

Peter Weibel

FOTOGRAFIE ALS KÜNSTLICHE REALITÄT

(1985)

Zu den Bild-Inszenierungen von Herwig Kempinger

DAS PROGRAMM DER MODERNE

- hat als zentralen Begriff die Idee des Fortschritts, im Sinne von Hegels Definition der Weltgeschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“. Geschichte ist insofern primär Freiheitsgeschichte. In die Textur der Geschichte ist der Fortschritt inskribiert, in die Kontur des Fortschritts die Freiheit. Das Tripel Geschichte - Fortschritt - Freiheit gehört also zu den Grundpfeilern der Moderne.

Die Kritik an der Moderne, indem man die Postmoderne und Post-histoire proklamiert, fräst sich wesentlich am Begriff des Fortschritts fest. Dabei wird übersehen, daß zwar der Fortschritt, ebenso wie die Freiheit, eine neuzeitliche Kategorie ist, aber schon ein in der Antike und im Mittelalter gebildeter und gebrauchter Begriff ist. Cicero war es, der „prokope“, die griechische Bezeichnung für Fortschritt, mit „progressus“ übersetzte. Heute sind wir gewohnt, Fortschritt verengt als naturwissenschaftlich-technisch zu verstehen, dabei kann ein Titel wie „The Pilgrims Progress“ aus dem 17. Jahrhundert darauf verweisen, daß Fortschritt auch bedeuten kann, auf Gott hin fortzuschreiten oder im Sinne von Aristoteles Deutung der Philosophiegeschichte als fortschreitende Erweiterung des Wissens. Mit Hilfe der Zusammenfassung alles religiösen, philosophischen, wissenschaftlichen, künstlerischen und technischen Wissens Wohlstand und Wissen für alle zu garantieren, ist scheinbar das Ziel der allgemeinen Fortschrittsidee.

Die Erfindungen des menschlichen Geistes spielen im idealen Szenarium des Fortschritts eine große Rolle. Die Demokratie hat die Voraussetzung für den entfesselten Prometheus geschaffen, für die allgemeine Nutzung und Verbreitung menschlicher Erfindungen, indem sie zwischen Wissenschaft (der Muße der sozialen Oberschichten) und Handwerk (der Unterschichten) eine Brücke schlug. Aus dieser Vereinigung entstand die Technik, welche eine fundamentale Umwälzung unserer Lebenswelt, unserer Gesellschaft und Kommunikationsformen einleitete. Als Folge davon entstand das Ideal des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts mit seinen Folgeproblemen. Auch die Fortschrittsgeschichte der menschlichen Kultur und Kunst konnte sich der im 19. Jahrhundert einsetzenden Technisierung unserer Lebenswelt nicht entziehen. Mit dem Auftreten der Fotografie vor mehr als hundert Jahren entfaltete sich auch eine Technisierung unserer Bildwelten, die bis heute fortschreitet. Gleichzeitig wurde auch in der Kunst die Kategorie des

Fortschritts in Begriffen wie Avantgarde und Progressivität zum Ideal erhoben. Die Auswirkungen dieser Technisierung unserer Bilderzeugung und Bildverarbeitung sind bei weitem noch nicht erfaßt worden.

Die Krise der Fortschrittsidee, ausgelöst durch die Folgeprobleme des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts, der in den Augen seiner Kritiker sich vom Instrument der Emanzipation und Befreiung in ein Instrument der Selbstentfremdung des Menschen und Sinnentleerung verkehrte, hat auch eine Krise des Programms der Moderne heraufbeschworen. Bei dieser Kritik des Fortschritts wird aber übersehen, daß das Ausblenden des Fortschritts auch die Freiheit ins Wanken bringt gemäß Hegels Definition der Geschichte als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit. Der Subjektbegriff und der Technikbegriff der neuzeitlichen Gesellschaft sind gesellschaftsstrukturell aufeinander bezogen, und daher nicht ohne weiteres einseitig abzubauen.

Man kann sich nun Kunstwerke wünschen, die sich des skizzierten Gesamtzusammenhangs und seiner Evolution bewußt sind und daher die Ideale der Moderne und der Avantgarde fortführen, ohne sich jedoch durch diese zwanghaft zu legitimieren, wie es eine der eigentlichen Aufgaben der Postmoderne wäre. Kempingers Fotografien sind solche Kunstwerke. Ihre Geschichtsmächtigkeit und -berechtigung beziehen sie aus der Tatsache, daß sie im Bereich zwischen dem No Future des pathetischen Punk und dem nostalgischen Konservatismus in Öl die Ausdifferenzierung des Programms der Moderne vorantreiben. Nicht die visuelle Eleganz und formale Intelligenz, die ohnehin evident sind, geben Kempingers Fotografien ihren künstlerischen Rang, sondern diese Ausdifferenzierung, dieser Fortschritt im Bewußtsein.

DIFFERENZIERUNG

In der Thematisierung der Abbildungsbeziehung, dieses Relationsgefüges zwischen Objekt, Kamera und Bild, wie sie einer vordergründigen Betrachtung zuerst auffallen mag, wird aber mehr geleistet als nur dies. In der differentiellen Bestimmung von Abbild und Gegenstand wird auch versucht, die Identität der Differenz von Erkenntnis und Gegenstand, von System und Umwelt zu bestimmen. Mit einer konstanten, aber kleinen Anzahl von Operatoren wie Spiegel, Wasser, Feuer und mit auffallend selbstreferentiellen, rekursiven Operationsweisen hebt er Schranken der Erkenntnis auf und ersetzt sie durch erkennbare selbsteingeführte, also revidierbare Limitation. Das Ziel ist, die Einheit von System und Umwelt im System selbst in ihrer Differenz zu repräsentieren, weil dies dem Zustand der Selbstrealisation der modernen Gesellschaft in ihrer jetzigen Phase entspricht, wo Umwelt

Anmerk.: Keine Seitenangaben: Text umschließt das gesamte Ausstellungsverzeichnis!

(Natur, Lebenswelt) vom Sozialsystem (Technologie, Vergesellschaftung) als Subsystem vereinnahmt wird. Die Ausformulierung des Fotografie-systems, seiner Apparatur und Mechanismen, führt logischerweise zu einer Auflösung natürlicher Sachverhalte und zu einer Steigerung künstlicher Inszenierungen. Die operative Selbstreferenz als Folge der Thematisierung der Abbildungsmechanik, wie sie bestimmend ist für die große Stömung der österreichischen Künstlerfotografie und die internationale Bewegung der konzeptuellen Fotografie seit 1970, hat wiederum die Voraussetzung geschaffen für die Steigerung künstlicher Operationen innerhalb des Fotografie-systems selbst. Diese fotografie-spezifische Reflexionstheorie koppelt sich aber nicht von einer Reflexions-theorie der Welt ab, sondern holt nur den Stand der kulturellen Fort-schrittsgeschichte ein, der schon seit längerem dadurch gekennzeichnet ist, daß die Wissenschaft selbst zum Thema der Wissenschaft wird, seien es die Methoden und Begriffe der Wissenschaft, seien es deren soziale Funktion und deren Rolle bei der Konstruktion der Welt. Diese wissenschafts-spezifische Reflexionstheorie hat besonders in der österreichischen Philosophie des 20. Jahrhunderts ihre vielleicht typischste und folgen-reichste Ausprägung erfahren. Von Gödel bis Wittgenstein finden wir Selbstreferenz und Abbildung thematisiert, sodaß in der Tat das Problem „Schein und Wirklichkeit“, wie es die österreichische Medienkunst zur Schau stellt, aus dem Profil der österreichischen Philosophie von Weltrang abzuleiten ist. In der rekursiven Problematisierung von Schein und Wirklichkeit in einer fotografisch inszenierten künstlichen Welt, wie es in Kempingers Kunstwerken der Fall ist, indem er die Ausdifferenzierung der Technisierung unserer Bildwelt künstlerisch konsequent verfolgt, ist natürlich kein naives Auseinanderfallen von Lebenswelt und Technik möglich, sondern die funktionale Differenz von Lebenswelt (Natur) und Technik gesellschaftlich strukturell bedingt und produziert. So inter-dependieren das Tripel Gesellschaft-Lebenswelt-Technisierung und das Tripel Geschichte-Freiheit-Fortschritt. Im semiotischen Trippel Gegenstand-Bild-Kamera bringt Kempinger diese Interdependenz zur Aufführung in einer Komplexität, welche der Gesellschaft noch fehlt. Darin liegt das utopische Potential und der Progress seiner Fotografie und ihre Akkordanz mit dem Programm der Moderne.

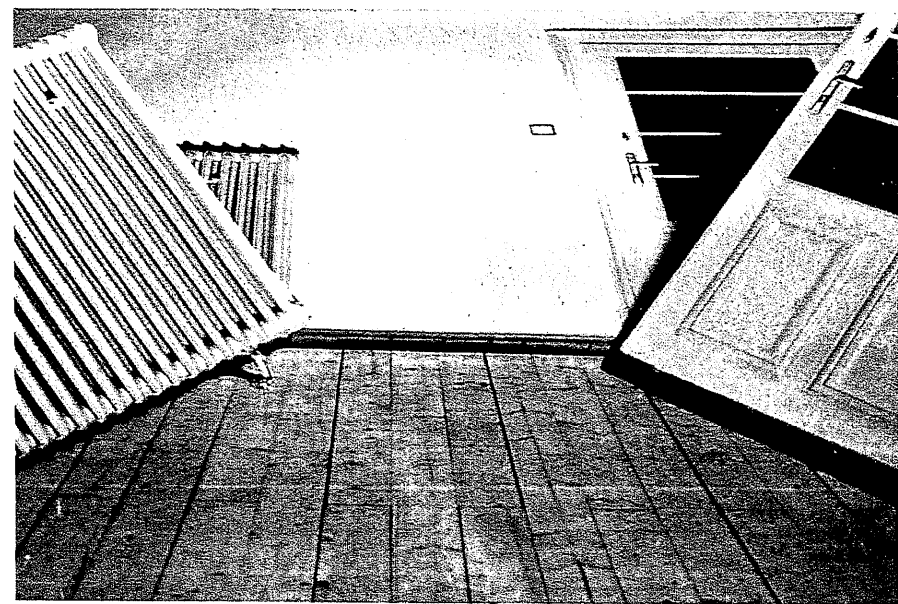
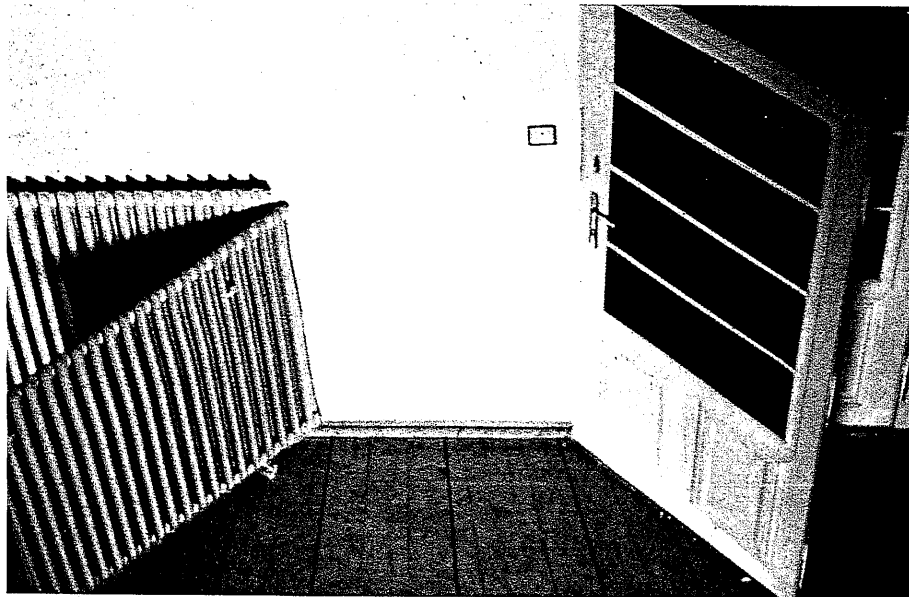
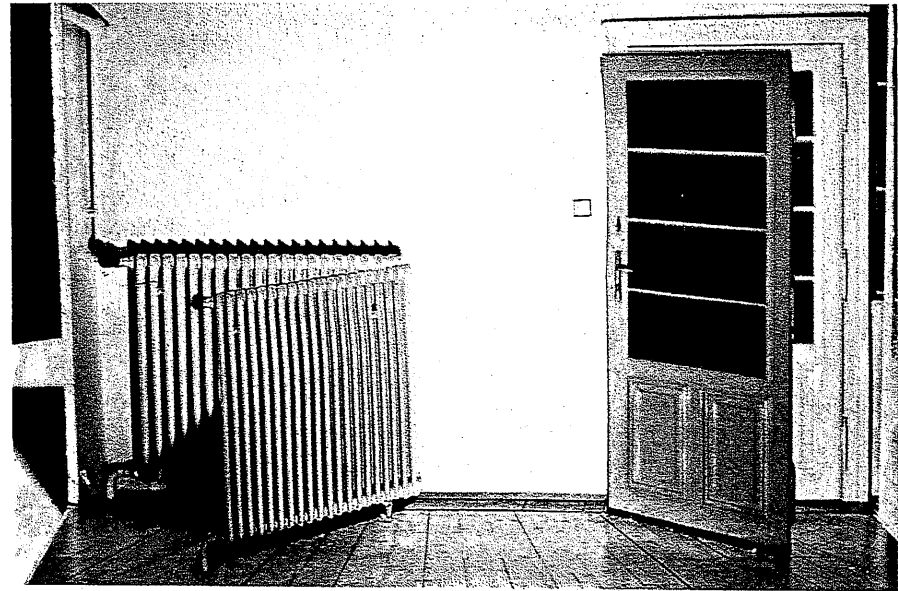
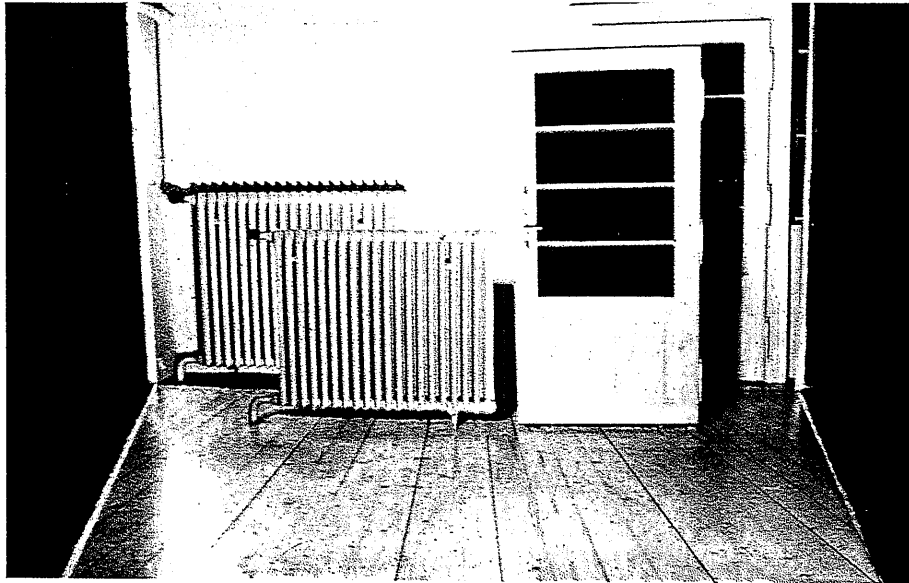
SEQUENZEN

Es gibt selten Bildfolgen, die ihre ästhetische Notwendigkeit so zwingend aus sich heraus legitimieren, wie die Fotosequenzen von Kempinger. Meist sind Fotosequenzen determiniert durch das

Referentiale ihrer Abbildung, durch externale Gegebenheiten wie Zeit (Stunden), Gegenstand (Anzahl) etc. Die Notwendigkeit zur Sequenz ergibt sich hingegen bei Kempinger schon aus der Ästhetik des Einzelbildes heraus, weil er das Wesen der Fotografie als Bildmaschine nicht lokalisiert, sondern die Eigentümlichkeit jeder Maschine, sequentieller Natur zu sein, auch zu einer Eigenschaft der Fotografie macht, sie also distribuiert. Die Fotos sind gleichsam abzählbare Kader bzw. Felder einer Fotografiemaschine bzw. eines Bildcomputers mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, wo ein Bildfeld die Eigenschaften des nächsten Bildfeldes im Keime determiniert. Dieser Determinate zu folgen, sie aber gleichzeitig zu transzendieren, ist auch der ästhetische Grund für die Existenz des Werkes als Fotofolge bei Kempinger

Fotografie als sequentielle Maschine bedeutet aber nicht, an der technischen Apparatur selbst haften zu bleiben. Die triadische visuelle Pyramide, die in John Hilliards Verwendungsweise der Tiefenschärfe (die Brennweite kann normalerweise nur auf einen Raumbereich scharf fokussiert werden, wodurch automatisch zwei andere Raumbereiche, nämlich vor und hinter der Tiefenschärfe entstehen) zur Herstellung von aus drei Elementen bestehenden Fotosequenzen geführt hat, die allerdings nur verschiedene Abbildungen ein und derselben inszenierten Situation sind, spiegelt die Realität und die technischen Eigenschaften der Kamera, stellt aber auch gleichzeitig eine Konstruktion dar, und zwar auf doppelte Weise: die Konstruktion der Realität und deren fotografische Darstellung als kulturelle Konstruktion.

Für Kempinger ist dieser fotografische Konstruktivismus bereits eine *conditio sine qua non*, sodaß die Inszenierung den Grad der Simulation annimmt. Inszeniert Hilliard noch die Realität, so simuliert sie Kempinger nur mehr. Sind die Vorgaben des einen für die Fabrikation der (fotografischen) Wirklichkeit noch reale Menschen, hantiert der andere nur mehr mit fotografischen Modellen von Menschen. Der umfassende inszenatorische Charakter bereits des Einzelbildes macht das Ausrollen, Ausdifferenzieren in die Reihe notwendig, um am Einzelbild zu erkennen, was an ihm fiktiv und was an ihm real ist, um das Einzelbild überhaupt erfassen zu können. Doch das zweite Bild ent-täuscht und ent-tarnt zwar die fiktiven Elemente im ersten Bild, ist aber selbst wiederum in seiner Offenlegung so fiktionalisiert, daß die Enttäuschung eine Täuschung zweiten Grades sein kann. Enthält nämlich das zweite Bild ebenso Elemente, von denen unsicher ist, ob sie fiktiv oder real sind, so leidet natürlich darunter die Sicherheit, mit der dieses zweite Bild den Realitätsanspruch des ersten überprüft. Das dritte Bild folgt klarerweise der Logik des Imaginären und der gleichzeitigen Ent- und Ver-rätselung in einer



Kette aufsteigender Metasysteme. Gerade diese verkettete Ablösung von Gliedern des Scheins und des Realen, wo nacheinander das Reale fiktiv und das Fiktive real erscheint, was im Präsens des Einzelbildes selbst ja nur eindimensional und eindeutig, d. h. als Reales oder Fiktionales, ausgesprochen werden kann, bedingt die Form der Folge als Existenzweise seiner künstlerischen Fotografie. Aus der Ambivalenz des Fiktiven und Realen im Foto selbst, was darzustellen ja das Ziel ist, folgt unabdingbar die Notwendigkeit der Fotofolge als Darstellungsweise.

FUGEN

Die Wiedergabetreue der Fotografie, die naturgetreue Darstellung objektiver Realität durch die Fotografie, mit einem Wort, die realistische Repräsentanz der Fotografie wird in diesen Fotofolgen in Frage gestellt, wo in der Kette der Signifikanten die illusionären und realen Elemente einander wechselweise substituieren. Kempingers Fotografien sind visuelle Rätsel, die in der Folge gelöst werden können. Sie sind weniger ein Spiegel der Realität als eine Spiegelung ihrer selbst. Doch in der unendlichen Spiegelung ihrer selbst gelingt es ihnen, nicht nur über sich selbst zu sprechen, sondern auch die Konstruierbarkeit der Wirklichkeit als existentielles Faktum zur Schau zu stellen.

Der Betrachter dieser Bilderrätsel, wo die Fotos aufeinander folgen wie Masken, unter denen immer wieder nur eine neue Maske zum Vorschein kommt, befindet sich also gleichsam in einem unendlichen Suchprozeß nach der Wirklichkeit und der Wahrheit, ohne daß diese je mit Gewißheit auftauchen. Im Italienischen bedeutet „suchen“ so viel wie „ricercar“, was der ursprüngliche Name der heute „Fuge“ genannten musikalischen Form ist. Ist der Kanon eine strenge Imitation (Nachahmung) eines Themas in zwei oder mehreren Stimmen nach gewissen Zeitabständen, also ein einziges Thema gleichsam zeitversetzt gegen sich selbst gespielt, mit Kunstgriffen wie Umkehrung des Themas und Krebs, wobei jedoch stets die Isomorphie bewahrt bleibt, so ist die Fuge ein Stück, in welchem ein prägnantes Thema ebenfalls in imitierender Weise, aber dennoch freier, zwei- oder mehrstimmig kontrapunktisch verarbeitet wird. Besonders nach der Exposition bei der Durchführung von Haupt-, Neben- und Gegenthema sind durch imitierende Veränderungen des Themas und kanonische Kombinationen große Bereicherungen und Entfaltungen möglich.

In Bachs „Musikalisches Opfer“ gibt es einen Kanon, den „Canon per Tonos“, der in der Tonart c-Moll beginnt und wenn er zu Ende zu sein scheint, in d-Moll ist. Dieses Ende schließt sich reibungslos wieder an den Anfang an, sodaß man in die E-Tonart gelangt, bis man nach insgesamt

sechs Modulationen nicht unendlich weit von der Ausgangstonart entfernt ist, sondern genau die ursprüngliche Tonart c-Moll wieder erreicht. Solche virtuell endlos ansteigende seltsame Schleifen gibt es auch in Kempingers Foto-Fugen.

Fotografische Fugen sind Imitationen der Realität, die aber die Isomorphie brechen. Der Reiz und die Irritation von Kempingers Foto-Fugen liegt darin, wie er ständig vor unseren Augen die Isomorphie bricht, d. h. vom Fiktiven ins Reale und vom Realen ins Fiktive übergeht, so wie Bach vor den Ohren des Hörers von einer Tonart in die andere überwechselt, oder so wie die Beantwortung des Fugenthemas in der Exposition real oder tonal erfolgen kann. Kempingers Foto-Fugen sind freie, imitierende Veränderungen des Themas Realität, wobei uns immer wieder die Erfahrung überrascht, wie brüchig die Grenze zwischen Real und Irreal ist. Das gelingt Kempinger, indem er Realität und Fiktion eigentlich gleichwertig als Thema und Gegenthema behandelt. Schein und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit, Imaginäres und Reales erscheinen in seiner Fotografie als gleichberechtigte Variationen eines Themas wie die mannigfaltigen Bildungen aus der unendlichen Reichhaltigkeit der Form der Fuge.

Gleichwertigkeit von Schein und Wirklichkeit in der inszenierenden Fotografie bedeutet aber nicht Abwertung von Wirklichkeit. Denn gerade in ihrer Fugalität entziffern einander Fiktion und Reales. Kompositionstechniken der Fuge sind auch fotografische Kompositionstechniken, bis in die Begrifflichkeit hinein, z. B. Vergrößerung (des Fugenthemas), Verkleinerung, Gegenbewegung (Spiegelung) etc. In diesem formalen Spiel mit den realen und fiktiven Elementen, das gerade die Fugalität der Fotografie ausmacht, werden sie zwar in der kompositorischen Behandlung gleichgesetzt, nicht aber ihre Differenz ausgemerzt. Das Fiktive kann ja nur als Reales simuliert und das Reale nur als Fiktives dechiffriert werden, wenn ich gleichzeitig Instanzen angeben kann, die Merkmale der Differenz von Real und Fiktion konstituieren. Gerade in der platten, realistischen Fotografie werden ja diese Differenzen eingeebnet und ist daher das Fiktive gar nicht mehr als solches decodierbar und wird als Reales ausgegeben.

Bei der imitierenden Veränderung des Themas Realität durch die Fotografie wird die Veränderung in der Imitation selbst fundiert. Die Nachahmung selbst hat ja in sich schon Elemente der Veränderung und der Künstlichkeit. Das Nachgeahmte entspricht ja nur fragmentarisch dem Vorbild, dem Urbild. Etymologisch steckt in „Ahmung“ das Wort „Maß“, und gerade das Maß, die Skalierung, ist ja in der fotografischen Abbildung verändert (verkleinert oder vergrößert). Kempinger betreibt die

Nach-Ahmung auf allen Ebenen und baut die Welt, die er abfotografiert, aus kleinen fotografischen Modellen auf. Er forciert die Imitation also zur künstlichen Simulation, wo die Realität nur als eine Art Referentiale zweiten Grades auftritt. In dieser gedämpften Repräsentanz kommen natürlich die Merkmale der Differenz von Real und Fiktiv nicht so sehr aus der Realität selbst, sondern aus der Fotografie und ihrer Abbildungsmechanik. Das fugale Spiel setzt also die Instanzen der Differenz. In der Foto-Sequenz allein kann sich das Spiel von fiktiven und realen Elementen entfalten. Im Bewußtmachen dieses Spiels liegt die Fortschrittlichkeit von Kempingers Bildern, nicht nur im Sinne der Aufklärung und der Freiheitsgeschichte, sondern im avancierten Problembewußtsein. Denn die gesamte kulturelle Evolution ist durch ein Zurückdrängen der Repräsentanz gekennzeichnet, wofür die Fotografie der reale Operator und Signifikant zugleich ist.

Diese im ersten Fotobild immanenten Instanzen benötigen zu ihrer Ausbildung und Konstituierung die fugenartige Foto-Folge. Sie bestimmen die Morphogenese der folgenden Bilder, deren Anzahl und das Fortschreiten in der Folge selbst

SCHLEIFEN

Das Schwarzweißfoto zeigt eine gezeichnete Palette mit einem Farbtopf und einer Farbspur dahinter. Im nächsten Bild reißt eine farbige Hand dieses Foto herunter, und dahinter kommt das farbige Foto der Farbspur zum Vorschein. Im dritten Bild ist das schwarzweiße Bild 1 in Farbe zu sehen, wobei das erste Bild zusammengeknüllt im Bild 3 liegt, und der Pinsel auf der gezeichneten Palette von Bild 1 nun auf dem zerknüllten Bild 1 liegt. In Bild 4 reißt eine schwarzweiße Hand das Farbfoto herunter und darunter kommt das schwarzweiße Foto mit der Farbspur zum Vorschein. Bild 5 zeigt das schwarzweiße Foto zur Gänze, samt dem zerknüllten schwarzweißen Bild 1, real oder fotografisch abgebildet? Da das Farbbild 3 ebenfalls zerknüllt darauf liegt, aber sein Schatten in eine andere Richtung zeigt, ist anzunehmen, irreal. Bild 6 zeigt wieder eine Hand, die das Bild 5 herunterreißt, doch diesmal ist die Hand selbst schon zerrissen und zerknittert, also keine reale Hand, sondern eine fotografierte, worunter ein Farbbild auftaucht. Dieses Farbbild ist Bild 7, das ident ist mit Bild 1, nur ist es diesmal in Farbe. Diese Arbeit von 1983 mit dem Titel „Die Farben der Erinnerung“ ist in seiner hierarchisch ansteigende Schleife Bachs „Canon per Tonos“ verwandt.

Dieser fotografische Kanon durchläuft verschiedene Wirklichkeitsstufen. Zuerst erscheint die Ebene des Bildes als Realität, dann als Fotografie. Die neu auftauchende Realität verwandelt sich wieder in

Fotografie, bis wir nach 6 Stufen wieder beim Ausgangspunkt landen: der Darstellung der Realität in Farbe. Bei diesem Zusammenspiel verschiedener Ebenen, die sich immer wieder auf sich selbst beziehen, ist es oft schwer, im Detail festzustellen, was ist Reales und was Fotografie, was ist wirklich und was fiktiv, was ist wahr und was Illusion. Die Verunsicherung und Verrätselung kommt davon, daß diese Folge von Ebenen nicht linear durchlaufen wird, sondern eine Schleife bildet. Im Kreislauf der Schleife wird ein endloser Vorgang mit Mitteln der Endlichkeit hergestellt.

Eine Schleife ist eine selbstbezügliche Konstruktion. Solche rekursive und selbstreferentielle Strukturen und Prozesse gibt es als musikalische, sprachliche und logische Muster, in der Mathematik, Geometrie, Physik und im Computerprogramm. Solche seltsame Schleifen treten immer dann auf, wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben bewegen und dabei selbstbezügliche Aussagen machen. Das berühmte Paradox, das entsteht, wenn ein Kreter sagt „Alle Kreter sind Lügner“, ist ein einstufige Schleife, die uns immer wieder auf den Ausgangspunkt zurückbringt und uns damit in Verwirrung stößt. Denn entweder ist die Aussage wahr, dann lügt der Kreter. Wenn aber der Kreter lügt, ist die Aussage falsch, dann gibt es folglich auch Kreter, welche die Wahrheit sagen usw. Man kommt zu keinem Ende und zu keiner Entscheidung. Diese selbstbezügliche sprachliche Aussage ist auch als selbstbezüglicher mathematischer Satz formulierbar, wodurch unentscheidbare mathematische Sätze und unvollständige Systeme entstehen. Solche Selbstreferenzen und Schleifen wie die Anwendung zahlentheoretischer Aussagen als Aussagen über zahlentheoretische Aussagen (Gödel) entspricht bei Kempinger die Verwendung der Fotografie zur Erforschung der Fotografie. Bei den ontologischen Sprüngen innerhalb der Grade von Seinsmodalitäten einer abgestuften Hierarchie von Fiktion, Realität und Hyperrealität empor, sorgen die selbstreferentiellen Schleifen für die Verwicklung der Hierarchie und die Verrätselung der fotografischen Realität. Wie immer, wenn Systeme auf sich selbst zurückgreifen, wenn also z. B. mathematisches Denken selbst zur Erforschung des mathematischen Denkens verwendet wird, kommt es zu einer Krise des Beweises: Im Falle der Arithmetik zu einer Krise des Beweises der Gültigkeit einer Aussage, im Falle des selbstbezüglichen fotografischen Systems zu einer Krise des Beweises der Realität

SPIEGEL

In der populären Definition der Fotografie als Spiegel der Realität ist schon die Idee der Selbstbespiegelung, der Selbstreferenz und der

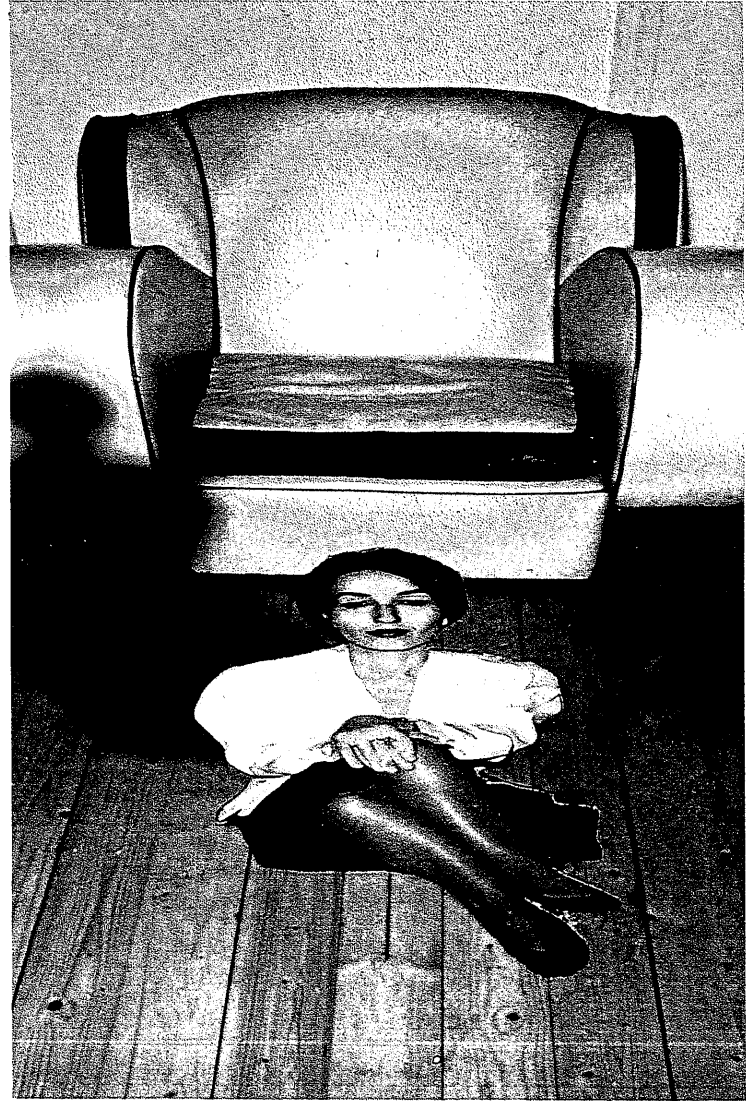


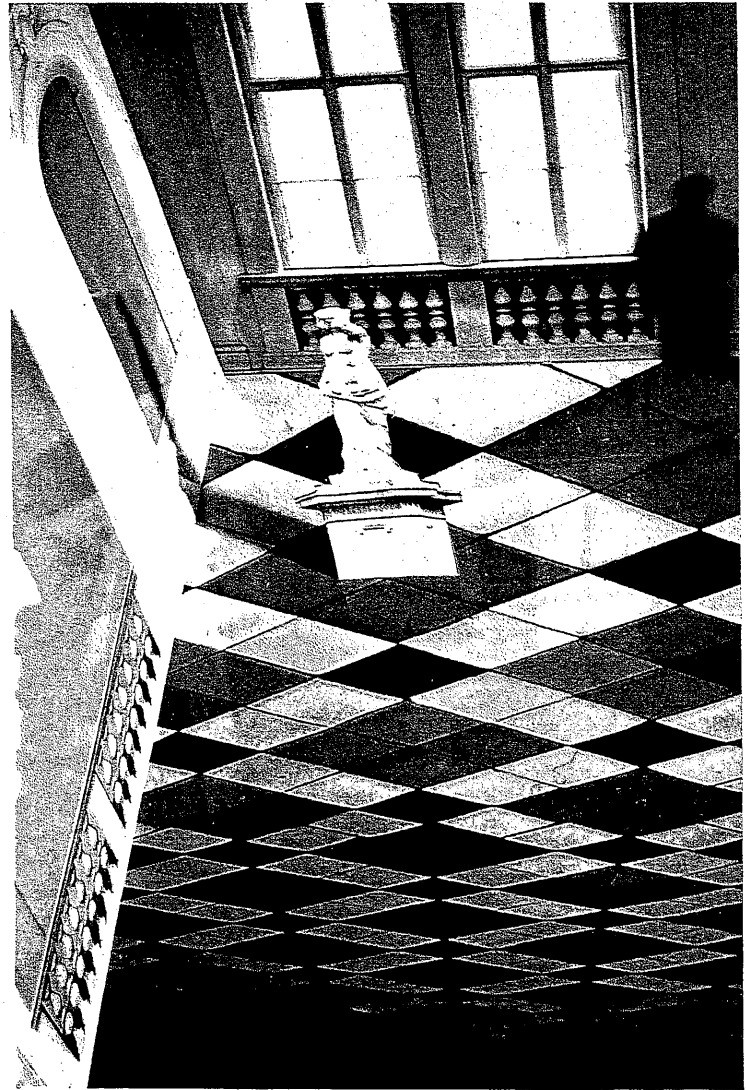
„3D“ 9 von 15 Teilen, je 50x70 cm, 1983



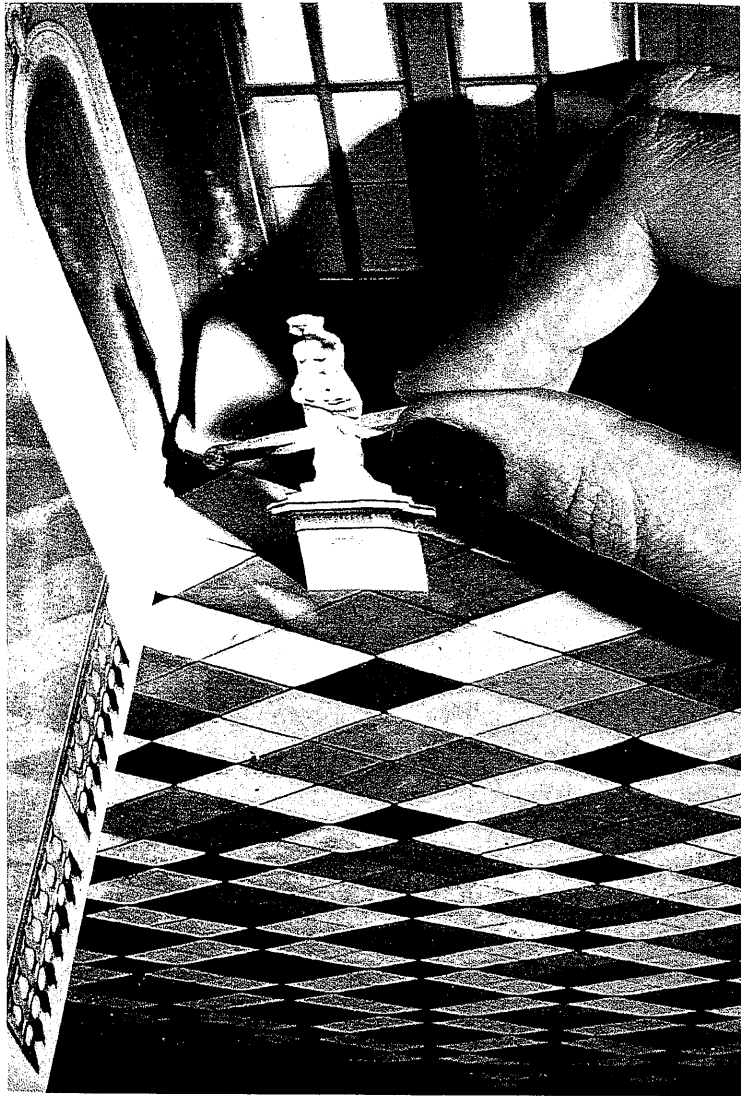


„DREI ZITATE 3D“, je 50 x 70 cm, 1983





„MODELLFALL 3D“, je 50x70 cm, 1985.



Schleife impliziert. Denn der Spiegel, der ein Bild zurückgibt, stellt eine null-stufige, nicht hierarchische, simultane Schleife dar, genauer gesagt ermöglicht eine Schleife, die Blickschleife. Das Polaroidfoto wäre so ein Spiegel. Das normale Foto hingegen ist ein zeitverzögerter Spiegel. Der Blick führt beim Spiegel eine Schleife aus, durch die wir uns abgebildet wiedererkennen. Die Blickschleife in der Spiegelrückkopplung ist der Fotoschleife ähnlich, weil auch dort wir uns abgebildet wiedererkennen. Solche isomorphe Fotoschleifen sind in der konzeptuellen Fotografie, besonders in Österreich, sehr beliebt. Die Fotoschleife ist aber auch, wie uns Beispiele der Fotogeschichte zeigen, in die Zeit und die Kommunikation ausdehnbar. Wenn wir im rückbezüglichen fotografischen System Zeitstufen überspringen oder fotografisch mit anderen Menschen interagieren, können wir von Zeit- und Kommunikations-Schleifen sprechen.

Da die psychoanalytische Bedeutung des Spiegels in der Fotografie anhand von Lacans Theorie des Spiegelstadiums und des Narzißmus schon eine große Sekundärliteratur gefunden hat, will ich diesen Aspekt übergehen, obwohl er auch bei Kempinger in einer Arbeit von 1984 explizit vorkommt. Ich möchte die Rolle des Spiegels in der Fotografie lieber als Substanziierung der Idee der Schleife und der Selbstreferenz betrachten, wie es mir bei Kempinger der Fall zu sein scheint.

Bei der Stratifizierung der fiktiven fotografischen und realen Elemente kann nämlich der Spiegel als Ebene innerhalb der abgestuften Hierarchie der Systeme dienen, ebenso wie das fotografische Bild selbst. Wobei natürlich mit der Identität und Differenz von Spiegel und Foto gespielt wird. In zwei Arbeiten von 1984 kommt dies besonders zum Ausdruck. In „Spiegel (zeitlos)“ vermeint man, eine Frau bei Tage vor dem Spiegel stehen zu sehen. Im zweiten Bild offenbart sich der Spiegel als Foto, das halb herabgerissen, scheinbar den darunter befindlichen Spiegel bei Nacht zeigt. Die Bruchlinie des Risses des Fotos bewahrt zwar die Konstanz der Form (des Gesichtes), bleibt also isomorph, zeigt aber zwei verschiedene Tageszeiten. Im dritten Foto erkennt man durch die differierende Armbewegung in den zwei fotografischen Ebenen, daß auch der zweite vermeintliche Spiegel einer Fotografie ist. Die Fotografie eines Spiegels? Steht die Frau überhaupt vor einem fotografierten Spiegel? Der fotografische Spiegel zeigt nämlich im Hintergrund des Fotospiegels ein Fenster. Das gleichbleibende Licht im Raum und das wechselnde Licht im Fotospiegel, ebenso wie die Perspektive von Frau und Fenster legen die Vermutung nahe, daß es sich um keinen fotografierten Spiegel handelt, sondern daß sich die Frau einfach vor einem Fenster vor die Kamera gestellt hat. Die Verneinung der Zeit im Titel verweist schon auf die fotografische Zeit-Schleife. Wie Gödels Beweis, Eschers Zeichnungen und

Bachs Musik scheint die Fotografie eine große selbstbezügliche Schleife zu sein.

LABYRINTHE

Im dreiteiligen „Stilleben mit Spiegel“ fallen die verschiedenen Realitätsebenen labyrinthisch ineinander. Ob es sich dabei jeweils um reale, fotografische oder gespiegelte Elemente bzw. fotografierte Spiegelungen handelt, ist kaum mehr zu unterscheiden. Der geschlossene Kreis der Selbstreferenz wird zu einem Teufelskreis, wenn verschiedene Bereiche und Modalitäten ineinander fallen. Wie Gödels Satz die Unbeweisbarkeit von gewissen Aussagen behauptet bzw. beweist, das weder ihre Wahrheit noch Falschheit beweisbar ist, so kennt das fotografische Labyrinth keinen Ausgang, d.h. in ihm läßt sich weder Realität noch Fiktion beweisen. Wie in der sprachlichen Paradoxie und in der logischen Antinomie Bedeutungsebenen sich unzulässig überschneiden, so im Foto-Labyrinth die fotografischen und realen Ebenen. Das formale System Fotografie ist also hinsichtlich des Beweises der Realität unvollständig, d.h. offen für Fiktionalität, Simulation, Künstlichkeit. Im visuellen Rätsel verdunkelt sich der fotografische Realitätsbegriff, sofern dieser ein empirisch naiver und natürlicher ist. Andererseits eröffnet das visuelle Rätsel den Zugang zu einem neuen, künstlichen Realitätsbegriff.

Das „Stilleben mit Spiegel“ ist ein hochgradiges visuelles Labyrinth. In einem Spiegel spiegelt sich scheinbar ein Buch mit der Abbildung eines Teiles einer Banane. Da sich aber das Teilstück der Banane im Spiegel rechts vom Spiegel realiter fortsetzt, glaubt man in einem zweiten Schritt, es handle sich nicht um den Spiegel, sondern um ein Glas, das eine Durchsicht ermöglicht. Da aber eine zweite Banane hinter dem Buch erscheint, das Buch sich aber selbst nicht neben dem Spiegelrahmen fortsetzt, muß es sich also um ein Foto als Spiegelsubstitut handeln. Links vom Spiegel setzt sich ebenfalls das Bananenfragment fort, aber nicht real, sondern als fotografisches Versatzstück von identischer Größe. Im zweiten Bild liegt die Bananenschale vor dem aufgeschlagenem Buch. Da sich das Buch im Spiegel, der vor dem Buch steht, isomorph, d.h. ohne Bruchlinie fortsetzt, muß es sich um durchsichtiges Glas handeln. Doch da die Hand, welche in dieser Durchsicht das Buch hält, sich nicht außerhalb des Spiegelrahmens fortsetzt, handelt es sich offenbar wieder um ein Foto, das so in den Spiegelrahmen eingepaßt wurde, daß es in Größe, Gehalt und Gestalt das reale, hinter dem Spiegel befindliche Buch isomorph fortsetzt – möchte man meinen. Tatsächlich handelt es sich um eine real gespiegelte Hand, die das seitenverkehrte Foto derselben

Buchseite im Spiegel so hält, daß durch die Umkehrung im Spiegel die beiden Seiten exakt zur Deckung kommen. Ähnliches gilt für das Foto auf der linken Seite des Buches. Im dritten Bild möge der Betrachter selbst den Ariadnefaden finden.

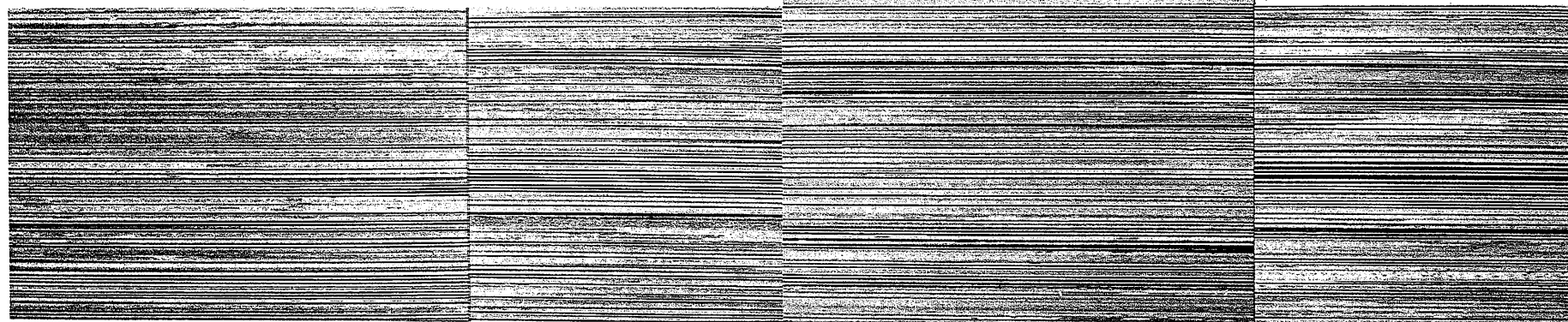
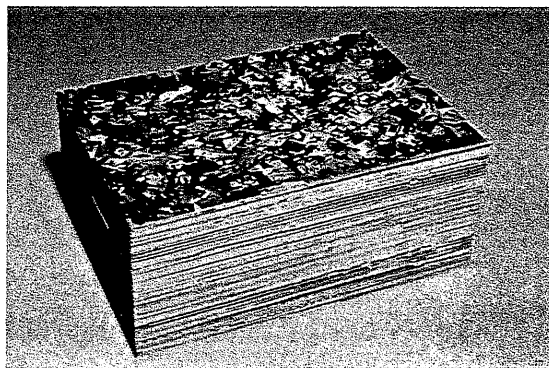
Im Fotolabyrinth kommt Kempingers Abbildungstheorie deutlich zum Ausdruck. Das Labyrinth ist ja weniger ein Ort als eine Ortsbestimmung, weniger eine Position als ein Prozess und ein Procedere, kein Bauwerk, sondern ein Begriff. In der Analyse und Darlegung der fotografischen Prozeduren erweist sich das Labyrinth als brauchbare Metapher für die verschachtelten Strukturen und verwickelten Hierarchien sowohl seiner Fotografien wie der Welt. In Kempingers Fotografien sind Reißen und Zerreißen immer wiederkehrende formale Elemente, werden immer wieder Fotos gleichsam von der Haut der Realität und Welt abgerissen, weil sich die Häute der Realität immer wieder als Fotografie erweisen, und er zur Quelle gelangen will. Dieses ständige Zerreißen ist aber Ausdruck für das Wissen, das es keine Quelle gibt, weil Weltbild und Ich in der Phase der technomorphen Transformation der Welt ununterscheidbar geworden und verschmolzen sind, ebenso wie das Reale und das Simulacrum. Bei der Konstruktion der Welt kommt uns – W.V. Quine paraphrasierend – die Unterscheidung zwischen Bericht und Erfindung, zwischen Sinnesdaten und Begriff, zwischen real und imaginär sowenig zu Bewußtsein wie dem Kind bei der Nahrungsaufnahme die Unterscheidung zwischen Proteinen und Kohlehydraten. Rückblickend können wir dann eine Unterscheidung zwischen den Bestandteilen des Aufbaus wie auch zwischen Proteinen und Kohlehydraten treffen, während wir mittlerweile von ihnen leben. Die fotografischen Hüllen können wir zwar nicht Foto um Foto abstreifen, sowenig wie die begrifflichen Hüllen Satz um Satz, um so zu einer objektiven und wirklichen Welt zu gelangen. Wir können jedoch die Abbildungsmechanismen in der Weltsicht des Menschen analysieren und diese zwar nicht einfach subtrahieren, sodaß die Welt übrigbleibt, aber als Differenz das erhalten, was der Mensch selbst zur Welt und Weltsicht beiträgt.

Weil es schwierig ist, zwischen Welt und Weltsicht zu unterscheiden, zwischen Real und Fiktion, verirren wir uns im Labyrinth der Welt. Eine Fotografie als Labyrinth, in deren Gemäuer, das sind die fotografischen Fiktionen der Realität, wir uns verirren, ist der zeitgemäße künstlerische Ausdruck für den Zustand der Welt als Labyrinth. Gleichzeitig ist aber der Mythos des Labyrinths auch eine Initiation in den Ritus der Selbstfindung, der Selbstbestimmung und der Auflösung der Determinanten. Auch diese Funktion des Labyrinths ist in Kempingers Fotografie zu finden. Siehe seinen Zyklus „Die Torturen des Narziß“ (1984).

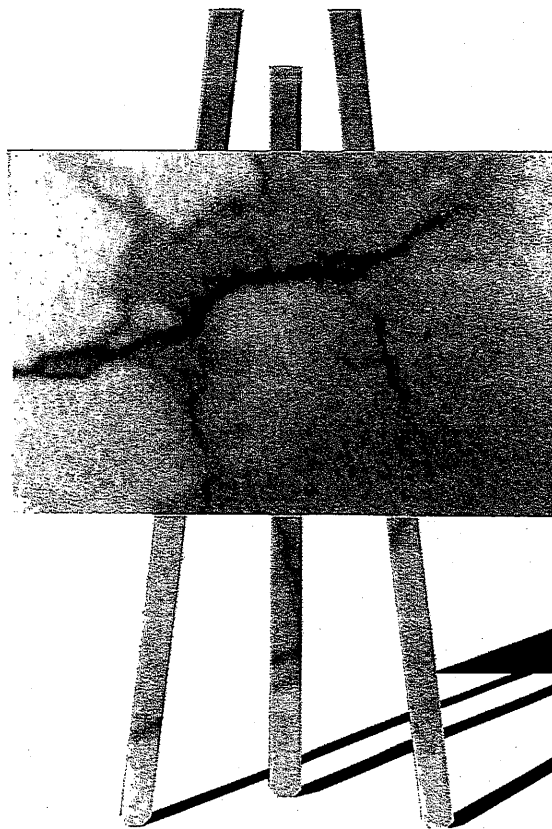
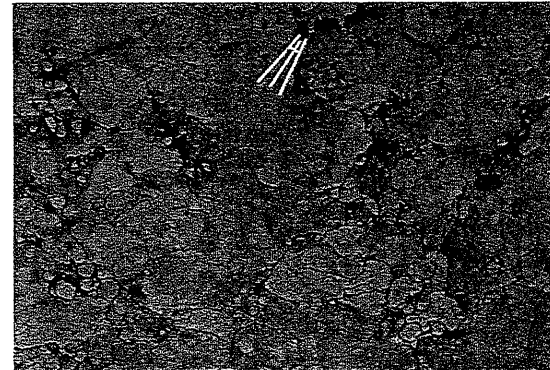
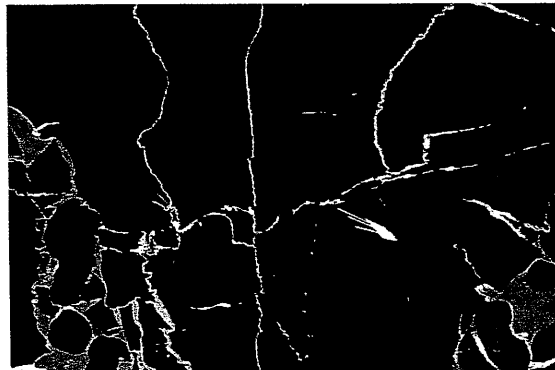
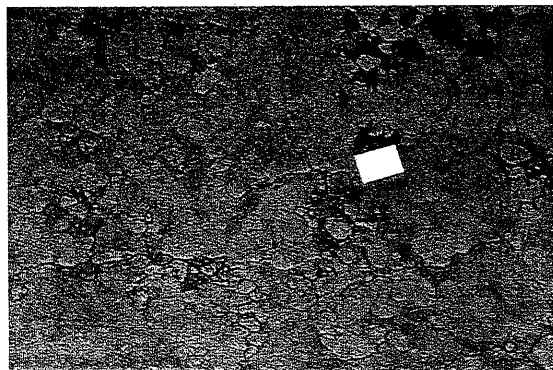
PERSPEKTIVEN – PROPORTIONEN

Vor einem Heizkörper steht ein zweiter und vor einer Tür parallel dazu eine zweite. Ist also der eine Heizkörper der reale und die eine Tür die reale, sind also die beiden anderen nur Fotografien als Reduplikationen der Realität. In einer frühen Phase der Semiotik der Kunst hat man alle technischen Künste wie Film, Fotografie, Phonografie, Magnetophon, Video als Verdoppelungsmaschinen angesehen. So wie das Magnetophon die Stimme verdoppelt, wiederholt, verzweifacht, so auch die mechanisch-chemische Bildmaschine das Objekt. Diese Auffassung umreißt eine verbreitete und populäre, da sie von der Fotografie als Wiedergabe der Realität ableitbar ist. Die Intrikatia dieser Theorie zeigt Kempinger in seiner 4-teiligen Arbeit „Raum 3D“ von 1983 auf. Denn im nächsten Bild sehen wir die beiden Heizkörper und Türen in einem Winkel von 45 Grad zueinander stehen und die Kameraperspektive ist erhöht worden, daher sehen wir mehr von oben in den Raum hinein. Als dann im dritten Bild die Heizkörper und Türen noch kippen, bei ansteigender Perspektive, erkennen wir nachhaltig, daß alle Heizkörper und Türen nur Fotografien waren, und daß der ganze Raum nur ein fotografisches Miniaturmodell ist. Wenn im vierten Bild alle Fotos total umgekippt sind, dann auch die Vorstellung von der Medienkunst als Reduplikation der Realität, denn die Realität ist ja in diesem inszenierten Ensemble gar nicht vorhanden, sondern nur als Referentiale. Realität ist nur simuliert worden und zwar mit einer Perfektion, welche die Simulation lebensecht aussehen ließ.

Die Perspektive gehörte zu jenen Strategien, mit denen in der Malerei der Realismus der Darstellung erhöht wurde. Dazu gehört nicht nur die Zentralperspektive, sondern auch das spatiale Arrangement von Gegenständen, die kleiner oder größer bzw. sich verkleinernd oder vergrößernd dargestellt wurden, um die Illusion von Raumtiefe auf der 2-dimensionalen Fläche zu erzeugen. Die Maßnahmen der Perspektive dienen also dazu, den Realismus der Darstellung zu erhöhen, die Fiktion des Realismus zu steigern. Da die Fotografie als realistische Darstellungskunst par excellence galt, eben wegen ihres mechanischen Charakters und ihrer optisch-perspektivischen Apparatur, nimmt es nicht wunder, wenn die Lehrbücher verkündeten, daß wir für die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe eines Objektes im Bild „drei Verfahren zu unserer Verfügung haben: die geometrische Zeichnung, die Perspektive und die Fotografie“ (Quinet und Ferrero). Aus dieser Konjunktion von Fotografie und Perspektive als Medien einer realistischen Darstellung erklären sich unter anderem die radikalen Operationen der Fotografie mit der Perspektive in den 20er Jahren. Die beschleunigte bzw. verkürzte



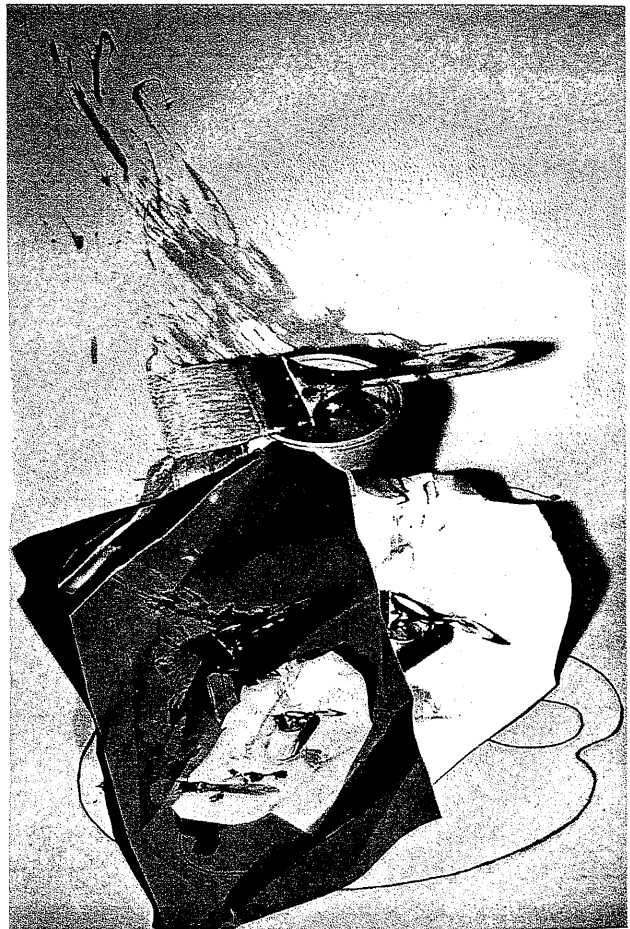
„GESAMTWERK 1983“, 150x240 cm, 1984



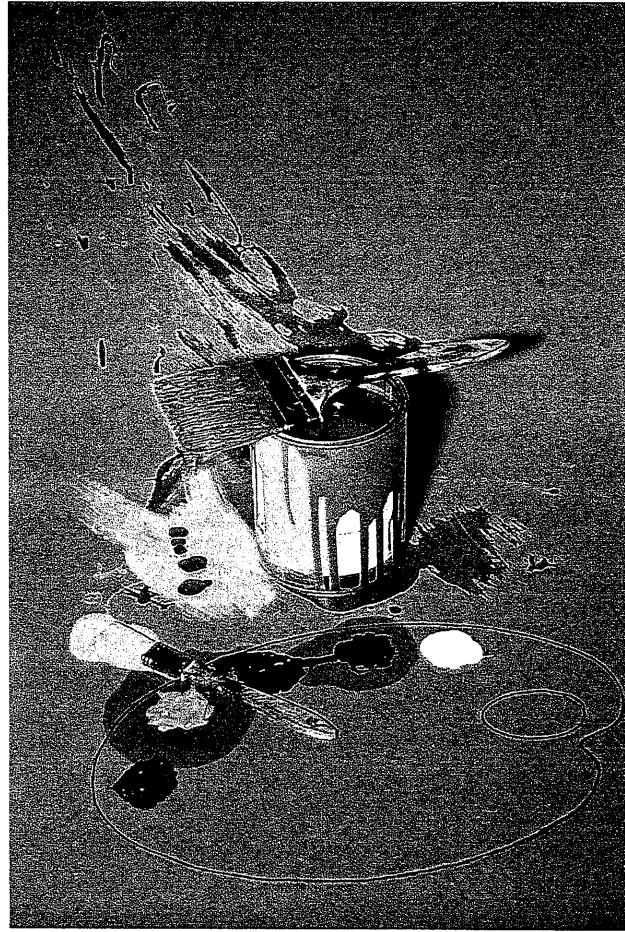
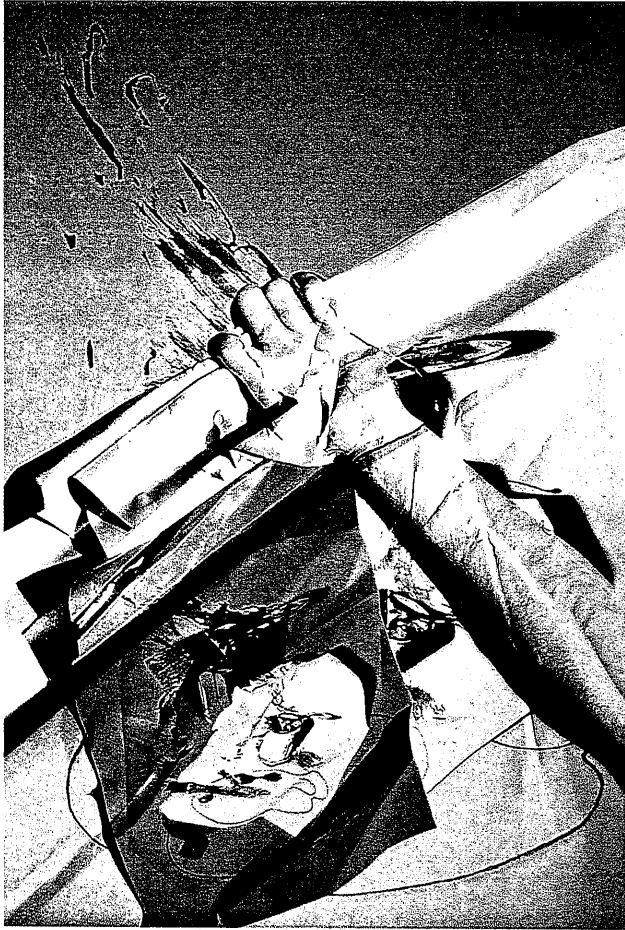
„MARMOR AUF PAPIER“, 50x70 bzw. 112x125 cm, 1984

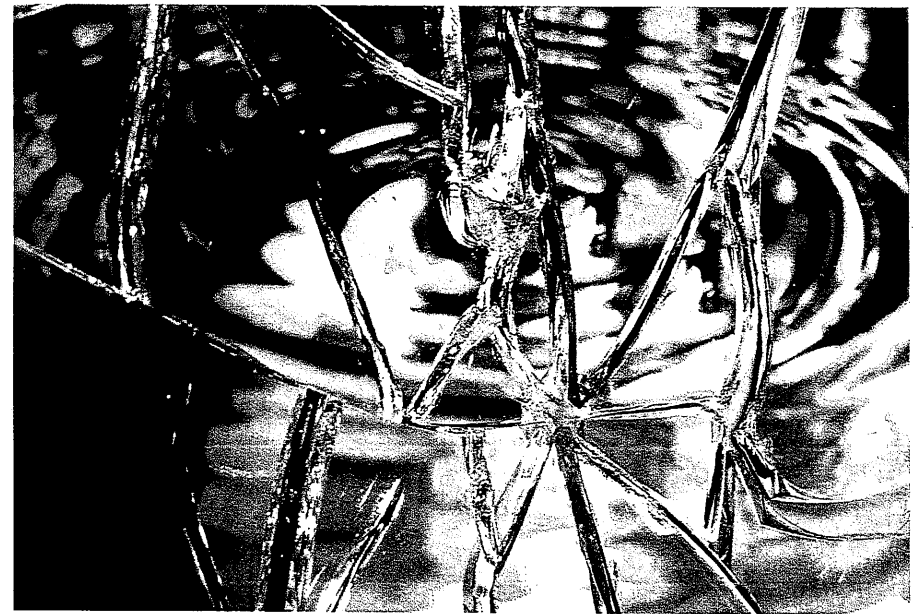


„DIE FARBEN DER ERINNERUNG“, je 50 x 70 cm, 1983

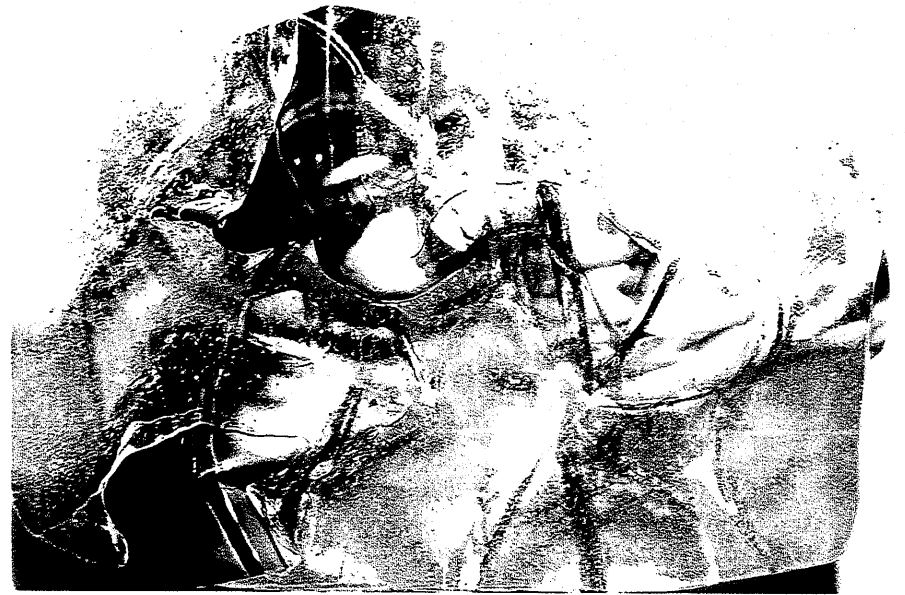
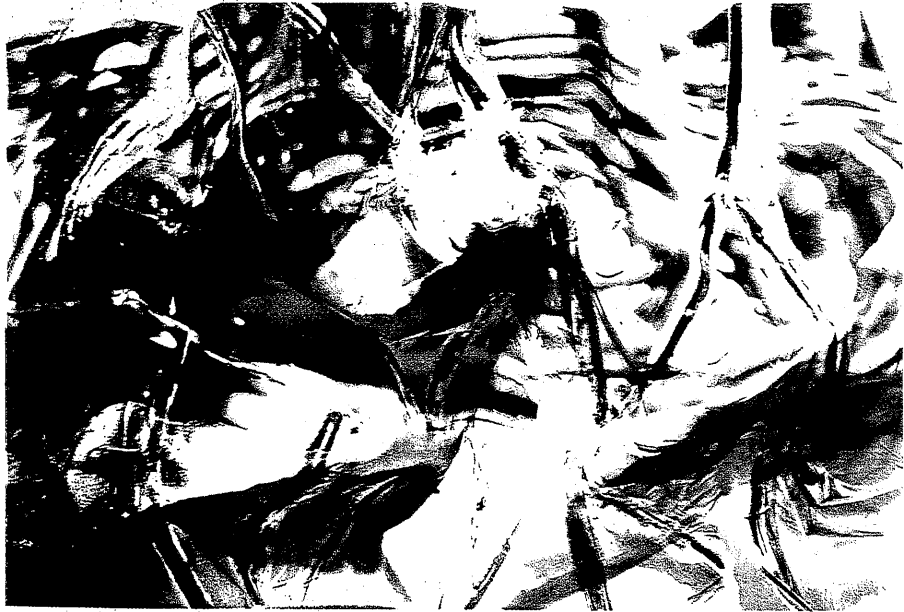


4-1-1944





„DIE TORTUREN DES NARZISS“, je 50x70 cm, 1984



Perspektive in den ungewöhnlichen Bildgestaltungen von Rodtschenko & Co. haben im Durchgreifen auf das neue Sehen die Ebene des konventionalen Realismus verlassen. Die von einer forcierten Perspektive erzeugten Bilder, wie sie vorher kein reales Auge gesehen hatte, haben indirekt, indem sie das realistische Sehen verließen, den Realismus der Darstellung und den Realitätsanspruch der Fotografie aufgegeben. Die Künstlerfotografie seit 1965 hat diese Rolle der Perspektive, die Vortäuschung von Realität, weiter untergraben und die Operationen der Perspektive analytisch enttarnt.

Kempinger hat die kompositorischen Konsequenzen aus der Interaktion von Projektion und Raumtiefe, d.h. der Projektion einer 3-dimensionalen Szene auf die 2-dimensionale Fotofläche, gezogen. Das Ergebnis ist eine absolute Umkehrung der kompositorischen Rolle der Perspektive, nämlich die Enttarnung und Entfiktionalisierung, die Sichtbarmachung der künstlichen Realität. In Arbeitsreihen wie „Drei Zitate 3D“ (1983) und der 15-teiligen „3D“ (1983) sehen wir, daß bei ihm die Perspektive nicht eingesetzt wird, um Realität vorzutäuschen, um den Realismus der Darstellung zu erhöhen, sondern im Gegenteil die realistische Darstellung als Fiktion enttarnt, die vorgetäuschte Realität als Foto-Fake dargestellt wird. Denn je mehr die Kamera in die Höhe steigt, umso mehr erkennen wir, daß das, was in den vorherigen Phasen hyperreal ausah, nur winzige fotografische Modelle, d. h. 2-dimensionale Abbilder sind. Seien es die „Frau“ auf dem „Fauteuil“ oder die „Passanten“ auf dem „Platz“, in allen genannten Fällen handelt es sich um fotografische Attrappen von extrem kleinem Ausmaß.

Ich habe einleitend in diesem Kapitel absichtlich von den „Maßnahmen“ der Perspektive gesprochen, denn in der Perspektive spielt das Maß eine verborgene Rolle, wie schon der Hinweis auf die vergrößerten bzw. verkleinerten Gegenstände zur Erzielung von Raumtiefe besagte. Die unterschiedlichen Proportionen der Gegenstände zueinander konnten entsprechende Distanzen vortäuschen. Wenn man bspw. aus Erfahrung im Umgang mit den realen Gegenständen die Größe eines Mannes kannte, konnte man aus der Kleinheit eines Bootes auf dem Bild ungefähr die Entfernung des Bootes zum Mann ermessen, d. h. die Illusion einer großen Distanz herstellen, die in Wirklichkeit auf dem Bilde nur 20 Zentimeter betrug (!). Die Proportionalität der Gegenstände, wie also Gegenstände in einem Bilde zueinander im Verhältnis stehen gemessen an ihren Größenverhältnissen in Wirklichkeit, war also ein Mittel der Raumerzeugung. In nuce konnte also bereits in der Malerei die Größe jedes Gegenstandes erzeugt werden. War der Mann kleiner als das Boot, so stand uns, dem Betrachter, das Boot näher. War das Boot

kleiner als der Mann, stand der Mann näher. Diese ständige Dupierung des Betrachters in der Malerei hat Kempinger in seiner Serie „Der Betrachter und seine Bilder“ (1983) thematisiert. Nur, die Malerei beharrte darauf, uns diese Technik nicht offenzulegen. Ist die Bedeutung von Proportion die Gleichheit, Übereinstimmung, das Ebenmaß, so ist es klar, daß die Fotografie uns die Gegenstände nicht im Ebenmaß abbildet. Die fotografischen Gegenstände und die realen stimmen in ihrer Größe nicht überein. Die Gegenstände im Foto stehen zwar untereinander im richtigen Größenverhältnis, aber nicht zu den Gegenständen in der Welt. Die Fotografie hat die unendliche Variabilität der Größe jedes Gegenstandes konstatiert bzw. hat jeden Gegenstand in seinem Maß und in seiner Proportion freigegeben zu einer künstlichen Transformation, die keineswegs mit der Wirklichkeit übereinstimmen muß. Die Fotografie hat Perspektive und Proportion entmachtet, von der Vorherrschaft der natürlichen Realität emanzipiert. Kempingers Verwendung der Perspektive entwertet die Macht der Perspektive als Macht der Mitte. Er zeigt uns die Perspektive als Strategie der Macht, die Fiktion der Realität in einer künstlichen Darstellung zu bewahren. Indem er die Perspektive zur Entfiktionalisierung benützt, greift er die Macht an, indem er die Variabilität der Proportion enthüllt, offenbart er die Künstlichkeit der Darstellung und die Möglichkeit, die Realität frei darzustellen, d. h. sie so darzustellen wie jeder will. Die Variabilität verweist auf die Veränderbarkeit der Welt.

MODELLE UND MASSE

Wenn die „der Fotografie inhärente Eigenschaft, die Größenverhältnisse anders als in der Realität abzubilden, diese Eigenschaft, bei der Abbildung verschiedene Proportionen zu erzeugen“ (P.W. 1981), konsequent analysiert wird, führt das dazu, die vorgeschriebenen Größenverhältnisse der Gegenstandswelt nicht mehr zu akzeptieren. Die internalen Proportionen der Gegenstände im Bild kann ich aber nur dann von den externalen Proportionen der Objekte in der Realwelt differenzieren, wenn ich im Bild selbst in die Proportionalität eingreifen kann, vergleichbar dem Maler, allerdings nicht in der Absicht, dem Realismus Tribut zu zollen. In die Proportionalität der Gegenstände im Fotosystem kann ich dann gestaltend eingreifen, wenn ich die Gegenstände selbst isoliere, fotografisch einzeln abbilde und erst dann wiederum aus diesen fotografischen Attrappen die gesamte Szenerie herstelle. Die Maßstäblichkeit führt also zum Modellbau. Da wir es aber mit fotografischer Projektion zu tun haben, werden die einzelnen Elemente der Modelle nicht 3-dimensional gebaut, sondern 2-dimensional. Das ist Kempingers Invention. Diese winzig kleinen 2-dimen-

sionalen Foto-Attrappen kann er nun im Raum verschieben, transformieren in ihrer Proportion und Position, wie er will. Er kann also gleichsam Realität künstlich herstellen bzw. die Künstlichkeit der Realität darstellen.

Das szenische Arrangement der flachen Fotofiguren und Foto-Objekte erinnert an die Collage. Denn auch dort werden flache Elemente auf einer Fläche zusammengestellt. Doch bei Kempinger handelt es sich um eine Collage im Raum, um 3-D Collagen, denn die flachen Elemente werden im realen Raum arrangiert. Diese szenische Collage hat ihren kunsthistorischen Ursprung, wenn man so will, in den ausgeschnittenen Papier-Silhouetten eines Rodtschenko, in den Montagen ausgeschnittener Zeitungsfiguren eines Moholy-Nagy, aber vor allem bei den Kompositionen aus ausgeschnittenen Fotos und Papieren im Relief oder 3-dimensional bei den futuristischen Fotografen Tato, Pirrone, Croce und Parisio. Bei ihnen ist der Übergang von der flächigen, grafischen Collage in die 3-dimensionale szenische Collage deutlich historisch markierbar. Das mechanische Auge der Kamera verwandelte schon damals die winzigen Bühnendekors mit ihren winzigen Figuren und dem Spiel von Licht und Schatten in scheinbar realistische Abbildungen, die umso mehr überraschen, da dem Realismus der Darstellung das Fantastische des Dargestellten widersprach. Die theatralische Räumlichkeit und inszenierte Vision führte ab 1930 bei Tato zur Idee der „verkleideten Objekte“, eine Art Reinvention der Objekte durch Fotografie. Die synthetischen, zootropen Eigenschaften des fotografischen Blicks gaben dem eklektischen Arrangement von verschiedensten Gegenständen eine einheitliche Natur und den Anschein natürlicher Realität.

INSZENIERTE FOTOGRAFIE

Mehrere Möglichkeiten objektualer Inszenierung vor der Kamera stehen also offen, natürlich auch Mischformen objektualer und fotografischer Inszenierungen. Die eine ist die Inszenierung mit realen Größen und Gegenständen vor der Kamera, die einem realistischen Stilleben dienen kann, aber auch einer irrealen Zusammenführung realer Gegenstände. Die zweite ist die Inszenierung mit irrealen Gegenständen, die durch die fotografische Abbildung real aussehen. Die dritte ist die Inszenierung mit fotografischen Bildern vor der Kamera, wobei es sich um Abbildungen realer oder irrealer Gegenstände handeln kann. Die Größen dieser fotografischen Bilder vor der Kamera können den realen Größen der abgebildeten Gegenstände proportional sein, und zwar auch zueinander, oder auch nicht. Es kann eine Übereinstimmung, eine realistische Proportion, zwischen den Größen der Foto-Attrappen

herrschen, dann wird das Gesamtbild des szenischen Arrangements realistisch wirken. Es kann aber auch eine Disproportionalität herrschen, dann wird das Foto befremden. Die Skalierung ist frei. Kempinger wechselt bei seiner räumlichen Inszenierung von fotografisch flachen Minimodellen auf einer fotografisch flachen Bühne, die aber untereinander reale Entfernungen haben, unter Einsatz von Perspektive, Licht und Schatten, von Proportionalität zu Ungleichmaß, von Maßstäblichkeit zu Unproportionalität. In dem Maße eben, wie sehr er uns die Konstruktion der Realität als künstliche vor Augen führen möchte.

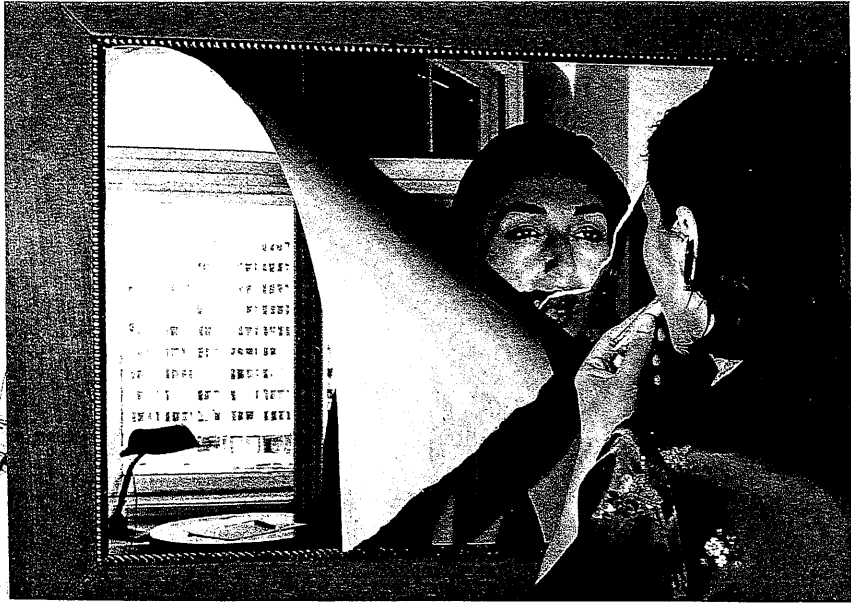
Das inszenierte Spiel mit der Semantik der Formen und Größen, mit der 2-Dimensionalität und Perspektive hat die Unverlässlichkeit bzw. Steuerbarkeit der fotografischen Prinzipien der Darstellung ans Licht gebracht. Die fotografische Invasion des realen Raumes in den 70er Jahren durch Foto-Skulpturen und -Installationen hat sich in der fotografischen Invasion des fotografischen Raumes radikalisiert. Kempinger fotografiert nichts Reales mehr. Er fotografiert fotografisch inszenierte Räume, er fotografiert Fotos in fotografisch abgebildeten Räumen. Realiter ist nur mehr die räumliche Distanz zwischen den fotografischen Konstrukten. Dieses Arbeiten mit fotografischen Miniaturmodellen, dieses Inszenieren in einer fotografischen Kleinwelt beinhaltet von der inszenierten Wahrnehmung über die objektuale Inszenierung (inszenierte Wirklichkeit) bis zur inszenierten Kamera fast alle Verfahren und Formalismen der „erweiterten Fotografie“ (1981). Diese inszenierende Fotografie bezeichnet gegenwärtig die avancierteste Form der Fotografie. Sie holt analytisch das ein, was die Kinematographie als Tochter der Fotografie schon seit einiger Zeit demonstriert, nämlich die durch das Special-Effects-Kino hervorgebrachte Hyperrealität und deren ästhetischen Strategien und Praktiken. Die avancierte Position der inszenierenden Fotografie bezieht ihre historische Legitimation durch eben die Reaktion auf die Immaterialität und Hyperrealität der fortgeschrittensten Produktionen der modernen Bildtechnologie, von der Computer Animation zum digitalen Kino. Die Künstlichkeit der dort erzeugten Bilder und Szenen wird von der inszenierenden Fotografie pariert. Sie schafft jene Ästhetik, die dem Status der zeitgenössischen Bildtechnologie entspricht.

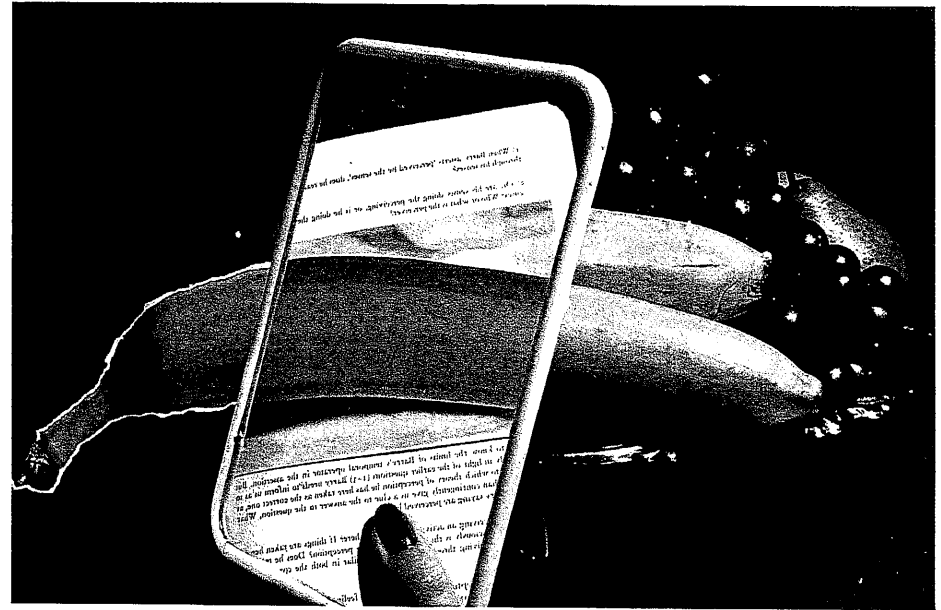
KÜNSTLICHE REALITÄT

Kempinger fotografiert nichts Reales mehr, sondern nur eine auf fotografische Weise künstlich vor der Kamera aufgebaute Dekoration, nicht allein des ästhetischen Fortschritts wegen. Das Zurückdrängen des Realen in seiner Fotografie entspricht dem allgemeinen Zurückdrängen

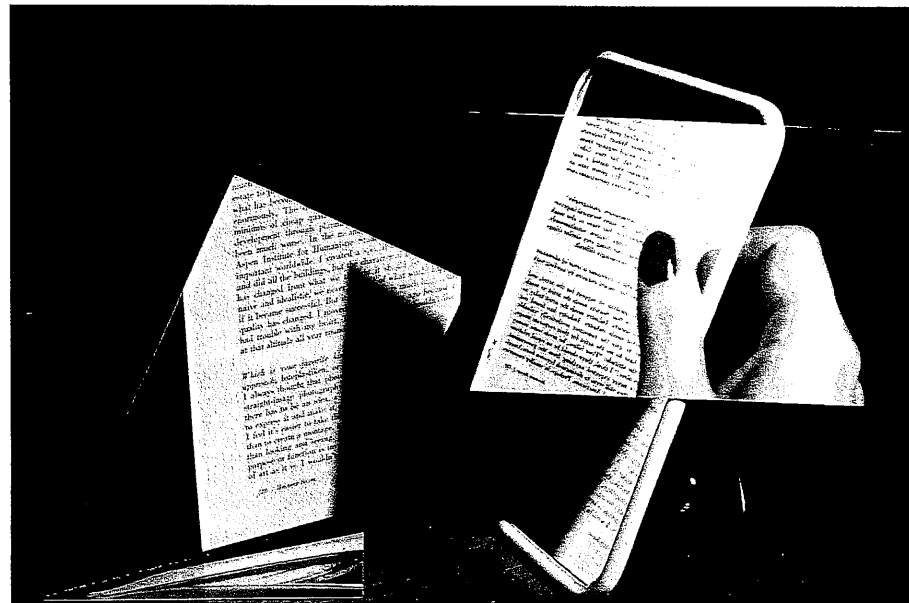
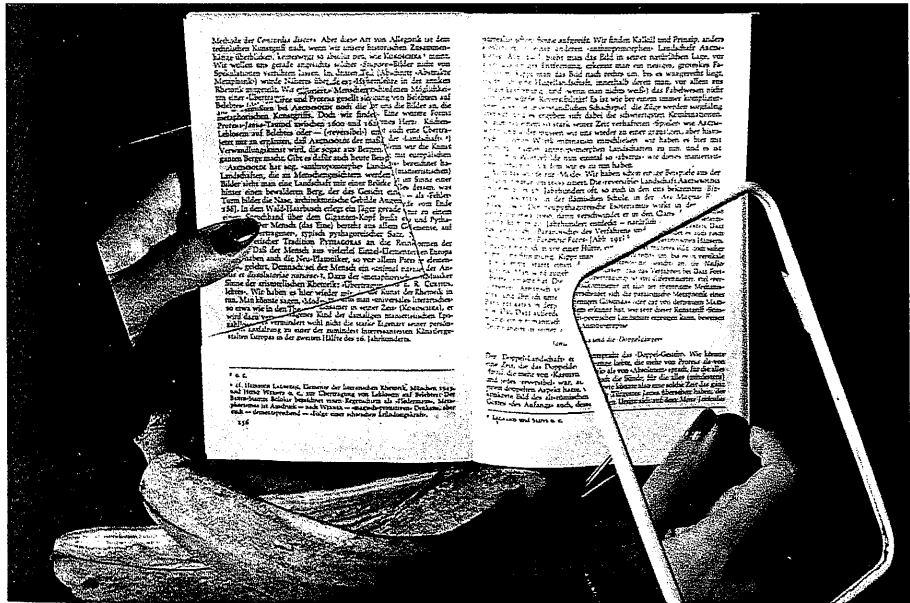


„SPIEGEL (ZEITLOS)“, je 50x70 cm, 1984



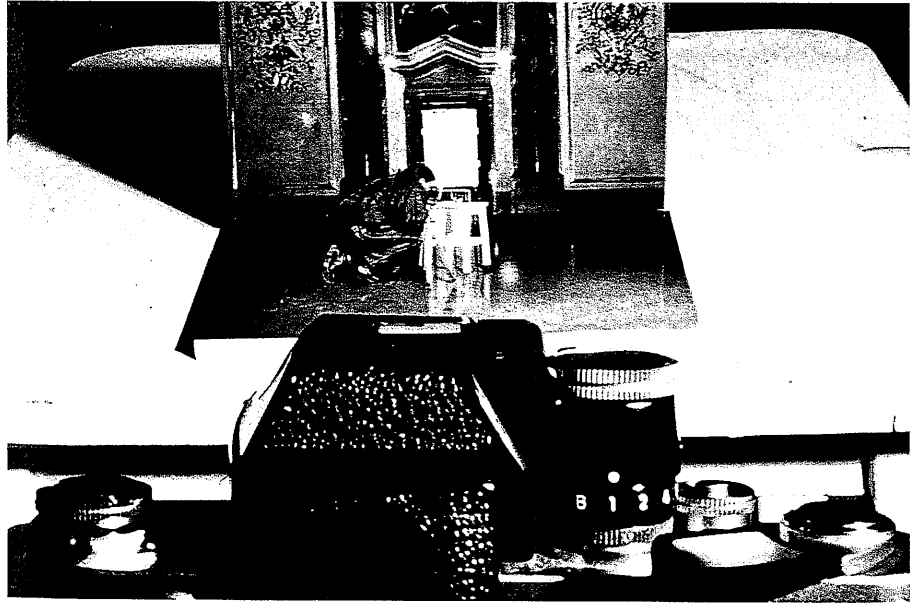


„STILLEBEN MIT SPIEGEL“, je 50x70 cm, 1984





„VERLORENER POSTEN 3D“, je 50 x 70 cm, 1985



der Repräsentanz, was die historische Leistung der Fotografie innerhalb der menschlichen Kulturentwicklung ist. Inszenierung tritt an die Stelle von Realismus-Fiktion, weil die im fotografischen Realismus definierte Form der Repräsentanz genauso fragwürdig und zu transformieren ist wie die gegenwärtigen Formen der sozialen und politischen Repräsentanz. So wenig nämlich die Parteien und Politiker „in Wirklichkeit“ den Willen des Volkes repräsentieren, genauso wenig repräsentiert die Fotografie die Realität. Um dies zu zeigen bedarf es der Konstruktion einer künstlichen Realität, einer künstlich inszenierten Realität mit den Mitteln der Fotografie.

Die Fotografie wirkt im Vergleich zur Malerei viel artifizieller, die Malerei verglichen mit der Fotografie viel natürlicher. Deswegen scheint die Fotografie als Medium für die Problematik der künstlichen Realität um vieles geeigneter als die Malerei, deren Rolle in der Tat bei der gegenwärtigen Phase der Hyperrealisierung der Welt zumeist nur eine konservative sein kann. Die inszenierende Fotografie verdrängt also eine bestimmte Form der Repräsentanz, die an den Begriff eines natürlichen Realismus gebunden war. Deswegen erscheint es gerechtfertigt, die andere Form der Repräsentanz, die durch die inszenierende Fotografie hergestellt wird, als künstliche Realität zu bezeichnen. Die in dieser Repräsentanz vorherrschende Ungewißheit, ob das Dargestellte Realität oder Fiktion ist, bezeichnet das Variable, Veränderbare und Transitorische der künstlichen Realität, in welcher die Momente individueller Freiheit eingeschrieben sind.

Wird das Reale zum Foto und existiert Realität nur mehr als Fotografie, wird Realität zu einem Remake. Die Panik, welche eine miniaturisierte fotografische Welt auslöst, weil sie die Konventionen der an den Realismus gebundenen fotografischen Repräsentation bricht, liegt in dieser Ambivalenz von imitativer Allusion und täuschender Realität, wie sie der künstlichen Realität zu eigen ist. Gaston Bachelard schrieb: „Miniatur ist eine Übung, die metaphysische Frische hat, die uns erlaubt, mit geringem Risiko der Welt bewußt zu werden. Das kleine Tor des Miniskulen eröffnet eine ganz neue Welt“ (Poetik des Raumes, 1961). Und wie lohnend kann der Einbruch des Imaginären in Form von Minimundus, der oft fälschlich als Infantilismus interpretiert wird, in die beherrschte Welt sein. Die gespenstische Ungewißheit zwischen Wahrheit und Fiktion, zwischen Foto und Realität, zwischen Real und Schatten, zwischen Imaginär und Real, dieses Zwielflicht der Simulacra in der Unrealität des elektronischen oder fotografischen Bildes, bezieht seine beunruhigende Kraft aus der sich vor unseren Augen vollziehenden Verwandlung unserer Realität in eine künstliche Realität. Die fotografischen Bildinszenierungen

von James Casebere, Laurie Simmons, Peter Weibel, Richard Prince, Valie Export, Sherrie Levine, Herwig Kempinger, Ridley Scott (Blade Runner, 1982), u.a. sind Vorschein der elektronisch simulierten Welt, der künstlichen Welt.

Für die Künstlichkeit der fotografischen Repräsentanz möchte ich als zentralen Begriff die Simulation vorschlagen. Die Simulation gebärt die Hyperrealität, genauer die künstliche Realität. Baudrillard schreibt in „Die Präzession der Simulacra“ (1978): „Mit der Simulation verschwindet die gesamte Metaphysik. Es gibt keinen Spiegel des Seins und der Erscheinungen, des Realen und seines Begriffs mehr... die entscheidende Dimension der Simulation ist die genetische Verkleinerung... In diesem Übergang zu einem Raum, dessen Krümmung nicht mehr dem Realen oder der Wahrheit folgt, öffnet sich die Ära der Simulation durch Liquidierung aller Referentiale. Es geht um die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen, es geht nicht mehr um die Imitation, um die Verdoppelung... Das Hyperreale ist von nun an vor dem Imaginären, vor jeder Trennung von Realem und Imaginärem sicher. Zugelassen wird nur noch ein orbitaler Rücklauf von Modellen und die simulierte Generierung von Differenzen.“

Kempingers hyperreale fotografische Welt, wo Fotos (Zeichen des Realen) das Reale substituieren, wo jede Trennung von Real und Imaginär schwer fällt, bzw. nur im fotografischen simulierten Bereich selbst differenziert werden kann, artikuliert Spielarten des Realen in einer künstlich hergestellten Welt. Der Operator dieser Künstlichkeit ist die Fotografie, deren Strategie ist die Simulation, deren Referentiale die Welt. Die mit fotografischen Mitteln künstlich hergestellte Welt ist deswegen eine künstliche Realität zu nennen, weil die Charakteristika des Artifiziellen auch die Fotografie charakterisieren: 1) Artifizielle Dinge sind synthetisch vom Menschen gemacht. 2) Artifizielle Dinge imitieren in einigen Aspekten die natürlichen Dinge und ermangeln in anderen Aspekten der Realität dieser Dinge. In der von Realität längst entleerten Fake-Welt von Politik, Konsumerismus, Medien, wo die Partikel der Realität so unglaublich wirken wie die Politanklagen in fashionablen Videoclips oder die Verantwortungen der Profipolitiker in der Öffentlichkeit, wirkt Repräsentanz als Hülle, die eine Leere umhüllt. Die 80er Jahre, wenn wir ihnen einen Namen geben wollen, so wie anderen Jahrzehnten die Bezeichnung „roaring“ oder „wilde“, die „schicken“ 80er Jahre also verbergen die Hülle ihrer künstlichen Realität, indem sie das Hyperreale als Reales verklären, den status quo als finit deklarieren statt an der Hyperrealität das Variable, Offene und Veränderbare zu erkennen. Weil sich das Reale seit langem als Strategie aus dem Inneren der Macht

erwiesen hat, um mit dem Verweis auf die Macht des Faktischen die eigene Macht zu konservieren, weil also das utopische Potential des Realen schon längst verlöscht ist, ist die künstliche Realität und ihre transitorische Verfassung, die nicht unterschlägt, wie sehr Realität mit Fiktion operiert, wie sehr Realität simulierte Hyperrealität mit einschließt, wie sehr Trug und Irrealität in der Realität inkapsuliert sind, wie sehr veränderbar und konstruierbar Realität ist, als Postulat und Utopie zu begrüßen. Medienkunst arbeitet am Übergang von der Naturrealität zur künstlichen Realität, die nicht den Anspruch objektiver Gültigkeit stellen noch stellen kann – was eben Kempingers Bilder demonstrieren, die sich gegen die Codierung des Fiktiven als Faktisches wenden. Er nennt eine Arbeit „Die Haut der Realität“ (1983), um die Fetzen der realen Haut, der Haut der Welt, untrennbar von der Haut der Medienrealität, der künstlichen Realität, zu erweisen. Das Paradies der Bilder ist das künstliche Paradies. Wenn das Reich der Macht das Reale ist, bedeutet Fotografie als künstliche Realität, daß die Realität als Referential der Macht attackiert wird. Die subversive Auflösung der Realität, die ein Mythos ist, welcher der Macht tributär ist, durch eine inszenierende Fotografie, wie sie an der Kunstpraxis von Herwig Kempinger beschrieben worden ist, ist ästhetischer Utopismus, wo ein Begriff der künstlichen und transitorischen Realität zum Vorschein kommt, der das Dogma der determinierten Realität korrodiert, wie das Hyperreale das Reale korrumpiert hat. Die Erpressung „Das sind die Realitäten des Lebens“ wird entwaffnet: „Realität ist machbar, Herr Nachbar“.

Entmachtung der Realität und des Monopols der Macht auf Realität!

Geboren 1957 in Steyr, lebt in Wien. 1976—1980 Studium an der Hochschule f. angewandte Kunst in Wien (MkI. Prof. Tasquill). Arbeiten innerhalb verschiedener Medien. Lehrbeauftragter für Medienkunst an der Hochschule f. angewandte Kunst in Wien. Mitglied der Austria Film Coop.

Ausstellungen (Auswahl):

- 1979: Int. Kunstmesse, Köln
„Positionen“, Modern Art Galerie, Wien
„Raumartikulationen“, Forum Stadtpark, Graz
„Mail Art“, Galerie Lara Vincy, Paris
- 1980: Art 11/80, Basel
Int. Kunstmesse, Düsseldorf
„Video made in Austria“, Museum des 20. Jh., Wien
„Das Sofortbild“, Rheinisches Landesmuseum, Bonn und
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M.
„Utopien — Realisationen“, Modern Art Galerie, Wien
- 1981: „Erweiterte Fotografie“, 5. Int. Biennale, Sezession Wien
Modern Art Galerie, Wien
Galerie Foto-Medium-Art, Breslau
„Traum“, Modern Art Galerie, Wien
- 1982: „Sonorita Prospettiche“, Rimini, Turin, Mailand
- 1983: „Geschichte der Fotografie in Österreich“, Museum d. 20. Jh., Wien
- 1984: „Orwell und die Gegenwart“, Museum des 20. Jh., Wien
- 1985: Museum moderner Kunst, Wien
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M.
„Alles und noch viel mehr“, Kunsthalle und Kunstmuseum, Bern
„Brainworks“, Museum of Modern Art, Los Angeles