

Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus

(2004)

S. 86-115

als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie

[...] In dem Buch »Idea Art«, 1973 als Dutton Paperback von Gregory Battcock herausgegeben, ist ein Artikel von Robert Hughes mit dem Titel »Abstieg und Fall der Avantgarde«, ursprünglich in »Time« Dec. 18/1972 erschienen, wieder abgedruckt. In diesem Artikel wird am Beispiel der Kunst von Rudolf Schwarzkogler der Abstieg der Avantgarde behauptet, weil Schwarzkoglers Selbstamputation des Penis unübertrefflich zeige, wie die moderne Kunst in eine tödliche Sackgasse führe: »the game – under its present rules – is not worth playing« (S.187). »In fact, the term avantgarde has outlived its usefulness« (S.194).

Im selben Buch sind auch die Antworten des New Yorker Avantgarde-Künstlers Les Levines abgedruckt, der Schwarzkoglers Selbstkastration unter Hinweis auf Mark Rothko verteidigt, ohne die Voraussetzungen von Hughes' Artikel zu hinterfragen: »Why blame art for all it has become. The artist responds to a subliminal demand from society to act out for them their anxieties and desires« (S.196). »He (Schwarzkogler) called it art, but we don't have to call it art... After all, who wants to write about advanced art when you can write about penis amputation and call them advanced art« (S.198).

[Ich habe – RS] Ihnen einen Diskurs vorgeführt [...], einen ernsthaften sogar, der über einen vollkommen fiktiven Gegenstand stattgefunden hat, dessen einziger Realitätsanspruch fotografische »Dokumente« waren. Die Selbstamputation des Penis und der dadurch erfolgte Selbstmord von Rudolf Schwarzkogler haben nämlich gar nicht stattgefunden.

den. Im Reich der Realien ist nichts dergleichen geschehen. Der erwähnte flammende Leitartikel und die seriöse Verteidigung derselben beruhen allein auf Fotografien, die 1972 auf der documenta V ausgestellt worden sind. Diese Fotografien wurden gemäß den Klischees der in den Diskursen über Kunst üblichen Mentalität für wahr und real und vom Künstler gemacht gehalten. Die voraussetzungslose, gleichsam epistemologische Einstellung zum Kunstwerk verrät sich im Fakt dieser enormen Fälschung.

1. In Wahrheit ist es nämlich nicht Schwarzkogler, der auf diesen Fotos zu sehen ist, sondern sein Modell und Freund [Heinz – RS] Cibulka.

2. In Wahrheit waren natürlich die abgebildeten Vorgänge der Kastration nur vage angedeutet, ein Element unter vielen. Die Vorgänge selbst waren simuliert, rein fiktiv für die Kamera gespielt. Die Fotos sind nicht Dokumente realer Aktionen, sondern von darstellender Kunst und Theater.

3. In Wahrheit stammen nicht einmal die Fotos von Schwarzkogler selbst. Er hat die Fotos nicht selbst gemacht. Er hat nur die Szenerie vor dem Apparat für den Fotografen gestaltet. Der Fotograf selbst war Ludwig Hoffenreich, ein sechzigjähriger Veteran des Boulevard-Bildjournalismus.

Alle klassischen Bedingungen eines Kunstwerks wurden also nicht erfüllt. Schwarzkogler war weder der Fotograf, d.h. der Schöpfer des Werkes im materiellen Sinn, noch das Modell, d.h. der Performer oder Aktionist. Auch das abgebildete Sujet hat sich nicht real ereignet. Es war nur ein Simulacrum.

Wie ist es also möglich, daß von dieser Arbeit so viele Spekulationen ausgingen, daß sich bis heute in fast allen kunstgeschichtlichen Büchern und Essays der Mythos der tödlichen Selbstkastration Schwarzkoglers hält? Man könnte das abtun mit der Ignoranz und Futilität der heutigen

Kunstkritik, als ein bloßes Versehen. Dafür aber ist die Dauer dieses Mythos zu lang, die Heftigkeit der Reaktion zu stark, das Thema selbst zu virulent. Dafür ist aber auch der Irrtum zu groß und der Abgrund, der sich hinter dieser Fehlinterpretation auftut, zu tief.

Sollten wir annehmen, daß die Gesellschaft sich wünscht, der Künstler möge sich selbst kastrieren? Ist diese gigantische, fast ungläubwürdige Fehlleistung der gesamten Kunstszene, an der sich ja nicht nur die Kritiker, sondern auch die Künstler beteiligt haben, eine Wunschgestalt aus der Manufaktur der Bestrafung? Will der Künstler für sein Anderssein sich selbst bestrafen, oder ist es die Gesellschaft, die den Künstler dafür bestrafen will? Solche und verwandte Überlegungen weisen in eine Richtung, von woher ebenfalls eine Erklärung kommen könnte, auf die Legende vom Künstler.

Ernst Kris, der in den 1930er Jahren Kustos am Kunsthistorischen Museum in Wien war und gleichzeitig Psychoanalytiker, hat die Mechanismen der Legendenbildung beim Künstler und die sich darin spiegelnden geheimen Wünsche, Vorstellungen und Phantasien des Publikums zum Problem der Kunst des Bildes untersucht.

1934 publiziert Kris gemeinsam mit Otto Kurz [...] »Die Legende vom Künstler« [...]. Darin weisen die Autoren nach, daß »jene besondere Fähigkeit des bildenden Künstlers, durch sein Werk ›Täuschung‹ in jedem Sinne zu üben«, eine der Grundlagen für die irrealen Legendenbildung abgibt. Im Zuge der Nachforschungen über die Lebensgeschichte des österreichischen Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt stieß Ernst Kris auf die stereotypen Anekdoten und Legenden, die von den Künstlern der Vergangenheit so häufig erzählt werden. So hieß es in einer frühen Biografie von Messerschmidt, ähnlich wie von Giotto und zahlreichen anderen, er sei als Knabe Schafhirt gewesen; bei seiner sozialen

Herkunft eine unwahrscheinliche Geschichte. In ähnlicher Weise hatte der Realismus eines seiner Kruzifixe den Anlaß zu dem (häufig vorkommenden) Gerücht gegeben, der Künstler habe sein Modell tatsächlich gekreuzigt, um dessen Todeskampf darzustellen.

Otto Kurz hatte entdeckt, daß eine Geschichte, die Vasari über den Florentiner Maler Filippo Lippi erzählt hat, in Wirklichkeit einer italienischen Novelle entnommen war und auf den Künstler übertragen wurde, dessen reale romantische Eskapaden eine solche Anreicherung vielleicht herausgefordert hatten.

Ernst Kris verdanken wir also die tiefe Einsicht, daß die Geschichten, die allorten und zu allen Zeiten über Künstler erzählt werden, eine allgemein menschliche Reaktion auf den geheimnisvollen Zauber des Bildermachens spiegeln.

Im Lichte dieser Analyse können wir sehen, wie der Täuschungscharakter des Bildwerkes, der jedem Bild grundsätzlich immanente Faktor der Täuschung, auf den Hervorbringer des Bildes selbst, den Künstler, übertragen wird. Die Biografie des Künstlers wird gefälscht, weil für das Volk Kunst schlechthin Fälschung ist. Denn wie anders soll es die dargestellten Segmente der Realität auf einem Stück Leinwand bezeichnen. Wenn nun gar der Künstler selbst Gegenstand des Bildes ist, kann sich die Täuschung verdoppeln und dadurch eine besondere Intensität der irrealen Legendenbildung erreichen. Denn Schwarzkoglers Werke sind fotografische Bildkunst und daher vom gleichen mythischen Zauber des Bildes befangen wie das klassische Tafelbild. Wie ich in meiner ›Foto-Fake-Theorie‹ gezeigt habe, gehört aber die Fälschung zum Kern der fotografischen Kunst des Bildes. Schwarzkoglers Werk ist also im klassischen Sinn eine Täuschung. Wir wollen aber nun daraus nicht den Faden der Künstlerlegende rollen, sondern

den Skandal, den sein Werk hervorgerufen hat, auf die besondere Täuschung, die in der Fotografie als Bildkunst verankert ist, beziehen. Die Legende Schwarzkogler hat sicherlich mit der von Ernst Kris erforschten Mechanik der Künstlerlegende zu tun. Aber als Erklärung für die von ihm ausgehende Wirkung scheint sie unzureichend.

Vielmehr kommt gerade in dieser ungeheuren interpretatorischen Verfehlung die verborgene Axiomatik des Kunstwerks selbst hervor. In der verzerrten Betrachtung des Fotos spiegelt sich die Erwartungshaltung vom Kunstwerk. Da aber das Foto eben gerade nicht die Bedingungen des klassischen Kunstwerks erfüllt, kommt es zu dieser fehlerhaften Übertragung und Interpretation. Man erwartet »automatisch« vom Foto als Bildwerk die gleichen Bedingungen und Voraussetzungen wie vom malerischen Bild, nämlich, daß es vom Künstler selbst gemacht sei und Realien darstelle. Diese der Fotografie unterschobene bürgerliche Vorstellung vom handgemachten Kunstwerk löst den Fall Schwarzkogler aus, die von ihm stipulierte Interpretation, denn gewiß wollte er die Kastration darstellen, doch lag es allein an den Kritikern, diese für real ausgeführt zu nehmen. Es handelt sich also beim Fall Schwarzkogler weniger um den Fall der Avantgarde, sondern eher um die Fotografie als Fall.

Unsere Erklärung zieht sich also auf die eigentliche Ursache der Fehlinterpretation zurück, auf den gleichen Standort, von dem aus das falsche Urteil startete, auf die Fotografie als Ausgangspunkt. Wir möchten die Tatsache, daß es zu einer so mächtigen und konstanten Fehlinterpretation, zu so einer horrenden falschen Debatte kommen kann, mit dem Wesen der Fotografie selbst in Zusammenhang bringen und zeigen, daß es die Konfusion der fotografischen Theorie selbst ist, welche diesem Fehlurteil zugrundeliegt. Genauer: Konfusionen, unausgesprochene Konventionen,

a priori-Hypothesen, welche einigen Elementen der Fotografie zugrundeliegen. Die Frage nach der Fotografie hat nämlich in unserem Jahrhundert noch keine Antwort erhalten. Die von der Fotografie aufgeworfenen Fragen sind noch immer nicht gelöst.

Sie haben ja selbst in der Einleitung gesehen, wie die Konfusion betreffend die fotografischen Elemente ein völlig irreales Werk und Bild entstehen ließ. Welcher Art ist die Wahrheit in der Fotografie, die Realität in der Fotografie, die Urheberschaft in der Fotografie? Eben weil dies alles noch nicht geklärt ist, wird als wahr und real ausgegeben, was nicht der Fall ist, wird jemand als Urheber angegeben, der es nicht ist. Gerade die Frage der Urheberschaft im doppelten Sinn als Fotograf und als Akteur hat bei Schwarzkogler zur Verwirrung geführt. Daraus können wir ableiten, daß ganz allgemein die Frage der Urheberschaft der Kern der Verwirrung in der Fotografie ist. Die Problematik der Urheberschaft in der Kunstfotografie verweist auf die allgemeine Problematik der Autorenschaft in der Fotografie selbst. Im Wiener Aktionismus und seiner fotografischen Dokumentation können diese Probleme exemplarisch gezeigt werden. [...]

Ein seit 1963 um den Körper und neue Materialien wie Lebensmittel und Rasiermesser erweiterter Kunstbegriff ermöglichte einen direkten Umgang mit der Wirklichkeit. Durch die Insertion des Körpers in die Welt der Kunst, die Substitution des Tafelbildes durch die menschliche Leinwand, ist die Kunst in die Wirklichkeit expandiert, bzw. die Wirklichkeit in das traditionelle Kunstsystem vorgedrungen. Nach der Überwindung des Tafelbildes als Form der Bildkunst durch die Inklusion des Körpers in den drei Stationen – Aktionen auf der Leinwand (Action Painting), Aktion vor der Leinwand (Schaumalen), Aktion ohne Leinwand (Kör-

peraktion) – wurde der Körper als Ausdrucksmedium zum Ausgangspunkt der Aktionen, die sich wie bei Brus und Schwarzkogler hauptsächlich auf den Körper selbst zentrieren oder wie bei Nitsch und Mühl Mischformen von Körper- und Materialaktionen hervorbrachten. Bei dieser Eroberung des Körpers als Kunstmedium und Invasion in die Wirklichkeit kam es aber, zunächst unbemerkt, gleichzeitig zu einem Verlassen der Wirklichkeit und zu einem Verschieben in die Medien. »Die Materialaktion ist aus der Vernichtung der Malerei (Tafelbild) hervorgegangen. Sie ist über die Bildfläche hinausgewachsene Malerei. Die Materialaktion bedient sich verschiedener Medien.« (Mühl, 1966)

Wir können feststellen, wie aus der Material- und Wirklichkeitsproblematik und aus dem Versuch, die in deren Horizont sich abspielenden Aktionen trotz aller Absagen an das Tafelbild noch einmal als Bildform aufbewahren zu können, wie also aus der Absage an die Bildkunst und der dennoch vorhandenen Sehnsucht und Suche nach dem Bild, unvermittelt der Medienbegriff auftaucht. Über die Malerei hinaus tendierte die Aktion in die Medien Foto und Film, in denen sie noch einmal zum Bild gerinnen und als Bild konserviert werden. Die Körperaktionen transzendierten unter dem Diktat der Kunst, deren Kern ja das Bild ist (>allein das Bild kann Kunstwerk sein<), paradoxerweise den Körper als alleiniges Ereignis. Die nachfolgenden Künstler, die im Umfeld des Wiener Aktionismus weitergearbeitet haben, z.B. Valie Export, Peter Weibel und Arnulf Rainer, haben diesen medialen Approach gewählt. Schwarzkogler ist die Figur des Übergangs. Er hat den Zwiespalt zwischen unmittelbarer sinnlicher Empfindung und Wirklichkeit andererseits zum Ausgangspunkt seiner Körperästhetik gemacht.

Nitsch hat sich am deutlichsten gegen die technischen Medien ausgesprochen, da er auch am deutlichsten die Ver-

änderung der Aktion durch die eingreifende Fotografie erkannte. Er wollte die unmittelbare sinnliche Wirklichkeit und nicht die verfilmte und fotografierte. Die Haltung der Aktionisten zur Fotografie war also von der Sache her notwendigerweise ambivalent. Schwarzkogler hat daraus die Konsequenz gezogen und der fotografierten Wirklichkeit den Vorzug gegeben. Er hat für die technische Bildapparatur eine künstliche Wirklichkeit inszeniert und simuliert. Da die Apparatur aber in vielen Fällen zwischen natürlich und künstlich, echt und falsch, real und dargestellt nicht unterscheiden kann, hat er sich für die der Apparatur immanente Fälschung entschieden. Er machte also in den Jahren 1965 bis 1967 keine Aktionen für reales Publikum, sondern Aktionen für die Apparatur. Erst die Apparatur vermittelte ihm indirekt ein Publikum. Der ursprünglich angestrebte direkte Umgang mit der Wirklichkeit endete beim Gegenteil, dem indirekten, fotografisch vermittelten Umgang mit der Wirklichkeit. Damit änderten sich auch die Parameter der Aktion. Bei der Aktion muß der Künstler selbst der Akteur sein, der Körper mußte real sein, so wie der Schmerz. In der bloß fotografierten Aktion ohne anwesendes Publikum mußten weder der Schmerz noch der Körper real sein und auch der Akteur nicht er selbst. Schwarzkogler konzipierte also die Aktionen nach dem Gesichtspunkt ihrer fotografischen Eignung. Die Aktion verwandelte sich in eine Fotoseance. »Der Durchstoß zum Gestalten mit der Wirklichkeit« (Nitsch, 1970) verformte sich durch die Fotografie zu einem Verlust an Wirklichkeit. Der Realitätsanspruch der Aktion blieb jedoch am aktionistischen Foto noch hängen. So sehr die objektive Realität durch die Aktion in Frage gestellt wurde, so wenig der objektive Realitätsgehalt der Fotografie. Der Fotografie wird in ihrer dokumentarischen Funktion ein Vertrauen entgegengebracht, als handele es

sich um die direkte unmittelbare Wirklichkeit selbst. Hier liegt die Quelle der »Fälschung«, zumal – wie im Falle Schwarzkogler – scheinbar direkte unmittelbare Wirklichkeit gezeigt wird.

Die fotografierte Aktionskunst näherte sich so seltsamerweise der Kunstfotografie der Jahrhundertwende, weil beide aus dem gleichen Boden gewachsen sind. Die bildmäßige Fotografie und die bildmäßige Aktion konvergierten. Bei der Aktion wurde schon an das Foto als Endprodukt gedacht. Das Foto stieg langsam zum Primärwerk auf. Schwarzkoglers Auflösung der Aktion durch die fotografische Inszenierung bzw. Seance, seine Aufwertung der Fotografie als Endzweck hat uns »ins Herz der Finsternis« der fotografischen Rezeption geführt, aus der heraus alleine es möglich war, seine inszenierten Fotos für wahre Bilder von wirklichen Ereignissen zu halten. Die von den Fotos angeregte Auslegung war nämlich falsch. Schwarzkogler war nicht der Akteur, sondern der Regisseur, der für den Fotografen, Ludwig Hoffenreich, streng formal-ästhetische, unter Nutzung fotografischer Eigenschaften wie Ausschnitt, Retusche usw., Bilder komponierte. Er komponierte sie eigentlich für die Bildapparatur, denn der Fotograf war nur eine Art Auslöser, der sein technisches Wissen über Schärfe und Belichtung mit einbrachte.

Schwarzkogler hat 1969, zwei Jahre nach seiner letzten Aktion 1967, seinem Leben durch einen Sprung vom Balkon seiner Wohnung ein Ende gesetzt. Dieser Selbstmord hat offensichtlich dazu beigetragen, die Fotos als tödliche »Selbstkastration« aufzufassen. [...]

Nun wollen wir einen anderen wichtigen Aspekt dieser Theorie untersuchen, den Aspekt des Autors und der Autonomie der Fotografie.

Würden wir nämlich auf die klassische Weise an die foto-

grafischen Dokumente der Aktionen herangehen, so wie es bei Verkehrsunfällen und ethnografischen Exkursionen der Fall ist, kämen Brus, Nichtsch, Mühl, Schwarzkogler als Autoren und Fotokünstler gar nicht in Betracht. Nehmen wir uns folgendes Schema vor. Bei einem Unfall gibt es eine Person, die diesen (freiwillig oder unfreiwillig) herstellt, nennen wir sie den Inszenator oder Verursacher. Dann gibt es eine Person, die den Unfall aufnimmt und festhält, nein, ich meine nicht den Polizeibeamten, sondern den Fotografen. Desgleichen beim rituellen Tanz sogenannter Naturvölker. Eine Gruppe von »Wilden« inszeniert einen Tanz für den Touristen oder Forscher, der diesen Tanz dann fotografiert. In beiden Fällen wird klarerweise der Autor des Fotos der Fotograf sein, obwohl er offensichtlich nicht der Urheber, Inszenator bzw. Verursacher ist. In den ethnografischen Büchern steht aber dennoch der Name des Fotografen unter dem Foto und nicht der Name des Einheimischen, der das Sujet zu diesem Foto geliefert hat. Ja, es gibt sogar Prachtbände, die dem Ethno- und Expeditionsfotografen gewidmet sind. Auch in der Zeitung werden wir unter dem Unfallfoto nicht den Namen des bedauernswerten Opfers oder des Schuldigen finden, sondern den Namen des Fotografen, obwohl auch dieser ohne Schuldigen weder Opfer noch Foto hätte. In beiden Fällen gilt ganz zweifelsohne das Primat des Fotografen als Urheber und Autor, obwohl eindeutig das Abzubildende, der Gegenstand des Fotos, nicht vom Fotografen selbst stammt. Bei der Aktion handelt es sich um die gleichen Elemente: Es gibt einen Inszenator und einen Fotografen.

Das Schema ist also bei allen drei Ereignissen gleich, ob es sich nun um einen Unfall, einen rituellen Tanz oder eine Aktion handelt. Die Aktionsfotografie ist gewissermaßen eine andere Form der Ereignisfotografie. Verändert hat sich dabei allerdings die Rolle des Fotografen. Er kippt nach

unten. Er wird total diskriminiert und ausgelöscht. Die Aktionsfotografie steht unter dem Primat des Inszenators. Deswegen finden wir in Ausstellungen und Büchern den Namen des Aktionisten unter den Bildern. Was hat diese totale Umkehrung zu bedeuten? Was wären die Folgen zum Beispiel für die Kriegsfotografie?

Mit Luigi Hoffenreich, dem erwähnten Illustrierten-Fotografen, der fast alle Aktionen fotografiert hat, gab es in den 1960er Jahren immer Streit, wer im Besitz der Rechte war, wem die Fotos gehörten, wer bei Veröffentlichungen Geld erhielt etc.

Luigi hatte offensichtlich jenes klassische Schema im Kopf, das wir beim Unfall und beim rituellen Tanz kennengelernt haben, wo der dokumentierende Fotograf als Autor gilt, also er im Besitz der Rechte ist und bei Veröffentlichungen das Geld erhält. Wir Künstler hingegen sagten, wir machen ja die Aktion, ohne die es gar keine Fotos gäbe, also sind wir die Autoren und Urheber, die Inhaber der Rechte und erhalten wir das Geld. Das Ergebnis war ewiger Streit. Einige Sammler und Galeristen haben Hoffenreich Teile seiner riesigen Sammlung von Negativen abgekauft, nach seinem Tod zur Gänze von seiner Frau. Die Künstler schauten durch die Finger und gingen leer aus. In unserem Streit wurde also die Umkehrung der Verhältnisse bei der Dokumentar- und Aktionsfotografie personalisiert. In der Dokumentarfotografie zählt der Fotograf alles, in der Kunst- und Aktionsfotografie zählt der Fotograf als Autor nichts – genauso wenig wie bei dem Unfall das Opfer oder im Krieg der Soldat.

Die Position des Künstlers, die uns legitim und berechtigt erscheint, könnte aber Folgen haben. Der Autoraser könnte sagen, ohne mich kein Autowrack, kein Unfall, keine Toten, also bin ich der Künstler und Urheber des Fotos, also

erhalte ich bei einer Veröffentlichung das Geld. Das Gleiche könnten auch die Volksstämme sagen, wobei hier das Argument, daß der Autofahrer nicht bewußt inszeniert, bei den rituellen Stammestänzen nicht gilt. Diese Tänzer inszenieren ihre Körpermotorik genauso für die Kamera wie Arnulf Rainer für Herrn Prinzjakowitsch. So heißt nämlich der Wiener Fotograf, der Arnulf Rainers Gesichtsgrimassen und Körperposen in fotografischen Bildnissen festhält, der aber nirgends erwähnt wird. Warum aber wird dann auch der Ethnofotograf nicht zur Kenntnis genommen und der Name des Ritualtänzers als Autor des Fotos angegeben? Und wie ist es mit dem Polizeifotografen?

Herr Rainer braucht den Fotografen, den Anderen, den Spiegel konstitutiv, ohne ihn gäbe es sein Werk nicht. Er könnte nicht mit Selbstportraits arbeiten, weil er nicht dauernd zwischen Akteur und Beobachter, zwischen Artist und Apparat pendeln könnte. Er müßte sich ja zur gleichen Zeit in Akteur und Zuschauer verwandeln, was seine zustandsgebundene Kunst der Motorik nicht erlaubt. Seine körperliche Motorik würde durch den Kameramotor gebremst werden. Warum also sind dann die Gesichtsbemühungen Rainers höher zu werten als der Fingerdruck auf den Fotoapparat von Herrn Prinzjakowitsch? Weil gemäß herrschender Theorie Rainer nicht austauschbar ist, ein Einzelfall, ein Individuum, sogar ein Individuum zur Potenz, nämlich ein Künstler ist, hingegen Prinzjakowitsch schon austauschbar ist. Was er macht, könnte jeder machen. Prinzjakowitsch ist also eine Art anonyme Maschine. Gilt aber das gleiche nicht auch cum grano salis wiederum für den Unfall- und Ethnofotografen? Kommt es wirklich darauf an, wie der Tanz aufgenommen wird? Macht es Frau Riefenstahl wirklich um so viel besser wie die tausenden Knipser? Sind nicht auch die Ethnofotografen alle Prinzjakowitsche? Oder ist gar Herr

Prinzjakowitsch besser als die tausend Knipser und so gut wie Frau Riefenstahl, dann wäre er der Künstler der Fotos und Arnulf Rainer ein anonymer Wilder.

Wenn wir also weder ein noch aus wissen, eins können wir jedoch feststellen, daß wir zwei widersprechende Tendenzen haben, was die Autorenschaft eines Bildes anbelangt. Einmal gilt der Inszenator vor der Kamera als der eigentliche Urheber des Bildes, dann gilt der Mann hinter der Kamera als der eigentliche Urheber des Bildes. Um den Fall noch komplizierter zu machen, nämlich so wie er ist: Beim Aktionismus trennt sich der Autor vom Urheber. Urheber im Sinne von copyright ist Ludwig Hoffenreich, Autor ist der Aktionist.

Diese Kontroversen der fotografischen Autorenschaft haben offensichtlich mit dem Bereich zu tun, in dem sie auftreten. Für die Autorenschaft gelten offensichtlich im Bereich der Kunst andere Gesetze. Das bringt die Fotografie in die Klemme und um ihre Wirkung. Die Fotografie bringt nämlich eine neue Definition des Autors ins Spiel, die sich mit der klassischen Definition des Künstlers nicht verträgt. Der Autor als Künstler ist stets schöpferisch, ein alleserschaffender Gott. Der Fotograf als Autor und Künstler ist auch reproduzierend. Die historisch fortgeschrittene Position des inszenierenden Fotografen, der sowohl hinter der Kamera steht wie auch vor der Kamera alles tut und aufbaut, scheint im Moment der einzige Ausweg aus diesem Dilemma zu sein. Er ist nämlich Autor und Künstler im klassischen Sinne, wie er am Tafelbild stilisiert wurde, also auch im Sinne der Fotografie. Aber paßt er sich nicht dadurch an die historische Definition und Position des Künstlers an, gerade die ja die Fotografie ändert?

Ein Bild wird vom Maler wirklich gemacht. Nicht, was es darstellt, ist wirklich. Alles liegt in und kommt aus der Hand

des Malers, sagen wir fast alles, ein bißchen kommt auch aus der Tube. Beim Foto wird relativ wenig vom Fotografen gemacht. Erstens ist die Realität vorgegeben, d.h. die von anderen gemacht wurde, und zweitens macht die Kamera selbst schon von sich aus sehr viel, so daß man eigentlich nicht sagen kann: Ich mache ein Foto, so wenig man sagen kann: »Ich fahre Auto«, denn wie das Wort Automobil schon sagt, fährt das Auto von selbst, automatisch, wie man sagt, denn es ist selbst-beweglich (auto-mobil). Nicht wir fahren das Auto, sondern das Auto fährt uns. Wir steuern im glücklichen Normalfall das selbstfahrende Auto. Müßten wir daher nicht auch darauf verzichten zu sagen, ich mache ein Foto? Denn wird nicht vielmehr das Foto gemacht? Ist nicht auch der Fotoapparat wie ein Auto und macht das Foto selbst? Ist nicht daher das sich selbst machende Foto der Instantfotografie der eigentliche Traum, das eigentliche Wesen der Fotografie? Haben wir mit dem Automaten, sei er so groß wie im Bahnhof, daß wir uns hineinsetzen können, oder so klein, daß er in unserer Hand Platz hat, und uns selbsttätig, automatisch, eben wie das Auto-Mobil ein Foto macht, das Ende der Fotografie erreicht? Können wir dann noch sagen »ich mache ein Bild«, wenn den Großteil die Maschine macht? Durch diesen selbstmachenden Aspekt [...] der fotografischen Prozedur taucht der Begriff des Auto-Matischen auf.

Das Foto ist nicht nur ein Produkt des künstlerischen Willens, sondern auch der eigengesetzlichen Mechanik des Apparates. Das Foto bedarf einer Apparatur, ohne sie erblickt es nicht die Welt. Mit Hilfe dieser Apparatur mach »ich« dann ein Foto. Der fotografische Apparat, die fotografische Bildapparatur ist aber ein Auto-Mat, der vieles selbst macht, wie das Wort auto (selbst) schon sagt. Die Fotografie als Auto-Mat, selbsttätige Maschine, als bildherstellende Appa-

ratur triumphiert im Polaroid. In diesem Triumph hören wir aber die eigentliche Stimme der Fotografie.

Da für das fotografische Bildnis das künstlerische Ich eine Apparatur benötigt, ist die Macht des Ichs eingeschränkt. Das Ich läuft auf in der Fotografie, auf der Apparatur. So wie Arnulf Rainer Prinzjakowitsch braucht, so braucht jedes Ich eine Apparatur für die Herstellung eines Fotos. Wenn Prinzjakowitsch im Kunstbetrieb aus Rainers Kunst getilgt wird, dann geht es darum, mit ihm die Apparatur zu tilgen. Man möchte so tun, als wären Rainers Bilder ohne Apparatur entstanden, als wären sie freie Schöpfungen eines künstlerischen Ichs. Man möchte Arnulf Rainers Fotografien vom erniedrigenden Geruch der Maschine befreien. Deswegen fehlt der Name Prinzjakowitsch, es fehlt der Name der Apparatur, der Maschine. Der Kunstmarkt und der auf ihm zelebrierte Kunstbegriff löschen beides: den Fotografen und die Apparatur. Er löscht aber damit eigentlich auch die Fotografie. Der kommerzielle Instinkt Rainers hat die Situation klar analysiert, und deswegen hat Rainer auch nicht lange gefackelt und ist nach ersten wenigen Erfahrungen im Dezember 1969 aus der Automatenkabine des Wiener Westbahnhofs ausgestiegen, weil dort der maschinelle Charakter der Fotografie zu wenig Esprit des Künstlerischen gezeitigt hat, und ist in die Studiofotografie des Herrn Prinzjakowitsch aufgestiegen, den er aber selbst wiederum nur als anonymen Automaten behandelt. Drittens und entscheidend ist allerdings die nachträgliche grafische Bearbeitung des Fotos, die alle Spuren des fotografischen Apparates und anonymen Automaten beseitigt und das Foto in ein wirklich von einem »Künstler« gemachtes manuelles Bildwerk rückverwandelt.

Daß Kunst in der Fotografie zum Teil automatisch und apparativ geschieht, wobei das Automatische wie auch Ano-

nyme ein Wesenszug der Apparatur ist, aber eben nicht automatisch im Sinne von Träumen und von körperlicher Motorik, trübt das Bild des Schöpferischen. Wegen ihres maschinellen Charakters ist die Fotografie kein allseitiger Triumph der bürgerlichen Individualität, sondern bezeugt auch die Potenz der Maschine. Deswegen kommt der Begriff des Autors in der Fotografie ins Wanken, und deswegen versucht die Kunstfotografie ihre Autonomie zu retten, indem sie den Fotografen löscht. Wegen dieses Fortschritts in der Begrifflichkeit der Individualität jenseits des bürgerlichen Horizonts, der auf materiellen Gütern aufgebaut ist, welchen Fortschritt uns die Fotografie vorführt, weil wir ihr ihn zum Teil auch verdanken, gerade wegen dieses Wankens des Autorenbegriffs, wird die Fotografie vom Kunstmarkt nicht als Kunst akzeptiert, da der Kunstmarkt auf dem bürgerlichen Warengesetz begründet ist, wohingegen die Fotografie die Bewegung von der Copyright-Gesellschaft zur Xerocopy-Gesellschaft verstärkt.

Der Autorenbegriff, der solcherart durch die Reproduzierbarkeit transformiert wurde, ist zusammen mit der Autonomisierung der Kunst im 19. Jahrhundert entstanden. Die bürgerliche Gesellschaft hat in der Ästhetik des deutschen Idealismus ihre Entsprechung gefunden. Peter Bürger schreibt zurecht: »Gerade der Widerstand gegen das in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft alle Bereiche des Lebens beherrschende Prinzip der Nützlichkeit macht nun das Kunstwerk aus, das als zweckfreies Gebilde bestimmt wird.« (Autonomie, Engagement, Aktion, in: Sprachkunst, 2. Halbband, Wien 1984, S. 330). Die Bestimmung des Kunstwerks als zweckfreies Gebilde gerade innerhalb einer Gesellschaft, die insgesamt am Prinzip der Zweck-Rationalität (Nützlichkeit) orientiert war, hat die religiöse Bestimmung des Kunstwerkes in dem Moment abgelöst, als die Religion

an Legitimation und an Wirkung als Herrschaftsinstrument verloren hat. Besonders Hegels Ästhetik hat die Zweckgebundenheit, ja sogar die Belehrung durch das Kunstwerk abgelehnt. [...]

Mit dieser Art von Zweckfreiheit und Autonomie der Kunst entstand auch ein Begriff des Autors, der sich mit ähnlich ungebundener Souveränität und Losgelöstheit von allem füllte. Wenn das Werk selbst schon zweckfrei ist, dann gibt es natürlich nichts mehr, unter das sein Schöpfer sich beugen würde. Der Autor als absoluter Souverän im autonomen Kunstwerk. Damit hat sich drittens ein Werkbegriff institutionalisiert, bei dem ebenfalls »nichts sich als müßig und überflüssig zeigen soll« (Hegel, ebda., S. 29). Im Werkbegriff der organischen Totalität des Kunstwerks ist aber das Kunstwerk selbst wiederum in jene Sphäre der Nützlichkeit zurückgefallen, aus der es stammt. Denn in diesem Werkbegriff kann das Kunstwerk nur »individualisiert« und »sinnlich« uns vor Augen treten, d.h. als manuell von einem Individuum gemachtes materielles Ding. Durch seinen Anspruch auf Sinnlichkeit und Individualität verfällt das Kunstwerk insgeheim der materiellen Werkssphäre des Bürgertums.

Die Autonomiesetzung der Kunst, die mit dem Aufstieg des Bürgertums vorgetragen wird, das sich einen von den Zwängen der Zweckrationalität abgehobenen Lebensbereich schaffen muß, den Ort der Kunst, um nicht im Druck eines geschlossenen totalitären Systems zu kollabieren, wird auch auf den Künstler selbst übertragen. Wenn der Sinn des Sozialsystems allein aus dem Profit definiert wird, muß es etwas geben, das sinnlos sein darf, die Kunst. Analog: Wenn alle Bürger dem Arbeitsprozeß vollkommen unterworfen werden, muß es etwas geben, das sich frei entfalten kann, den Künstler in der freien Kunst. Wenn die Gesellschaft insgesamt unfrei wird, ist die Kunst die Allegorie der Freiheit.

Als Erbe aller fortschrittlichen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc.) betreibt die Fotografie eine fundamentale Kritik an der Autonomie der Kunst und am Autorenbegriff als Garant dieser Autonomie, indem sie die maschinellen Einschränkungen und Bedingungen unabweisbar vorführt. Sie kann auch nicht anders. Denn der totalitäre Aspekt der bürgerlichen Gesellschaft und der gegenwärtigen Parteiendemokratie widerspiegelt sich trotz aller Autonomie-Deklarationen im Kunstwerk selbst, in der Forderung nach der organischen Werkeinheit, nach der organischen Totalität, wie sie am besten das Tafelbild erfüllt. Kunst ist selten ein archimedischer Punkt außerhalb der Welt, sondern insgesamt Teil der Gesellschaft. Daher ist auch die gesteuerte Wiederauferstehung der Malerei nicht nur eine ästhetische Debatte, sondern auch eine politische, deren Kurs gerade in der Erfüllung einer traditionellen Begrifflichkeit zu erkennen ist.

Die Fotografie hingegen löst gerade den klassischen Werkbegriff auf. Sie löst den Knoten der organischen Totalität, indem in ihr die Begriffe wie Autor, Urheber etc. sich auflösen. Das Werkganze zerfällt in Teile, in eigene und fremde. Mit ihm zerfallen auch Autor und Autonomie. Denn Autor und Autonomie sind begrifflich aneinander gebunden in der Kette der Signifikanten. Die Fotografie ist per se Kritik der Autonomiesetzung der Kunst wie am klassischen, am Tafelbild herausgebildeten Autorenbegriff. So wie die Autorenfotografie den Begriff des Autors auf falsche Weise noch einmal retten möchte, so die Kunstfotografie den Autonomie-Status der Kunst. In beiden Fällen zeugen jedoch die gezeigten Widersprüche und Lügen von der Unmöglichkeit dieses Unterfangens.

Der Fotoapparat ist nun mal eine Maschine, ein Automat, auch wenn er klein und handlich ist. Die Kette – Appa-

rat, Automat –, die wir aufgezeigt haben, endet im Anonymat. Anonymität ist als Signifikat in die Maschine, in den Automaten inskribiert. Die Fotografie steht nicht im Zeichen des Autors und der Autonomie (im klassischen Sinne, versteht sich), sondern im Zeichen des Anonymats. Deswegen bleibt der Fotograf Prinzjakowitsch in der Kunstfotografie Arnulf Rainers anonym, genauso wie Ludwig Hoffenreich in der Kunstfotografie Rudolf Schwarzkoglers. Weil der Fotograf von vornherein, im Lichte der bürgerlichen Sicht der Kunst, ohnehin nicht vorhanden ist, passiert es, daß man die Werke/Fotografien Schwarzkoglers als von ihm gemacht betrachtet. Man sieht sie ja nicht als Fotografien, die von irgendjemandem gemacht sein könnten und auch mit irgendjemandem, sondern man sieht sie als Tafelbilder, und die sind ja per definitionem vom Künstler selbst gemacht. Denn wenn der Staatsbürger nur mehr ein statistischer Faktor für die Logistik des Militärs oder das Nationalbudget ist, dann muß es zumindest fiktiv noch einen Ort der Individualität, Souveränität und Autonomie geben. Diese Funktion übernimmt die Kunst. Die Kunst darf also nicht ein Terrain der Anonymität sein, sondern muß Hort der Individualität bleiben.

Der Skandal der Fotografie besteht nun darin, diese Fiktion zu entlarven, daß Kunst der Ort einer einzigartigen Individualität sei. Individualität im bürgerlichen Sinne. Wahrscheinlich kann der Einzelne noch Werke schaffen, die einzigartig sind [...]. Doch die Rolle, welche die Gesellschaft dann seinem Werk zuweist, nämlich symptomatisch für den Zustand zu sein, daß in dieser Gesellschaft jeder seine individuelle Einzigartigkeit verwirklichen könne, ist das Trügerische. Vor allem wenn man sieht, wie sehr diese Gesellschaft innovative Kunst, besonders im Bereich der Medien Foto, Film, Video, Digital unterdrückt. Der Skandal der Fotogra-

fie liegt nicht in dem, was sie zeigt, sondern wie sie es zeigt. Die Fotografie zeigt nämlich die Bedingungen der zeitgenössischen Individualität und Souveränität, nämlich seine Konditionierung und »Mitrealität« (M. Bense) durch die Glieder Apparatur, Automat, Anonymat. Deswegen wird die Fotografie als künstlerisches Medium noch immer abgelehnt, weil ja Kunst per definitionem gerade das Gegenteil sein soll von dem, was die Fotografie bezeugt, nämlich eingeschränkte Autonomie und Freiheit. Wegen dieses Widerspruchs und Einspruchs kommt es zu der ungeheuren Verdrängung und Verleugnung der fotografischen Erfahrung im Falle Rudolf Schwarzkoglers und der Fotografie im Wiener Aktionismus und in verwandten Kunstformen, eben der künstlerischen Ereignisfotografie. Die Nennung des Fotografen würde in Erinnerung bringen, daß das Kunstwerk nicht vom Künstler allein gemacht ist, nicht souverän, sondern mit Hilfe einer Maschine. Der Makel des Maschinellen und Anonymen würde am Kunstwerk haften, der aber getilgt werden kann, indem man den Fotografen nicht nennt. Die gesamte Kunstfotografie leidet unter dieser uneigentlichen Autorenschaft, an dieser unausgesprochenen Verdrängung, welche die aufsteigende Kette Apparat, Automat, Anonymat als Signifikanten der Fotografie löschen möchte.

Es gibt klarerweise konservative Lösungen dieses Problems. Als um die Jahrhundertwende der Versuch gemacht wurde, die Fotografie der Malerei anzunähern, um ihren Kunststatus zu behaupten (durch Bearbeitung des Negativs und bestimmte Druckverfahren pictoriale Effekte zu erzeugen), ging es eben darum, den maschinellen Aspekt der Fotografie zu verdrängen und der Fotografie einen Touch des Handgemachten zu verleihen. Die emphatische Betonung des Handgemachten hält ja bis heute an. Kaum ein Kunstfotograf getraut sich zuzugeben, daß er seine Fotos nicht

selbst entwickelt, sondern von einem Labor industriell ausführen läßt. Denn das vom Fotografen entwickelte Foto erinnert zumindest noch aus der Ferne an das vom Maler selbst gemachte Bild. »Handgemacht« ist seit damals und noch immer das Zauberwort, mit dem das Schöpferische, das Ich, der Autor, die Autonomie, die Kunst noch einmal gerettet werden sollen in der dürftigen Zeit der technisch/maschinellen Reproduzierbarkeit, insbesondere für den Markt, für Auktionen und Sammler.

Die Autorenfotografie, wie der Name schon sagt, betont die Rolle des Autors im fotografischen Prozeß, aber ebenfalls auf der angedeuteten Linie des Glaubens an die hand- und der eigens mit der Hand abgezogenen Bilder. Die Theorie der Autorenfotografie ist ein Echo der Autorentheorie im Film. André Bazin und Alexandre Astruc haben Ende der 1950er Jahre »la politique des auteurs« enunziert und nach stilistischen Konstanten im Werk von Filmregisseuren gesucht, welche unter industriellen, anonymisierenden, fabrikähnlichen Bedingungen zu arbeiten hatten. Sie entdeckten Hitchcock, Ford, Hawks und andere. Dieses Kino der Autoren war die Grundlage für die Filme von Godard, Truffaut, Chabrol etc. Ende der 1960er Jahre gelangte diese Autoren-Theorie auch nach Amerika und Deutschland, wo sie wie immer auch verzerrt bis heute wirkt, siehe »Filmverlag der Autoren«. Klaus Honnef übertrug wiederum zehn Jahre später diese Theorie auf die Fotografie und veröffentlichte 1979 seine »Thesen zur Autorenfotografie«. Doch wie im Film die Konstanz der stilistischen Elemente nicht ausreichte, um den Anspruch auf Autonomie des Autors bei einem kollaborativ hergestellten Werk zu gewährleisten – die Filme von Truffaut und Chabrol wurden ja zunehmend zu anonymen industriellen Produktionen –, so landete auch die Autorenfotografie bald im Aus der Aporien.

Die Autorenfotografen sehen zwar ein, daß der Fotoapparat eine Maschine ist, aber sie behandeln ihn als ein künstliches Organ, als Prothese der Hand und des Auges. Sie reduzieren das Apparative an der Prothese und forcieren das Menschliche, Händische an ihr. Sie forcieren den Blick, die subjektive Fertigkeit, die Manu(Hand)-Faktur, die subjektive Einstellung, den entscheidenden Moment, das technische Können als Triumph über die Maschine etc., alles Signifikanten der Subjektivität. Insofern ist klar, daß die Subjektive Fotografie der 1950er Jahre die Autorenfotografie schon vorwegnahm im Versuch, das Ich in der Fotografie zu retten.

Die medienanalytische Kunstfotografie der späten 1960er und frühen 1970er Jahre hingegen hat das Apparative betont, ja sogar die Eigenschaften der Foto-Apparatur wie Focus, Tiefenschärfe, Blende etc. zu den Voraussetzungen ihrer Kunst gemacht und demonstrativ zur Schau gestellt. Hier sind also die Wurzeln einer künftigen Autorentheorie zu sehen, weil sie das Apparative, das eigentlich Fotografische, nicht leugnet. Denn »die Kraft und die Herrlichkeit der Fotografie« (um einen Slogan aus Graz, dem österreichischen Ort der Autorenfotografie zu paraphrasieren) liegen ja darin, daß sie sich einer Maschine bedienen, welche die Hand abschafft, die Manufaktur, und einen anderen Autorenbegriff ins Spiel bringt. Als Bekenntnis zum Automat und zum Anonymat löst sie die bürgerliche Fiktion der Autonomie und des Autors auf.

Wenn Walter Benjamin sich gegen das Schöpferische in der Fotografie gewendet hat, dann eben deswegen, weil das Schöpferische im Gewand der traditionellen Kunst einhertritt, die zu entkleiden ja die Fotografie angetreten ist. Benjamin hat sich gegen das Schöpferische in der Fotografie nicht wirklich ausgesprochen, sondern, da es damals nur im Sinne der malerischen Kunstfotografie auftrat, gegen die

malerischen Imitationen des Schöpferischen in der Fotografie. Sein Bekenntnis zum Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, seine Absage an die Aura bedeuteten ja auch Absage an Autonomie und Autorenschaft im alten Sinne. Er lehnt die schöpferische Kunstfotografie ab, weil solcherart die Fotografie insgesamt, statt die Kunst vom Thron zu stoßen, sich selbst inthronisierte. Als Reaktion auf die Industrialisierung unserer Gesellschaft ist eine handgearbeitete Fotografie und eine darauf aufbauende schöpferische Fotografie eine reaktionäre Lösung, welche sich an alte Autonomie-Vorstellungen anpaßt und bürgerliche Fiktionen aufrecht erhält.

Angriffe auf den falschen Autonomie-Status der Kunst und seines Komplizen, den Autor, kennzeichnete fast alle Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts wie Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Happening, Concept Kunst etc. (siehe den Essay »Jeder kein Künstler« von F. Ph. Ingold, in: Neue Rundschau 96. Jg., Heft 2, Frankfurt am Main 1985, S. 5-23). Deshalb hat die Fotografie in diesen so eine große Rolle gespielt, sei es als Modell (für die Darstellung von Bewegung beim Futurismus), sei es als Fotomontage (für die Kritik und Transzendenz der Realität bei Dadaismus und Surrealismus), sei es als Werk der Konzeptkunst. Denn die Fotografie hat ästhetische Strategien entwickelt, zum Beispiel die Fotomontage, welche Fremdmaterial, gefundenes Material, anonymes, industrielles ready made Material ins Kunstwerk einbrachte, also die Idee einer kohärenten Autorenschaft und Autonomie in Frage stellte, ebenso wie die Idee einer kohärenten organischen Werkeinheit. Denn enthielt das Werk Fremdmaterial, vom Künstler nicht gemachtes Material, war dann das Werk noch ein Produkt des Künstlers zu nennen? Wie Sie wissen, hat einer der Fotografen, deren Fotos Robert Rauschenberg für seine Siebdrucke

verwendete, geklagt und gerichtlich recht bekommen, d.h. eine finanzielle Beteiligung beim Verkauf des Werkes erwirkt. Was ist dann mit den ikonografischen Fotografien von Elvis Presley, Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor, deren ikonografisches Aussehen ja keineswegs auf Warhol zurückgeht, sondern eben von diesen Fotografien geschaffen wurde, und deren sich Warhol ja nur bedient. Hier gibt es keine organische Werkeinheit mehr. Hier gibt es zuviel Fremdmaterial, als daß man noch ruhigen Gewissens vom eigenen Werk eines individuellen Autors sprechen könnte, von einem autonomen Werk eines autonomen Autors. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, darauf zu verweisen, daß im Expressionismus die Fotografie eine wesentlich geringere Rolle spielte als bei den genannten Kunstrichtungen, es praktisch keine »expressionistische« Fotografie gibt. In diesem Lichte müßte der gegenwärtige Rekurs der Neo-Expressiven betrachtet werden, um seinen traditionellen Standort bestimmen zu können. Künstlerische Fotografie heute hat gerade die Aufgabe, die traditionellen Begriffe des Autors und der Autonomie in Frage zu stellen. Sie folgt hiermit dem Rationalen der Avantgarde. Denn vom Tod des Autors ist ja in der Literatur schon seit langem die Rede, denn bevor sechs Personen ihn zu suchen begannen (Pirandello), muß er ja vorher verschwunden sein. Von Paul Valéry bis Ezra Pound wird an der Relativierung des auktorialen Autors gearbeitet, an einer mehrstimmigen, polyvalenten Dichtung. Schon 1932 hat Karl Jaspers in »Die geistige Situation der Zeit« über den Autor gesagt: »... unaufhebare Anonymität ist sein Zeichen« (S. 159). Die Eigendynamik des Materials, sei es der Sprache oder der Farbe, hat die Macht des schöpferischen Ichs beschränkt und die Autorität des Autors geschwächt, soweit, daß Malewitsch sagen konnte: »Die Kunst ist längst überlebt, und der Künstler ist ein Vorurteil der

Vergangenheit.« Wenn Valéry gesagt hat, »das Werk des Geistes existiert nur im Vollzug«, so hat er damit einer non-materiellen prozessualen und non-objektualen Definition des Werkes und des Autors das Wort geredet. Wenn Sol LeWitt seine Wall Drawings von anderen ausführen läßt und Joseph Kosuth seine Neon Pieces von Firmenangestellten, so ist diese Arbeitsweise mit der künstlerischen Fotografie vergleichbar und als solche nur mehr als Vollzugs-Arbeiten definierbar. Wenn Cindy Sherman nach den Pionierleistungen der feministischen Selbstdarstellungs- und sozialen Rollenfotografie von Valie Export, Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding und anderen die mediale Präsentation des Bildes der Frau auf den Punkt gebracht hat, nämlich sich selbst in jedem Foto so zu inszenieren und zu verwandeln, daß die Künstlerin jeweils einem anderen Image der Frau gleicht, wie wir es aus Bildillustrierten, Filmen und Fotozeitschriften kennen, dann können wir daraus ersehen, daß hier kein autonomes Bild des Autors mehr aufrecht erhalten und die Konstanz des Ichs als Fiktion demonstriert wird. Sherman stellt in jedem Foto eine andere Person dar, in keinem Foto ist sie so, wie sie »wirklich« ist. Daher muß der Gedanke aufgegeben werden, daß es sie als natürliche wirkliche Person gibt. Es gibt sie als Künstlerin und Autorin eben nur in diesen Verkleidungen und wechselnden Identitäten. Die fiktiven wechselnden Identitäten machen ihre Identität aus. Das Selbstporträt des Autors zeigt keinen Autor mehr, sondern nur mehr endlich viele Repräsentationen, die aus dem kulturellen Code abgeleitet sind. Der Autor ist abwesend, nur seine medialen Spiegelbilder sind anwesend.

Die Fotografie setzt also die Tendenz der Avantgardekunst nach einer Entgrenzung bürgerlicher Axiomatik der Kunst fort, zum Beispiel die Aufhebung der Autonomie als Zweckfreiheit, die Auflösung des Autors als konstantes Ich.

Die Fotografie stellt die traditionellen Begriffe des Autors und der Autonomie in Frage, deswegen wird ihr von den traditionellen Künsten auch die Autonomie abgesprochen. Die Fotografie kritisiert die Fetischisierung des Ichs, die sich darin ausdrückt, daß – wie im Falle Schwarzkoglers erkennbar – alles auf den Künstler selbst als Urheber zurückgebogen wird. Sie kritisiert die Gleichsetzung von Ich – Autor – Autonomie – Kunstwerk als bürgerliche a priori Voraussetzung. Dort, wo kein Ich, ist auch kein Kunstwerk, sagt die klassische Ästhetik, wenn sie diese ihre Voraussetzung überhaupt erkannt hat. Diese Gefahr geht gerade von der Fotografie aus, zu zeigen, daß es kein Ich gibt, zumindest nicht im Sinne des bürgerlichen Staates, wo dieses Ich nur mit Gewalt und Ausbeutung Anderer realisiert werden kann.

Nachdem Freud und Lacan die Frage nach den Funktionen des Ichs auf eine für die bürgerliche Gesellschaft so unerwartete Weise beantwortet haben, nämlich als Verlust seiner Autarkie durch die Entdeckung der Macht des Unbewußten, ist es längst notwendig, die Frage nach dem Ich auch in der Fotografie zu stellen. Ich selbst habe schon 1967 ein »Selbstporträt als Anonymus«, ein »Selbstporträt als Frau«, ein »Selbstporträt als Hund« etc. hergestellt, also fotografische Identitäts-Transformationen à la Sherman betrieben.

Entgegen der Fetischisierung des Ichs in der bürgerlichen Kunst, die sagt, Ich ist dort, wo totale Gestaltung herrscht, welche Fragwürdigkeit aber schon Marcel Duchamp in einer Reihe von Werken thematisiert hat, akzeptiert die Fotografie mit Nietzsche das Äußerliche und Zufällige, das Andere, das Nicht-Ich. Hier ist auch der Punkt, wo selbst die inszenierende Fotografie, die alles vor der Kamera gestaltet, ins Schwanken gerät. Auch sie muß lernen, daß Kunst (ein Ich) auch dort sein kann, wo es keine

totale Gestaltung gibt. Denn das von der Fotografie induzierte Problem ist nicht das Kunstwerk als Ware, sondern der durch sie veranschaulichte Subjektverlust, der gleichzeitig auch ein Realitätsverlust ist. Der orthodoxen Psychoanalyse folgend, können wir sagen, wo kein Ich ist, ist auch keine Realität. Ich-Verlust und Realitätsverlust gehen bei psychischen Prozessen Hand in Hand. Aber gerade das ist das Problem der Fotografie. Meine Foto-Fake-Theorie hat den Realitätsverlust der Fotografie thematisiert, während der jetzige Aufsatz den damit verbundenen Subjektverlust behandelt. Genauer gesagt: Verlust des Subjekts der Subjektivität. [...]

Dieses Verständnis von Wirklichkeit ist aufgebrochen worden. In der Fotografie erlebt der Künstler, daß eben nicht alle Elemente seinem »Kunstwillen« unterworfen sind. Da alle Kunstformen stets mit Gesellschaftsformen verschränkt sind, kann man sagen, die Fotografie antizipiert als Kunstform bereits eine Gesellschaftsform, die liberaler ist als die auktoriale des Fabrikanten. Der Autor ist also eine Art Abbildung des Kaufmanns und Fabrikanten. Der von der Moderne eingeleitete Prozeß, »das schöpferische Ich schrittweise hinter das Selbst des Werks« (F. Ph. Ingold, S. 6) zurücktreten zu lassen, hat also den Prozeß eingeleitet, hinter und in dem Werk auch andere Prozesse als nur solche der Subjektivität erkennen zu lassen, nämlich werkimmanente oder soziale. Der Substanzverlust an Wirklichkeit ist also im Grunde eher nur ein Verlust des Subjektbegriffs der bürgerlich konstituierten Subjektivität. Die Fotografie dekonstruiert. Sie treibt dadurch den Demokratisierungsprozeß voran, zu einer ich-freien Realisation der Realität, d.h. zu einer Realisation der Realität ohne die Fesseln eines profitorientierten Subjekts und ohne die Diktatur des Interesses, das im Ich sich bündelt.

Wenn wir vergessen, daß die Moderne selbst schon die Abschaffung des Autors gesucht hat, können wir mit amerikanischen Kunsttheoretikern die Fotografie als postmoderne Tätigkeit definieren und uns dabei auf die Werke von Jack Goldstein, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler und Sherrie Levine berufen. Insbesondere auf Sherrie Levine, da sie ins Zentrum der Frage nach dem Autor, nach dem Urheber vorstößt, nämlich ins Copyright. Levine fotografiert nämlich nichts anderes als berühmte Fotografien. Ihre unter ihrem Namen ausgestellten Fotografien sind fotografische Abbildungen bekannter Fotografien. Die Titel lauten daher »After Walker Evans« oder »After Dorothea Lange« etc. Die Wiedergabe eines berühmten Fotos eines bekannten Autors und diese Abbildung als eigene auszugeben, resultiert konsequent aus der Thematisierung jener Überlegungen, die ich zu Beginn dieses Artikels vorgeführt habe. Levine stellt den Autor und seine Auktorialität in der Fotografie in Frage, indem sie das Copyright verletzt. Sie verletzt aber das Copyright nicht, denn in der Fotografie gibt es kein Copyright, sowenig wie einen Autor. Radikaler noch als Cindy Sherman, die uns das Verschwinden und die Auflösung des Autors nur allegorisch vorgeführt hat, löscht Sherrie Levine das Ich in der Fotografie. Das Ich in der Fotografie ist durch die Lehre Lacans fixierbar. Dort ist das Andere der Ort, wo sich jenes Ich konstituiert, das spricht – das spricht mit dem, der zuhört. Die Konstituierung des Ichs durch das Andere ist vergleichbar der Konstituierung des Fotos durch den Automaten. Wenn ich sagte, es ist falsch zu sagen: Ich mache ein Foto, weil ja das Foto selbst gemacht wird, so ist dies ein Reflex der Konstituierung des Ichs durch den Topos des Anderen. Ingold hat nicht zufällig vom »Selbst des Werkes« gesprochen, weil das werkimmanente Selbst das Selbst des Künstlers bedrängt, verdrängt.

Das Maschinelle, Automatenhafte und Anonyme der fotografischen Bildkunst wiederholt die Entdeckung des Unbewußten. Ist das Unbewußte als Bedrohung des bürgerlichen Ichs und seiner Autonomie empfunden worden, so wird heute das Automatenhafte der Fotografie als Bedrohung der Kunst und deren Autonomie empfunden. Doch schon seit langem muß die Autonomie der Kunst wie die Autonomie des Ichs aufgegeben werden. Die Fotografie übernahm die Rolle des Unbewußten. Seit dem Auftreten der Fotografie muß die Kunst die Idee eines künstlerisch autonomen Ichs aufgeben. Das ist aber nicht als Bedrohung zu empfinden, sondern als Befreiung: ichfreie Kunst.

Der ichfreie Mensch, die Dezentralisierung des Autors, das subjektlose Können, wie sie im Bekenntnis zur Fotografie als Automat und Anonymat aufscheinen, bedeuten nämlich nicht nur eine Überwindung bürgerlicher Formen der Autonomie und des Autors, sondern bedeuten auch Überwindung bürgerlicher Gesellschaftsvorstellungen. Die subjektlose Kunst der Fotografie ist Vorschein einer anderen Form der Selbstverwirklichung als die bisherige, die ein Wettstreit der Diktaturen des Ichs ist. Die Fotografie ist also der Vorschein einer anderen Gesellschaftsform, befreit von den Zwängen des Ichs, von den Verformungen der Realität unter dem Diktat der Interessen des Ichs. Daß die Fotografie die alten Ideen der Autonomie und des Autors zerschlägt, indem im Auto-Mat das Selbst des Werkes zu Wort kommt, und sich damit selbst aus der Kunst schlägt, da die Kunst von der Tradition besetzt ist, dürfen wir nicht als Verlust beklagen, auch nicht als Substanzverlust an Wirklichkeit und als Subjektverlust, sondern als Hoffnung bezeichnen, als Hoffnung auf neue Möglichkeiten sozialer und individueller Formen, auf neue Formen der Kunst. Werden sie in der »Differenz« sichtbar?

»Autonomie« kann also die Fotografie nur gewinnen, wenn sie sich als Kunst tarnt, wenn sie sich der traditionellen Kunst anpaßt. So verliert sich aber die Fotografie selbst, denn das Wesen der Fotografie ist die Preisgabe der Autonomie, jenes Autonomie-Begriffs, wie ihn die traditionelle Kunst ausgebildet hat.