

## Peter Weibel

Jeder kann jeden fotografieren. Demokratisierungsprozesse in der Fotografie.  
Jörg Schlick oder Paradoxien der Porträt- und Paparazzo-Fotografie im  
Zeitalter der Medienhysterie. (1998)

S. 69-77

Für das Verständnis der Porträtfotografie ist es wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, daß sie ihre Bedeutung der Porträtmalerei verdankt. Bis zur Ankunft der Fotografie war es nämlich in der Hauptsache nur bestimmten sozialen Klassen vorbehalten, der Aristokratie, dem hohen Militär, dem hohen Klerus, den großen Kaufleuten, der Haute Bourgeoisie, bildfähig zu sein und in einem Gemälde repräsentativ dargestellt zu werden und, wenn möglich, dadurch Unsterblichkeit zu gewinnen. In den meisten Fällen dienten die Gemälde dazu, den Ruhm, den sozialen Status und die Taten des Porträtierten zu verewigen und dem Volke zu vermitteln. Denn Ruhm entsteht nicht ohne Publikum. Die Funktion der Porträtmalerei konnte sich also nur erfüllen, wenn es erstens ein Publikum gab, das dieser Berühmtheit Tribut zollte und vom Leben dieser sozialen Schichten etwas wissen wollte, zweitens einen Agenten (den Künstler) gab, der das Leben und die Anschauungen der herrschenden Klasse dem mehr oder minder bildlosen Publikum vermittelte. Sehr selten waren Porträtmalereien, die sich ihren Auftraggebern gegenüber kritisch verhielten statt sie zu rühmen. Der Künstler war also in vielen Fällen ein hochrangiger und hochbegabter Paparazzo der Elite. Der Paparazzo heute ist also nichts anderes als die massenmediale Version des Hofkünstlers, der dem Volk in Bildern gibt, was es von der herrschenden Klasse wissen will. Das Operationsfeld der Paparazzi ist daher nicht mehr nur die historische Aristokratie, sondern auch die Geldaristokratie und vor allem die Medien-Aristokratie. Die konservative Porträtfotografie übernahm von der Porträtmalerei diese Funktion des Rühmens und des Dabeiseins. Zu den beliebtesten Zielen der Porträtfotografie gehörten daher von Anfang an berühmte Individuen. Angefangen vom ersten fotografischen Interview überhaupt, das zwischen dem berühmten Fotografen Nadar und dem berühmten, für die Entwicklung des Impressionismus bedeutenden Chemiker und Farbtheoretiker Eugène Chevreul 1886 stattfand, über die bekannten Porträtstudien berühmter Persönlichkeiten wie André Malraux, Walter Benjamin etc. von Gisèle Freund, die dadurch selbst berühmt wurde, bis zur Glamour-Fotografie der bekannten Fotografen Richard Avedon, David Bailey, Irving Penn und Helmut Newton finden wir zahlreiche Beispiele für diese Kontinuität der Porträtmalerei in der Fotografie, den Porträtierten nicht nur technisch in „high-key“, d. h. in überwiegend hellen Tonwerten, sondern auch

physiognomisch und psychologisch in bestem Lichte darzustellen. Auch Andy Warhols auf Polaroidfotografien beruhenden Leinwand-Porträts von Mitgliedern der internationalen Medien-Aristokratie und Klatschspalten-Society (zwischen 1972 und 1987 produzierte er angeblich jährlich zwischen 50 und 100 solcher schematisch kolorierter Porträts) verdanken ihre Popularität den affirmativen und servilen Mechanismen der einstigen Porträtmalerei.

In einer Art Logik der Inkarnation kommt es nämlich beim Übergang von der Malerei zur Fotografie zu einer merkwürdigen Verschiebung, die den Vorgängen beim Träumen und der unbewußten Seelentätigkeit nicht unähnlich ist. Die Porträtierten träumen nämlich, mit der Möglichkeit, sich abbilden zu können, auch den sozialen Rang der vorangegangenen Klasse zu übernehmen. Die Beliebtheit der Porträtfotografie reflektiert das soziale Unbewußte, den Wunsch der niederen Stände, durch ihre Bildfähigkeit den Status und die Privilegien der höheren Stände zu erlangen. Wenn nämlich bis zur Ankunft der Fotografie nur reiche, erfolgreiche und mächtige Leute die Möglichkeit hatten, im Medium der Malerei ein Bild von sich zu produzieren, so neigten die neuen sozialen Schichten gerne zum Trugschluß, ebenfalls als reich, erfolgreich und mächtig zu gelten und Anspruch auf Unsterblichkeit zu haben, wenn auch sie ein Bild von sich produzieren könnten, und sei es im Medium der Fotografie. Sie hofften quasi, mit der Übernahme des Bildmediums auch den Ruhm und den sozialen Status zu erben. Die Malerei war als Bildmedium nicht geeignet, den Bildstatus, die Bildfähigkeit aller Gesellschaftsmitglieder zu garantieren. Denn nicht jeder konnte ein Bild von sich malen lassen. Die Malerei war durch das technische Dispositiv des Handwerks und die damit verbundene künstlerische Kompetenz zu exklusiv, zu selektiv und zu begrenzt, um als Massenmedium dem Bildhunger bzw. dem Porträthunger der Subjekte der Massen dienen zu können. Nicht jeder kann jeden malen. Als nun das gemalte Bildnis durch das fotografische Porträt ersetzt wurde, gab es endlich durch eine nicht-handwerkliche industrielle Produktionsmethode von Bildern die Möglichkeit, daß im Prinzip alle Subjekte der Massen ein Bild von sich anfertigen konnten. Die Fotografie war ein Demokratisierungsversprechen, besonders die Porträtfotografie. Eine unendlich viel größere Klasse kam durch die Fotografie in den Besitz der Möglichkeit, durch ein Bild ihren Status als reich, erfolgreich und mächtig zu dokumentieren bzw. zu simulieren bzw. ihre Existenz als Subjekt zu behaupten. Die Fotografie hat also im Medium Bild Klassenschranken abgebaut. Die Fotografie ist ein demokratisches Bildmedium in Kontrast zum aristokratischen Bildmedium Malerei. Gab es bisher nur Bilder von Kardinälen, Kaufleuten und Königen, so gab es nun auch Bilder von gewöhnlichen Leuten. Die Bilder der Kardinäle und Könige waren Gemälde, die Bilder der normalen Bürger waren Fotografien. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß die Faszination der Fotografie

anfangs darin bestand, daß jedermann glauben konnte, selbst König und Kardinal zu sein, weil es auch von ihm ein Bildnis gab. So ist es verständlich, daß um 1860 eine Welle von kleinen Porträtfotografien entstand, die über Jahrzehnte auf der ganzen Welt einen seither nie mehr erreichten Umfang annahm. A.A.E. Disdéri erfand 1854 ein Patent, mit dem er das Porträt in Kleinformat der Masse anbieten konnte, die „Carte-de-visite“-Fotografie. Disdéri war der Warhol seiner Zeit, allerdings ein Warhol für die Massen, da er mit den Cartes-de-visite die Porträtfotografie für jedermann erschwinglich machte. 1859 ließ sich Napoleon III. von Disdéri porträtieren. Solcherart gealdelt wurden seine Cartes-de-visite schlagartig populär, weil der beschriebenen Logik der Inkarnation folgend, jedes gewöhnliche Subjekt sich der Illusion hingeben konnte, etwas Besonderes zu sein, wenn es von dem Künstler porträtiert wird, der auch Napoleon III. porträtiert hat. Dieser Logik der Inkarnation verdankt auch der Erfolg von Newton und Warhol viel. Der Umgang mit Berühmten, fotografisch dokumentiert, sichert auch scheinbar die Berühmtheit der bisher nicht so Berühmten, wenn sie zumindest fotografisch in der Nähe der Berühmten sind. Das Medium der Fotografie ermöglichte eine Art imaginäre Ahnen-Genealogie, ein Forum des Ruhms und der Berühmtheit, zu dem nun viel mehr Menschen Zutritt hatten als durch die Malerei. Mit der Carte-de-visite in der Hand imaginierte sich jedes Subjekt in die Gemälde-Galerie der Großen. Eine Visitenkarten-Epidemie entstand, die bis in die 20er Jahre unseres Jahrhunderts anhielt, eine erste Form der Medienhysterie.

Die Wirkungsweise des Virus der Visitenkarten-Epidemie beruht auf der beschriebenen Zirkulation des Ruhms. Ausgehend vom ursprünglichen Modell, daß nur berühmte Leute in einem gemalten Bild für die Nachwelt festgehalten wurden, malten sich die Leute, die in einem fotografischen Bildnis festgehalten wurden, in ihren Träumen aus, dadurch ebenfalls eine Berühmtheit zu sein. Wobei das Korollar von Bedeutung ist, daß die Garantie auf die Unsterblichkeit des Porträtierten umso größer wird, je berühmter und unsterblicher der Maler ist. Eine wechselseitige Legitimation findet statt. Natürlich wollen auch in der Fotografie der Porträtierte und der Porträtist durch ihre Berühmtheit ihre eigene Bedeutung sichern. Ein mehrschichtiger Kreislauf entstand also, der aus der historischen Funktion der Porträtmalerei ableitbar ist. Die Berühmten suchten die Nähe der Berühmten. Das Medium Fotografie übernahm diese Funktion vom Medium Malerei. Der Fotograf wird berühmt, indem er Berühmtheiten fotografisch ablichtet. Der Kunde, der von einem berühmten Fotografen porträtiert wird, hofft, damit selbst eine Berühmtheit zu sein oder zu werden. Der Fotograf partizipiert parasitär vom Ruhm der Persönlichkeit, die er porträtiert. Der Porträtierte partizipiert parasitär vom Ruhm des Fotografen. Die Porträtfotografie lebt parasitär von

Berühmtheiten. Sie macht aber auch in der Tat berühmt, denn Unbekannte können durch berühmte Fotografen berühmt werden. Im Grunde ist daher diese Zirkulation des Ruhms ein parasitärer Kreislauf, eine parasitäre Rückkopplung. Die Porträtfotografie wird in der Paparazzofotografie vollends parasitär.

Die konservative Porträtfotografie, welche die Funktion der Porträtmalerei übernommen hat und eben deswegen von mir als konservativ bezeichnet wird, ist also von einer parasitären Struktur gekennzeichnet. Das Phantasma des Parasiten ist das Publikum. Denn, wie gesagt, Ruhm entsteht nicht ohne Publikum. Das Publikum, das zu Beginn der Fotografie und über ein halbes Jahrhundert hinweg glaubte, durch das Medium der Fotografie selbst eine Berühmtheit zu werden, wurde in dieser Hoffnung getäuscht, als die Fotografie sich parasitär mit den Printmedien verband. Erst die Abbildung fotografischer Porträts in den Massenmedien und eben nicht allein die fotografische Abbildung selbst, machten aus den Abgebildeten wiederum Berühmtheiten und führte eine neue Klassentrennung ein: zwischen denen, die in den Massenmedien fotografisch abgebildet sind, und denen, deren Bilder in den Medien nicht zu sehen sind, und die Massenmedien nur kaufen und lesen. Die Fotografie konnte die Klassentrennung und die Klassenhierarchie nicht verhindern wie einst versprochen. Durch ihren Einsatz in den illustrierten Massenmedien verstärkte sie die Klassengegensätze erst recht und teilte die Welt aufs neue in Populäre und Pauperisierte, in Stars und Massen. Das schon erwähnte fotografische Interview zwischen den Berühmtheiten Chevreul und Nadar wurde eben im „Journal illustré“ veröffentlicht. Die Illustrierten heißen, man muß daran erinnern, deswegen so, weil sie nicht nur das Leben der Reichen und Berühmten illustrieren, sondern weil sie illustre Persönlichkeiten abbilden. Die Illustrierten, nicht die Fotografie selbst, garantierten Berühmtheit und Popularität. Illustrierte machen die Menschen illuster, d. h. berühmt. Die armen Massen kaufen sich massenhaft die Massenblätter, in denen die Reichen, Erfolgreichen und Berühmten fotografisch abgebildet sind, um zumindest parasitär an deren Leben zu partizipieren. Das Prinzip der konservativen Porträtfotografie ist also der Parasit. Der aktuelle Name des Parasiten ist Paparazzo, eine Figur, die in Federico Fellinis Film mit dem bezeichnenden Titel „La dolce vita“ (1960) erstmals ins öffentliche Bewußtsein trat.

Die Praxis der Paparazzi begann um die Mitte der 50er Jahre und war mit dem Aufstieg von Stars wie Marilyn Monroe, Jane Mansfield und vor allem mit europäischen Stars wie Brigitte Bardot, Sophia Loren, Anita Ekberg verbunden. Die ungewöhnliche Schönheit dieser Frauen und der Wunsch, sich mit ihnen zu identifizieren, weckte die Gier der Massen, mehr über ihre Idole zu wissen und in ihrer Nähe zu sein. Der Drang zur Nähe erreichte den Grad

des Voyeurismus. Ein Berufsstand bildete sich aus, der eine vulgäre Invasion in das Privatleben der Stars massenmedial verbreitete. Das Private wurde perforiert. Buchstäblich aus Löchern schossen die Paparazzi ihre „moneyshots“, wie die Paparazzifotos genannt wurden, weil in der Tat Unsummen für den entscheidenden Moment, für die Momentaufnahme der illegalen Privatheit, zu verdienen waren. Eine Agentur des Begehrens entstand, ein traumatisches Geschäft, das Träume nicht erfüllte, sondern erweckte. Die Voyeure aller Länder vereinigten sich als Diebe, als Einschleichdiebe, die besonders jene Momente der Stars fotografieren wollten, in denen sie die scheinheilige Moral der Öffentlichkeit verletzen, und Paparazzi sie öffentlich machten, was eigentlich öffentlich verboten war. Das ist das Unangenehme an der Paparazzi-Fotografie, daß sie einer Moral dient, die sich selbst im Namen der guten Sitten auf den Bauch schlägt, aber gleichzeitig als Vielfraß nach Bildern verlangt und durch dieses Verlangen diese Bilder erzeugt, welche die guten Sitten brechen. Die Paparazzi standen also nicht im Dienste der Libertinage, sondern der Ordnung, sie waren Polizisten der guten Sitten, die selbst die guten Sitten, z. B. Dezenz und Rücksicht auf Privatleben, Standards und Regeln der bürgerlichen Öffentlichkeit, verletzen. Sie waren Diebe, die Momente der Privatheit für die Öffentlichkeit stahlen. Tazio Secchiaroli, Mario de Biasi, Marcello Geppetti und andere Pioniere der Paparazzofotografie waren allerdings fast noch Magier auf dem phantasmatischen Feld von Bildern, das heute von vulgären Strauchdieben bearbeitet wird, die nur mehr am „money“ und nicht mehr am „shot“ interessiert sind. Aus der Agentur des Begehrens wurde eine Industrie der Verletzung und Verleumdung, eine verbrecherische „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ (Georg Franck, 1998). Paparazzi sind Makler auf dem Markt der Beachtung. Sie beobachten nicht nur den Kurswert der Prominenz, sondern sie produzieren ihn auch. Wenn aber die Aktie der akkumulierten Popularität sinkt und aus der Zirkulation des Kapitalmarkts Bekanntheit verschwindet, ist der Paparazzo der erste, der an sein früheres Opfer nicht eine Sekunde an Aufmerksamkeit verliert.

Die heute so modische und beliebte Szene-Fotografie, z. B. von Robert Mapplethorpe u. a., ist ein Bastard aus konservativer Porträt- und parasitärer Paparazzo-Fotografie. Die in ihren Büchern vorgestellte Mischung aus erfolgreichen und bekannten Künstlern mit nur in der Szene selbst Bekannten ist eine Technik der gegenseitigen Legitimation. Sie befriedigt auf mehrfache Weise den Hunger des Publikums. Einerseits erlaubt sie den Massen voyeuristische Einblicke in das Leben der reichen happy few und der armen unhappy few. Andererseits täuscht sie durch die mutuelle Legitimation ein Verwischen der Grenzen zwischen Mainstream und Randgruppen vor. Die in Wirklichkeit sozial radikal Ausgegrenzten werden durch diese fotografische Befriedigung des Voyeurismus des Publikums mit den harmlosen und angepaßten

Mitgliedern des Mainstream auf eine gleiche mediale Ebene gestellt. Die sozial Exkludierten werden zu medial Inkludierten – das ist das Verbrechen, das die Illustrierten- und Szene-Fotografie an den Ausgestoßenen begeht. Die soziale Misere ergibt immer noch ein schönes Bild. Die Szene-Fotografie hat etwas Pornographisches. Auf diesem Feld der universalen Pornographie, wo alles, auch das Privateste, zu einem öffentlichen Bild werden kann, ist der Paparazzo nur das exzessivste Symptom. Er ist Ausdruck der Krise der Porträtkunst im Zeitalter der massenmedialen Hysterie. Der Paparazzo ist der agent provocateur, der die Klassengegensätze, welche die Medien verschleiern, ausbeutet und vergrößert. Über den Abgrund der unüberwindlichen Gegensätze zwischen Reich und Arm schießt er mit dem Teleobjektiv fotografische Projektile, die scheinbar die Reichen verletzen, in Wahrheit die Armen und deren legitime Ansprüche auf Aufhebung der Klassengegensätze anästhesieren. Der Paparazzo ist ein Erpresser par excellence, der an den ungelösten Konflikten des Gesellschaftsvertrages verdient. Er erpreßt zuerst die Berühmten. Denn die Berühmten brauchen den Paparazzo, um berühmt zu werden und berühmt zu bleiben. Der Paparazzo ist der Kitt zwischen dem Publikum und den Populären. Er erpreßt zweitens die Massenmedien, denn die Medien brauchen seine Bilder, um hohe Auflagen zu erreichen. Er erpreßt drittens das Publikum, das er zum Komplizen macht. Seine Fotografien liefern dem Publikum die Bilder aus der Welt der Berühmten. Diese erpresserische Funktion des voyeuristischen Einblicks in das Leben anderer ist auch jener Szene-Fotografie, von Larry Clark bis Nan Goldin, zuzuschreiben, die (ohne Vermischung mit dem Mainstream-Populismus) subkulturelle Szenen, wie z. B. das Rock-Milieu, das Drogen-Milieu, die Jugendkultur etc., porträtiert. Denn auch in ihr wird immer noch eine gewisse Glamour-Tradition der konservativen Porträtfotografie eingehalten, und auch in ihr werden die sozial Exkludierten massenmedial inkludiert und verwertet.

Eine andere Tradition der Porträtfotografie ist dadurch begründet, daß sie sich einfach der historischen Funktion der Porträtmalerei, die Stützen der Gesellschaft abzulichten, entschlägt. Weder ihre Technik noch ihre Sujets sind „high-key“. Eben weil sie nicht die Funktion des ihr vorangehenden Bildmediums übernimmt, würde ich eine solche Porträtfotografie progressiv nennen. In dieser Tradition der Porträtfotografie, von Brassai, John Thomson über August Sander bis Doris Ulmann, Walker Evans, Diane Arbus etc., kommt es nicht darauf an, den Status der dominierenden Gesellschaftsklasse zu reproduzieren oder Persönlichkeiten zu popularisieren, sondern das Versprechen der Fotografie, ein egalitäres und demokratisches Medium zu sein, einzulösen. Diese FotografInnen sind demokratische Porträtisten. Ihr Medium sind daher nicht die Illustrierten, sondern bleibt die Fotografie selbst. Ihre Fotografie verdingt und verdient sich nicht als Illustrierten-Fotografie.

Ihre Sujets sind in der Tat die Unbekannten, die Subjekte der Massen. Der Alltag wird zur Sensation. Statt Extravaganz zeigen sie uns Elend. In ihren Fotografien werden wir Betrachter nicht zu Voyeuren im Leben anderer und zu Komplizen von Paparazzi. Deswegen taugen diese Bilder in der Regel auch nicht für die Massenillustrierten und für die Schaulust ihrer Kunden. Diese Fotografen sind keine Hofberichterstatter, die am Hofe der Reichen und Berühmten parasitär partizipieren, um an ein pauperisiertes Publikum Visionen vom Dolce Vita zu verkaufen.

Ein gegenwärtiger Künstler kann bei gewissenhafter Ausübung seines Berufes die Kenntnis dieser beiden Traditionen nicht leugnen. Er kann bzw. sollte nicht so tun, als würde er die Geschichte der Fotografie und die Popularität der Porträtfotografie nicht kennen. Es ist daher ein erster Schritt, eine erste künstlerische Leistung, sich diesem Problem zu stellen, wie es Jörg Schlick in seinen Fotografien tut. Ihm gelingt das Kunststück, uns in seinen Fotografien von Martin Kippenberger die Problematik dieser beiden Traditionen der Fotografie kritisch bewußt zu machen. Graz ist nicht Gstaad, aber gleichzeitig verfügt Graz über eine Tradition der kritischen Avantgarde, auch wenn diese immer wieder unterbrochen und unterdrückt wurde, besonders im Bereich der Fotografie. Also ist es vielleicht nicht so erstaunlich, daß unabhängig von und ganz anders als Schlick sich auch die Grazer Gruppe G.R.A.M. (die Abkürzung der Vornamen von 4 Künstlern) seit dem Winter 1996 explizit und bewußt mit dem Thema Paparazzi-Fotografie künstlerisch auseinandersetzt.

In einer ersten Annäherung scheint Schlick als eine Art fotografischer Eckermann von Martin Kippenberger bzw. als eine Art Paparazzo zu fungieren, der uns am „tollen, wilden, süßen Leben“ eines berühmten Künstlers voyeuristisch und parasitär teilnehmen läßt. Seine Fotografien scheinen auch von der Helden-Verehrung und der Glamour-Tradition nicht allzusehr entfernt zu sein. In einer zweiten Annäherung scheinen seine Fotografien unter das Verdikt der Szene-Fotografie zu fallen, da Kippenberger noch nicht populär ist, sondern nur innerhalb einer bestimmten Gruppe von Menschen Beachtung akkumuliert hat. Ein Insider der Szene fotografiert einen anderen Insider. Ein Teilnehmer der Szene läßt uns parasitär am Leben der Szene partizipieren. Schlick wäre demnach ein Paparazzo der Kunstszene.

In einer dritten Annäherung können wir aber erkennen, daß die beiden vorangehenden Analysen zu kurz greifen. Denn erstens hat Schlick Kippenberger als Freund begleitet und sein Leben geteilt, ist also nicht als Erpresser aufgetreten. Er hat weder ein Publikum noch die Massenmedien, noch den Künstler erpreßt. Sein Medium ist auch nicht die Illustrierte, sondern das Buch. Es handelt sich auch nicht um Studioaufnahmen wie bei Mapplethorpe und Annie Leibovitz, sondern um beiläufige Fotos aus dem gemeinsamen Leben. Es handelt sich auch nicht um Szene-Fotografie, weil seine Fotos ästhetisch und

technisch aus der Glamour-Tradition fallen. Denn Schlick operiert nicht mit der „high-key“-Technik der Starfotografie, nicht einmal mit den Standards der Qualitätsfotografie eines August Sanders, sondern mit der Schnappschußtechnik eines Amateurs. Schlick tritt eben gar nicht als Fotograf auf und in Erscheinung, sondern als Knipser. Die Ästhetik seiner Porträts tendiert zur Amateurtechnik, die bisher unter der Toleranzschwelle sowohl der Illustrierten als auch des Kunstbuchs und der Hochglanz-Kunstmagazine geblieben ist und daher von diesen ausgeschlossen war. In Schlicks Fotografie bleiben die sozial Exkludierten auch medial exkludiert. Schlick pauperisiert also sein scheinbares Star-Sujet im Medium Fotografie auf ästhetische Weise. Im Gegensatz zur klassischen, progressiven Porträtfotografie, deren ästhetischen und kompositionellen Standards noch immer von der Malerei abgeleitet waren und daher auf Glamour zielten, demokratisiert Schlick diese Standards selbst, indem er sie amateurisiert. Er verwandelt das ursprüngliche Versprechen der Fotografie, daß in ihm als demokratisches Medium jeder ein Star werden kann, in ein viel bescheideneres und realistischeres, nämlich daß jeder ein Starporträt machen kann. Die Bilder Schlicks sind, gemessen an historischen Ansprüchen, von so tiefer künstlerischer Qualität, daß sich kein Mensch für sie interessieren würde, wäre nicht Kippenberger darauf abgebildet. Aber gerade das macht den künstlerischen Rang der Arbeit von Schlick aus, diese Entsublimierung und Entästhetisierung. Zwei Strategien, die im Bereich der bildenden Kunst, von den Happenings bis zu den Bad Paintings, seit den 60er Jahren zentral wirksam waren, überträgt Schlick auf die Fotografie. Er mißachtet das edle Material der Fotografie, den Fetischismus der Vintage-Prints und der optimalen Entwicklung, der gelungenen Einstellung etc. Das ganze Arsenal der guten Fotografie wird herabgewürdigt, wie beispielsweise bei Ernst Jandl die Sprache und bei Dieter Roth das skulpturale Material. Schlick zeigt nicht das Elend der Menschen in Hochglanz-Fotografien mit ästhetischen Standards, sondern er verelendet das Medium selbst. So ein elendes Bild kann eigentlich jeder machen, verspricht Schlick. Somit macht sich Schlick zum Komplizen des Publikums, und nicht zum Komplizen des Stars. So ein elender Fotograf wie er kann eigentlich jeder sein, ist die ästhetische Botschaft seiner Bilder. Schlick verspricht nicht, wie die Glamour-Fotografie, daß jeder reich oder berühmt werden kann. Er verspricht auch nicht, wie die von der Glamour-Fotografie abgeleitete Künstlerphilosophie, daß jeder zum Künstler nobilitiert werden kann. Er verspricht auch nicht, daß durch seine Fotografien jeder aus beschaulicher sicherer Distanz am gefährlichen Leben des Künstlers voyeuristisch teilhaben kann.

Die Bilder Schlicks leisten das Gegenteil. Sie zeigen den Künstler im Alltag, nicht bei seiner künstlerischen Arbeit und auch nicht im Atelier. Sie verweigern die klassischen Topoi. Sie zeigen den Künstler nicht als Künstler und

Heros, sondern als jedermann. Schlick wirft sich auch nicht wie Mapplethorpe zum Fotokünstler auf, der verkrampft darum ringt, ein Künstler zu sein, ebenbürtig mit den Künstlern, die er fotografiert, und doch nur Kunsthandwerk produziert. Schlick hat es nicht notwendig, sich durch das Foto als Künstler zu legitimieren und zu konstruieren. Er macht sich nicht zum Künstler, indem er andere Künstler porträtiert. Dieses Spiel der parasitären Publizität (eine Szene-Berühmtheit macht sich durch eine andere Szene-Berühmtheit noch berühmter) spielt Schlick nicht mit. Sein Künstlertum besteht in einer Ästhetik der Egalisierung und Entwertung. Wie Robert Morris die edlen Materialien der Skulptur, Bronze und Marmor, herabgewürdigt hat zu Staub und Filz oder wie Tony Cragg zu Fundstücken aus Plastik, hat Schlick die klassischen ästhetischen Strategien der Porträtfotografie, auch der progressiven, entwertet. Gerade indem Schlick sich freiwillig zum ästhetischen Amateur degradiert, wird der Künstler Kippenberger im Porträt selbst zum Bürger, zum Amateur, zu jedermann. In der ästhetischen Demokratisierung des Mediums demokratisiert Schlick die Figur des Künstlers selbst, stellt ihn auf die Ebene des alltäglichen Nachbarn. Der Künstler wird also denobilitiert und entmythologisiert. Nicht jeder wird zum Künstler, sondern der Künstler wird zu jedermann. Indem er den Künstler im Elend des Alltags ästhetisch verelendet porträtiert, auch in seinen öffentlichen Selbstinszenierungen, entsublimiert Schlick die Fotografie und die Kunst und bläst allen von der Malerei geerbten Ansprüchen und Illusionen der Porträtfotografie das Licht aus. Schlick belichtet nicht, sondern er knipst. Er knipst das Licht der Malerei in der Fotografie aus. Er demokratisiert das Medium Fotografie. Der Star-Rummel erlischt, der Hauch der Ewigkeit über der Momentaufnahme vergeht, die Kunst-Fotografie (sowohl der Künstler wie auch das Medium) ist entzaubert. Jeder kann jeden fotografieren. Das ist keine Kunst und dazu braucht man keine Künstler. Ein Foto ist so gut wie jedes andere. Ein gutes Foto kann keine Ausrede für das nächste sein – so wie dieses Leben keine Ausrede für das nächste sein kann. Das ist das ästhetische Credo von Jörg Schlick.

Diese ästhetische Entscheidung fällt Schlick in dem historischen Augenblick, wo unter dem Einfluß der modernen Medien die Paparazzi-Fotografie die gesamte Porträtfotografie zu dominieren und zu überformen trachtet. Nicht nur die Medienhysterie um den Unfalltod von Lady Diana 1997 hat uns das Ausmaß der Macht der Paparazzi bewußtgemacht. Bereits die Rezeption des Fotoporträtisten E. J. Bellocq anlässlich seiner Ausstellung im Museum of Modern Art Ende der 70er Jahre führte uns den Konflikt zwischen Paparazzo- und Porträtfotografie vor Augen. John Szarkowski, der damalige Leiter der Fotoabteilung des MOMA und Kurator der Ausstellung, setzte die Legende in die Welt, Bellocq sei wie Toulouse-Lautrec körperlich mißgebildet gewesen und habe nur als solcher Zutritt zu den Bordellen von Storyville, New

Orleans, gehabt. Die von ihm porträtierten Prostituierten ließen sich angeblich nur aus Mitleid von ihm lächelnd und nackt fotografieren, ungezwungen, wie es eine Frau nur tun kann, wenn der Porträtist nicht gleichzeitig ein Freier ist. Diese Legende mußte erfunden werden, damit die pornographischen Paparazzo-Aufnahmen Bellocqs als Kunstporträts Einzug in die hehren Hallen des MOMA halten konnten. Später stellte sich heraus, daß Bellocq in der Tat ein Freier mit normaler Statur und das Lächeln der Damen vermutlich postkoitaler Natur war. Der Paparazzo-Effekt, Abteilung Szene-Fotografie, wurde also aus ideologischen Gründen getilgt und in klassische Porträtfotografie umgetürkt. Der auf Bellocqs Fotografien beruhende Film „Pretty Baby“ (1978) von Louis Malle hingegen hat wiederum den Paparazzo-Effekt verstärkt. Unter der Maske der Porträtfotografie wurden also die voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums bürgerlich-heuchlerisch befriedigt. Die Tugend der gegenwärtigen Paparazzi-Fotografie ist zumindest, daß sie mit dieser Art von Heuchelei aufgehört hat und ihre Inhumanität schamlos preisgibt. Ähnlich wie der Italo-Western durch seine Brutalität das heuchlerisch verheimlichte Gewaltethos des US-Western deutlich machte, so deckt die Paparazzi-Fotografie durch ihre Brutalität den heuchlerisch verheimlichten Voyeurismus der bürgerlichen Porträtfotografie und Gesellschaft auf. Die Paparazzi-Fotografie zeigt den parasitären Kern der Porträt-Fotografie und die Gier der neoliberalen Mediengesellschaft nach dem Kapital Popularität, wo auch Popularität nur eine Form des Profits ist. Die naive Unschuld der Porträtfotografie erweist sich durch die Paparazzi-Fotografie als Pilatus-Strategie.

Schlick hat durch sein langjähriges künstlerisches Arbeiten mit Fotocollagen und durch seinen langjährigen Umgang mit Künstlern als Kurator sowie als Produzent von Künstlerbüchern ein Sensorium für diese Problematik der Porträtfotografie entwickelt. Er weiß um den parasitären Kern der Porträtfotografie, den Adabei-Effekt der Künstlerfotografie, die Komplizenschaft der Szene-Fotografie. Deswegen setzt er als bewußter Künstler eine gedanklich komplexe Strategie ein: Er ersetzt das klassische Paradigma der progressiven Porträtfotografie, nämlich das Klassenbewußtsein, durch das Paradigma der parasitären Paparazzi-Fotografie, nämlich das Medienbewußtsein. Im Zeitalter der Medien-Hysterien (vom Golfkrieg über Dianas Unfalltod bis zu Sonderermittler K. Starr als Super-Paparazzo), wo zwischen dem Massen-Publikum und den Massen-Medien ein antidemokratischer Pakt der Komplizenschaft geschlossen wurde und der Virus der modernen hysterischen Medien-Epidemien von diesem parasitären Pakt genährt wird (siehe Elaine Showalters Buch „Hystorien“ von 1997 über die „Hysterischen Epidemien im Zeitalter der Medien“), transformiert er das Medium Fotografie von einem Glamour-Medium zu einem Amateur-Medium, um es von der

Umklammerung der Massenmedien zu befreien. Wo die Helden und die Hochglanzästhetik fehlen, fehlt die Nahrung für den Parasiten. Wo jeder jeden fotografiert, gibt es keinen Platz für Paparazzi. Die fotografische Verschärfung der Klassenhierarchie durch die Trennung in Publierte und Publikum, in Illustre und Illustriertenleser mittels der Paparazzo-Fotografie, dieser Verelendung der sozialen Funktion der Porträtfotografie, ist im Horizont des ästhetischen Credos des Amateurs nicht mehr möglich. Der Amateurismus raubt den Medien ihre Grundlage für die Komplizenschaft mit den Massen- und Medien-Hysterien. In Schlicks fotografischer Nicht-Ästhetik findet der Klassenkampf im Medium selbst statt, in der Ästhetik des Mediums. Er ist sich der die Klassengegensätze verschärfenden Wirkung der Massenmedien und der Fotografie bewußt und führt daher in der Fotografie selbst einen Kampf gegen die Fotografie und deren die Klassengegensätze verschärfenden Wirkung in den Massenmedien. Er raubt dem Paradigma der Paparazzi-Fotografie seine Wirkung und gibt der klassenbewußten Fotografie ihre Wirkung zurück. Indem er im Medium selbst klassenkämpferisch agiert, mit einer Ästhetik der Egalität, als Amateur auf der untersten Stufe der künstlerischen Hierarchie, löst er das egalitäre und demokratische Versprechen der Fotografie ein. So überwindet er, vielleicht auf paradoxe Weise, die Probleme der klassischen Porträt- und gegenwärtigen Paparazzi-Fotografie. Er macht sie zumindest bewußt.