschnitt.“ Des Weiteren: „So zeigt das Blatt eine Konstellation (von Gegenständen, Situationen)... außerdem zeigt das Blatt formale (rein bildhafte) Beziehungen.“ Diese Arbeiten fallen also in unsere Kategorie VI der wechselseitigen ästhetischen Beeinflussung der Medien, wie auch der Kategorie IV Grafik und Fotografie. Ich habe ja in einigen Beispielen (vgl. Toulouse-Lautrec) gezeigt, wie beispielsweise der Ausschnitt als fotografisches Verfahren auch die Malerei formal bestimmte. Dieses strukturelle Beziehen der Fotos auf der Fläche zueinander geht in seiner Bildhaftigkeit wie Begrifflichkeit so weit, daß Rühm nicht nur leere Flächen zwischen den Fotos offenläßt, sondern sogar extra schwarze Quadrate oder Rechtecke einmontiert. Rühm schreibt selbst 1979: „rein bildnerische Qualitäten sind allerdings bei den Fotomontagen bewußt mitkomponiert: in den Anschlüssen benachbarter Fotos, in den Proportionsverhältnissen der Bildausschnitte zueinander und zur tragenden Fläche, auch in den Farbwerten, wenn die Fotos solche aufweisen.“ Es kommt also deutlich jener Dialog zutage, den ich als „malersiche“ Fotografie und „fotografische“ Malerei bezeichne. Durch seine strukturierte Behandlung der Bildfläche (Foto, Leere, Schwarz, Proportion) schließt Rühm insbesondere an die Techniken der konstruktivistischen Fotomontagen an. Uns heutigen scheint also die Differenz zu den frühen Fotomontagen darin zu liegen, daß bei Rühm sehr bewußt Elemente der Wiederholung (auch durch Teilung eines Fotos und seitenverkehrtes Montieren), der Reihung, der Opposition und Vereinzelung verwendet wurden, um neue schwebende Sinn-Zusammenhänge herstellen und neuen Sinn poetisch zu erfinden. Festgehalten sei, daß Rühm sozusagen gar nicht als Fotograf auftritt, sondern eben anonyme Fotos als fertiges, vorgefundenes Material wie ein bildender Künstler auf der Bildfläche (Papierfläche) zu abstrakten visuellen Sinn-Gedichten und -Reizungen zusammensetzt. Seine künstlerische Entscheidung liegt also nicht vor oder in der Kamera, da er ja nur fremde Fotos auswählt, sondern in der Auswahl der Fotos und deren Ordnung auf dem Papier. Insofern tritt Rühm viel mehr als bildender Künstler denn als Fotograf auf, und wir haben es also mit Frühformen der Künstlerfotografie zu tun. Durch die Verwendung von Fotos aus aktuellen Zeitschriften und durch die angewandten Verfahren tauchen natürlich schon sehr früh (1958/59) Elemente der Pop Art auf, wodurch Vorgriffe auf Warhol bis zum romantischen Minimalismus eines Bill Beckley anklängen.

Ich mußte den Arbeitsprozeß von Rühm so deutlich aussprechen, um spätere österreichische Entwicklungen präziser artikulieren zu können, die im gleichen Bereich von Grafik und Fotografie liegen, und auch, um den aktuellen Stand der Künstlerfotografie charakterisieren zu können, wo der Künstler beispielsweise eigens Fotos herstellt oder herstellen läßt, die für seine im voraus bestimmten Zwecke geeignet sind, wo also die künstlerischen Entscheidungen nicht erst im nachhinein auf dem Papier, sondern schon vor und in der Kamera getroffen werden.



GERHARD RÜHM, 1958



GERHARD RÜHM, 1959



GERHARD RÜHM, 1958



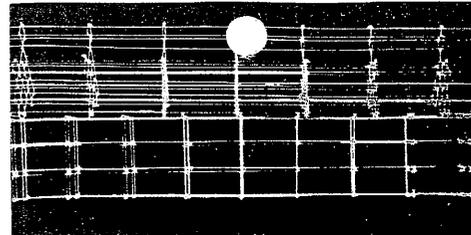
GERHARD RÜHM, 1959



FRIEDRICH ACHLEITNER, 1958



GERHARD RÜHM



J. P. PERZ, 1960

Die Schritte zwischen diesen künstlerischen Entscheidungsebenen, Papier und Kamera, kann man an den seriellen Formationen und Montagen von J. P. Perz stufenweise verfolgen. Dieser hat 1960 in der Galerie junge Generation seine „Raum-ide, Strukturide, Turmogramma, Geweiboide“ (Raumraster, Raumecken, Gerüste, Oktoeder aus Stangendraht, Zink- und Eisendraht) ausgestellt. Fotogramme dieser konstruktiv seriellen Skulpturen, verkleinert oder im Maßstab 1:1, zeigte der Einladungsprospekt, der selbst ein Faltojekt war. Hier sieht man noch die Stufe, daß die eigentlichen Kunstwerke, die Skulpturen, als Vorwand für fotografische Arbeiten dienen. Andererseits zeigt die angewandte Technik der Fotogramme ein Bewußtsein der spezifischen Möglichkeiten der Fotografie, wodurch fotografische Gebilde von höchst eigenständigem ästhetischem Reiz entstanden. Da Perz, neben seiner Tätigkeit als Plastiker, Grafiker, Fotograf, sein Brot als Werbegrafiker und Ausstellungsgestalter verdiente, war es naheliegend, daß er auf die Schaufensterpuppe bzw. auf Fotomodelle als Motiv kam. So entwickelte er bis 1967 eine Vielfalt von Real- und Fotomontagen. Man sieht z. B. auf einem Foto die Ankündigungsschautafel eines Nachtclubs mit Tänzerinnen in verschiedenen Posen. Eine vorbeigehende Frau ist so aufgenommen, daß sie deren Bewegungen komplettiert. Um 1965 entstehen Fotos von Plakatwänden (die ja eine Realmontage sind), von Fassaden, Reklametafeln, teilweise mit Leuten davor, oder zusammenmontiert mit einfachen Porträts. Realmontagen mischen sich also mit Fotomontagen (künstlich hergestellten Montagen), Montagen von Menschen alleine, Montagen von Puppen, von Puppen und Menschen, von Menschen vor Plakatschirmen. Eine Fotomontage besteht z. B. aus einer Statue mit einem Fotomodell in diversen Phasen. Um 1967 mischen sich die Montagen von Menschen mit Zeitungsfotos. Der Mensch wird durch die Fotomontage bewußt in die visuellen Massenmedien eingeordnet: realer Mensch, Mensch auf Plakat, Mensch vor Plakat mit Mensch – solche Aufnahmen werden dann zusammenmontiert. Natürlich werden dabei auch fotografische Verfahren zu Hilfe genommen wie Ausschnitt-Wahl (Großaufnahme und Totale). Eine kleine Puppe wird im eigenen Atelier in Wien aufgenommen und mit einer nackten Schaufensterpuppe in einem Montrealer Schaufenster (mit Spiegelung des Verkehrs) montiert, Montagen verschiedener Schaufenster und Schaufensterpuppen – das bedeutet Zeitbrüche. Die der Fotografie eigenen Möglichkeiten, verschiedene Zeiten und Orte auf einen Ort und in eine Zeit zu bringen, nämlich auf die Fotofläche, wird mit Hilfe der Montage demonstriert. So ordnen sich z. B. Aufnahmen von Puppen mit realen Menschen und einem Mädchen vor dem Plakatgesicht eines Mannes und dasselbe Mädchen näher vor dem Plakat (d. h. den Zähnen des Mannes) nach ästhetischen, malerischen Gesichtspunkten auf einer Fläche.

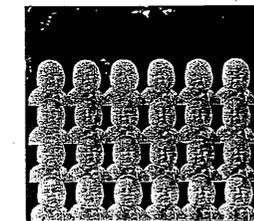
Diese fotografischen Erfahrungen kombinierte er 1967 mit seinen Raumoiden und baute für den Österreich-Pavillon der Weltausstellung in Montreal ein Sphäroidrom, einen Pentagonododekaeder mit dunklen und verspiegelten Flächen und einem Zoomspiegel, wo mit Hilfe von Dias und Filmen eine Multivision ablief. Seit 1973 arbeitet er auch mit Kojen, wo eine Schaufensterpuppe am Boden sich in einem diagonal gespannten Spiegelglas mit einem dahinter befindlichen Foto oder Dia mischt (montiert). Durch Zeitschaltungen sind auch Alternationen und Mischungen möglich. Raum und Foto-



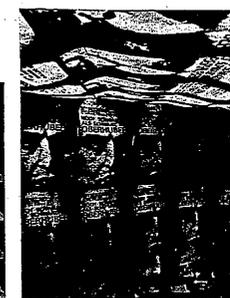
OSWALD OBERHUBER „Zinder“, 1965



OSWALD OBERHUBER, 1969



OSWALD OBERHUBER „Kinder“, 1968



OSWALD OBERHUBER „Oberhuberwahl“, 1968

grafie, Illusion und Realität. Wenn auch der Künstlerfotograf noch an die künftige Ordnung der Fotos auf dem Papier denkt, so macht er aber nun die Aufnahmen schon selbst und zum Zweck der Fotografie selbst.

Diesen Schritt innerhalb des Dialogs zwischen grafischen und fotografischen Techniken, wie er natürlich durch die Pop Art in den sechziger Jahren auch in Österreich erneut entfaltet worden ist, nämlich die Fotografien eigens für bestimmte Collagen und Montagen herzustellen bzw. herstellen zu lassen, also nicht mehr mit bloß vorgefundener fremdem Fotomaterial zu arbeiten wie Rühm, sondern mit dem von Künstler selbst hergestellten, hat auf entschiedene Weise für eine Kategorie IV auch der Maler, Grafiker und Bildhauer Oswald Oberhuber, Kunstgeschichtler obendrein, geleistet. Wie Rühm vom Text zum Bild/Foto, so kam Oberhuber vom Bild zum Text/Foto, beide münden aus verschiedenen Richtungen in dasselbe Gebiet (Fotomontage). Oberhubers malerische und grafische Aktivität uferete immer wieder aus in die Bereiche von Schrift, Wort, Handschrift (übrigens auch eines der eminentesten Gebiete von Rühm). Seine Schriftbilder und seine Beiträge zur Story Art stammen aus der gleichen Quelle und befinden sich auf demselben künstlerischen Grund und Boden wie seine Foto-Arbeiten: eines um die Medien (Fotografie, Literatur) erweiterten Grafik-Begriffs. Es gibt daher auch Mischungen von Schrift und Fotos. Bezeichnend für dieses Verfahren ist eine seiner ersten Montagen „Ich als Kind“ (1965). 1962 begann Oberhuber eine malerische Serie monumentaler Selbstporträts, meist in grau-weißen Farbtönen. Gleichzeitig dazu entstand eine Zeichnungsreihe „Ich als Kind“. Diese Brechung der malerischen Tradition der Selbstbildnisse durch die grau-weiß Töne und durch den Rückbezug auf die eigene Kindheit, also auf ein Gesicht, das ja nur mehr als Fotografie anwesend ist, schlug kosequenterweise in ein anderes Medium um, in die Fotografie. Aber auch hier brach er eine Tradition, denn er machte einen Zeitsprung (eben was der Fotografie möglich ist, die Wiederbringung der Zeit) und stellte sich selbst als Kind dar. 1965 fertigte Oberhuber eine Fotomontage, die 4mal seinen Babykopf zeigt: „Ich als Kind“. Die Tradition

der fotografischen Selbstbildnisse wird um den Zeitfaktor erweitert, was der Fotografie genuin ist. Oberhuber stellt sich mit Hilfe der Zeitkonserve Fotografie in der Vergangenheitsform dar. 1966 montiert er 24 Kinderköpfe in 4 Reihen: „Kinder“. Diese Reise in die eigene Vergangenheit ist also nicht neu durch die Technik (Fotomontage), aber durch die Thematik und den Stil. Oberhuber beschränkt sich nämlich nicht nur oft auf Fotos, die er selbst herstellt, sondern häufig auch auf Fotos von sich selbst. Seine Arbeiten, sowohl aus der Kategorie IV Grafik und Fotografie stammend, stellen daher neue Weichen und stellen Vorgriffe auf fotografische Selbstinszenation wie auch auf Konzeptualisierung dar. Seine Montagen setzen also nicht nur neue Bezüge zwischen den Gegenständen und ihren Funktionen, oft auf ironische Weise, sondern setzen ihn selbst, den Künstler, in Szene. Diese um einen Zeitfaktor erweiterte Selbstdarstellung, wie sie in konzentrierter und totaler Weise Christian Boltanski 1969 auf seine Jahre zwischen 1944–50 erstrecken sollte, regte also auch dazu an, fotografische Selbstinszenierungen herzustellen, wie Aufnahmen im Nachthemd, in der Badewanne, usw. 1968 publizierte Oberhuber unter dem Titel „Es lebe die Betrugskunst“ 2 Serien von Plakaten (einmal das Kinderfoto mit dem Text „Mit Oberhuber in eine rosarote Zukunft“, einmal ein Selbstporträt der Gegenwart mit dem Text „Noch schwärzer als schwarz mit Oberhuber“), die sowohl auf öffentlichen Plakatwänden als auch in einer Galerie plakatiert wurden. Hier vereinigten sich fotografische Selbstinszenation und Massenmedium Plakat zu einer Kritik der Reproduktionskultur. Die stilisierte Selbstaussage (in einem anderen Fall auch „Ich protestiere gegen Oberhuber“) verwendet die Fotografie einerseits exakt nach jenem Code, den sie in unserer Zivilisation darstellt, nämlich als falsches Dokument der Wahrheit, als Fake-Beweis von Tatsachen, und es ist gerade die Politik, welche sich in ihrer Rhetorik die Beweis- und Überzeugungskraft der Fotografie zunutze macht. Doch indem Oberhuber den Formalismus der Ich-Inszenierung so deutlich zur Schau stellt, entlarvt er andererseits den Gebrauch der Reproduktion in den Massenmedien als Betrug. Fotografie als Betrugskunst. Der künstlerische fotografische Formalismus verkehrt also die vordergründige Selbstdarstellung in eine Medienkritik. Diese Konzeptualisierung kommt noch deutlicher in einer Arbeit aus dem Jahre 1967 zum Vorschein, die ebenfalls den Stempel „Betrugskunst“ trägt, und Bilder der leeren Galerie „nächst St. Stefan zeigt, „Die nackte Galerie“. Diese fotografische Selbstaussage der Galerie (als Arbeitsfeld des Künstlers) nach der fotografischen Selbstdarstellung des Künstlers selbst, die unter anderem danach zielt, mit fotografischen Mitteln die formalen Konstituenten der Kunst zu verabschieden, das heißt, die Wirklichkeit des Kunstbetriebs zu veranschaulichen, zu entlarven, demonstriert deutlich, wie weit Oberhuber aus der „bildnerischen“ Tradition der Fotomontage punktuell in neue Bereiche vorgestoßen ist, die in Österreich noch oft bearbeitet werden sollten. Denn die österreichische Künstlerfotografie und deren Früh- wie Neben-Formen besteht hauptsächlich aus 4 Richtungen: Dialog Grafik und Fotografie, Fotodokument von Kunst, fotografische Selbstinszenierung, konzeptuelle Fotografie (sowohl medien- wie sozialkritisch).

Der Maler, Bildhauer und Grafiker Adolf Frohner hat neben Rühm und Oberhuber auf seine Weise die Dialektik von Fotografie und bildende Kunst benützt. In Peter Gorskens Buch über Frohner „Körperrituale“ (1975) wird aufgezeigt, wie Frohner Fotografien von Frauen in den Illustrierten und Magazinen als Vorlage verwendet und in seinen Zeichnungen und Gemälden transformiert. Dabei hat er aber auch seit 1967 die Vorlagen (Fotos in Illustrierten) direkt grafisch und malerisch bearbeitet, z. B. das Zeitungsfoto aus der Serie „Mitzi O.“ (1967) oder „Jackie“ (1968). „Durch Überzeichnen oder Retuschieren der Vorlagen mit einigen korrigierenden Strichen wird das künftige Bild antizipiert. Der spätere zeichnerische Entwurf, das fertige Bild, sind vorstrukturiert. ... Die zerstörte oder manipulierte Vorlage gibt den psychischen Grundriss für das künftige Bild. ... Der Gestaltungsprozess beginnt mit einem Bildattentat. ... Der Eingriff beabsichtigt, genauer als die fotografischen Vorlagen zu sein.“ (Gorsken S. 30). Durch die Verwendung von Vorlagen der illustrierten



ADOLF FROHNER
Aus der Serie Mitzi O., 1967

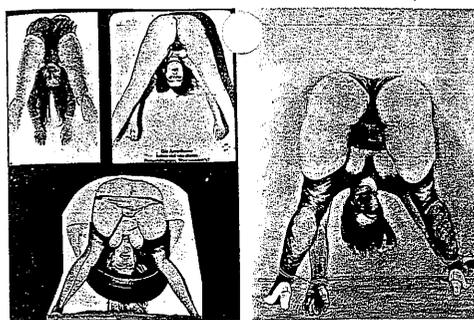


Aktion in der Perinetgasse:
Nitsch, Frohner, Muehl, ca. 1962



ADOLF FROHNER,
Schwarze Priesterin, 1970

Massenpresse und der Pornomagazine bezieht sich Frohner bewußt auf das gesellschaftliche Bild der Frau als Sexualobjekt (die Ware Sexualität in der Werbung und im Pornoheft). Seine malerischen Eingriffe, durch die Vorlage vorstrukturiert, aktivieren also das Wunsch-Potential, das in dem von der visuellen Massenkommunikation, also gesellschaftlich, produzierten Körperbild der Frau latent ist. Frohner distanzierst sich jedoch nicht pseudodistisch von diesem Klischee und Wunschbild durch einen falschen Idealismus, sondern will nur „genauer sein als die fotografischen Vorlagen“, d. h. ehrlicher, wissender, bekennder. Indem Frohner die von der Werbung verführerisch angebotene „Morphologie von Sex-Posen“ (Gorsken) demoliert, gibt er Aufklärung über die „unbewußte Körpersprache“ dieser Klischeebilder und deren Angebot an voyeuristischem, exhibitionistischem, fetischistischem, aggressivem Verhalten. Indem er also einerseits seine Faszination zugibt, allein schon durch seine deformitäts-fetischistischen Amorphien und Verfahren (sich seine Serie „Bindungen“ von 1972), andererseits „das fetischistische Syndrom ins „Ästhetische transformiert“ (Gorsken), was „einem Bewußtwerdungsprozess mit visuellen ästhetischen Mitteln“ (Gorsken) gleichkommt, nimmt Frohner gleichsam einen „feministischen“ Standpunkt ein. Das Bildattentat, auch wenn von fetischistischer Faszination und Obsession gespeist, ist ja auch gleichzeitig ein Attentat auf das gesellschaftliche Bild der Frau als Sexualobjekt. Frohners ästhetische Mittel, die sexuelle Kommunikation in der Waren- und Medienwelt darzustellen, sind geprägt durch „justbetontes Mitleiden, d. h. ein reflektiertes Bewußtsein der eigenen Verstricktheit in den gesellschaftlichen Entfremdungszusammenhang“ (Gorsken, S. 47). Durch die malerische Transformation, die Steigerung, Akzentuierung, Verzerrung bestimmter Komponenten und Aspekte der fotografischen Vorlagen, wird faktisch die Entfremdung, in die man selbst miteingebunden ist, reflektiert. Rein formal haben wir es hier mit dem Urzustand des Dialoges von Fotografie und Malerei zu tun, wo die Fotografie einem Gemälde als Vorlage diene, mit dem Unterschied allerdings, daß die visuelle Transformation auch eine libidinöse und bewußtseinsaufklärende ist.



ADOLF FROHNER, Durchblick (Bindungen), 1972



ADOLF FROHNER, Bindungen, 1972

Wenn man Frohners Vorgangsweise mit einer ähnlichen, nämlich der Pop Art (Wesselmann, Mel Ramos, Jones), vergleicht, dann sehen wir doch, wie affirmativ und konsumbejahend das Bild der Pop Art vom öffentlichen Bild der Frau ist, und wie verschieden davon die Bilder Frohners durch ihre Amorphien und Defigurationen sind. „Auf der Meta-Ebene der ästhetischen Decodierung, für die Frohner die karikaturhafte Distanzierung von der Warenform der Kommunikation gewählt hat (wodurch selbstverständlich seine Arbeiten in der kapitalistischen Gesellschaft vom Fetischcharakter der Ware nicht befreit sind), muß es mit anderen Worten möglich sein, authentische Bedürfnisse nach sexuell spontaner und direkter Kommunikation von ihrer repressiven sexualisierten Form abzuheben und dem Beschauer eine Differenzierung zum hedonistischen Konsum von Warenporno und Porno-Magazin zu vermitteln.“ (Gorsken S. 27). Diese Differenzierung ist jedoch aus mehreren Gründen für den Rezipienten schwierig zu erfassen. Zum ersten bedarf es eines hohen Grades ästhetischen Decodierungsvermögens, um in Frohners malerischer Karikatur eine reflektierte Entfremdung zu sehen und nicht nur eine verstärkte Bejahung, eben weil Frohner sich nicht einfach distanzierst, sondern zweispältig zwischen Verleugnung und Anerkennung, Verdrängung und Verarbeitung in seiner fetischistischen Ästhetik gefangen ist. Zum zweiten, weil das Bewußtsein der fotografischen Vorlage fehlt und dadurch sein Fetischismus leicht als private Lust, als persönliche Obsession mißverstanden werden kann.

Für uns, die Frohners malerische Karikatur des öffentlichen Körper-Bildes der Frau als Reflexion der Repression und Entfremdung verstehen, ist es allerdings von Relevanz, daß Frohner für diesen Bewußtwerdungsprozess die ästhetischen Mittel der Malerei und nicht die der Fotografie verwendet hat. Da der Bezug zur fotografischen Vorlage im Bilde selbst formal nicht gegeben ist, fällt es dem Rezipienten schwer, Frohners Absichten und Leistung zu verstehen. Hätte er einen medialeren approach gefunden, wäre man seinem Werk gegenüber gerechter gewesen. So ist sein bloß malerischer Diskurs über die ent-

fremdete Körpersprache der Frau, wie sie in den öffentlichen visuellen Medien zur Schau gestellt wird, dieser ungeheure Katalog der Malheurs und Maladen, obwohl er in der legitimen Tradition des Dialogs von Malerei und Fotografie steht, von etlichen Zeitgenossen als künstlerische Lösung unbefriedigend empfunden worden.

Es ist interessant, Frohner mit Rainer zu kontrastieren, nicht nur wegen eines streckenweise gemeinsamen ästhetischen Weges (z. B. das Informel und die Art Brut Dubuffets), sondern wegen ihrer medial verschiedenen Lösungen (der eine malerisch, der andre gemischt malerisch und fotografisch) einer gemeinsamen Problemstellung, der Körpersprache. Frohner hat zwar schon sehr früh, zwischen 67 und 68, das Problem der Körpersprache gespürt und thematisiert, aber wie gesagt nicht Fotos selbst hergestellt oder Fotos direkt bearbeitet wie später Rainer, der vom Foto ausgehend im Foto blieb. Frohner hat ein aktuelles Problem in ein traditionelles Medium, die Malerei, zurückgebogen, womit er auch Gefahr lief, als Aktmalter mißdeutet zu werden.

Aufgrund dieser Entscheidung für die Malerei kommt im Buch von Gorsken, das das Ausgangsmaterial mitpubliziert, der Dialog von Fotografie und Malerei und somit auch Frohners Problemstellung, das Körperbild der Frau in den visuellen Massenmedien, deutlicher zum Ausdruck als im traditionellen Code der Gemälde selbst. Das Ausdrucksproblem Körpersprache hat Frohner mit Material der Fremddarstellung und rein malerisch gestaltet, während Rainer anfangs Selbstdarstellung rein im Medium Fotografie betrieb. Erst 1 Jahr später hat Rainer auch die Mittel der Malerei hinzugezogen und viel später sich auch auf Fremddarstellungen (Totenmasken, Künstler, Frauen) bezogen. Interessanterweise hat Rainers Verfahren aber bei der Fremddarstellung des öfteren versagt, insbesondere bei der Darstellung der Körpersprache der Frau, wo er also wie Frohner auf die bestehenden Fotografien in den Reproduktionsmedien zurückgriff. Frohner hat also bis 1975 die von der Warenästhetik geprägte offizielle und öffentliche Körpersprache der Frau in den visuellen Massenmedien untersucht und durch malerische Defigurationen die latente Dehumanisation dieses öffentlichen Bildes der Frau zum Bewußtsein gebracht, wobei natürlich auch, durch sein Interesse an Art Brut geprägt, psychopathische Ausdrucksprobleme eine Rolle spielten, die in letzter Zeit mehr in den Vordergrund traten. Rainer hingegen hat von Anfang an auf hohem ästhetischen Niveau an sich und mit sich selbst die private bzw. nicht-offizielle, deviante, abgeschobene, verdrängte Körpersprache im Medium der Fotografie und Malerei artikuliert und aufgewertet, wobei er seinen Ausgangspunkt zentral von der Psychopathie des fotografisch festgehaltenen Ausdrucks nahm, und hat erst in letzten Jahren begonnen, auf weniger marginale, mehr öffentliche Bilder der Körpersprache umzusteigen.

Dieses zeitgeschichtliche Bewußtsein der Körpersprache hat, wie bei Rainer, eine kunstgeschichtliche Voraussetzung: den Wiener Aktionismus, an dessen ersten Manifestationen Frohner ja selbst teilgenommen hat, nämlich 1962 bei „die Blutorgel“. Die Beziehung der Wiener Aktionisten zur Fotografie ist vielschichtig und schwankt zwischen puristischer Ablehnung und ästhetischer Nutzung. Ihr wesentlicher Beitrag liegt sicherlich in den Kategorien VI und VII. Was Hermann Nitsch 1970 über seine Ablehnung des Films schrieb, gilt grosso modo auch für die Fotografie: „Die Aktion ist ein spezifisches medium und kann durch kein anderes übersetzt oder übertragen werden. ... Der Aktionsfilm, durch welchen im besonderen für die filmische Eignung Aktionen konzipiert werden, ist eine Rückwendung zu Kompositionsweisen, die durch die Filmlinwand bedingt sind. Der Durchstoß zum gestalten mit der Wirklichkeit wird wieder durch eine traditionelle Kunstdisziplin hindurchgefiltert. Das unmittelbare sinnliche begreifen wird verhindert.“ (19) Denn auch die Fotografie ist eine traditionelle Kunstdisziplin mit eigenen Kompositionsweisen, die durch Format und Fläche des Fotobildes u. a. mehr bedingt sind. Nitsch hat klar erkannt, daß bei Film und Fotografie die Wirklichkeit, das eigentliche Medium der Aktion, gefiltert wird, und die Eigengesetzlichkeit des Abbildungsmediums die Aktion selbst beeinflusst, z. B. in Richtung einer geeigneten Verfilmung oder Fotografiierung. Film und Fotografie widersprechen im Grunde dem Wesen der Aktion. Andererseits wußten die Aktionisten,

daß Film und Fotografie die einzigen Möglichkeiten darstellten, die Aktionen zu konservieren und zu dokumentieren. Dementsprechend erpicht waren sie darauf, Filmer und Fotografen für ihre Arbeit zu interessieren. Der frühere Illustrierten-Fotograf Ludw. Hoffenreich, ein älterer Herr, war der einzige, der für eine kontinuierliche Dokumentation zu begeistern war – und dies wahrscheinlich nicht aus Gründen einer künstlerischen Obsession, sondern eher anderer Natur. Jedenfalls wurde er der hauptsächlichste Fotograf des Wiener Aktionismus, der im Laufe der Entwicklung durchaus ein eigenes spezifisches Auge für die Bildhaftigkeit von Aktionen entwickelte.

Die Fotografie wurde in den Anfängen des Aktionismus einigermaßen unreflektiert als Möglichkeit der Dokumentation von Kunst eingesetzt. In der Hauptsache realisierte der Aktionist seine Arbeit ohne auf den Fotografen Rücksicht zu nehmen. Während die Aktion abließ, lief der Fotograf in der Szene herum, oft genug störend für den Zuschauer, und versuchte sein Bestes. Nur gelegentlich und erst allmählich wurde die Aktion gestoppt, um für ein Foto bessere Aufnahmebedingungen zu schaffen. Durch diesen fast exzessiven Umgang mit Fotografie stellte sich aber langsam eine differenziertere Beurteilung der Leistungen der Fotografie ein. War zunächst die Aktion das alleinige und ausschließliche Kunstwerk, das Primärwerk, und die Fotografie davon ein bloß sekundäres zweitrangiges Dokument – nie wäre es jemandem eingefallen, Hoffenreich einen Künstler zu nennen, geschweige ihm die Urheberrechte für seine Fotografien zu geben, denn der Urheber des auf der Fotografie Gezeigten war ja der eigentliche Künstler, also der Aktionist –, so wurde man allmählich gewahr, daß auch die Fotos bestimmte Qualitäten zu eigen hatten, welche bestimmte Qualitäten der Aktionen unterstreichen konnten. So geschah in der Tat, was Nitsch als Rückwendung betrachtete, daß nämlich Aktionen „im besonderen für die filmische (und fotografische) Eignung konzipiert“ wurden. Die Bildhaftigkeit der Fotografie der Jahrhundertwende kehrte somit unter veränderten Vorzeichen wieder. Das ist es, was Nitsch als traditionelle Kompositionsweise ablehnte. Die fotografierte (Aktion) Kunst näherte sich der Kunstfotografie nicht allein wegen der „pictorialen Effekte“ (H. P. Robinson 1869), sondern auch deswegen, weil beide auf gleichem Boden gewachsen sind, dem der Malerei. „Die Kunstfotografie ist eine bewußte Annäherung an die Malerei“, schrieb 1903 F. Matthies-Masuren in „Die bildmäßige Fotografie“, und die Aktion hatte ja als Ausgangspunkt die Malerei. Über die Bildhaftigkeit der Fotografie wurde die Aktion, welche das Bild desertieren wollte („nicht kunst wie bildermalen, sondern direkte darstellung, nicht malen und pinseln, sondern gleich den leuten den dreck ins gesicht werfen.“ Muehl 1966), wieder auf das Bild zurückgeworfen. Das avancierte Medium der Aktion hat sich durch die Fotografie mit dem restaurativen Medium der Kunstfotografie (der Jahrhundertwende) auf merkwürdige Weise vereinigt und in ein der Malerei verwandtes Bildmedium rückverwandelt. Das macht es unter anderem auch aus, daß die Realität der Aktion auf Ablehnung stieß, deren Bild hingegen, überhaupt wenn farbig, auf Zustimmung.

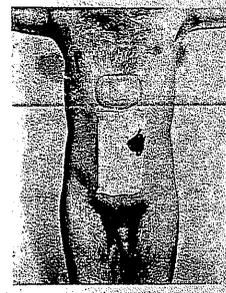
Die Bildhaftigkeit der Fotografie hat aber auch eine grundlegende Differenz etabliert. Man erkannte nämlich bald, daß es Aktionen gab, die zwar als Ereignis in Raum und Zeit ihre Wirkung hatten, aber als fotografisches Dokument nichts hergaben, und daß es demgegenüber Aktionen gab, welche als zweidimensionales Foto-Bild besser wirkten als in der Realität, bis es schließlich sogar Bilder von Aktionen gab, die als solche, als reale Aktionen gar nicht existierten. Die Qualität eines zweidimensionalen Bildes war das andere. Beides hing aber nicht ursächlich zusammen, klar war natürlich so viel, daß „malerische“ Aktionen für Fotobilder am besten geeignet waren. Die Fotografie spielte also für die Aktionskunst eine paradoxe und gefährliche Rolle: einerseits war sie das einzige Medium neben dem Film, welches die Aktion über die Schranken von Raum und Zeit retten konnte, auf welches als Dokument keinesfalls verzichtet werden konnte, andererseits konnte die Fotoästhetik überhand nehmen und schließlich wie bei Schwarzkogler sogar die Aktion ersetzen. Diese Kategorie VI der rein formal ästhetischen wechselseitigen Beeinflussung hat im Aktionismus eine große Rolle gespielt. Sie führte dazu, daß



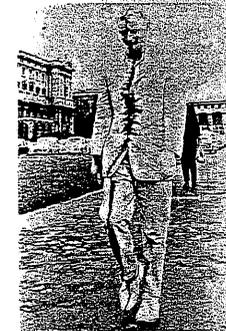
OTTO MUEHL
Materialaktion 11/1964



OTTO MUEHL, Aktion 7/1964



HERMANN NITSCH
Aktion, 1965



GÜNTER BRUS, Wiener Spaziergang, 1965 (Foto: Hoffenreich)



OTTO MUEHL, Materialaktion
1/1963 (Foto: Hoffenreich)



OTTO MUEHL, Bodybuilding
1965 (Foto: Hoffenreich)



HERMANN NITSCH, Aktion
München (Foto: Knut Nievers),
Dezember 1969



GÜNTER BRUS, Selbstbemalung
1965 (Foto: Hoffenreich)

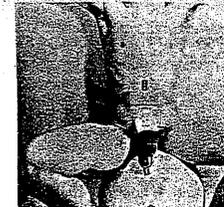
die Qualität einer Aktion und die Qualität eines Aktionsdokuments zwei ganz verschiedene Dinge sein konnten. Die konservierende Fotografie um ihren konventionellen Bildhaftigkeit konnten aus einer schlechten Aktion ein gutes Foto und aus einer guten Aktion ein schlechtes Bild machen. Der Gewinn an Bildhaftigkeit und der Verlust an Realität durch die fotografische Dokumentation führte bei den Aktionisten je nach Neigung, Talent, Hintergrund und Intention zu verschiedenen Lösungen. Hermann Nitsch und Otto Muehl hielten mehr an der Aktion als eigene Kunstgattung, als direkte Gestaltung mit Elementen der Relativität fest. Das Hauptziel blieb die Aktion selbst. Was natürlich nicht heißt, daß die Fotografie ohne Einfluß auf ihre Arbeit geblieben wäre. Bei Muehl hat die fotografische Interaktion nicht nur bereits direkt zur Entwicklung von Körpersprache geführt (bemalte Körperteile etc.), sondern auch zu besonders gelungenen visuellen Inszenationen geführt, wie z. B. das Ohr, das aus einem Pappsteller schaut, oder der Penis, der ein Heiligenbild durchstößt. Nitsch hat bestimmte Verfahren der kriminalistischen Medizinalfotografie, wie das Einkreisen der Wunde, Hinweispfeile etc. in seine aktionistische Fotoästhetik übernommen bzw. sich gelegentlich von gerichtsmedizinischen Dokumenten bei seinen visuellen Inszenierungen inspirieren lassen. Die Aktionen von Günther Brus waren von Anfang an malerischer konzipiert als die andern, nicht nur wegen ihrer Verwendung von schwarzer und weißer Farbe, sondern auch weil seinen Aktionen jeweils eine große Menge von Zeichnungen vorausgingen. „Alles wird weiß gestrichen, alles wird zur Bildfläche“, schrieb Brus 1965, und „Selbstbemalung ist eine Weiterentwicklung der Malerei“. Als er 1965 weiß bemalt und mit einem schwarzen Strich durch Wien ging, spazierte da ein Gemälde durch die Stadt? Die malerische Komponente war bei den Aktionen von Brus besonders deutlich zu sehen, bevor er 1968 in die direkte Körperaktion ging. Wegen dieses malerischen bildhaften Charakters waren viele seiner Aktionen besonders gut für die Fotografie geeignet. Das daraus resultierende Dilemma der Differenz von Aktion und Foto hat Brus dazu geführt, auch Aktionen zu machen, die keine Aktionen im eigentlichen Sinne waren, sondern eigens für den Fotografen stellte Arrangements wie bei „Papa Brus und Tochter“ (1967) oder für den Film: „Strangulation“ (1968).

So großartig die visuelle Qualität vieler Aktionsfotografien ist, und so unerlässlich die Fotografie für die Dokumentation der Aktionskunst war, so substantiell die Eigenständigkeit der Kunstgattung Aktion gefährdet ist sie gleichzeitig. Die Bildhaftigkeit der Fotografie etabliert nämlich eine ontologische Differenz zwischen Bild und Objekt, Foto und Aktion, die schließlich zu einer Substitution der Aktion durch das Foto, d. h. zur Auflösung der Aktion, zu einer Rückführung der Aktion wieder auf das ‚Bild‘, führen kann.

Rudolf Schwarzkogler, der eine werbefografische Ausbildung hinter sich hatte, zog die zu Nitsch gegenteilige Konsequenz aus diesem Dilemma. Denn er war, wie sein Freund Nitsch schreibt, „der Ästhet unter uns... seine Arbeiten waren immer durch die Form bestimmt. Wenn die Aktionen der anderen Wiener alle einen eindeutigen in der Zeit funktionierenden dramatischen Ablauf aufweisen, so kreierte er einen anderen Aktionstyp. Er arrangierte Montagen mit der Wirklichkeit, Montagen bestehend aus Wirklichkeiten“. Nitsch verwendet also filmische und fotografische Ausdrücke bei der Beschreibung der statischen Aktionen von Schwarzkogler, also Verfahren der Illusion. Schwarzkoglers Aktionen, bei denen meist nicht er selbst, sondern Heinz Cibulka das Modell war, eigneten sich nicht in Raum und Zeit, sondern für die Bildfläche des Fotos. Wenn es richtig ist, daß es bei der Aktion darum gegangen ist, Wirklichkeit direkt darzustellen, indem man den eigenen Körper ins Spiel brachte und mit realen, konkreten Elementen arbeitete, dann hat Schwarzkogler keine Aktionen im eigentlichen Sinne gemacht, denn die meisten seiner 7 Aktionen von 1965–67 waren mit Heinz Cibulka als Modell für den Fotografen gestellt worden. Er stellte sich der reproduzierenden Apparatur. Mit Hilfe der reproduzierenden Apparatur wollte er jedoch nicht die Wirklichkeit analysieren, noch die Apparatur selbst – wie es später geschehen sollte –, sondern er wollte „die Erweiterung bis zum totalen synthetischen Akt ermöglichen“ (Schwarzkogler 1965).



RUDOLF SCHWARZKOGLER
1. Aktion „Hochzeit“
Wien, Februar 1965



RUDOLF SCHWARZKOGLER
3. Aktion, 1965

Bei Rudolf Schwarzkogler vollzieht die Körperkunst einen Sprung von der Sinnesrealität in die Medienrealität. Seine Körperaktionen (1965–67) sind keine Aktionen im eigentlichen Sinne mehr, sondern werden ausschließlich für das Foto realisiert. Man könnte also eher von Fotoscenen sprechen. Das ursprüngliche Ziel der Aktionisten, das direkte Gestalten der Wirklichkeit, die unmittelbare Sinnlichkeit, verschwindet fast gänzlich, um einer vermittelten, inszenierten, montierten und manipulierten Medien- und Bildwirkung Platz zu machen. Dementsprechend wurde sein Werk (eben weil teilweise nur medial simulierend und nicht aktionistisch real) fälschlich rezipiert. Schwarzkogler war mehr Künstlerfotograf als Aktionskünstler, seine Körperästhetik mehr symbolisch, statisch und gnostisch als gestisch, motorisch und sozial. „Der Malakt selbst wird von dem Zwang, die Relikte zum Ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende Apparatur gestellt wird.“ (Schwarzkogler 1965). Mit der reproduzierenden Apparatur, der Kamera, schuf Schwarzkogler kunstvolle Visualisationen der Entfremdung und Isolation, von Eros und Thanatos, Apollo und Dionysos. Schwarzkoglers Transformation der Aktion in die Fotografie war eine richtungweisende künstlerische Entscheidung, für die fotografische Körper- und Selbstinszenation (obwohl ja Schwarzkogler nicht selbst sein eigenes Modell war, wohl aber dafür gehalten wurde), für das Foto als primäres Kunstwerk, der in den siebziger Jahren viele fotografische Selbstdarsteller, Exhibitionisten, Inszenatoren, Narzisten, Transformer gefolgt sind, in Österreich insbesondere Arnulf Rainer. Die reproduzierende Apparatur befreite den Aktionisten zwar von der Realität, kam aber selbst nicht ins Spiel. Es wurde so fotografiert, als ob sie nicht vorhanden wäre, als gäbe es keine zwischen Realität und Empfindung intermittierende Apparatur, als handle es sich quasi um Dokumentarfotos. Die fotografischen Mechanismen blieben außerhalb (der Darstellung), statt selbst zur Sprache zu kommen. Damit wäre nämlich der Scheincharakter der Medienrealität offenkundig geworden und eine Menge von Fehlinterpretationen unterlassen geblieben. Der Körperausdruck war in eine Krise geraten, denn das Foto galt (siehe oben) nicht als reales Relikt, als sinnliche Spur wie die Malerei. Rainer versuchte, den Verlust der unmittelbaren, motorischen Sinnesrealität durch den unmittelbaren, spontanen Malakt selbst wieder einzuholen, anstatt durch die Mechanismen der Fotografie.

Das Publikum und die Kunstkritik hielt typischerweise die fotografischen Montagen und Arrangements für ‚Dokumente‘ von Aktionen, also für wahre Bilder von realen Ereignissen. Das führte zu dem vieldiskutierten Mythos, Schwarzkogler habe bei seiner letzten Aktion durch eine absichtlich tödliche Kastration Selbstmord begangen. Aufschlußreich wäre es deshalb, Schwarzkoglers Kunstfotografie mit der Sensationsfotografie zu vergleichen. In Wahrheit hat Schwarzkogler zwei Jahre nach seiner letzten Aktion, besser gesagt Foto-Séance, seinem Leben auf tragische Weise durch einen Sprung vom Balkon seiner Wohnung eine Ende gesetzt.

Meine von einem puristischen Verständnis der Aktion ausgehende Kritik am „Bild“-Charakter der Aktion als Verfall an den „Schein“-Charakter bürgerlicher Kunst – denn die bildhafte, am Bild haftende Fotografie hat ja aus der tendierten direkten Kunst, „die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benützen“ (Nitsch 1964), wiederum eine bloß dar-

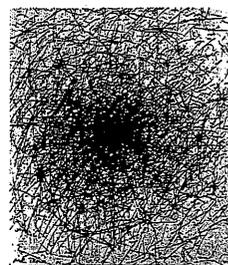
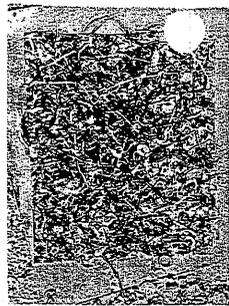
stellende, repräsentierende Kunst gemacht – bestätigt indirekt Schwarzkogler selbst. Zwischen 1967 und 69 hat er sich nämlich einer „Kunst als erlebnisschulung, als Lebensritual“ zugewandt. Im Gegensatz zu den fotografischen Simulationen wollte er nun einen möglichst direkten Kontakt mit dem Zuschauer, ihn physiologisch, medizinisch durch bestimmte Speisen, Drogen, Fasten- und Schwitzkuren beeinflussen. Oder er zeichnete Projekte für unmittelbar sinnlich wahrnehmbar Environments, für Landschaftsveränderungen. Es ist also Schwarzkogler derjenige ‚Aktionist‘, bei dem die Fotografie eine bevorzugte Rolle spielt, wo sie über das bloße, künstlerisch zweitrangige, Fotodokument hinausgeht, aber gleichzeitig Gefahr läuft, als selbständiges Fotowerk (ohne Referenz auf eine reale Aktion in Raum und Zeit und im öffentlichen Raum des Publikums) zur bloßen Kunstfotografie des schönen Scheins abzusinken. Den Übergang vom Aktionismus zu A. Rainer, den Schwarzkogler leistete, beschreibt Rainer selbst am besten: „Ich beschäftige mich nicht mit Aktionen, sondern mit Zuständlichkeiten. Außerdem: bei den Aktionisten ist das Foto nur Erinnerungsdokument, bei mir das eigentliche Ziel“ (Rainer 1974).

Diese ambivalente Zwitterrolle der Fotografie bei der Aktionskunst ist letztendlich doch darin begründet, daß die Aktionisten die Fotografie als Kunstform nicht sonderlich ernst nahmen, keinesfalls gleichwertig mit der Aktionskunst selbst. Diese Stimmung war besonders während der aktiven Zeit verbreitet und erst posthum sozusagen hat die Fotografie eine gewisse Aufwertung erfahren. Über die aktionistische Geringschätzung der Fotografie als eigenständige Kunstgattung, die ja in der Natur der Sache, im Wesen der Aktionskunst selbst liegt, darf auch die reiche und schöne fotografische Ernte nicht hinwegtäuschen. Das macht es auch sehr schwierig, die Aktionsfotos der Künstlerfotografie zuzuordnen, zumal wie gesagt der Fotojournalist Hoffenreich der ausführende Fotograf war.

Der malerische Background des Aktionismus, der tendenziell auf das Bild angelegt war, wo das Aktionsfeld die Bildfläche ersetzte, und das Kriterium der fotografischen Abbildbarkeit (die Bildhaftigkeit der Fotografie), setzten der Aktion als Zeit- und Raumkunst, als Prozeßkunst, gewisse Determinanten, die nicht immer durchbrochen wurden und die sie zum Beispiel deutlich von der Performance trennen. Trotz dieser fotografischen Digression haben natürlich die Aktionen selbst so viel Energie, Kraft und Kunst in sich gehabt, daß diese auch in den Fotografien weiterwirkten. Die Sprengkraft und Schönheit der Aktionen blieb auch in deren Fotografien erhalten, so daß die Aktionsfotos trotz meiner methodischen Kritik immer noch interessanter sind als viele andere Fotografen- und Künstlerfotografien. Wichtig ist auch die Pionierrolle des aktionistischen (Selbst-)Darstellers für den fotografischen Selbstdarsteller und Performer.

Der Einfluß der Bildhaftigkeit der Fotografie auf die bildende Kunst geht über die Aktionskunst weit hinaus. Fast alle Kunstwerke sehen wir heute primär in Katalogen und Büchern, bevor wir sie je in Wirklichkeit sehen, d. h. wir sehen fast stets fotografierte Kunst/Fotokunst. Auch hier gilt: ein gutes Foto hat schon oft auf einem schlechten Werk ein gutes Kunstwerk gemacht. Die Eignung einer Arbeit für die fotografische Abbildung ist daher eine wichtige Konstante für deren Erfolg im Kunstbetrieb geworden. Die Fotoästhetik, die Fotokunst machen daher sozusagen aus allen Werken der bildenden Kunst, fotografische Kunst.

Die Fotografie als fotografierte Aktionskunst, als Dokument von Kunst, ist also – wie diese Ausführung über den fotografischen Aktionismus zeigen sollte – schwerlich der Künstlerfotografie im aktuellen Sinne zuzurechnen, wo es nämlich um das Foto als vollwertiges künstlerisches Primär- und Endprodukt geht. Man kann es aber natürlich tun unter Berücksichtigung jener Kategorie VI der wechselseitigen formal-ästhetischen Beeinflussung wie es besonders bei Schwarzkogler der Fall war, der dadurch gleichsam der einzige Künstlerfotograf unter den Aktionisten ist, oder um es überspitzt zu sagen, mehr Künstlerfotograf als Aktionist.



ARNULF RAINER
Zentralgestaltung, 1951

ARNULF RAINER, Perspektiven der Vernichtung, 1951



ARNULF RAINER
Automatenfotos, 1968/69



ARNULF RAINER
Selbstdarstellung als Toter, 1955



ARNULF RAINER
Selbstbemalung, 1968



ARNULF RAINER, Profil 1966



ARNULF RAINER, ohne Titel
ca. 1971/72



ARNULF RAINER
Grün übermaltes Foto

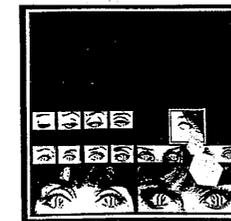
Ende 1968, Anfang 1969 trat es dem Maler und Zeichner Arnulf Rainer gelungen, die Impulse der Aktionsfotografie und sein langjähriges Interesse am psychopathologischen Ausdruck in eine eigenständige fotografische Kunstform, Selbstinszenation, zu verschmelzen. Der Aktionismus, der von Rainers Malerei mitbeeinflusst worden ist, hat Ende der sechziger Jahre wieder auf Rainer selbst zurückgewirkt. Vgl. seine erste Körperbemalung (schwarzer Vertikalstrich auf blondem, nacktem Mädchen) 1967 in München und seine erste öffentlich demonstrierte visuelle Selbstgestaltung (schwarze Gesichtübermalung) 1968 in Wien, lange nach solchen Ereignissen der Aktionisten, z. B. die Selbstbemalungen des ganzen Körpers von Brus 1965. Vgl. auch die Filme „Grimuid“ (grimassierende Gesichter in kurzer Schnittfolge und „Dolorosa“ (ein nackter weiblicher Körper wird ununterbrochen mit roter Farbe übersprüht) 1967 von Muehl, oder den Film „Manirieren“ (1970) von Muehl und Weibel (psychopathische Körperbewegungen). 1964 hat Rainer begonnen, Bildereien von Geisteskranken zu sammeln, 1967 veröffentlicht er seinen Aufsatz „Schön und Wahn“, 1969 resultiert aus seiner Beschäftigung mit den Körperhaltungen Geisteskranker, dem autistischen Theater der Katatonen, der Aufsatz „Katatonenkunst“, wo Rainer neben die Gesichtsgrimassen und Körperkonfigurationen der Geisteskranken erstmals seine eigenen Gesichtsgrimassen stellte. Zwischen 1969 und 1970 entstanden also Rainers Grimassenfotos, Face-Farces, die er aber bereits ab 1970, offensichtlich nicht zufrieden mit der expressiven Qualität der bloß fotografisch aufgezeichneten facinalen und körperlichen Posen, grafisch-malerisch zu bearbeiten, zu intensivieren und zu akzentuieren begann. Im Laufe der Jahre hat sich dann die expressive Gestaltung des Gesichtes auf den ganzen Körper und schließlich auf fremde Körper und Gesichter ausgedehnt. Bei dieser Konstruktion und Analyse einer Körpersprache ist Rainer primär vom Foto ausgegangen. Nicht nur, daß er in späteren Jahren Fotos von den Skulpturen Messerschmidts, Fotos von Totenmasken, von Selbstbildnissen anderer Künstler wie Rembrandt, Schiele (der übrigens selbst gelegentlich seine Posenfotos übermalte), Van Gogh etc., Fotos aus dem Show Business, aus Pornomagazinen, aus medizinischen Lehrbüchern etc. benützt, sondern auch bei seinen eigenen Selbstdarstellungen vor der Kamera ist der Endzweck das Foto. Egal ob es sich um körperliche Selbst- oder Fremddarstellungen handelt, im Wesen geht es um die bildhafte Ausdrucksform des Körpers. Das Foto als Bildersatz ist Rainer aber anscheinend zu wenig künstlerisch, so greift er auf seine frühere Bildsprache, die Automatik des Informel, seine gestischen Kürzel, Kritzeleien und Striche zurück, mit denen er die Fotos übermalte und grafisch akzentuiert. Tendenzen seiner früheren ‚Übermalungen‘ setzten sich hier methodisch fort. Dazu paßt, daß es einige sehr frühe Zeugnisse von Fotübermalungen Rainers gibt, „Selbstdarstellung als Toter“ 1955 und „Horizontalpose“ 1954. Die Foto-Übermalungen Arnulf Rainers und seine fotografischen Selbstinszenationen haben einerseits den Dialog Malerei und Fotografie auf eine neue Stufe gehoben, andererseits die fotografische Selbstdarstellung, eben weil sie einer nachträglichen Intensivierung der formalen und expressiven Qualität durch grafische Verfahren unterworfen wird, wieder in den Bereich der malerischen Selbstbildnisse zurückgeführt. Sicherlich ist das Foto das Endprodukt („bei den Aktionisten ist das Foto nur Erinnerungsdokument, bei mir das eigentliche Ziel. Durch die grafische Überarbeitung wird dann das Medium der Bilderei endgültig dominant und primär“, Rainer 1974), doch verdankt es sich nicht allein fotografischen Mechanismen, sondern nimmt Verfahren der traditionellen Malerei zu Hilfe. Das schwächt natürlich seine Position als autonomes Fotowerk. Man vgl. nur dazu die fotografischen Selbstinszenationen von B. J. Blume, die sich allein den fotografischen Mechanismen verdanken. „Die Erweiterung meiner Person durch mimische Attitüden, theatralische Körperposen und grafische Formalismen führten mich zu einer Kontamination verschiedener Kunstbranchen, die ich bisher einzeln sorgfältig mied. Bühnenwerke und Fotokunst sind mir ein Greuel“ (Rainer 1971, Face Farces). Gerade wegen dieser Kontaminationen, die eine intelligente und zwingende Lösung verschiedener Tendenzen der Künstlerfotografie darstellen, auch ökonomischer Bedürfnisse, sei’s



C. L. ATTERSEE, aus „Komm mit nach Österreich“ Vorarlberg, Sonnenaufgang über dem Bregenzerwald, 1965



C. L. ATTERSEE, Kärnten, Das Mülltal ist mit 75 km das längste aller Tauerntäler, 1965



C. L. ATTERSEE
Haftschalen für Albinos, 1965



ATTERSEE mit Spiegelhöhchen und der Prothese A aus seinem Prothesenalphabet, 1966



C. L. ATTERSEE
Ausstellungsplakat, 1968



C. L. ATTERSEE, Das Zehraboot, aus dem Zyklus „Körpertakelagen“, 1972



C. L. ATTERSEE
Augenblick, Seglerblick, 1974



C. L. ATTERSEE
Die eingängin ..., 1977

gesagt, (statt eines reproduzierbaren Fotos wieder ein Original, ein Künstler-Handwerk), ist Rainers Künstlerfotografie visuell und bildnerisch überzeugend, aber medial und fotografisch eher rückläufig, einbindend in alte Formalismen und Medien, Rückwendung zu früheren Kompositionsweisen (der Malerei).

Im Bereich der fotografischen Selbstdarstellung und der Verflechtung von Malerei und Fotografie ist auch der sehr frühe und eigenständige künstler-fotografische Beitrag von Christian Ludwig Attersee anzusehen. Der Maler, Grafiker, Musiker, Aktionskünstler und Objektmacher Attersee stellte sich anfänglich noch in die bekannte Tradition und klebte seit 1964 Fotos in seine Bilder ein. Diese Fotos (Eigenporträts, Landschafts- oder Innenraum fotos) werden dann auch bemalt oder anderswie bearbeitet. Das Bild „Ich, die Operette“ von 1964 übernahm als Prototyp zum Beispiel ein eingeklebtes fotografisches Selbstbildnis als Schlagersänger von 1962, über das Farbe rinnt. „Ich mit Bauch und Pinsel“ (1965) ist eine Fotocollage mit Farbstift auf Karton, wobei das Foto auch über- bzw. bezeichnet ist. Attersee verfertigt 1965 auch eine Reihe von Fotomontagen, die überzeichnet oder teilweise übermalt, bzw. mit Zeichnungen angereichert wurden. Zu Fotos von Landstrichen der 9 Bundesländer Österreichs klebte er Science Fiction Wesen. Gerhard Rühm schrieb dazu 9 Texte. Das Werk erschien 1977 als Buch unter dem Titel „Komm mit nach Österreich.“ 1967 beginnt Attersee jedoch intensiv mit der fotografischen Selbstdarstellung, als Fotomontage oder Selbstinszenierung vor der Kamera. Typisch ist ein Foto, das Attersee nur mit einer Unterhose aus veritablen Spiegeln bekleidet zeigt und mit der Buchstabenprothese A an seinem linken Bein, wie er vor seinem Öbild mit 3 Babies posiert. Auf einer Reihe von Ausstellungspunkten ab 1967 bis 1972 posiert Attersee dann als „Attersee, schön wie seine Bilder“, (1967) „Schwindelprinz der häßlichen Schönheit“ (1968), „Österreichs Stolz“ (mit Walter Pichler), „Freund Attersee“ (1970) (mit einem Affen auf dem Arm). 1970 veröffentlicht er auch ein Wahlplakat: „Attersee, ein echter Österreicher“. Diese Werke sind Teil einer Reihe von Arbeiten (1967-72), die Attersee selbst „betitelte Fotos“ nennt, wahrscheinlich deswegen, weil erste Ansätze dazu aus seiner Zeit als Schlagersänger (1961) datieren, wo er Fan-Postkarten entwarf und dazu für Fotos posierte, die er mit entsprechenden Titeln ausstattete. Wegen eines Autoeinbruchs gibt es leider von ca. 160 „betitelten Fotos“ nur mehr ca. 60.

Die Serie „Schwindelprinz“, eine Reihe von Variationen transvestitischer Ich-Posierungen, von 1968, hat z. B. folgende Titel: Ein Schaut – Ein Ros, Ein Glaubt – Ein Schoss, Ein Braut – Ein Hose, Ein Haut – Ein Los, Ein Kraut – Ein Kos, Beinwein, Schönkeim. Von den frühen Titelgebungen unter ein Foto, um dieses gestalterisch zu charakterisieren, reicht der Bogen der Ich-Inszenierungen bis zum Zyklus der „Körpertakelagen“ von 1972. Bei den Körpertakelagen ist das Foto nicht allein Endzweck, sondern bestimmt schon im Voraus das, was fotografisch abgebildet wird. Das Foto dominiert bereits die Gestaltung des Realen. Die zu fotografierende Körperpose, die der Künstler vor der Kamera einnimmt, z. B. nach vorne gebückt und mit ausgestreckter Hand, wird bereits von bestimmten Absichten und Richtlinien diktiert, welche der Künstler auf dem Foto zeichnerisch ausführen will, z. B. werden beim Foto auf den Rücken eine Segel-Takelage oder andere Körperaufsätze gezeichnet oder als (überzeichnetes) Foto eingeklebt. Die Körperpose ist also a priori von dem Wissen bestimmt, daß das fertige Foto noch zusätzlich grafisch überarbeitet bzw. „bezeichnet“ wird, vgl.: „Das Zebraboot“ (1972).

Nach der Periode der narzistischen und transvestitischen Selbstdarstellung (1967-70), die nicht nur für Österreich intensivste fotografische Selbstinszenierung der sechziger Jahre darstellen, weit bevor es in Deutschland, Schweiz und USA zu ähnlichen Darstellungen kommt, stellen die „Körpertakelagen“ auf dem Wege zur reinen und zeitadäquaten Künstlerfotografie einen exponierten Schritt dar, weil hier nicht nur einfach für die Kamera posiert wird, wo ja die eigentliche künstlerische Leistung in der Pose liegt und nicht in der Fotografie, oder zumindest erst in deren nachträglichen graphischen Akzentuierung, sondern es liegt bereits eine Rück-

koppelung von Foto und Pose vor, das heißt vom fotografischen Abbildungsmechanismus und dem fotografierten Objekt selbst. Hat in der frühen Periode das Foto insgeheim doch nur als servile Reproduktion gedient, in seiner Abbildfunktion, so wird in den Körpertakelagen bereits vor der Kamera auf das Ergebnis der Kamera reagiert, wird bereits im Vorhinein die Pose so gestellt, daß sie im Nachhinein als Foto für eine künstlerische (graphische, fotomontagemäßige) Bearbeitung geeignet ist. Der fotografische Prozeß teilt sich hier wortwörtlich seine Arbeit in Foto und Grafik. Eine ziemlich einmalige Einheit von Künstler als Selbstdarsteller und Medium des Ausdrucks, von Foto als Abbild und Medium des Ausdrucks und von Grafik als Medium des Ausdrucks wird erreicht. In diesem Sinne sind Attersees zahlreiche malerischen Selbstporträts aus den sebziger Jahren mit eingeklebten und überzeichneten bzw. übermalten fotografischen Selbstporträts traditioneller: „Selbstportraitskizze mit Augenzweig und Zebraohr“ (1973), „Selbstbildnis als Zwilling mit Augenästen“ (1974), „Wangenklavier mit Krallpflaume“ (74), „Serviettenzwilling“ (75), „Selbstbildnis als Wangenklavierzwilling“ (75), usw.

* * *

Fortsetzung von Abschnitt 2 des III. Teiles der Geschichte der Künstlerfotografie „Künstlerfotografie in Österreich 1951-1981“, folgt in CAMER AUSTRIA Nr. 11. (Teil I und II finden Sie in CAMER AUSTRIA Nr. 5 und 6.)

LANDESFÖRDERUNGSPREIS FÜR FOTOGRAFIE:

MODELL EINER FÖRDERUNG

von Erich Kees



WILHELM KOLLER
Torberg Nr. 7
Landesförderungspreis 1972 (Sammlung Kees)



ELISABETH KRAUS
Kreta Nr. 2, 1971
Landesförderungspreis 1972 (Sammlung Kees)

In der Steiermark gab es in den Fünfzigerjahren eine kleine fotografische Gemeinschaft, die TVN-Fotogruppe Graz, deren Mitglieder gerne als „Bilderstürmer“ bezeichnet wurden. Rückblickend kann man heute sagen, daß diese Gruppe die Keimzelle jener fotografischen Szene und der daraus entstehenden Aktivitäten war, die dieses österreichische Bundesland heute so interessant erscheinen lassen. Die Gruppe bemühte sich ernsthaft und mit Nachdruck um eine fotografische Erneuerung in Österreich. Voraussichtlich wären ihre Bemühungen aufgrund, einer ausgesprochen fotofeindlichen Gesinnung in der Kunstszene, erfolglos geblieben. Daß dies nicht geschah, dafür sorgten aufsehenerregende Erfolge einiger junger Mitglieder der Gruppe in westlichen Ländern, und dies gerade dort, wo sie bislang (bei uns) nicht möglich erschienen: in Galerien und Museen.

Aufgrund dieser internationalen Aufwertung steirischer Fotografen gelang es, das Kulturreferat des Landes für großzügige Förderung der Fotografie im Sinne einer geistigen Erneuerung zu gewinnen. Im Jahre 1971 wurde ich ersucht, ein entsprechendes Konzept vorzulegen. Das Ergebnis war ein sich jährlich wiederholender Wettbewerb, der LANDESFÖRDERUNGSPREIS FÜR FOTOGRAFIE, verbunden mit einem seminarähnlichen Treffen aller Preisträger.

Die in diesen Bewerb gesetzten Erwartungen wurden nicht nur erfüllt, sondern übertroffen. Dem vorherrschend deklarativen Bildschaffen folgte immermehr eine Hinwendung zu einer ersten Auseinandersetzung im Sinne eines Werkschaffens (Autorenfotografie). Das Konzept und seine Durchführung fand international ungeteilte Anerkennung. Es mag daher berechtigt erscheinen, diesen Bewerb der Öffentlichkeit vorzustellen.

Art der Durchführung:

Es gibt diesbezüglich mehrere Möglichkeiten: z. B. ein Gremium schlägt Jahr für Jahr namhafte Fotografen als Preisträger vor. Dieses oft praktizierte System bietet eine Reihe berechtigter Angriffsflächen und geht vor allem ohne jede aktive Teilnahme der Fotografen vor sich. Ein Bewerb hingegen ist mit der Einladung an alle, aktiv teilzunehmen, verbunden. Diesen Weg haben wir gewählt. Die absolute Geheimhaltung der Autorennamen, und eine neutrale, landesfremde Jury sind weitere Pluspunkte, die ein Bewerb ermöglicht. Der Nachteil, daß bei dieser Art der Durchführung Teilnehmer durch Zufall (Leistung) und auch etwas Glück (Jury) Preisträger werden, ist sicher nie ganz auszuschließen. Mit solchen Einmal-Preisträgern ist zu rechnen. Dieser Nachteil, der jedoch einem an sich elitären Bewerb ein gewisses Maß an Volkstümlichkeit gesichert hat, wird fast belanglos, wenn die Förderungspreise relativ klein, die Anzahl der Preisträger groß, und die Preisträger in der Lage sind, weiter am Bewerb teilzunehmen. Dieser letzte Umstand hat dazu geführt, daß die wirklich guten Fotografen des Landes vier bis sechs, in einem Fall sogar zehn Förderungspreise erhielten. Für diese Fotografen – die durch Jahre hindurch immer wieder zu Erfolgen kamen, wurde auch ein Landes-Stipendium vorgesehen (z. B. für die Teilnahme an den Rencontres Internationales in Arles und dergleichen).

Der Förderungspreis fördert die Autoren, und damit die Fotografie, des Landes. Das hieße aber, ein kleiner Geldbetrag und ein bißchen Publicity steigerte die Fähigkeit zu kreativen Leistungen. Was den Einsatz betrifft, so mag das stimmen, für die daraus resultierenden Leistungen nur teilweise – oder überhaupt nicht. Ich bin der Auffassung, daß eine echte Förderung nur dann erreicht werden kann, wenn das gesamte Vorhaben von flankierenden Maßnahmen ergänzt wird, die das Vordringen von Entwicklungsimpulsen erleichtert. Wie ist das zu verstehen?

Fotobücher aus dem In- und Ausland, Ausstellungskataloge, Antiquariat und und... Über 2000 Bände am Lager vorrätig. Katalog Nr. 7 = Fotobildbände gegen DM 3,50 Briefmarken.

Lindemanns
Galerie und Buchhandlung für Fotografie und Film
Nadlerstraße 10
im 1. Stock
7000 Stuttgart 1
Telefon (07 11) 233437