

Foto - Fake (2004) S. 66-82

Gewidmet dem Grazer Schriftsteller Karl von Frankenstein (1810-1848) [...]

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 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 Daguerre'schen Erfindung. Er zitiert auch den Maler Paul Delaroche, der 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 [...] »mit einer mit den üblichen Methoden der Zeichnung und der Malerei unerreichbaren 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 Bildverfahren des Herrn Bayard vor der Akademie der Künste in Paris fest, daß sich die Natur durch die Fotografie selbsttätig 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. Februar 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 zartesten 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 Wirklichkeit. Bis zur Stunde galt 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 Großbil-

des 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.« 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 [...] »an Ort und Stelle aufgenommene« 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 Lebensechtheit.

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 Ber-

gen 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.

[...] Wie wir alle wissen, ist die sozialdokumentarische Fotografie aus dem Glauben an die dokumentarische Wahrfähigkeit und Objektivität des Fotos, in dem sich quasi von selbst und ohne verfälschendes Zutun des Menschen die Wirklichkeit abbilde, 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, 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 Credo 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: [...] »Die Kunst des Photographen 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«, 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...«. 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 1870-1880, 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, [...] »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 traditionellen sozialdokumentarischen Fotografie, deren Keim die Identität von Fotografie und Objektivität 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 [...]

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 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 Regieanweisungen, der Fotograf dirigierte, die Szene ist theatraлиisiert, 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.

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 verstellt 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« (Frankfurt am Main 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 Verdinglichung 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 identifizierte. 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 unnachahmlicher 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 Un-

tersuchung 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 selbsttätig die Wahrheit spricht, braucht der Fotograf mit seinem Bewußtsein nichts mehr dazu tun und zwischen dem Bilde, 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 Naturselbstdruck, 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 Menschenskind, 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 wirklichkeitsgetreue 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 vorzutäuschen. 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 her story, 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 Fotofragengeschichte. 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. [...]

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. [...] Formal haben die Aufnahmen (der Aktionen des Wiener Künstlers Rudolf Schwarzkogler – RS) 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 Intim-Fotografie, 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 Reportage-Fotografie seine wichtigste Ausbildung erhalten. Es wäre eines eigenen Themas würdig, zu zeigen, welche feinen Verästelungen zwischen der Sexfotografie 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 Sexfotografie wird deutlich, wie sehr der Signifikant das Signifikat dominiert, wie sehr das Zeichen das Bezeichnete regiert. Denn die Sexfotografie 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 eingemistet 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 größengetreue 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 Verletzung 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 Ge-

wöhnung, 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, die kühnen Ausschnitte, die extremen Perspektiven (die Rodtschenko-Perspektive), die Solarisation, die Fotogramme etc. – sind es nicht alles 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 bewahrheiten? 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 formulierte: »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.

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. [...]

Erstdruck in: Camera Austria International, Symposium über Fotografie II, Graz 1. Jg. 1980, Heft 4, S.92-103.

Kleine Polaroid-Philosophie

[...] Die Fotografie beschäftigt sich, so merkwürdig es scheint und so selten es auch wahrgenommen wird, auf unbewußte Weise mit der Zeit. E. J. Marey (1830-1882) artikuliert seinen Wunsch, die Zeit einzufangen, deutlich in der Konstruktion des »Chronophotographen« [...]. Marey, wie Muybridge, ein entscheidender Begründer der Kinematographie (der Kunst der bewegten Bilder), hat mit seinem Terminus die Zeit-Funktion der Fotografie ganz klar und bewußt zum Ausdruck gebracht. Denn die allseits anerkannte und beliebte Gedächtnis-Funktion der Fotografie, nämlich das Aussehen der Dinge aufzubewahren, die Dinge gegen den Zustandswechsel im Fluß der Zeit zu immunisieren, ist nur der auffälligste und augengefälligste Ausdruck der Zeit-Funktion, wie sie in Porträt-, Urlaubs- und dokumentarischer Fotografie ihren Niederschlag findet. Daher darf das Fotomaton (der Foto-Automat) als gleichsam lebensgroße Sofortbildkamera in der Entwicklung zum Sofortbild nicht übersehen werden, denn in ihm liefern ja Anforderungen, die von den Zeitgenossen an die Fotografie gestellt wurden, wie Intimität, Schnelligkeit der Aufnahme und Entwicklung etc. zusammen. In der Instant-Fotografie (im Sofortbild) kulminieren solche zeitlichen Funktionen der Fotografie.

Doch nicht nur diese, auch andere wesentliche Eigenschaften der Fotografie zentrieren sich im Instantbild. Man könnte diese Eigenschaften als Spiegel-Funktion oder (abstrakter) als Selbst-Referenz zusammenfassen. Das Sofortbild zeigt einen Wechsel vom »Lichtbild« zum »Zeitbild« an, dessen Höhepunkt Video ist. Denn das Sofortbild verspricht ja nur ein sofortiges Bild, realiter dauert es doch noch 20-60 Sekunden, bis ich das Bild habe. Allein Video schenkt