

# Peter Weibel (1980)

## Foto - Fake

Gewidmet dem Grazer Schriftsteller Karl von Frankenstein (1810–1848), dem wir eine der ersten deutschsprachigen Schriften zur Fotografie verdanken, wahrscheinlich die zweite überhaupt: „Geheimnis der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen.“ Verlag Paul Baumgärtner/Leipzig, Ludewigs Verlag Graz, September 1839.

Zahlreich sind die Zeugnisse, insbesondere der Frühfotografie, welche die „unnachahmliche Treue“ der Fotografie gegenüber der Wirklichkeit beschwören. Schon im Vertrag zwischen Nicéphore Niépce und Daguerre vom 14. Dezember 1829 beschreibt Niépce in einem Anhang „Notice sur l'héliographie“ seine Erfindung als „automatische Reproduktion . . . der in der Camera Obscura erhaltenen Bilder.“ In seiner Empfehlung an die Deputierten-Kammer vom 3. Juli 1839 lobt der Abgeordnete und Physiker Arago „die Detailtreue“ und „wahrhafte Wiedergabe der lokalen Atmosphäre“ der Daguerreschen Erfindung. Er zitiert auch den Maler Paul Delaroche, der die „unimaginable precision of detail, the accuracy of lines, the nicety of forms“ (die „unvorstellbare Detailschärfe, die Genauigkeit der Konturen, die Schönheit der Formen“) lobte. Auch der berühmte Chemiker Gay-Lussac betont in seinem Bericht an die Kammer der Adeligen vom 30. Juli 1839, daß die Dinge „are reproduced with a perfection unattainable by the ordinary methods of drawing and painting, equal to nature itself, because in fact Daguerre's pictures are nothing other than the veritable images. The perspective of the landscape and of each object is delineated with mathematical exactness, each incident, each detail, even if imperceptible, cannot escape the eye and the brush of this new painter . . . with a perfection unattainable by any other means“ („mit einer mit den üblichen Methoden der Zeichnung und der Malerei unerreichten Perfektion wiedergegeben werden, denn Daguerres Bilder sind in der Tat nichts anderes als die wahren Abbilder. Die perspektivische Form der Landschaft und jedes einzelnen Gegenstandes wird mit mathematischer Exaktheit nachgezeichnet, kein Vorfall, kein noch so unscheinbares Detail entgeht dem Auge und dem Pinsel dieses neuen Malers . . . in sonst unerreichter Perfektion.“) Ebenso stellte der Maler Raoul Rochette 1839 in seinem Bericht über das Bild-Verfahren des Herrn Bayard vor der Akademie der Künste in Paris fest, daß sich die Natur durch die Fotografie selbstständig abbilde und zwar in einer Weise, die sich „selbstverständlich durch eine vollkommene Treue der Wiedergabe auszeichnet“. Alexander von Humboldt schreibt in einem Brief vom 9. Feber 1839: „Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen, Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten bleibende Spuren zu lassen, die Konturen bis auf die zarresten Teile scharf zu umgrenzen . . ., das spricht freilich unaufhaltsam den Verstand und die Einbildungskraft an.“

Der Österreicher Auer von Welsbach nannte sein galvanoplastisches Druckverfahren sogar „Die Entdeckung des Naturselbstdruckes“ (Wien 1853). Denn das mechanisch erzeugte Abbild war damals gleichbedeutend für naturgetreue Wiedergabe der Dinge. Je mechanischer das Abbildungsverfahren, desto weniger persönlich und künstlerisch und desto wirklichkeitsgetreuer erschien es. Mitte des 19. Jahrhunderts verfestigte sich die Idee eines exakt reproduzierenden Bildmittels, das die Wirklichkeit in unnachahmlicher Treue wiedergebe. Da die fotografische Wiedergabe von Objekten anscheinend von selbst und mechanisch, also ohne Zutun des Menschen, geschah, schien sie unbestechlich, unverfälscht, wahr und objektiv. Die Fotografie als „ideale Copie“, das Foto ein Dokument der

## Photo - Fake

Dedicated to the memory of the writer Karl von Frankenstein (1810–1848) from Graz, to whom we owe one of the first German-language publications on the subject of photography, probably the second in all: „Geheimnis der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen“ (The secret of daguerreotypy or the art of producing photographs with the camera obscura), published in Sept. 1839 by Paul Baumgärtel Verlag in Leipzig and Ludewigs Verlag in Graz.

There are a great many texts and statements, especially from the early days of photography, that testify to photography's "inimitable truth" to reality. In an appendix ("Notice sur l'héliographie") to the contract of Dec. 14, 1829, between Nicéphore Niépce and Daguerre, the former already describes his invention as "the automatic reproduction . . . of the images obtained in the camera obscura." In his recommendation to the Chamber of Deputies of July 3, 1839, the physicist Arago, a deputy himself, praises Daguerre's invention for its "fidelity to detail" and its "true reproduction of the local atmosphere." He moreover quotes the painter Paul Delaroche who lauded "the unimaginable precision of detail, the accuracy of lines, the nicety of forms." In his report to the Chamber of Peers of July 30, 1839, the renowned chemist Gay-Lussac, too, stresses the fact that objects "are reproduced with a perfection unattainable by the ordinary methods of drawing and painting, equal to nature itself, because in fact Daguerre's pictures are nothing other than the veritable images. The perspective of the landscape and of each object is delineated with mathematical exactness, each incident, each detail, even if imperceptible, cannot escape the eye and the brush of this new painter . . . with a perfection unattainable by any other means." And in his report on Bayard's photographic process submitted by the painter Raoul Rochette to the Academy of Arts in Paris in 1839, the author states that in photography nature spontaneously reproduces itself in a manner "obviously characterized by complete fidelity of representation." In a letter dated Feb. 9, 1839, Alexander von Humboldt writes: "Objects painting themselves in unequalled fidelity, light forced by the art of chemistry to leave lasting traces within a few minutes, delineating even the subtlest contours in all sharpness . . ., all this, of course, inescapably appeals to the mind and to imagination."

The Austrian Auer von Welsbach even titled his galvanoplastic printing process "Die Entdeckung des Naturselbstdruckes" (The discovery of nature's process of printing itself), published in Vienna in 1853. For at that time the mechanical reproduction of an image was equated with a true representation of nature. The more mechanical the process of representation, the less subjective and artistic and therefore the more true to reality it appeared. Around the middle of the 19th century the notion of a pictorial medium capable of exact reproduction and inimitable fidelity to reality had generally come to be accepted. Since the photographic representation of objects seemed to take place automatically and mechanically, i.e. without human intervention, it appeared to be incorruptible, undistorted, true, and objective. Photography as the "ideal copy," the photograph as a document of reality. Even today the hour when photography was born is still considered by most the moment of truth. Since nature is reproduced almost of itself, in an automatic and mechanic manner, the photograph indeed had to be accurate and true. It is this notion of the objectivity of photography that the status of the photograph as evidence, as a document is based on. At the same time, this longing for photographic truth is the source of the

Wirklichkeit. Bis zur Stunde gilt für die meisten die Geburtsstunde der Fotografie als Stunde der Wahrheit. Da die Natur sich ja fast von selbst abbildete, automatisch und mechanisch, mußte das Foto ja in der Tat wahr und richtig sein. Auf diese Idee der Objektivität der Fotografie gründet sich die Beweiskraft des Fotos als Dokument. Dieser Sehnsucht nach der fotografischen Wahrheit entspringt auch die Liebe zum fotografischen Großformat. Die Idee der Fotografie als Dokument erzeugte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Großbildfotografie, denn die Homologie von Objekt und Abbild zumindest der Größe nach, die 1:1 Abbildung des Großbildes, garantiert noch am ehesten den Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Wiedergabe. So heißt es 1875 in einer amtlichen Verlautbarung zu Aufnahmen der Rocky Mountains von Jackson: „Dies sind die größten Platten, welche die Feldfotografie in diesem Land jemals verwendet hat, sie vermitteln einen Eindruck der wahren Größe und Erhabenheit der Bergwelt, den kleinere Ansichten wohl niemals geben können.“ (Kemp, S. 26) Auch Muybridge schreibt, daß das 1:1 Abbildungsverhältnis die einzige Weise sei, „die sich des Themas würdig weist“. Der Pionier-Fotograf Darius Kinsey (1869–1945), der um 1900 in den großen amerikanischen Wäldern picture taking expeditions machte, verwendete ebenfalls möglichst große Glasplatten, da ja Vergrößerungen von kleineren Platten auf Kosten der Schärfe gehen, genauso wie das Kopieren. Daher verwendet er nur Originalnegative "taken right on the spot. The reality and strength that is lost by copying and enlarging is retained by using the original negative" („an Ort und Stelle aufgenommen.“ Originalnegative. „Die Wirklichkeit und die Kraft, die durch das Kopieren und Vergrößern verlorengehen, werden durch die Verwendung des Originalnegativs bewahrt“). Vergrößern und Kopieren empfindet Darius also bereits als Realitätsverlust. Die Störung der Größenverhältnisse zwischen Bild und Objekt mußte anfänglich so gering wie möglich gehalten werden, sollte nicht der Glaube an die fotografische Wahrheit zusammenbrechen. Scheinbar galt die Regel: Ohne Lebensgröße keine Lebens Echtheit.

Ideologie (vollkommene Treue der Wiedergabe der Wirklichkeit) und Bildtechnologie konvergieren im Großfoto. Doch wie kann man angesichts der realen Größe der Rocky Mountains vom „Eindruck der wahren Größe“ sprechen, auch wenn die Foto-Formate noch so groß sind? Angesichts des realen Größenunterschiedes zwischen den Rocky Mountains und dem fotografischen Abbild spielt es eigentlich überhaupt keine Rolle, ob wir ein Kleinbild oder ein Großfoto vor uns haben, denn verglichen mit den Bergen handelt es sich da um eine *quantité négligeable*. Doch wie kann man bei der Absenz von Farbe und Volumen, bei dieser immensen Verkleinerung der Gegenstände im fotografischen Abbild von vollkommener Wirklichkeitstreue sprechen? Die Analogie der Formen auf dem Foto und im Kopf, wohin das Auge Bilder der Gegenstände liefert, kann nicht ausreichen, um diese Täuschung zu erklären. Für diese Selbsttäuschung über den Charakter der Fotografie muß es tiefe epistemische und ideologische Gründe geben.

Wenden wir uns einem Beispiel zu. Wie wir alle wissen, ist die sozialdokumentarische Fotografie aus dem Glauben an die dokumentarische Wahrhaftigkeit und Objektivität des Fotos, in dem sich quasi von selbst und ohne verfälschendes Zutun des Menschen die Wirklichkeit abbildete, entstanden. Auf die Idee der Objektivität der Fotografie gründet sich die Beweiskraft des Fotos als Dokument der Wahrheit. Das Kameraobjektiv, so wurde behauptet, gibt die Wirklichkeit objektiv wieder. So wie man durch das fotografische Einzelbild Objekte wie Pflanzen, Pferde, Straßen wirklichkeitsgetreu abzubilden glaubte, so galt es auch als unbestritten, das Einzelbild könne ebenso objektiv und wirklichkeitsgetreu die sozialen Prozesse dokumentieren. Vom Fotodokument zur Dokumentarfotografie

love for the large format. Thus in the second half of the 19th century the notion of the photograph as evidence gave rise to large plate photography, for the homology of object and representation, at least in terms of size, a representation to the scale of 1:1, is still the best guarantee for the claim to fidelity of reproduction. An official announcement of 1875 concerning photographs of the Rocky Mountains taken by Jackson reads for instance: "These are the largest plates ever used in field photography in this country. They convey an impression of the real grandeur and the magnitude of mountain scenery that the smaller views cannot possibly impart." Muybridge, too, writes that the scale of 1:1 is the only one "that proves worthy of the subject." The pioneer photographer Darius Kinsey (1869–1945), who at the turn of the century organized picture taking expeditions into the American woodlands, also used the largest possible glass plates, since making enlargings from smaller plates as well as copying are of course detrimental to definition. Therefore he worked only with the "original negative taken right on the spot. The reality and strength that is lost in copying and enlarging is retained by using the original negative." To Kinsey enlarging and copying already represented a loss in reality. The gap between the dimensions of the representation and those of the actual object at first had to be kept as small as possible, in order to keep intact the faith in photographic truth. The rule apparently was: without life-size representation, no truth to life.

In the large format photograph ideology (complete fidelity to reality) and photographic technology converge. But the large format of the photographs notwithstanding, how should it be possible – considering the actual size of the Rocky Mountains – to speak of conveying "an impression of the real grandeur and the magnitude of mountain scenery"? In view of the actual difference of size between the Rocky Mountains and their photographic reproduction it does not really matter whether the reproduction is done in a small or a large format, since compared to the actual mountains this difference certainly is negligible. But how can one speak of complete fidelity to reality, considering the absence of color or of volume or the incredible miniaturization of objects in the photograph? The analogy between the shapes in the photograph and the visual images of actual objects that the mind receives through vision cannot alone account for this illusion concerning the character of photography. There must be profound epistemic and ideological reasons to account for it.

Let us look at an example. As we all know, sociodocumentary photography has evolved from the belief in the documentary objectivity and truth of the photograph, with reality being reproduced of itself, as it were, and without distorting human interference. It is this concept of the objectivity of the photograph on which its argumentative force as a document of truth is based. Through the lens of the camera reality is reproduced objectively, or so the claim went. Just as it was presumed that the individual photograph truthfully represented objects such as plants, horses, or streets, there was also no dispute concerning its capacity to document social processes in an objective and truthful manner. Because of this faith in the photographic image and its truth, the step from the photographic document to documentary photography, from a representation of objects to a representation of social processes, simply appeared to be a logical sequence. Thus field photography, photojournalism and sociodocumentary photography evolved. At the same time, this general creed of photography's truth to reality had the effect of placing the contents of the individual photograph beyond all doubt. That the photographer with his camera can represent reality with complete fidelity, that the photograph thus can be genuine and true – that is the creed of social photography.

Atget's disciple, Berenice Abbott, writes: "The photographer's punctilio is his recognition of the now – to see it so clearly

grafie, von der Darstellung von Objekten zur Darstellung sozialer Prozesse, sei es — so glaubte man, da man an das Bild glaubte, an die Wahrheit des fotografischen Abbildes glaubte — nur ein logischer Schritt. So entstanden Umweltfotografie, Reportagefotografie, sozialdokumentarische Fotografie. Wegen des allgemeinen Credos der Wirklichkeitstreue der Fotografie war auch der spezielle fotografierte Tatbestand über jeden Zweifel erhaben. Daß man mit der Kamera die Wirklichkeit vollkommen getreu abbilden könne, daß also das Foto wirklich und wahr sein könne — ist das Credo der Sozialfotografie.

Berenice Abbott, die Schülerin von Atget: "The photographer's punctilio is his recognition of the now — to see it so clearly that he looks through it to the past and senses the future. . . The vision is focused, by the nature of the medium, on the here and now" („Die Kunst des Fotografieren liegt im Erkennen des Jetzt — darin, es so klar zu sehen, daß er durch es hindurch auf die Vergangenheit blickt und die Zukunft vorausahnt. . . Sein Blick wird durch das Medium auf das Hier und Jetzt fokussiert.“). Sie spricht auch von Lewis Hine als „realist par excellence, inescapably contemporary“. („Realist par excellence“, als „unentrinnbar zeitgenössisch“). Wir alle müssen Hine für seine sozialkritischen Fotoserien dankbar sein, weil sie in der Tat zeitgenössische Bilder sind. Doch sind es auch zeitgenössische Dokumente? Hine dokumentiert den Stolz der Arbeiter in 'Men at Work' (1932) zu einem Zeitpunkt, als die Gewerkschaft der Facharbeiter zum Großteil zerstört worden war, weil es der technische Fortschritt erlaubte, Facharbeiter durch Hilfsarbeiter zu ersetzen. Seine Fotografien ästhetisieren die Schönheit der Arbeit, der technischen Konstruktion, und verherrlichen die Kraft der Arbeiter zu einem Zeitpunkt, wo der Arbeitsprozess in immer kleinere Einheiten aufgespalten wird: Rationalisierung (Taylorismus) und Fließbandarbeit (Henry Ford). Abbotts Lehrmeister Atget — hatte er den Blick für das Hier und Jetzt? Wenn wir Oliver Twist von Charles Dickens (1837) oder Friedrich Engels 'Die Lage der arbeitenden Klasse in England' (1845) oder andere zeitgenössische Quellen zum Vergleich heranziehen, dann scheinen uns Atgets Aufnahmen viel eher den Blick für das Vergangene, die letzten Reste eines aussterbenden Paris zu zeigen, nämlich Straßenhändler und andere pittoreske Erscheinungen des untergehenden Kleingewerbes. Der Dichter Leon Paul Fargue hat das Dekorative, Irreale der Menschen in Atgets Fotos gut beobachtet: „Im Werk Atgets wirken die Vertreter des Kleingewerbes wie Dekorationen der Pariser Straßen zu Beginn des Jahrhunderts.“ Unter vielen Fotografien von Atget steht deshalb auch „Disparu en 19. .“ („19. . verschwunden“). Atget interessierte sich nämlich nicht für die Gegenwart, für die Industrialisierung in den Vorstädten (z. B. Aubervilliers), für das prunkende Bürgertum, die Kaufhäuser etc., sondern für das Verschwindende, Aussterbende, für die Reste einer Vergangenheit, bevor sie ganz untergegangen war. Atget fotografierte das Paris von 1920, als wäre es noch das Paris von 1870–80, er suchte die Spuren des Paris vor der Jahrhundertwende im Paris nach der Jahrhundertwende. Kann man ein Foto der menschenleeren Place du Tertre am Montmartre, die damals schon eine Touristenschwemme war, „unadorned realism“ („unverfälschten Realismus“) nennen, wie Abbott es tat? Nach eigener Aussage hatte Atget mit seinen „Documents pour Artistes“ — wie auf seiner Wohnungstür zu lesen stand — den Ehrgeiz „eine Sammlung all dessen, was in Paris und Umgebung künstlerisch und pittoresk ist, zu schaffen“. Er wollte also das Vieux Paris, das Künstlerische und Pittoreske an Paris archivieren. Sind solche Aufnahmen „Beweisstücke im historischen Prozeß“, wie Walter Benjamin behauptete, oder eher ein Beweis dafür, wie konsequent an der gesellschaftlichen Realität vorbeigesehen wurde? Dieses Vorbeisehen ist jedoch nicht allein auf mangelnde soziale Kenntnisse oder kritische Einsicht zurückzuführen, sondern meiner Ansicht nach vor allem auf das Wesen der

that he looks through to the past and senses the future. . . The vision is focused, by the nature of the medium, on the here and now.“ And Lewis Hine she calls the “realist par excellence, inescapably contemporary.” We all have to be grateful to Hine for his photo series offering a critical view of social reality, for these are indeed contemporary images. But are they also to be considered contemporary documents? In “Men at Work” (1932) Hine documented the dignity of the working man at a time when the unions representing skilled labor had mostly been destroyed because technical advances allowed employers to hire unskilled laborers for work that skilled workers used to do. His photographs extol the aesthetic qualities and the beauty of work and of technical construction, and the strength and power of the worker at a time when the work process was being divided up into ever smaller units: by rationalization (Taylorism) and assembly-line production (Henry Ford). And Abbott's teacher Atget: did he have an eye for the here and now? Compared to Charles Dickens' “Oliver Twist” (1837) or Friedrich Engels' “The Condition of the Working Class in England in 1844” (1887) or other contemporary sources, Atget's photographs rather seem to profess an eye for what is past, for the last remnants of a kind of Paris that was slowly disappearing: for street vendors and other picturesque manifestations of the perishing world of small business. The writer Leon Paul Fargue very accurately observed the decorative and unreal quality about the people in Atget's photographs: “In the work of Atget the small businessmen seem like decorations in the Parisian streets at the turn of the century.” Thus many of Atget's photographs are accompanied by the note: “Disparu en 19. .” (Extinct since 19. .). For Atget was not interested in the present, in the process of industrialization making itself felt in the suburbs (e.g. Aubervilliers), the bourgeoisie with its boasting, the large department stores, etc., but rather in all that was at the point of disappearing, in the last remnants of an earlier period before it altogether vanished. Atget took photographs of the Paris of 1920 as though it was still the Paris of 1870–80; in the Paris after the turn of the century he searched for the traces of Paris as it had been before the turning of the century. Is it legitimate to call a photograph of a deserted Place du Tertre on Montmartre which even then was regularly flooded by tourists “unadorned realism,” as Abbott did? Atget himself described the motivation of his “Documents pour Artistes” (Documents for Artists) — as the sign on his door read — as “creating a collection of all that is artistic and picturesque in Paris and its environs.” What he thus wanted was to compile a record of the old Paris, of the artistic and picturesque elements in that city. Can such photographs be considered “evidence in the historical process,” as Walter Benjamin claimed? Are they not rather evidence of the fact that the true character of social reality was consistently being ignored, avoided? In my view, this tendency, however, is not due solely to social ignorance or lack of critical perception, but rather to the nature of traditional sociodocumentary photography the essence of which is the identity of photography and objectivity, which, of course, precludes the emergence of any concept of an alternative reality, i. e. a non-bourgeois reality.

To prove this point let us now turn to a body of work within sociocritical photography that cannot be accused of a lack of sociocritical awareness, since its declared intention was to produce — with the help of photography — a critical record of the economic and social situation of farmers. The reference here is to the photographic work carried out for the Farm Security Administration from 1935 to 1942 which explicitly rejected the aestheticism of the pictorialists, using the photograph only as a means to an end, but not as an end in itself. Specifically, let us look at the most successful and best-known of the F.S.A. photographs — which are said to represent the “climax of sociocritical documentary photography” (R. J.

traditionellen sozialdokumentarischen Fotografie, deren Kern die Identität von Fotografie und Aktivität ist, wodurch der Gedanke an eine andere Realität, nämlich an eine nicht bürgerliche Realität, erst gar nicht auftaucht. Wenden wir uns zum Beweis jener sozialkritischen Fotografie zu, der man mangelndes sozialkritisches Bewußtsein nicht vorwerfen kann, war es doch ihre erklärte Absicht, mit Hilfe der Fotografie eine kritisch dokumentarische Bestandsaufnahme der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der Farmer herzustellen. Wir sprechen von der Farm Security Administration-Fotografie (1935–1942), die sich gegen die Verschönerung der Piktoralisten explizit verwehrt hat und das Foto nur als Mittel zum Zweck verwendete. Nehmen wir des weiteren das erfolgreichste und bekannteste Foto der FSA-Fotografie, von der behauptet wird, sie stelle die „Hochblüte der sozialkritischen Dokumentarfotografie“ (R. J. Doherty) dar. Dieses Foto, 'Migrant Mother' (1936) von Dorothea Lange, ist in über zehntausend Publikationsorganen erschienen und darf daher wohl als synonym für die FSA-Fotografie angesehen



Dorothea Lange  
Migrant Mother, 1935

werden. Dieses Foto wurde aus einer unpublizierten Serie ausgewählt, bei der in den einzelnen Aufnahmen die 2 Kinder und die Mutter in wechselnden Stellungen, Positionen, Haltungen etc. gezeigt werden. Dieses Foto ist also für die Kamera gestellt und inszeniert worden. Wie die Serie bezeugt, gab es Regie-Anweisungen, der Fotograf dirigierte, die Szene ist theaterisiert, staged, photo-staging. Das vorliegende Foto wurde offensichtlich wegen seines Ausdruckswertes ausgewählt. Die sorgenvoll dreinblickende Mutter mit der Hand am Kinn als Verstärkung der Vertikalachse und Vertikalsymmetrie, die zwei Kinder, schön symmetrisch links und rechts neben der Mutter verteilt, die Gesichter der Mutter zugewandt — diese Bildkonstruktion kennen wir aus der religiösen Hagiographie, wo ebenfalls Jesus nach vorne schaut und die zwei seitlich von ihm stehenden Apostel oder Engel uns nur ihr Profil zeigen, um die Aufmerksamkeit auf das Zentrum, Jesus, zu lenken. Um die Ästhetisierung und Bildhaftigkeit des „Dokuments“ voranzutreiben, hat Dorothea sogar noch einen störenden Daumen als offensichtlich unästhetisch wegretouchiert. Ist so eine Aufnahme noch als Dokument zu bezeichnen, als dokumentarisch oder nicht vielmehr als Abziehbild der bürgerlichen Historienmalerei? Wenn alles getan wird, um den Ausdruckswert einer Aufnahme zu steigern, kann ich da noch von Dokumentarismus sprechen? Einerseits der Glaube an das Foto-Bild als Dokument, andererseits eine ästhetische Bildkomposition.

Doherty). The photograph is by Dorothea Lange and is titled “Migrant Mother” (1936). Having been reproduced in more than ten thousand publications, it can rightfully be considered synonymous with F.S.A. photography. The photograph was selected from an unpublished series in which the mother and her two children are shown in a variety of postures and positions, which means that it has been arranged, or staged, for the camera. As becomes apparent from the series, stage-directions were given, with the photographer acting as director: the scene was dramatized, was staged — photo-staging, really. The published photograph obviously was selected for its expressive strength. The mother with the troubled look on her face, her chin supported by her arm to emphasize the vertical lines and symmetry, the two children arranged symmetrically to her left and right, their faces turned towards the mother — we are all familiar with this image composition from religious hagiography where it is Jesus Christ looking straight ahead, with the two apostles or angels by his side presenting only their profile to direct the viewer's attention to the center, to Jesus Christ himself. In order to further underline the aestheticism and the pictorial quality of this “document,” Dorothea even resorted to retouching to get rid of a thumb that evidently appeared non-aesthetic to her. Can such a photograph still be considered a document — of documentary value? Is it not rather a mere copy of bourgeois historical painting? If everything possible is done to increase the expressive force of a photograph — is the result then to be called documentary? On the one hand faith in the photograph as a document, on the other hand an image composition following aesthetic prescriptions. Yet, what is required for a photograph to be sociocritical, is not pure photographic documentation but rather some measure of artificiality — not in the composition of the image, however. But the belief in the documentary value of the individual photograph bars the way to a kind of photography truly critical of social reality. The approach to sociodocumentary photography that is based on the faith in the documentary value of the photograph is just one of the possible lines of historical development, however. In an essay titled “Fotopolitik” (Photo politics) included in the book “Dies sind alle Bilder der Straße” (These are all street photographs) published in 1979 by Syndikat Verlag, I have tried to outline an alternative approach which is based on a critique of the photo-document and by way of a kind of photography intent on social participation leads up to political photography, i. e. passes from documentary photography to political photography, to photo politics, no longer content to rely on the individual photograph and the questionable documentary character attributed to it. In Brecht's writing there already is the passage: “A photograph of the Krupp works or of AEG reveals virtually nothing about these institutions. True reality has shifted to the functional plane. The materialization of human relations, the factory, for instance; does not return them any more. Thus the task indeed is to construct something, something artificial and contrived. And thus indeed art is required, too.”

Having measured the claims of sociodocumentary photography, of historical photography, etc. against their own performance, which led to the recognition how badly they live up to them — i. e. having realized how fragile and how questionable the consensus concerning the objectivity of photography really is — we must now for a second time look for the origins of this faith in the photograph, for the preconditions letting every photograph appear as a true and objective document of reality — which in truth it is not, as closer examination reveals. For we have come to see that the so-called photographic document has blocked our view of reality by identifying sham with reality. But since the objective and unquestionable nature of photography was firmly established, the photograph was able to pass off appearance for reality. Due to the cultural

Umgekehrt bedarf es gar nicht eines fotografischen Dokumentarismus, sondern einer bestimmten Künstlichkeit, doch nicht der Künstlichkeit der Bildkomposition, um sozialkritisch zu sein. Der Glaube an den dokumentarischen Wert des Einzelbildes verleiht aber den Zugang zu wahrhaft sozialkritischer Fotografie. Die vom Glauben an das Foto-Dokument ausgehende Entwicklung zur sozialdokumentarischen Fotografie ist jedoch nur die eine mögliche historische Entfaltung. In dem Essay „Fotopolitik“ in dem Buch „Dies sind alle Bilder der Straße“ (Syndikat Verlag 1979) habe ich einen anderen Weg herauszuarbeiten versucht, der von einer Kritik des Foto-Dokuments ausgeht und über die sozialpartizipatorische Fotografie zur politischen Fotografie führt, also den Weg von der Dokumentarfotografie zur Politfotografie nimmt, der Fotopolitik, die sich nicht mehr mit dem Einzelbild und dessen fragwürdigem dokumentarischen Charakter begnügt. Brecht hat ja schon geschrieben: „Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdichtung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.“

Nachdem wir nun den Anspruch der sozialdokumentarischen Fotografie, der Historiofotografie etc. an ihnen selbst gemessen haben, und erkennen mußten, wie wenig gerecht sie ihm werden, das heißt also, nachdem wir erkannten, wie brüchig und fragwürdig jener Konsens bezüglich der Objektivität der Fotografie ist, fragen wir uns ein zweites Mal, woher kommt dieser Glaube an das Bild, woher kommt diese Voraussetzung, daß jedes Foto ein objektives, wahres Dokument der Wirklichkeit zu sein scheint — es aber nicht ist, wie sich bei einer näheren Prüfung erweist. Wir haben nämlich gesehen, daß das sogenannte Fotodokument den Blick auf die Wirklichkeit verstellt, indem es Scheinansicht und Wirklichkeit identifiziert. Da ja der objektive und zweifelsfreie Charakter der Fotografie etabliert war, konnte das Foto den Schein als Wirklichkeit ausgeben. Mit Hilfe der kulturellen Codierung, daß die Fotografie die Wirklichkeit in unachahmlicher Treue wiedergebe, das war die Voraussetzung, konnte man ein falsches Bild der Wirklichkeit liefern. Und ich denke dabei nicht gleich an jene Fotofälschungen und Fotomontagen, wie sie die Fotografie von Anfang an begleiten (siehe die gefälschten Fotos von Erschießungen durch die Pariser Kommune 1871), sondern an jene nicht vorsätzlich gefälschten Foto-Dokumente à la Atget und FSA-Fotografie. Ohne diese kulturelle Codierung des Objektivitätscharakters der Fotografie müßte die Wirklichkeitstreue jeder Fotografie aufs neue behauptet und legitimiert werden. Doch so wurden die falschen Fotografien dem wahrnehmenden Bewußtsein als wahre verkauft. Die falschen Bilder der Wirklichkeit, als wahr und wirklich kodiert, konditionieren das falsche politische Bewußtsein der Wirklichkeit. Deswegen wurde die moderne Fotografie von Raoul Hausmann als „Position des Bewußtseins, als mentaler Prozeß“ definiert. Es wäre nun billig, diese ungeheure Selbsttäuschung über den Wirklichkeitscharakter der Fotografie den Fotografen selbst zuzuschreiben. Zum Beispiel zu verlangen, Hine, Atget, Lange etc. sollten halt ein kritisches, politisches und sozial besser ausgebildetes Bewußtsein gehabt haben, dann hätten sie schon die richtigen und wahren Fotos geschossen. Dabei ist es doch gerade die der Wirklichkeit täuschend ähnliche Fotografie, die verhindert, die Wirklichkeit zu befragen. Sicherlich ist eine viel befriedigendere Antwort als die persönliche Insuffizienz des Fotografen die Untersuchung der epistemischen und kulturellen Voraussetzungen, die zur Identifikation der Fotografie als objektives Dokument der Wirklichkeit führten. Ein wesentlicher Faktor ist dabei sicherlich die Emanzipation des Bürgertums im 19. Jahrhundert und dessen gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Denn wenn jedes Foto ohnehin

code proclaiming in photography reality is reproduced with inimitable fidelity — that was the pre-condition — it became possible to deliver a false view of reality. What I am referring to here are not the fake photographs and photomontages that accompanied photography from its very beginning (cf. the alleged photographs of shootings by the Paris Commune in 1871), but rather photographic documents à la Atget and F.S.A. photography in which the falsification was not deliberate. If it were not for this cultural codification of the objective nature of photography, its fidelity to reality would have to be asserted and confirmed anew for every single photograph. But instead false photographs were passed off to the perceiving consciousness as being true. And these false photographs, under their encoded label of being true and real, condition a false political awareness of reality. It was this which led Raoul Hausmann to define modern photography “as a position of the mind, a mental process.” It would be cheap now to attribute this incredible self-delusion concerning the degree of truth to reality in photography to the photographers themselves. To claim, for example, that if Hine, Atget, Lange, etc. had developed a deeper critical, political and social awareness, they surely would have taken the photographs that mattered — true photographs. But in truth it is exactly that photograph that most closely resembles reality that prevents any critical assessment of reality. Clearly a much more satisfactory answer than personal deficiency on the part of the photographer will evolve, if we examine the epistemic and cultural conditions causing the identification of photography as an objective document of reality. One important factor no doubt lies in the emancipation of the bourgeoisie during the 19th century and its social construction of reality. For if the individual photograph automatically tells the truth anyhow, there is nothing left to do for the photographer and his consciousness, just as there can no longer be any rift between the bourgeoisie’s view of reality and reality itself. In my view, however, the true reason for this perfect and fundamental self-delusion as to the relationship between photography and reality can be found in the very nature of photography itself — in its characteristic feature of fakery which is its real character. For the very reason that photography on the basis of various cultural and epistemic codes such as the self-printing of nature, mechanical, automatical, etc., is so excellently suited for faking and pretending, it was able to fake even reality itself. It was neither the false historical consciousness of bourgeois or sociocritical photographers nor the false consciousness of a particular social class that created false images of reality, but rather a kind of photography that was itself “false.” If we try to free ourselves just for a moment from these cultural conventions, if we try to recall the emotions we experienced in photographing a landscape or a person, we will sense acutely how far removed from reality the photograph is, i. e. just as far removed as the size of the large plate photograph is from the actual size of the Rocky Mountains. But it is precisely this character of fakery and deceit that still allows photography to come so deceptively close to reality and that lets the individual photographs appear as such convincing and true documents of reality. Photography feigns authenticity — in a deceptively truthful manner. This quality of fakery thus is the very essence of photography. It works so perfectly that it is even capable of simulating reality itself. Thus the world had to wait almost a hundred years for Bert Brecht to formulate the trivial truth: “The photo camera can lie just like the type-setting machine” (1931). Dear me, have we been blind? After all, it is a trivial fact that one can lie with the pen or the type-setting machine. No one ever assumed that the pen or the pencil would automatically provide objective documents of reality. On the contrary, we all know perfectly well how difficult it is to represent reality truthfully, using language and the pen. But we also know that when reality is represented with the pen or the letter-case the

selbsttätig die Wahrheit spricht, braucht der Fotograf mit seinem Bewußtsein nichts mehr zu tun und zwischen dem Bild, das die Bourgeoisie von der Wirklichkeit hat und der Wirklichkeit selbst kann kein Riß mehr auftreten. Doch scheint mir der eigentliche Grund für diese famose und fundamentale Selbsttäuschung über den Wirklichkeitscharakter der Fotografie in ihr selbst zu liegen, in ihrem Fake-Charakter, der ihr realer Charakter ist. Eben weil die Fotografie auf der historischen Grundlage diverser kultureller und epistemischer Codes wie Naturseibstdruck, mechanisch, selbsttätig usw. so ausgezeichnet imstande ist, zu täuschen, vorzutäuschen, konnte sie uns sogar Wirklichkeit vortäuschen. Nicht das falsche historische Bewußtsein des bürgerlichen oder sozialkritischen Fotografen, nicht das falsche Bewußtsein einer sozialen Klasse schuf die falschen Bilder der Wirklichkeit, sondern die ‚falsche Fotografie‘. Wenn wir uns für einen Moment frei zu machen versuchen von jenen kulturellen Konventionen, wenn wir uns an unsere eigenen Empfindungen zu erinnern versuchen, die wir beim Fotografieren einer Landschaft oder eines Menschen hatten, dann verspüren wir genau, wie weit entfernt das Foto von der Wirklichkeit ist, nämlich soweit, wie die Größe des Großbildes von der realen Größe der Rocky Mountains. Doch es ist der Fälschungs- und Täuschungscharakter der Fotografie, der sie eben der Wirklichkeit so täuschend ähnlich macht, der die Fotos als so überzeugende, echte Dokumente der Wirklichkeit ausgibt. Fotografie täuscht Echtheit vor, täuschend echt. Der Fake-Charakter der Fotografie macht also das Wesen der Fotografie aus. Dieser Fake-Charakter ist so perfekt, daß er sogar Wirklichkeit vortäuschen kann. Daher mußte man fast hundert Jahre warten, bis von Bert Brecht jene banale Wahrheit formuliert wurde: „Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine“ (1931). Ja Messerschkind, sind wir denn blind gewesen? Das ist doch eine triviale Selbstverständlichkeit, daß ich mit der Feder und der Setzmaschine lügen kann. Kein Mensch hat je angenommen, daß Feder und Bleistift automatisch objektive Dokumente der Wirklichkeit liefern. Im Gegenteil, wir wissen sehr genau, wie schwierig es ist, mit Feder und Worten die Wirklichkeit getreu abzubilden. Wir wissen aber auch, daß die Abbildung der Wirklichkeit durch die Feder oder den Setzkasten nicht selbsttätig, mechanisch, automatisch, durch die Natur selbst etc. geschieht, sondern nur durch das Zutun des Menschen. Brechts Satz zeigt, daß das, was wir von der Schreibmaschine als selbstverständlich voraussetzen, nämlich die Lügenhaftigkeit, für das Medium Fotografie nicht im geringsten erwartet wird. Daher wird es auch so ausdrücklich betont. In dieser stupenden Betonung, in diesem verblüffenden Hinweis, daß der Fotoapparat ebenso lügen kann wie die Setz- und Schreibmaschine, liegt die Wahrheit über die Fotografie, daß nämlich ihr Wahrheits-Charakter als Tünche, Verputz und Lack erst beiseite geschoben werden muß, um zu ihrem Wesen zu gelangen, das für alle Zeichensysteme dasselbe ist, die Lüge, die Möglichkeit zur Lüge. Eben weil wir es von der Fotografie nicht erwarten, dieses ungläubige Staunen: auch die Fotografie kann lügen. Natürlich liegt es auch am unterschiedlichen Zeichencharakter von Schrift und Bild, daß wir dem Bild mehr Wahrheit als dem Wort zutrauen. Kein Mensch wird von dem Wort ‚Hund‘ oder ‚Baum‘ behaupten, es sei auf irgendeine Weise eine wirklichkeitstreue Wiedergabe des realen Baumes. Da das Foto eines Baumes oder Hundes diesen zumindest der Form nach ähnlich schaut, glaubte man schon eher daran, dabei ist das Foto eines Baumes genauso wenig ein objektives Dokument des Baumes wie das Wort ‚Baum‘. Der Zweifel am Zeichen gilt für das Bild wie für das Wort gleichermaßen. Doch der Fake-Charakter der Fotografie, ihre Täuschung ist so vollkommen, daß sie uns das Gegenteil insinuiert: Vertrauen in die unnachahmliche Treue des fotografischen Abbildes. Es ist also paradoxerweise ihr vollkommener Fake-Charakter, der den Objektivitätsanspruch der Fotografie begründet hat. Es liegt also im Wesen der Fotografie, Wahrheit und Wirklichkeit vor-

representation does by no means come about spontaneously, mechanically, automatically, or through nature itself, etc., but only through man’s active intervention. Brecht’s sentence reveals that what is naturally assumed for the typewriter, namely falseness and deceit, is not in the least expected in the case of the medium of photography. And this is why it is so emphatically stressed. This amazing emphasis, this stupefying comment on the fact that photography can lie just like the type-setting machine or the typewriter can contain the truth about photography, namely the fact that its alleged truthfulness first must be recognized for what it is — i. e. as window-dressing or as varnish — and be cleared away in order to reveal photography’s true nature, which is the same for all sign systems: falsehood or, rather, the possibility of falsehood. We do not expect this from photography, hence our disbelieving stupefaction at the thought that photography can lie as well. Of course, it is also the difference between the written word and images in their quality-as signs that moves us to set greater store by the image than by the word as regards truthfulness. In considering the words “dog” or “tree” for instance, no one would dream of claiming that they in any way represent a truthful reproduction of a real dog or tree. But since a photograph of a dog or tree resembles them at least in terms of shape, we are more apt to believe in its truthfulness, even though the photograph of a tree is no more an objective document of the tree than is the word “tree.” It is to both, the image and the tree, that the basic doubt of the sign applies. But the quality of fakery and the deception in photography are so perfect that what they insinuate is the exact opposite — i. e. faith in the inimitable truth to nature of the photographic image. Thus it paradoxically is photography’s perfect quality of fakery that constitutes the basis of its claims to objectivity. Hence it lies in the very nature of photography to simulate truth and reality. Photography is neither a simulacrum nor a falsification — its position lies somewhere in between. The position of photography is that of the fake, i. e. a position somewhere between simulacrum and falsification. The lens of the camera certainly is not objective, and if Mathew Brady (1822–1896) believed that the camera was the eye of history, it is just as well the you of her story, the we of our story, a hundred eyes, really, all perceiving something different. Between the lens regarded as the eye of history and Brecht’s lying photo camera there is only one crossing the ferry across which is called “fake.”

At this point I would like to draw on a recent example in order to demonstrate how deep-rooted and how wide-spread the faith in the photographic image continues to be and to what extent people still believe in the documentary character of photography. For the photograph does not only serve as a document of social processes, but very often also is used to document artistic activities. Photography as a reproduction of art in a way repeats the history of photography. While criticism of the photograph as a document is not new to socio-documentary photography, this criticism is still lacking in the documentary photography of art. There are numerous examples that illustrate the fact that even in art photography’s character of fakery distorts and falsifies the beauty and the truth in a work of art — i. e. that also in this field photography generally succumbs to aestheticism, embellishing, beautifying, and telling lies.

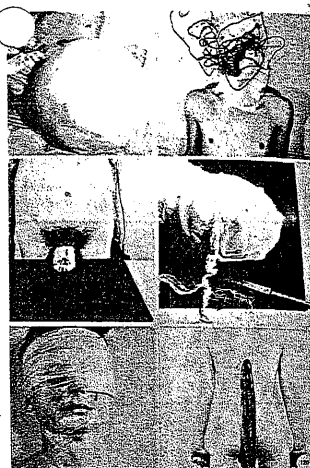
What we are looking at is a series of photographs of actions carried out by the Vienna Action artist Rudolf Schwarzkogler between 1965 and 1966; the photographs were selected and arranged by the artist himself. It is not my intention here to discuss the artistic value of these photographs, but rather to illustrate my criticism of the pseudo-documentary value of photography by way of describing their effect on the art world. For this photograph and similar pictures have created a legend that spread throughout the world, namely the notion

zutäuschen. Die Fotografie ist kein Simulacrum, aber auch keine Falsifikation, sie liegt dazwischen. Die Position der Fotografie ist die des Fake, das ist eine Position zwischen Simulacrum und Falsifikation. Das Kamera-Objektiv ist beileibe nicht objektiv und wenn Mathew Brady (1822–1896) glaubte, the camera is the eye of history, so ist es ebenso gut das you of herstory, das we of our story, also hundert Augen, die alle etwas verschiedenes sehen. Zwischen der Kamera als Auge der Geschichte und Brechts lügendem Photoapparat gibt es nur eine Überfahrt: die Fähre heißt Fake.

Doch wie weit und tiefreichend die Bildgläubigkeit verbreitet ist, wie sehr immer noch an den dokumentarischen Charakter der Fotografie geglaubt wird, möchte ich an einem jüngsten Beispiel beweisen. Das Foto dient ja nicht nur als Dokument sozialer Prozesse, sondern sehr oft auch als Dokument künstlerischer Vorgänge. Die Fotografie als Reproduktion von Kunst wiederholt gewissermaßen die Fotografiegeschichte. Gibt es in der sozialen Dokumentarfotografie schon seit langem eine Kritik des Fotodokuments, steht sie in der ästhetischen Dokumentarfotografie noch aus. Zahlreich sind die Beispiele, wo auch hier in der Kunst der Fake-Charakter der Fotografie die Wahrheit oder Schönheit eines Kunstwerkes verfälscht, d.h. zumeist ästhetisiert, verschönt, belügt die Fotografie auch in der Kunst.

Wir sehen hier mehrere Fotos von Aktionen aus 1965–1966, die der Wiener Aktionist Rudolf Schwarzkogler selbst zusammengestellt hat. Ich will hier nicht über die künstlerische Bedeutung dieser Fotos sprechen, sondern nur ihre Wirkung auf die Kunstwelt im Zusammenhang mit meiner Kritik am pseudo-dokumentarischen Charakter der Fotografie beschreiben. Dieses und ähnliche Fotos haben nämlich weltweit die Legende erzeugt, der Künstler habe sich bei seiner letzten Aktion selbst tödlich kastriert. Es gibt kein französisches, deutsches, italienisches, amerikanisches Kunstlexikon, in dem nicht immer wieder auf diese Aktion als *ultima ratio* verwiesen wird, als Schlußstrich und Konsequenz: der Künstler entleibt sich selbst bei seiner letzten Aktion, indem er sich kastriert. Es gibt genügend Artikel von der New York Times auf- und abwärts, die sich mit dieser Aktion als Phänomen der modernen Kunst befassen, ja es gibt sogar genügend Artikel von anderen Künstlern, welche diese Aktion verteidigen. Die Wahrheit ist – wie sollte es bei der Fotografie anders sein – ganz anders. Der Körper, den sie hier sehen, ist nicht der von Schwarzkogler selbst, sondern der seines Freundes Cibulka. Alles ist nur simuliert, mit Hilfe von Farbe und Ausdruck, und für den Fotografen in Szene gesetzt. Schwarzkogler ist der unsichtbare Inszenator dieser Szene. Schwarzkogler machte seine letzte Aktion 1967 und setzte 2 Jahre später seinem Leben ein Ende, indem er vom Balkon seiner Wohnung sprang. In diesem Falle verstehen wir wohl, welche die epistemischen und kulturellen Voraussetzungen für diese falsche Rezeption der Fotografie sind: der Mythos von van Gogh, der allgemeine Mythos vom Künstler als Opfer, die Tatsache, daß Schwarzkogler wirklich Selbstmord begangen hat, die realen Selbstverletzungen seines Freundes Günter Brus, usw. Doch reicht dies ebenfalls nicht aus, diese eklatante Selbsttäuschung zu erklären. Jetzt wäre es billig und auch wahr, auf den in der Tat deplorablen Zustand der Kunstkritik zu verweisen, die ja einen kaum mehr überbietbaren Grad an Schwachsinn erreicht hat, um ihr diese Unkenntnis und Fälschung zuzuschreiben. Doch wie ist es möglich, daß diese Fotografien, bei denen nur ein Lesen der Kommentare, der Bildlegende, genügt hätte festzustellen, daß es gar nicht der Künstler selbst ist, der hier in Aktion ist, und daß alles nur für den Fotografen simuliert wird, als Dokumente einer künstlerischen Selbstkastration mit tödlichem Ausgang interpretiert werden? Ist es nicht auch hier wieder der Fake-Charakter der Fotografie, der den Blick auf die Wirklichkeit verstellt, der etwas als wahr und wirklich vortäuscht, was gar

Rudolf Schwarzkogler  
Aktionen 1965–66



that the artist in his last action fatally castrated himself. There is no French, German, Italian or American encyclopedia of art which does not refer to this action as *ultima ratio*, as concluding act and final consequence: in his last action the artist kills himself by castration. In numerous articles from the New York Times up and down this action is discussed as a phenomenon of modern art and there are even articles written by other artists to defend it. The true situation, however, is totally different – and how should it be otherwise since it is photography with which we are dealing! The body that is shown in the photograph is not that of Schwarzkogler himself, but that of his friend Cibulka. Everything is just simulated with the help of paint and of expression, is staged for the photographer. Schwarzkogler is the invisible director of the scene. He carried out his last action in 1967 and two years later put an end to his life by jumping off the balcony of his apartment. In this case the epistemic and cultural preconditions responsible for the incorrect reception of the photograph are easily perceived: the myth of van Gogh, the general myth of the artist as victim, the fact that Schwarzkogler actually committed suicide, the genuine self-inflicted wounds of his friend Günter Brus, etc. Yet all this cannot fully explain this striking self-delusion. At this stage it would be a cheap, though appropriate move to point to the deplorable state of art criticism, which indeed has reached a degree of idiocy that can hardly be surpassed, blaming it for this ignorance and delusion. But how is it possible that even though reading the commentary, the picture legend, is all that is required to find out that the person in the photograph is not really the artist himself – that everything is just simulated for the photographer – these photographs are interpreted as documents of an artistic self-castration with fatal consequences? Is it not once again photography's quality of fakery that obscures our view of reality, that feigns truth and reality for something that never even happened? Is it not to be attributed to the photograph as fake that an event that in reality never took place is discussed throughout the world? Is it not the objectivity feigned by photography that allows appearance and reality to be identified, i.e. ideology (expectations, myths, desires, longings) to be passed off for reality? What lets these photographs appear as documents of a fatal self-castration are, of course, false, sensationalist expectations and a false consciousness. Seeing how these photographs are interpreted, it appears worthwhile to undertake a sociocultural investigation to find out which are the roles that our society ascribes to the artist, the outsider, to sexuality, the body, etc.

nicht stattgefunden hat? Ist es nicht dem Foto als Fake zuzuschreiben, daß weltweit etwas simuliert wird, was gar nicht stattgefunden hat? Ist es nicht von der Fotografie vorgegaukelte objektive Charakter, der es ermöglicht, Schein und Wirklichkeit zu identifizieren, d.h. Ideologie (Erwartungen, Mythen, Lüste, Sehnsüchte) als Wirklichkeit auszugeben? Natürlich sind es falsche sensationslüsterne Erwartungen, ein falsches Bewußtsein, das diese Bilder zu Dokumenten einer tödlichen Selbstkastration macht, und es wäre wohl einer sozio-kulturellen Untersuchung wert, herauszufinden, welche Rolle unsere Gesellschaft dem Künstler, dem Außenseiter, der Sexualität, dem Körper etc. zumißt, daß sie aus diesen Fotografien solches herausliest. Es ist der Fake-Charakter der Fotografie, der es dem falschen Blick erlaubt, in das Kleid der Objektivität zu schlüpfen. Das Foto als Fake verstellt zwar den Blick auf die Wirklichkeit, aber es gibt auch einen Blick frei, den aufs Bewußtsein. Denn die Fotografie ist für das Bewußtsein ein Mittel, sich zu artikulieren. So artikuliert sich das falsche Bewußtsein im Foto-Fake. Insofern schlägt auf einer Meta-Ebene doch wiederum die Stunde der Wahrheit. Denn diese falschen Interpretationen der Fotografien von Ludwig Hoffenreich, die er von Schwarzkoglers Aktionen gemacht hatte, sagen zwar nicht die Wahrheit über die Aktion selbst, aber die Wahrheit über das, was der Betrachter sehen will, über seinen Blick und sein Bewußtsein. Man erwartet und wünscht sich sozusagen, daß sich der Künstler selbst kastriert. Formal haben diese Aufnahmen etwas mit der Sensationsfotografie zu tun, die natürlich ebenfalls dem Fake-Charakter der Fotografie entspringt. Die Sensationsfotografie ist sozusagen eine triviale Abart der Kunstfotografie. In der Intimfotografie, in der Pornofotografie, wahrscheinlich die verbreitetsten Formen der Fotografie, hat der Fake-Charakter der Fotografie, dem sich beide zur Gänze verdanken, neben der Werbung und der Reportagefotografie seine wichtigste Ausbildung erhalten. Es wäre eines eigenen Themas würdig, zu zeigen, welche feinen Verästelungen zwischen der Sexpotografie und der Fakefotografie bestehen. Der Fake-Charakter der Fotografie überträgt sich ja hier am deutlichsten schon auf die reale Szene selbst. Das Staging bei Dorothea Lange war ja noch harmlos. Vom Licht bis zum Heftpflaster, von der Stellung bis zur Hautfarbe, gibt es bei „Playboy“ einen vielfältigen Formalismus, der die Szene stellt. In der Sexpotografie wird deutlich, wie sehr der Signifikant das Signifikat dominiert, wie sehr das Zeichen das Bezeichnete regiert. Denn die Sexpotografie erstellt eine Sexualität, die nur mehr auf dem Papier, auf dem Fotopapier, existiert, als reine Scheinwelt, die von der Wirklichkeit nicht mehr eingeholt werden kann. Nach der Bestimmung der Essenz der Fotografie als Fake haben wir nun auch ihre existentielle Wirkung beim Namen genannt, nämlich die Wirklichkeit selbst vorzutäuschen, von der Mineralflasche mit dem Abbild der Quelle darauf, die nicht existiert oder nicht die ist, aus der das Wasser stammt, es ist ja kein Quellwasser, über die Prospekte von Reisen, Landschaften, Stränden, Wohnmöbeln etc. zur bunten Aufnahme eines friedlich dastehenden Atomkraftwerkes hat unsere gesamte Wirklichkeit eine zweite Haut erhalten, die Fake-Haut der Fotografie. Der Fake-Charakter der Fotografie hat eine Fake-Kultur und eine Fake-Wirklichkeit in die Welt gesetzt. Wem gelingt es noch, eine Landschaft nicht als Ansichtskarte zu sehen, in der Sexualität nicht die Stimulantien der erotischen Fotografie zu reproduzieren, die sich in seinem Bewußtsein und seinem Blick unverrückbar eingenistet haben? Die Rolle des Kleinbildes ist in diesem Zusammenhang noch kurz zu streifen. Die Liebe zum Großbild war ja gezeichnet von der Sehnsucht, den Glauben an die Wahrhaftigkeit der Fotografie zumindest durch eine annähernd großgenetrate Abbildung aufrecht zu halten. Deswegen hat eine allzu auffällige Störung der Größenverhältnisse, wie es im Falle des Kleinbildes geschehen ist, eine allzu abrupte Störung und Ver-

It is photography's quality of fakery which allows the false view to slip into the garb of objectivity. The photograph as fake obscures our view of reality, yet at the same time provides a glimpse of something else – of our consciousness. For photography is a means by which our consciousness expresses itself. Hence the false consciousness finds its expression in the photo-fake. And thus on a meta-level the truth once more becomes apparent. For if these false interpretations of the photographs of Schwarzkogler's actions made by Ludwig Hoffenreich do not tell the truth about the actions themselves, they certainly do tell the truth about the viewer's expectations, his perceptions and his consciousness. The expectation and hope is there, as it were, for the artist to castrate himself. In a formal sense, these photographs bear some relation to sensationalist photography which, of course, also originates in photography's quality of fakery. Sensationalist photography in a way represents a trivial version of art photography. Apart from advertising and photjournalism it is in intimate erotic photography and pomographic photography, probably the two most common forms of the medium, that photography's characteristic quality of fakery, whence both these forms originate, finds its most significant expression. It should be a worthwhile undertaking to examine the delicate intertwining of sex photography and fake photography. It is in sex photography that photography's characteristic of fakery enters most pronouncedly into the actual scene. Dorothea Lange's staging efforts were harmless by comparison. Be it the lighting or the exact placement of a band-aid, the subject's position or the color of her skin, in Playboy magazine all this is included in a multifarious formalism that determines the staging of the scene. In sex photography it becomes apparent to what extent the *signifiant* dominates the *signifié*, to what extent the sign rules over that for which it stands. For the sexuality as it is created in sex photography exists only on paper, or rather photographic paper; it represents a fiction that reality cannot catch up with any more.

Thus we have not only identified the essence of photography as fakery, but at the same time have pinpointed its existential consequence, i.e. the simulation of a reality that is not there. Be it the mineral water bottle with the reproduction of a spring which does not really exist or is not identical with the source of the water (who says it is spring water!) or the countless brochures advertising travels, landscapes, beaches, furniture, etc., or be it a brightly colored photograph of a nuclear power plant peacefully sitting in the countryside – whatever it may be, a second skin has been pulled over reality: the faked skin of photography. Photography's character of fakery has created a fake culture as well as a fake reality. Where is the person who does not perceive a landscape as a picture postcard, who in his sexual activities does not reproduce the stimulants of erotic photography ineradicably planted into his consciousness and his perception?

In this context the role of the small format photograph needs mentioning. The love for large format photographs was characterized, as we have seen, by the desire to keep alive the faith in the truthfulness of photography at least by way of reproductions that were roughly true to size. Any conspicuous violation of the proper proportions, as in the small format photograph, therefore meant an all too abrupt upsetting of this faith. The public's eyes were closed, as it were, to the small format photograph, because it did not want to be awakened to photography's quality of fakery. The fact that we have by now grown accustomed to the small format, fully accepting its existence, thus indicates that we have gotten used not only to photography being characterized by fakery but also to the same quality in our reality. While on the one hand the acceptance of the small format implies a process of getting accustomed, it on the other hand represents a disaccustoming as well, in the sense of our being broken of

letzung dieses Glaubens bedeutet. Man verschloß sozusagen die Augen vor dem Kleinbild, weil man den Fake-Charakter der Fotografie nicht sehen wollte. Die nun herrschende Gewöhnung an das Kleinbild, die tadellose Hinnahme der Existenz des Kleinbildes zeigt also an, daß wir uns nicht nur an den Fake-Charakter der Fotografie, sondern auch an den Fake-Charakter unserer Wirklichkeit gewöhnt haben. Das Kleinbild ist also einerseits eine Gewöhnung, andererseits eine Entwöhnung, nämlich die Entwöhnung vom Glauben an die Wahrhaftigkeit der Fotografie. Das Kleinbild zeugt also von einer fortwährenden Entwöhnung von der Realität, wie sie in unserem Jahrhundert das Bewußtsein der meisten Individuen charakterisiert. Wenn Wirklichkeit zum Teil ein Epiphänomen der Kommunikation ist, eine gesellschaftliche Konstruktion und Konvention, dann hat die fotografische Kommunikation (und ihr Fake-Charakter) einen wesentlichen Anteil daran.

Wir kommen nun auf die Kunstproblematik der Fotografie zu sprechen, auf die Rolle, welche die Fotografie bei der Entwicklung der Kunst spielte. Brechts Zitat zeigte schon an, daß auch die soziale Fotografie der Kunst bedarf. Bild-Text-Kombinationen wie Brechts „Kriegsfibel“, Serien-Aufnahmen und Foto-Sequenzen sind mögliche Exits aus dieser Problematik. Denn neben der einen erwähnten Kritik des Foto-Dokuments durch den gesellschaftlichen Gebrauch der Fotografie in einer partizipatorischen fotografischen Praxis, eben der Fotopolitik, gibt es eine zweite Kritik des Fotodokuments in der Kunst und durch die Kunst selbst, die eben darin besteht, den Fake-Charakter der Fotografie herauszustellen. Die Fotomontagen, die tollen Luft-Perspektiven der Fotopioniere, die durch die lange Belichtungszeit bedingten unscharfen Konturen der Frühfotografien, den kühnen Ausschnitte, die extremen Perspektiven (die Rodtschenko-Perspektive), die Solarisation, die Fotogramme etc. — sind es nicht alle Versuche, den Code, den Konsens vom objektiven mechanischen Charakter der Fotografie als naturgetreue Wiedergabe der Realität aufzubrechen? Wollen diese Insistenzen auf die technischen und subjektiven Bedingungen der Fotografie nicht die Selbsttäuschung von der dokumentarischen Wahrheit der Fotografie, unberührt vom Zutun des Menschen und der Maschine, enttäuschen? Wird hier nicht versucht, eben durch eine gleichsam doppelte Täuschung den Täuschungscharakter der Fotografie aufzuzeigen und zu bewahren? Denn natürlich sieht das Auge Bäume und Balkone nicht so wie die Kamera von Rodtschenko oder Moholy-Nagy. Die technisch bedingte beschleunigte Verkürzung dieser Aufnahmen sind ja keine Widerspiegelungen der Wirklichkeit, sondern künstliche fotografische Wirklichkeit, Fake-Wirklichkeit, die nur durch die Gesetze der Fotografie existiert: Foto-Fake-Welt.

Natürlich hat die Fotografie auch Anteile dokumentarischen Charakters und kann mit ihrer Hilfe die Wirklichkeit rekonstruieren, eben zum Beispiel in der architektonischen perspektivischen Fotografie. Natürlich kann die Fotografie Rückschlüsse auf die Wirklichkeit ermöglichen und dazu dienen, Plätze, Häuser und Menschen wiederzuerkennen, wiederzufinden. Wir haben nur den Fake-Charakter vielleicht etwas überbetont, weil er gemeinhin verschwiegen wird. Für die quasi prozentualen Anteile von Wahrheit und Fake einer Fotografie gilt vielleicht dasselbe Gesetz wie für die Sprache, das Wittgenstein so formuliert: „Der Gebrauch eines Wortes bestimmt seine Bedeutung.“ Es kommt also auf den Gebrauch an, auf die spezielle Situation, auf das jeweilige Interesse, wodurch bedingt wird, ob nun der Fake-Charakter oder der dokumentarische Charakter einer Aufnahme im Mittelpunkt steht und wichtig wird. Es gibt einfache Situationen, wo das Foto fraglos als Dokument der Wirklichkeit hingenommen wird, es gibt aber auch Situationen, wo der Fake-Charakter der Fotografie ausschlaggebend ist und es wichtig ist, ihn zu erkennen.

our faith in the truthfulness of the photograph. Thus the small format testifies successive weaning from reality — a development that in our century is characteristic of most people's consciousness. If it is correct that reality in part must be considered an epiphenomenon of communication, a social construction and convention, then photographic communication (and its quality of fakery) has an important part in it. This leads us to the issue of art and photography, i.e. the question of what role photography has played in the development of art. As the passage quoted from Brecht already indicated, social photography also requires art. Photo-text combinations such as Brecht's "Kriegsfibel" (War Journal), photo series and photo sequences are possible ways of getting around the problem. For apart from the aforementioned criticism of the photograph as a document which consists in a social application of photography within a participatory photographic practice, i.e. photo politics, there is a second line of criticism of the photograph as a document within and by art itself which proceeds by exposing photography's characteristic quality of fakery. Photomontages, the impressive aerial photographs of the photo pioneers, the hazy contours of early photographs thrown out of focus by overlong exposure times, bold frames and extreme perspectives (the Rodtschenko perspective); solarisations, photograms, etc. — are they not all attempts to break the code, the consensus as to the objective and mechanical character of photography as a truthful reproduction of reality? The intention behind this insistence on exploring the technical and subjective conditions of photography — is it not to frustrate the illusion of the documentary truth of photography, of its being free from human or mechanical interference? Is it not the attempt to expose and prove photography's character of fakery by way of double fakery, as it were? For the human eye evidently does not perceive trees or balconies in the way that Rodtschenko's or Moholy-Nagy's camera did. The excessive foreshortening of lines arising from technical conditions, as it is characteristic of these photographs, after all does not reflect reality, but rather an artificial photographic reality, a fake reality that exists by the laws of photography only: a world of photographic fakery.

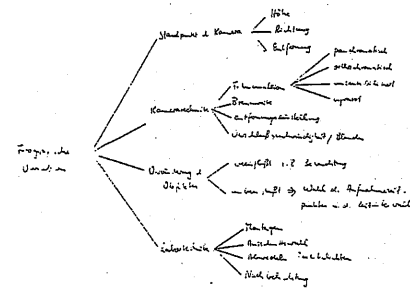
Of course, photography in part is also of a documentary nature and with its help is able to reconstruct reality as, for instance, in the case of the perspectival photography of architecture. Of course, photography allows inferences to be made as to reality itself, and it may help in recognizing or re-finding places, buildings, or people. If I have overemphasized the characteristic of fakery in photography, it is because this particular aspect usually is withheld. As concerns the percentage, so to speak, of truth and fakery in photography, the same law might be assumed to apply as in the case of language — a law phrased by Wittgenstein as follows: "The meaning of a word is determined by its use." Thus it is its use, the particular situation and interest which determine whether photography's character of fakery or its documentary character will be dominant in a given photograph. There are situations in which the photograph stands unchallenged as a document of reality, yet at the same time there are situations in which photography's character of fakery becomes decisive — and when we need to be aware of it.

Nach Nietzsche ist die Kunst immer die starke Macht des Falschen: täuschen, verschleiern, blenden, verführen. Der Wille zur Täuschung ist der künstlerische Wille. Die Kunst preist die „Welt als Irrtum“. Sie lobt die Lüge, um in einer doppelten Bejahung des Scheins eine neue Wahrheit zu gewinnen. Insofern ist der Streit um den Kunstcharakter der Fotografie leicht zu schlichten. Denn die Fotografie zeichnet sich ja gerade durch diese Kraft der Täuschung, die Kraft des Fake aus. Daher ist die Fotografie als Macht des Falschen Kunst. Wer Kunst und Wahrheit will, will höchste Kunst, die den Schein als Wahrheit vortäuscht und gleichzeitig den Schein als Schein erkennbar macht.

Von solcher Fotografie, die den Fake-Charakter der Fotografie behandelt, will ich nun einige Beispiele nennen:



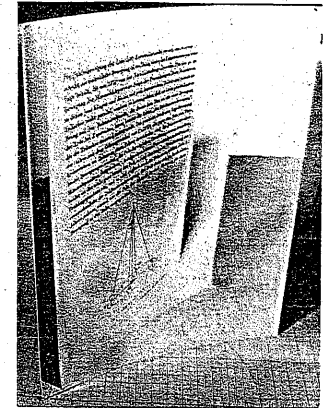
Kazimierz Bendkowski  
Image relative Series C 1975—77  
It's a cinema staging (It's a fragment of reality) /  
Es ist eine Kinoinszenierung  
(Es ist ein Ausschnitt der Realität)



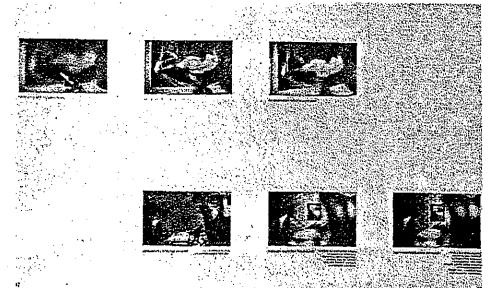
Klaus Ritterbusch  
Fotografie als Kalkül von Variablen 1975 /  
Photography as a System of Variables 1975

According to Nietzsche, art is the overpowering force of the false: deceiving and concealing, deluding and seducing. The will to deceive is the artistic will. In art "the world as error" is praised. Art praises the lie in order to gain a new truth by a double affirmation of the sham. In this respect the art/photography argument may easily be settled. For this power of deception, the power of the fake, is precisely photography's most outstanding feature. Thus photography as the force of the false is art. Whoever pursues truth and art, will strive for the highest in art which pretends that what is sham in reality is true, and at the same time exposes the sham for what it is.

I will now give some examples of the kind of photography that deals with the character fakery in photography:



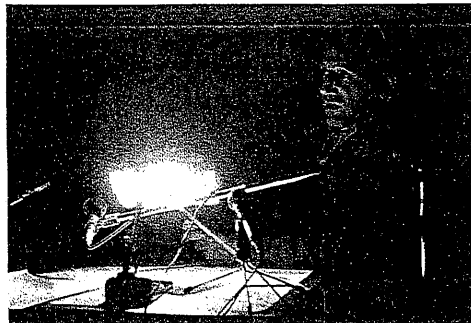
Peter Weibel  
The paradox of perspective 1973/4  
(45° + 45° + 45° = 135° and still not visible)  
Paradox der Perspektive 1973/4  
(45° + 45° + 45° = 135° und doch nicht sichtbar)



John Hilliard  
Focus Works 1975/76  
1st Sequence: She observed her reflection in the glass  
2nd Sequence: depression (directed inward),  
jealousy (directed backward),  
aggression (directed forward) /  
1. Folge: Sie beobachtete ihr Spiegelbild im Glas  
2. Folge: Depression (nach innen gerichtet)  
Eifersucht (nach hinten gerichtet)  
Agression (nach vorne gerichtet)

Literaturhinweise:

- Barbara Rosenblum, „Photographers at work“, Holmes & Meier, New York 1978.  
 Nathan Lyons (Hrg.), „Photographers on Photography“, Prentice-Hall, New Jersey 1966.  
 Josef Maria Eder, „Geschichte der Photographie“, 4. Auflage, Wien 1932.  
 F. A. W. Netto, „Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder“, Knapp Verlag, Halle 1839. Reprint 1979, Knapp Verlag (Droste), Düsseldorf.  
 Roy E. Stryker/Nancy Wood, „In this proud land“, Secker & Warburg, London 1974.  
 Gunter Rambow/Peter Weibel et al, „... das sind eben alles Bilder der Straße“, Syndikat, Frankfurt 1979.  
 Michael Schwarz, „Analytische Fotografie“ (Edmund Kuppel, Kazimierz Bendkowski, Klaus Ritterbusch, John Hilliard), Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1977.  
 Eadweard Muybridge, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1976.  
 Otto Stelzer, „Kunst und Photographie“, Piper, München 1978, 2. Auflage.  
 „Symposion über Fotografie“, Forum Stadtpark, Graz 1979.  
 Stephen Willats, „Ich lebe in einem Betonklotz“, Verlag König, Köln 1980.  
 Herbert Molderings, „De la photographie“, Goethe Institut, Paris 1980.  
 Jery Olek, „Photo in Opposition zum Abbild“, In: Pannonia, 7. Jg. Nr. 1, Frühling 1979.



PETER WEIBEL

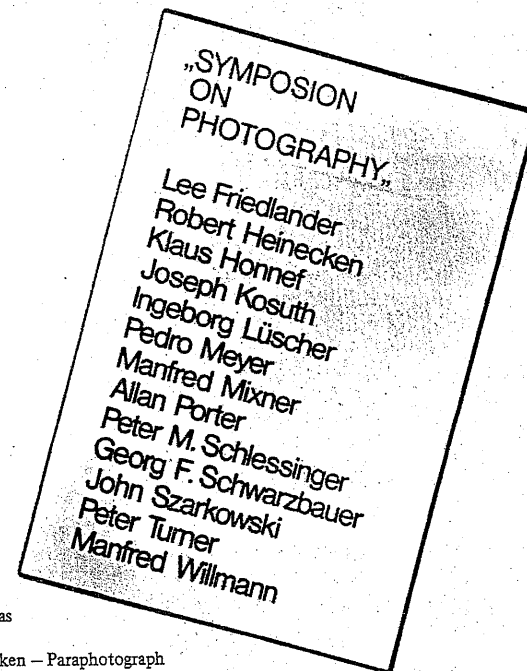
geb. 1945 in Odessa, lebt und arbeitet in Wien/Österreich; seit 1976 Lektor für „Theorie und Form“ an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, seit 1979 Gastprofessor für „Medienkunst“ an der Gesamthochschule Kassel.  
 Einzelausstellungen u. a. „Zur Kosmologie des Paradoxon“, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1975; „Video“, Galerie Stampa, Basel 1977; „Skulpturale Identität“, Galerie de Appel, Amsterdam 1978; „Imaginärer Raum (Tetraeder)“, Galerie Stampa, Basel 1980  
 Gruppenausstellungen u. a. „Destruction in Art“, Symposium, London 1966; „Das Sofortbild“, Aktionsgalerie, Bern 1977; „Photographie als Kunst 1879-1979 / Kunst als Photographie 1949-1979“, Innsbruck, Graz, Wien 1979; „Künstler-Fotografien“, Galerie Krinzinger und Galerie nächst St. Stephan, Wien, Basel, New York 1980  
 Publikationen u. a. „Wien - Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“ (mit Valie Export), Frankfurt 1970; „Dies sind alles Bilder der Straße“ (mit Gunter Rambow et al.), Frankfurt 1979; „Künstlerschauenfenster“ (mit Peter Pakesch), Graz 1980

References:

- Barbara Rosenblum, „Photographers at work“, Holmes & Meier, New York 1978.  
 Nathan Lyons (Hrg.), „Photographers on Photography“, Prentice-Hall, New Jersey 1966.  
 Josef Maria Eder, „History of Photography“, (trans. 1945), Dover, New York, Reprint 1978.  
 F. A. W. Netto, „Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder“, Knapp, Halle 1839. Reprint 1979, Knapp (Droste), Düsseldorf.  
 Roy E. Stryker/Nancy Wood, „In this proud land“, Secker & Warburg, London 1974.  
 Gunter Rambow/Peter Weibel et al, „... das sind eben alles Bilder der Straße“, Syndikat, Frankfurt 1979.  
 Michael Schwarz, „Analytische Fotografie“ (Edmund Kuppel, Kazimierz Bendkowski, Klaus Ritterbusch, John Hilliard), Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1977.  
 Eadweard Muybridge, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1976.  
 Otto Stelzer, „Kunst und Photographie“, Piper, Munich 1978, 2nd ed.  
 „Symposion on Photography“, Forum Stadtpark, Graz 1979  
 Stephen Willats, „Ich lebe in einem Betonklotz“, König, Cologne 1980.  
 Herbert Molderings, „De la photographie“, Goethe Institute, Paris 1980.  
 Jery Olek, „Photo in Opposition zum Abbild“, In: Pannonia, Vol. VII No. 1, spring 1979.

PETER WEIBEL

born 1945 in Odessa; lives and works in Vienna/Austria; since 1976 lecturer in „theory and form“ at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna; since 1979 visiting professor of „media arts“ at the Gesamthochschule in Kassel/West Germany.  
 one-man shows (selection): „Zur Kosmologie des Paradoxon“, Galerie nächst St. Stephan, Vienna 1975; „Video“, Galerie Stampa, Basel 1977; „Skulpturale Identität“, Galerie de Appel, Amsterdam 1978; „Imaginärer Raum (Tetraeder)“, Galerie Stampa, Basel, 1980  
 group shows (selection): „Destruction in Art“, symposium, London 1966; „Das Sofortbild“, Aktionsgalerie, Bern 1977; „Photographie als Kunst 1879-1979 / Kunst als Photographie 1949-1979“, Innsbruck, Graz, Vienna 1979; „Künstler-Fotografien“, Galerie Krinzinger und Galerie nächst St. Stephan, Vienna, Basel, New York 1980  
 publications (selection): „Wien - Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“ (with Valie Export), Frankfurt 1970; „Dies sind alles Bilder der Straße“ (with Gunter Rambow et al.), Frankfurt 1979; „Künstlerschauenfenster“ (with Peter Pakesch), Graz 1980



LEE FRIEDLÄNDER:

Self-Introduction with Slides / Selbstdarstellung mit Dias

ROBERT HEINECKEN:

Robert Heinecken - Paraphotographer / Robert Heinecken - Paraphotograph

KLAUS HONNEF:

Thesen zur Autorenfotografie / Some Theses Regarding a Photography of Authors

JOSEPH KOSUTH:

1979 („painting is finished . . .“) / 1979 („die Malerei ist am Ende . . .“)

INGEBORG LÜSCHER:

Von der Meditation bis zur Clownerie, - alles das tun sie . . . / From Meditation to Clownery, - They Do it All . . .

PEDRO MEYER:

Kritik am Fotomarkt - Arbeiten außerhalb des Systems / A Critical Study of the Photographic Market, - Working Outside the System

MANFRED MIXNER:

Skizze einer ästhetischen Theorie der Fotografie / An Outline of an Aesthetic Theory of Photography

ALLAN PORTER:

A Child's Garden of Photography / Das Kindergartenmärchen der Photographie

PETER M. SCHLESSINGER:

Eye of the West: Camera Vision and Cultural Consensus / Das Auge des Westens: Die Sehweise der Kamera und der kulturelle Konsens

GEORG F. SCHWARZBAUER:

Die Bedeutung der Fotografie in der bildenden Kunst der Gegenwart. Fotoarbeiten zwischen Zitat und Verweigerung / The Significance of Photography in the Visual Arts Today. Photographic Works between Reference and Refusal

JOHN SZARKOWSKI:

American Photography and the Frontier Tradition / Die amerikanische Fotografie und die Tradition der Grenze

PETER TURNER:

Regarding Chance and Photography (or My Art Belongs to Dada) / Über den Zufall in der Fotografie

MANFRED WILLMANN:

Das ist mein theoretisches Statement / This Is My Theoretical Statement

150 Seiten, 42 Abbildungen Duoton, 12 Farbseiten; deutsch/englisch, Preis: Broschüre 6S 270,-, Leinen 6S 350,- (inklusive Porto und Verpackung; Österreich 6S 290,- bzw. 6S 370,- Ausland 6S 300,- bzw. 6S 380,-).

Bestellung: durch Einzahlung des jeweiligen Betrages auf Konto Nr. 0000-008656 bei der Steiermärkischen Sparkasse Graz (netto und spesenfrei für den Empfänger) oder mit Scheck.

150 pages, 42 illustrations (duotone), 12 color pages, German/English text; net prices: paperback, 6S 270,-; cloth-bound, 6S 350,-; prices incl. postage and packaging: Austria, 6S 290,-/6S 370,-; all other countries, 6S 300,-/6S 380,-.

Payment by remittance to A/C No 0000-008656, Steiermärkische Sparkasse, A-8010 Graz (no discount and charges prepaid) or by check to the below address.

Bestellung bei / Orders to:  
 Fotogalerie im FORUM STADTPARK Graz, Stadtpark 1, A-8010 Graz/Austria