

Andreas Broeckmann

Konstruktionen zur Photographie

Rezension über:

Richard Bolton (Hg.): The Contest of Meaning. Critical History of Photography. Cambridge/Mass.: MIT Press, 1989

Victor Burgin (Hg.): Thinking Photography. Houndsmills: Macmillan, 1982

Allan Sekula: Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984

Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984

Carol Squiers (Hg.): The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Seattle: Bay Press, 1990

John Tagg: The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Houndsmills: Macmillan, 1988

Am Anfang der siebziger Jahre begann in Großbritannien und den USA eine phototheoretische Debatte, die in der Bundesrepublik bislang kaum rezipiert wurde und die deshalb hier anhand einer Reihe von Publikationen in ihren Konturen vorgestellt werden soll.¹ Es handelt sich bei allen fünf Bänden um Essaysammlungen, in denen vorher verstreut publizierte Texte zusammengebracht worden sind; die von Victor Burgin, Richard Bolton und Carol Squiers herausgegebenen Bücher enthalten Aufsätze verschiedener VerfasserInnen, während die Bücher von Allan Sekula und John Tagg ausschließlich Texte dieser Autoren umfassen. Jeder der Bände vereinigt Texte aus Zeiträumen von etwa zehn Jahren.

Auf den ersten Blick zeichnen sich die vorliegenden Publikationen dadurch aus, daß in ihnen eine große Bandbreite an Themen und theoretischen Ansätzen aufgeboten wird. Das hängt zum Teil mit den wechselnden Konjunkturen bestimmter Theorien in den vergangenen zwanzig Jahren zusammen, zum Teil auch mit den unterschiedlichen Anlässen, zu denen die einzelnen Texte verfaßt wurden. Noch wichtiger ist allerdings: im Gegensatz zur »traditionellen« Photographietheorie und -geschichtsschreibung, wie sie exemplarisch von Helmut Gernsheim und Beaumont Newhall vertreten wird – jeder der beiden hat bezeichnenderweise eine umfassende »Geschichte der Photographie« geschrieben² –, hat die neuere kritische Phototheorie kein »Zentrum«, ihre thematische und theoretische Inkohärenz ist Programm. Sie begreift die Photographie nicht länger als ein homogenes, nach *einer* Logik (technische Entwicklung, künstlerische Innovation, etc.) strukturiertes Terrain. Photographische Praktiken jeder Art werden in Hinsicht auf ihren jeweiligen sozialen und historischen Kontext untersucht, so daß anstelle *einer* Geschichte *der* Photographie eine Vielzahl von Geschichten entsteht, die Photographien nicht in Form einer konzentrischen oder teleologischen Struktur anordnen, sondern sie als konstitutive Elemente vielfältiger sozialer Beziehungen sichtbar werden lassen.

Dieser Aspekt – Photographien als eingebettet in gesellschaftliche Formationen zu begreifen – bleibt in der herkömmlichen phototheoretischen Literatur weitgehend unberücksichtigt. In den Arbeiten von Gernsheim und Newhall etwa er-

scheint Photographie in einer Art ursprünglich-symbiotischer Beziehung zur bildenden Kunst, was nicht zuletzt die Nobilitierung der Photographiegeschichte zur Kunstgeschichte und die Übernahme von deren kategorialem System zur Folge hat. Photographie wird so zum *Ausdrucksmedium* stilisiert, zu einer *unabhängigen Kunstform*, die von *Künstlerphotographen* beherrscht wird. Newhall schreibt am Anfang seines Buches:

»Ever since 1839 photography has been a vital means of communication and expression. The growth of this contribution to the visual arts is the subject of this book. It is a history of a medium rather than a technique, seen through the eyes of those who over the years have struggled to master it, to understand it, and to mold it to their vision. Photography is at once a science and an art, both aspects are inseparably linked throughout its astonishing rise from a substitute for skill of hand to an independent art form.«³

Schon in dieser kurzen Passage führt Newhall zentrale Topoi traditioneller Phototheorie ein. Als heikel erscheint allerdings die Vermittlung des wissenschaftlich-technischen mit dem künstlerischen Anspruch, ein Problem, das für Allan Sekula auf einen Grundwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft hinweist, nämlich auf den zwischen technologischem Determinismus und humanistischem Subjektivismus.⁴ Diesen Antagonismus präsentiert Newhall als versöhnt, Kunst und Technik werden als organisch verbunden dargestellt.

Die Kritik von Seiten der neueren Phototheorie wendet sich nun sowohl gegen die Vorstellung von einer genuinen »Sprache« der Photographie, als auch gegen die Konzepte vom Photographen als autonomen Künstlerindividuum und vom Betrachter als universal interessellos Rezipierendem. (Das humanistische Ideal dieses Denkens ist in aller Regel männlich.)

Zur These, die Photographie besitze oder sei eine eigenständige, *universale Sprache*, schreibt Sekula:

»Photography [...] is *not* an independent or autonomous language system, but depends on larger discursive conditions, invariably including those established by the system of verbal-written language. Photographic meaning is always a hybrid construction, the outcome of an interplay of iconic, graphic, and narrative conventions.«⁵

In ähnlicher Weise kritisiert John Tagg die Auffassung, der Photograph bestimme als *Autor* die Bedeutung einer Photographie:

»Authorship does not determine meaning. The meaning of a photograph or a sequence of photographs always remains relatively open to a range of possibilities.«⁶

Tagg bezieht sich hiermit auf die von Michel Foucault vorgetragene Kritik am Autor-Konzept; im Sinne Foucaults ist »der Autor« nicht als Individuum, sondern als operationale Kategorie diskursiver Sinnproduktion zu verstehen.

»Der Begriff Autor ist der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte.«⁷

Als Faltung oder Schnittstelle im wissenschaftlichen Diskurs begriffen, wird »Autorschaft« als je spezifische Funktion erkennbar, die zur zeitweiligen Fixierung von Bedeutung beiträgt, ohne diese selbständig zu determinieren.

Die Frage der *Rezeption* wird von der neueren Phototheorie gleichfalls anti-universalistisch beantwortet. Burgin schreibt:

»Looking is not indifferent. There can never be any question of ›just looking‹: vision is structured in such a way that the look always-already includes a history of the subject.«⁸

Im Zusammenhang mit einer Kritik dokumentarischer Photographie fügt Tagg hinzu:

»It is not enough to reconstitute the complex conditions, means and processes of production. The same analysis must be brought to bear on the mode of reception of the work. We must *historicise the spectator*, or to make this more precise by returning to Berenice Abbott, we must also take care to specify *to whom* and under what conditions [...] her photographic images would *appear* ›realistic‹.«⁹

Photographie als universelle Sprache, determinierende Autorschaft, homogene Rezeption – damit sind drei zentrale Kategorien benannt, *gegen* die die neuere Phototheorie sich wendet.

Das bedeutet freilich nicht, daß das, was wir als traditionelle Phototheorie bezeichnet haben, inzwischen bedeutungslos geworden wäre. Vielmehr hält die Gernsheim/Newhall-Schule auch weiterhin eine dominante Stellung im photographietheoretischen Diskurs inne; zuletzt haben die Buchproduktionen und Ausstellungsprojekte des Jubiläumsjahres 1989 dies bestätigt. In einer streng marktorientierten »Hochkultur« ist für eine allzu kritische Geschichtsschreibung offenbar wenig Platz. Für den deutschsprachigen Raum kommt hinzu, daß der phototheoretische Diskurs hier unter dem Einfluß der Veröffentlichungen Wolfgang Kempes überwiegend dem idealistischen, kunstphilosophischen Paradigma verschrieben bleibt.¹⁰

Die vorliegenden Bände enthalten photographiekritische Texte, die mit einer Vielzahl von Ansätzen unterschiedliche Bereiche des Themenkomplexes »Photographie« behandeln. Vereinfachend lassen sich vier Teilbereiche unterscheiden.

Die *theoretische Debatte* befaßt sich mit den Anwendungsmöglichkeiten von Ansätzen aus anderen wissenschaftlichen Disziplinen auf die Analyse von Photographien; hier sind vor allem marxistische, psychoanalytische, semiotische, poststrukturalistische und feministische Theorien zu nennen.

Einen zweiten Teilbereich bilden *historische Analysen sozialer Gebrauchsweisen der Photographie*; entgegen der traditionellen Konzentration auf Stile, Werke und Gattungen, wird hier die Funktion photographischer Repräsentationsformen in gesellschaftlichen Kontexten untersucht. Diese Arbeiten umfassen Themen wie die Ökonomie der Portraitphotographie im 19. Jahrhundert, die Verwendung von Photographien in wissenschaftlichen, politischen und kriminalistischen Zusammenhängen oder auch ihre Funktion in Hinsicht auf die Struktur sozialer Gruppen.

Ein weiterer Schwerpunkt der neueren Phototheorie ist die *Modernismuskritik*, die sich sowohl mit der Konstituierung der Photographie im Rahmen des Modernismusparadigmas, als auch mit nicht-modernistischen photographischen Praktiken beschäftigt – beispielsweise mit der sowjetischen nachrevolutionären Photographie des Produktivismus, der Dokumentarphotographie und mit postmodernen Photographien. Im Gegensatz zur sozialhistorischen Analyse behandelt die Modernismuskritik Photographien vorrangig im Rahmen *legitimer* Kunstpraxis. Eine Kritik der ›Autonomie‹ dieses Produktionsbereichs findet häufig nicht statt.

Schließlich ist als viertes der Komplex der *kulturwissenschaftlichen Analysen zeitgenössischer Gebrauchsweisen von Photographie* zu nennen.¹¹ Sie beschäftigen sich mit photographischen Repräsentationsformen vor allem in der sog. populären

oder Massenkultur, mit Werbe- und Pressephotographie, und mit den Darstellungen sozial marginalisierter Gruppen. Wir werden uns im Folgenden diese vier Bereiche genauer ansehen.

1. Theoretische Diskussion

Als vorrangig theoretische Diskussion wird die kritische Auseinandersetzung mit der Photographie von Victor Burgin geführt, der 1982 mit »Thinking Photography« die erste Sammlung mit Texten der neueren Phototheorie vorlegte. Der inzwischen mehrfach nachgedruckte Band umfaßt Aufsätze von Walter Benjamin (»Der Autor als Produzent«), Umberto Eco, Allan Sekula, John Tagg, Simon Watney und vier Arbeiten von Burgin selbst.

Benjamin, der im englischen Sprachraum vor allem als Verfasser des »Kunstwerk«-Aufsatzes, der »Kleinen Geschichte der Photographie« des bei Burgin abgedruckten »Autor«-Textes und der »Versuche über Brecht« bekannt geworden ist, wird bis heute als einer der wichtigsten Vordenker kritischer Phototheorie verstanden. Dennoch muß betont werden, daß bei Benjamin vorgeprägte Konzeptionen wie die konstruktivistische Geschichtsauffassung, die Vorstellung von Bedeutung hervorbringender Rezeption oder der kritisch zu untersuchende Aspekt der Nutzung von Kulturprodukten von der Phototheorie nicht direkt von Benjamin übernommen werden; die eigentliche Benjamin-Rezeption bleibt eher allgemeiner Natur.

Die konkrete theoretische Auseinandersetzung beginnt erst mit der Erschließung *semiotischer* Ansätze, wie sie von Burgin vor allem in seinen frühen Texten geleistet wurde. Ausgangspunkt für die Aneignung der Semiotik sind die Arbeiten von Roland Barthes und Umberto Eco. Von ersterem ist, wie Burgin in seiner Einleitung betont, nur deshalb kein Text in der Sammlung vertreten, weil der für die Phototheorie besonders bedeutsame Essay »Rhétorique de l'Image« (1964) inzwischen ausreichend in englischer Sprache bekannt sei.

Barthes' semiotische Analysen von Alltagsphänomenen sind exemplarisch für die Anwendung seines theoretischen Instrumentariums und zeigen die Möglichkeiten einer zeichentheoretisch informierten Kritik der »Mythologien« moderner bürgerlicher Gesellschaften auf. Zu diesen Arbeiten gehören auch Untersuchungen über Presse- und Werbephographien. Es ist gleichwohl darauf hinzuweisen, daß Barthes keine einheitliche photographietheoretische Position vertritt. Deutlich wird dies an seiner Bestimmung der *denotativen* Bedeutungsebene photographischer Zeichen.

Während Barthes die konnotative Bedeutung von Photographien durchweg als konventionell definiert – die Konnotation sei kulturell bedingt, sie unterliege bestimmten, jeweils gültigen Codes –, gibt es in seinen Texten bezüglich der Denotation widersprüchliche Aussagen. In den früheren Texten und dann wieder in den sehr späten Arbeiten begreift Barthes die denotative Ebene als direkte, offenbare Bedeutung, das Photo sei auf dieser Ebene ein Zeichen ohne Code, es bilde ein Moment der Wirklichkeit unvermittelt ab. Demgegenüber heißt es in der Einleitung zu dem Buch »S/Z« (1970):

»Die Denotation ist nicht der erste aller Sinngehalte, aber sie tut so, als wäre sie es. Mit dieser Illusion ist sie schließlich nur die *letzte* unter den Konnotationen (diejenige, die die Lektüre gleichzeitig zu begründen und abzuschließen scheint).«¹²

Die Denotation wird hier also als eine Sonderform der Konnotation und damit als ebenfalls codiert und kulturell bedingt definiert.

Burgin und Tagg haben auf diesen Widerspruch hingewiesen; sie argumentieren, daß vor allem der späte Text »Die Helle Kammer« (1980) auf eine *private* Motivation für Barthes' Festhalten an der indexikalischen Natur der Photographie hindeute.¹³ Die Beschworung des »*Es-ist-so-gewesen*«, der Barthes'schen Formel für den Verweischarakter der Photographie auf eine *wirkliche Vergangenheit*, stehe primär in Verbindung mit der großen Trauer, unter deren Eindruck Barthes nach dem Tod seiner Mutter das Buch schrieb. In der Tat ist der Text von einer tiefen Melancholie geprägt, die ihn unablässig um die imaginäre Porträtphotographie der abwesenden Mutter kreisen läßt. – Hiermit soll nicht Barthes' späte Arbeit zur Photographie als privatistisch abgetan werden; der Hinweis auf den biographischen Kontext, in dem seine theoretische Konzeption zu sehen ist, scheint jedoch angebracht. Die verbreitete Vereinnahmung Barthes' als »realistischen« Phototheoretiker ist nur unter der Maßgabe eines ausdrücklichen Bezugs auf diesen Kontext legitim.

Konsequenter hinsichtlich des Zeichencharakters von Photographien sind die Aussagen Umberto Ecos, der auf der Konventionalität des photographischen Zeichens besteht. Eco betont die zum Verstehen notwendigen Übertragungsprozesse und unterstreicht so die Nicht-Identität von Bild und Wirklichkeit.

»The theory of the photography as an *analogue* of reality has been abandoned, even by those who once upheld it – we know that it is necessary to be trained to recognise the photographic image. We know that the image which takes shape on celluloid is analogous to the retinal image but not to that which we perceive. We know that sensory phenomena are *transcribed*, in the photographic emulsion, in such a way that even if there is a causal link with the real phenomena, the graphic images formed can be considered as wholly arbitrary with respect to these phenomena. Of course, there are various grades of arbitrariness and motivation, and this point will have to be dealt with at greater length. But it is still true that, to different degrees, *every image is born of a series of successive transcriptions.*«¹⁴

Zu den unterschiedlichen Codes, durch die diese Transkriptionen stattfinden, gehören unter anderem Übertragungs-, ikonographische und Codes des Unbewußten.

Die Arbeiten von Barthes und Eco haben für die Phototheorie deshalb große Wichtigkeit, weil sie die Objektivität der Photographie und die Auffassung, sie besitze eine eigene Sprache, einen genuinen Code, zurückweisen und auf dem Rezeptionskontext als bedeutungskonstituierend bestehen. Die Bedeutung von Photographien ist nie evident, sondern stets gemäß bestimmter Konventionen der Codierung und Decodierung konstruiert. Von daher leitet sich die Notwendigkeit ab, nicht »die Photographien selbst«, sondern die Beziehungssysteme zu untersuchen, in denen sie produziert und rezipiert werden.

Die unterschiedlichen Ausprägungen semiotischer Theoriebildung werden von Burgin in »*Thinking Photography*« ausführlich vorgestellt und in Hinsicht auf photographietheoretische Fragestellungen weiterentwickelt. Dies gelingt nicht immer in befriedigender Weise. Gerade die frühen, noch in den siebziger Jahren entstandenen Texte Burgins machen passagenweise den Eindruck wissenschaftstheoretischer Parforcetouren. Konzepte werden aus ihren spezifischen Kontexten gerissen und, da sie nicht ohne Verluste übertragbar sind, als Werkzeuge der Analyse ent-

scheidend geschwächt. Verdienstvoll sind diese frühen Versuche dennoch, da sie die theoretischen Materialien in kunst- resp. phototheoretische Kontexte rücken und sie so zum Gegenstand der Debatte machen.

Den zweiten Schwerpunkt von Burgins theoretischer Pionierarbeit bildet die Aneignung der *Psychoanalyse* in der Tradition von Freud und Lacan. Mit ihrer Hilfe versucht er wichtige Ergänzungen zur semiotischen Theorie zu liefern, da letztere vor allem im Bereich detaillierter Beschreibungen von Rezeptionsvorgängen viele Fragen offen läßt. Es geht Burgin daher um die Erstellung eines Instrumentariums, mit dessen Hilfe sich die Konstitution und die Wirkungsweisen unbewußter Bedeutungsstrukturen untersuchen lassen. Besonderes Augenmerk wird auf die Kategorien des »Subjekts« und des »Blicks« gelegt, bezüglich derer sich psychoanalytische Theoreme für eine Analyse visueller Repräsentationen als außerordentlich nützlich erweisen können.

Anzumerken ist noch, daß Burgin, obwohl er sich der Geschlechtsproblematik deutlich bewußt ist, weder in seine Textsammlung ein Beispiel feministischer Kritik aufnimmt, noch Arbeiten feministischer Theoretikerinnen (z.B. Kristeva, Mitchell, Irigaray) referiert. Während er für das zweite keine Begründung angibt und nur recht allgemein formuliert,

»that the theoretical project to which this book is a contribution owes itself to the initial and continuing insistence of the women's movement on the *politics* of representation,«¹⁵

schreibt er zum Problem feministischer Phototheorie, daß diese (1980) noch nicht existiere. Die verfügbaren Arbeiten seien entweder rein theoretischer Natur (namentlich in der Zeitschrift »*mlf*«), oder sehr spezialisiert (wie im Fall des persönlichen Projekts von Jo Spence), oder aber mit nicht fotografiebezogenen Themen befaßt (Laura Mulvey über Film, Griselda Pollock über Malerei). Eine solche Beschränkung erscheint unbefriedigend, gerade auch vor dem Hintergrund von Burgins eigenen Exkursen in Bereiche jenseits der Photographie und angesichts der Tatsache, daß den LeserInnen die Übertragung theoretischer Ansätze aus angrenzenden Bereichen hätte zugemutet werden können. Darüber hinaus zeigen spätere feministische Beiträge zur Phototheorie, daß mit den Arbeiten Mulveys und Pollocks wichtige Debatten begonnen wurden, die später auch im Bereich der Photographie Fortsetzungen fanden.¹⁶

Als Zustandsbeschreibungen solcher Debatten am Ende der achtziger Jahre können zwei Texte von Griselda Pollock und John Tagg gelesen werden, die sich in dem von Squiers herausgegebenen Sammelband finden. Beide rekapitulieren theoretische Tendenzen der siebziger Jahre und beleuchten sie kritisch vor dem Hintergrund der gegenwärtigen intellektuellen Situation. Pollock kommt bei der Revision feministischer Repräsentationstheorien zu einer entschieden poststrukturalistischen Bestimmung des Problems der Darstellung von Frauen, während Tagg vor dem Hintergrund einer vom Verlust kohärenter Weltbilder und Theorien geprägten Zeit Fragen kritischer Gesellschaftspraxis erörtert. Deutlich wird, daß, wie an vielen anderen AutorInnen dieser Generation, auch an Tagg und Pollock zwanzig Jahre Arbeit in Kultur- und Bildungseinrichtungen »nach 1968« und zehn Jahre konservativer »Revolutionen« nicht spurlos vorbeigegangen sind.

2. Historische Untersuchungen

Ein Kritikpunkt, der sowohl gegen Semiotik und Psychoanalyse, als auch gegen die mit diesen Theorien arbeitende Kulturkritik wiederholt vorgebracht worden ist, ist daß bei ihnen eine *historische* Perspektive häufig unberücksichtigt bleibt; sie tendieren dahin, entweder Gegenwartsphänomene aus ihrem historischen Kontext herausgelöst zu untersuchen oder aber von transhistorischen Modellen auszugehen, die sie die eigenen Fragestellungen wie auch den Gegenstand der Untersuchung nicht als historisch spezifisch, sondern als quasi universell behandeln lassen.

Auch im Rahmen der hier behandelten Phototheorie ist dieses Problem schon früh angemahnt und in der Folge, vor allem in Texten von Allan Sekula und John Tagg, kritisch behandelt worden. 1975 schreibt Allan Sekula in dem bei Burgin (1982) wiederabgedruckten Text mit dem programmatischen Titel »*On the Invention of Photographic Meaning*«, daß man über die Analyse von Photographien als Zeichen im Sinne Barthes' hinausgehen müsse:

»The problem at hand is one of *sign emergence*; only by developing a historical understanding of the emergence of photographic sign systems can we apprehend the truly *conventional* nature of photographic communication. We need a historically grounded sociology of the image, both in the valorised realm of high art and in the culture at large.«¹⁷

Am Beispiel der Photographen Alfred Stieglitz und Lewis Hine zeigt Sekula in diesem Aufsatz einige der Diskursmechanismen auf, mit deren Hilfe bestimmte Photographien dem Bereich der ›Hochkunst‹ zugeordnet werden, und in welchem Maße es dazu notwendig ist, alternative Lesarten – etwa sozialgeschichtliche – zu unterdrücken. Nochmalige Bestätigung findet damit auch die These, daß nicht das »Photo an sich«, sondern die jeweilige Plazierung innerhalb bestimmter Diskurse (»ästhetisch«, »dokumentarisch«) die Bedeutungsgehalte von Photographien bestimmt.

In die gleiche Richtung zielen Überlegungen John Taggs, die er in »*The Currency of the Photograph*« (1978) formuliert. Eine nüchterne Beschreibung zweier Photographien kontrastiert er mit Fragen nach ihren Bedeutungen und stellt fest, daß nur durch die Angabe des ideologischen Kontextes, in dem die Aufnahmen rezipiert werden, spezifische Bedeutungen zu eruieren sind. Nur noch rhetorisch ist die Frage zu verstehen:

»Or must we seek to discover the processes by which these meanings are constituted within definite and specific social practices and rituals at given levels in the precise historical formation?«¹⁸

Tagg gründet seine Argumentation auf ein breites theoretisches Fundament, das vor allem auf Arbeiten von Louis Althusser und Michel Foucault fußt. Für weite Teile der britischen Kulturwissenschaften der siebziger und achtziger Jahre war der Aufsatz Althusser's »*Ideologie und ideologische Staatsapparate*« (1970, engl. 1971), von überaus großer Bedeutung.¹⁹ Er soll deshalb hier in einigen groben Zügen umrissen werden.

In der Absicht, den marxistischen Ideologiebegriff einer Revision zu unterziehen, beschreibt Althusser Ideologie nicht mehr als »falsches Bewußtsein«, sondern als inhärentes Element sozialer Formationen. Es gebe kein »Außen« zur Ideologie. Althusser schreibt, zur gesellschaftlichen Reproduktion bedürfe es nicht nur der Reproduktion der Produktionsmittel, sondern auch der Reproduktion der Produktions-

bedingungen. Letztere werde durch die repressiven (Polizei, Armee, Jurisdiktion) und durch die ideologischen Staatsapparate (Erziehungsinstitutionen, Kirche, Presse) gewährleistet. Das Subjekt ist in dieser Konzeption nicht autonomes Individuum, sondern es definiert sich darüber, daß es von den ideologischen Staatsapparaten in mehr oder weniger vorgegebene soziale Positionen aufgerufen, »interpelliert«, wird. (Eine vergleichbar »totale«, integrierte Gesellschaftsstruktur war in den sechziger Jahren auch von Herbert Marcuse in Fortführung früherer Szenarien der »Frankfurter Schule« beschrieben worden; während dieses Gesellschaftsbild jedoch für Marcuse stark negativ besetzt ist, vollzieht Althusser die entscheidende Wendung, nicht länger an der Utopie einer nicht-integrierten, »befreiten« Gesellschaft festzuhalten und die ideologische »Abschließung« gesellschaftlicher Formationen als konstitutiv zu setzen.) Eine weitere wichtige These Althussters besagt, daß Ideologie nicht als ideelles, subjektives oder kollektives Bewußtsein, sondern als materiell und konkret aufzufassen sei: Ideologie manifestiere sich in sozialen Praktiken und Institutionen.

Für KulturhistorikerInnen ergeben sich daraus wichtige Konsequenzen: da sie in vielen Fällen in »ideologischen Staatsapparaten« institutionalisiert sind, müssen sie sich als Teil des Staates begreifen und ihre Funktion innerhalb des Staates kritisch hinterfragen; wenn es keinen ideologiefreien Raum gibt, läßt sich auch nicht mehr mit dem traditionellen Wahrheitsanspruch, sondern nurmehr mit sozial und historisch spezifischen Wahrheiten argumentieren (die Tatsache, daß hierdurch einem nicht-normativen Relativismus zugearbeitet wurde, war schnell erkannt und führte zu heftigen Auseinandersetzungen); schließlich macht es die Materialität von Ideologie notwendig, soziale Praktiken und Institutionen umfassend bezüglich ihrer Stellung innerhalb des Staates, zu den Produktionsbedingungen und hinsichtlich der Subjekttypen zu untersuchen, die innerhalb dieser Apparate erzeugt werden.

Obwohl Tagg später eingestand, daß die Verkoppelung der beiden Denksysteme keinen ganz glücklichen Griff darstellte, erweiterte er die Konzeption Althussters um Michel Foucaults Theoretisierung des *Machtbegriffs*, wie sie von diesem zuerst ausführlich in »Überwachen und Strafen« (1975) entworfen worden ist. Eine nützliche Ergänzung bedeutet Foucaults Machtbegriff deshalb, weil er Macht als eine »mikrophysikalische«, »kapillarisch« wirkende soziale Kraft faßbar macht, die nicht nur durch die Gewalt der repressiven Staatsapparate, sondern gerade auch in den »sanften« ideologischen Staatsapparaten wirksam sei.

Darüber hinaus stellt Foucault ausführlich die Interdependenzen zwischen Macht- und Wissensformen dar und löst so die Negation eines emphatischen Wahrheitsbegriffs analytisch ein. Innerhalb sozialer Formationen finden, vermittelt durch ökonomische, politische und kulturelle Bedingungen, diskursive Auseinandersetzungen darüber statt, was »wahr« sei. In Systemen mehr oder weniger geordneter Prozeduren bezüglich der Produktion, Regulierung, Verteilung und Zirkulation von Aussagen werden temporär dominante »Wahrheitsregime« etabliert, die die Struktur von Macht-Wissen-Systemen bestimmen.

Hieraus lassen sich, Tagg zufolge, für eine kritische politische Praxis und für eine diskursanalytische Geschichtswissenschaft zwei unterschiedliche Schlußfolgerungen ziehen:

»In politics what must be our aim is to detach the power of truth from the specific forms of hegemony in the economic, social and cultural domains within which it operates at the present time. For the historian, however, the problem is to *reinsert*

the forms of knowledge under examination within the specific regime of truth and the regulating institutions of the social formation which produce them as ›true‹.«²⁰

Und in einem späteren Text schreibt Tagg mit ausdrücklichem Bezug auf die Photographie:

»What we begin to see is the emergence of a modern photographic economy in which the so-called medium of photography has no meaning outside its historical specifications. What alone unites the diversity of sites in which photography operates is the social formation itself: the specific historical spaces for representation and practice which it constitutes. Photography as such has no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invest it. Its nature as a practice depends on the institutions and agents which define it and set it to work. Its function as a mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have. Its history has no unity. It is a flickering across a field of institutional spaces. It is this field we must study, not photography as such.«²¹

Daß mit einem solchen Ansatz traditionelle Photographiegeschichten, die »den Künstlerphotographen und sein Werk« ins Zentrum ihrer Betrachtung rücken, nicht mehr geschrieben werden, liegt auf der Hand. Tagg und Sekula widmen sich, neben der Kritik an der fast ausnahmslosen Einverleibung von Photographien in den kunsthistorisch-ästhetischen Diskurs, in ihren Texten vorrangig solchen photographischen Praktiken, mit deren Hilfe staatliche Institutionen durch die diskursive Einbindung von Photographien Wahrheitsregime etablieren, die ihrerseits als Mittel staatlicher Repression realisiert werden. Wichtige Arbeiten Taggs behandeln optische Überwachungsformen am Beispiel von Polizeiphotographien und den manipulativen Einsatz von photographischen »Zeugnissen« bei der Durchsetzung politischer Entscheidungen am Beispiel des Abrisses von Slumvierteln in Leeds im 19. Jahrhundert. Er kann unter anderem zeigen, wie die »objektive Beweiskraft« photographischer Darstellungen mühsam diskursiv konstruiert werden mußte und entlarvt so die historische Relativität des photographischen Realismus.

Sekula seinerseits hat in dem großen Aufsatz »*The Body and the Archive*« (1986) die Geschichte und Struktur photographischer Polizeiarchive untersucht und umfassend sowohl zu physiognomischen, phrenologischen und eugenischen Theorien in Beziehung gesetzt, als auch die sich daraus ergebenden Konsequenzen für kriminalistische und sozialpolitische Praktiken dargestellt.²²

Diese Art der Photogesichtsschreibung ist zuletzt Gegenstand einer Kritik geworden, mit der wir uns kurz beschäftigen wollen. Steve Edwards hat im vergangenen Jahr bei zwei Gelegenheiten Einwände gegen das erhoben, was er »Foucauldian histories of photography« nennt.²³ Die von Tagg, Sekula, Abigail Solomon-Godeau und anderen betriebene Geschichtsschreibung habe zwar eine längst überfällige Aufmerksamkeit für die ›dunkle Seite‹ photographischer Praktiken geweckt. Sie sei jedoch zugleich in ihrer thematischen Perspektive allzu sehr auf die »repressiven« Formen von Photographie beschränkt; sie verkehre das Verhältnis von Normalität (z.B. bürgerliches Porträt) und Ausnahme (Polizeiphotographie), so daß die quantitativ und ideologisch weniger gewichtigen Ausnahmen von der sozialen Peripherie in Positionen von vermeintlich zentraler Wichtigkeit gerückt würden; die »Foucauldian« Photographiegeschichte reduziere alle sozialen Beziehungen, Wissens- und Behrensformen auf Machtbeziehungen und Machteffekte; schließlich übersehe

sie, so Edwards, die Möglichkeit, daß aktive Autorschaft bedeutungstiftend sein könne: der Photograph wie auch beispielsweise das bürgerliche Subjekt, das sich freiwillig photographieren lasse, seien nicht Objekte einer »monologischen« Machtrelation, die vom ideologischen Dispositiv der Photographie bestimmt werde, sondern relativ autonom handelnde Willenssubjekte.

Dieser letzte Punkt weist darauf hin, daß Edwards Kritik auf poststrukturalistischen Theoremen fundamental entgegengesetzten Prämissen beruht; er beruft sich auf Konzepte von Subjektautonomie und Autorschaft und stellt der Machtanalyse Foucaults die Theorie der Dialogizität Bachtins gegenüber. Entschieden geschwächt wird diese Kritik jedoch durch drei Umstände: sie faßt unter der Bezeichnung »Foucauldian« Arbeiten zusammen, die sich in sehr unterschiedlicher Weise (und im Fall Solomon-Godeaus überhaupt nicht²⁴) auf Foucault beziehen²⁵; die inhaltlichen Bestimmungen dessen, was Edwards »Foucauldian« nennt, sind ungenau, teilweise sogar verfälschend; Edwards selber erwähnt nicht die ideologische Differenz zwischen seinem eigenen und den von ihm kritisierten Ansätzen und vergibt sich so die Chance auf eine wirklich fruchtbare Auseinandersetzung.

3. Modernismuskritik

Ein weiterer Schwerpunkt neuerer phototheoretischer Arbeiten betrifft den Bereich dessen, was dem kunsthistorischen Diskurs seit den sechziger Jahren als »photographische Moderne« eingeschrieben worden ist. Die Untersuchungen beschäftigen sich zum einen mit den Institutionen, durch die diese Einschreibung vorrangig erfolgte, und den jeweiligen historischen und ideologischen Kontexten; zum zweiten mit nicht-modernistischen photographischen Praktiken wie dem nachrevolutionären sowjetischen Produktivismus oder der Dokumentarphotographie; und schließlich mit diversen aktuellen photographischen Tendenzen im Bereich *legitimer* Kulturproduktion, die als »postmoderne Photographie« firmieren.

Es ist bemerkenswert, daß die Mehrzahl der schon angesprochenen AutorInnen, ob es sich um Victor Burgin, John Tagg, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau oder auch um Rosalind Krauss handelt, zu diesem Themenkomplex gearbeitet haben. Am Modernismusdispositiv, so scheint es, kristallisiert sich erstmals und vehement die Kritik am Umgang mit Photographien. Deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß das *New Yorker Museum Of Modern Art* (MOMA) als Schlüsselinstitution der Kunstentwicklung nach dem zweiten Weltkrieg zur Hauptzielscheibe der Modernismuskritik wird. In einer ganzen Reihe von Texten erscheint das *MOMA* als Machtzentrum des amerikanischen Modernismus; umfassend werden die ideologischen und politischen Zusammenhänge der fünfziger und sechziger Jahre dargestellt, so daß auch die photographische Abteilung des Museums, unter der Leitung von Edward Steichen (ab 1940) und John Szarkowski (ab 1962), als kulturelle Waffe des Kalten Krieges erkennbar wird.

Den theoretischen Bezugspunkt des Modernismus bildet die höchst einflußreiche Kunstkritik Clement Greenbergs, der seit den vierziger Jahren ein radikal formal-ästhetisches Programm für die moderne Malerei entwarf. Infolge der Adaption seines Theoriekanons durch Szarkowski präsentierte das *MOMA* fortan auch die Photographie als reine, autonome Kunstform. Aufnahme in das Pantheon des *De-*

partment of Photography konnten nur noch solche Photographien finden, die die ästhetischen Anforderungen von vornherein erfüllten, oder aber solche, die sich formalistisch läutern ließen.

Den größten Bekanntheitsgrad unter den Aktivitäten des Museums hat bis heute das internationale Ausstellungsprojekt »The Family of Man«, das noch in die »heiße Phase« des Kalten Krieges fällt und schon in den ersten fünf Jahren (1955-60) von über sieben Millionen Menschen in 28 Ländern gesehen wurde. Sekula schreibt dazu:

»The Family of Man ... may well be the epitome of American cold war liberalism, with Steichen playing cultural attaché to Adlai Stevenson, the would-be good cop of U.S. foreign policy, promoting a benign view of an American world order stabilized by the rule of international law. *The Family of Man* universalizes the bourgeois nuclear family, suggesting a globalized, utopian family album, a family romance imposed on every corner of the earth. The family serves as a metaphor also for a system of international discipline and harmony. In the foreign showings of the exhibition, arranged by the United States Information Agency and cosponsoring corporations like Coca-Cola, the discourse was explicitly that of American multinational capital and government – the new global management team – cloaked in the familiar and musty garb of patriarchy.«²⁶

Sekula zeigt in seinem Aufsatz »The Traffic in Photographs« (1981), daß politische, ökonomische und ideologische Apparate sich nicht einfach der modernistischen Photographiekonzeption des *MOMA* bedienen, sondern daß beide Seiten Teil desselben Dispositivs sind, daß also die modernistische Verwendungsweise von Photographien ihren ideologischen Effekt erst mit konstituieren.

Weitere Aspekte der Bedeutung des *MOMA* werden in drei Texten von Douglas Crimp, Christopher Phillips und Rosalind Krauss behandelt, die bei Bolton (1989) abgedruckt sind. Phillips beschäftigt sich ausführlich mit der Geschichte des *Department of Photography* und dem »institutional setting [of] the kind of closure affected by photography's gradual reconstitution as an art and as the museum's natural and special object of study.«²⁷

Phillips beschreibt, wie die Photographie zunehmend Gegenstand eines formalästhetischen Diskurses wurde, der – nach der eher propagandaorientierten Phase unter der Leitung Steichens – 1962 mit Szarkowski endgültig dominant wird; zu Szarkowskis Projekt gehört vor allem, eine »bereinigte« kunstphotographische Tradition zu entwerfen und das formalistisch-modernistische Vokabular für eine »eigenständige« Photographieästhetik zu adaptieren. Die oberflächliche Entpolitisierung der im *MOMA* vertretenen Photographie erhöht dabei den Grad, in dem sie im Rahmen der US-amerikanischen »Liberalisierungsprogramme« instrumentalisierbar wird.

An einigen Beispielen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigt Rosalind Krauss, daß eine genaue historische Analyse all diejenigen Widersprüche zutage fördern kann, die der modernistische Diskurs über Photographien hervorbringt und mühsam zu verbergen sucht: Photographien lassen sich in der Regel *nicht* in kunsthistorische Traditionslinien und Gattungskategorien einordnen. Krauss weist auch nach, daß häufig weder von »Künstlern« und »Werken«, noch von »künstlerischer Intention« und »stilistischer Entwicklung« sinnvoll gesprochen werden kann.

Für den musealen Hang zum Kunstwert der Photographie macht Douglas

Crimp nicht zuletzt ökonomische Gründe verantwortlich: wo ein *Künstler* mit einem *Werk* ist, da läßt sich auch ein *Markt* schaffen. Historische Sammlungen, wie die New York Public Library, entdeckten um 1970, daß sich aus den bislang verstreut aufbewahrten Photographien in landeskundlichen und naturwissenschaftlichen Abteilungen wertvolle Werkgruppen zusammenstellen ließen. In der Folge konnten so in Ausstellungen und Publikationen auch solche »Künstlerphotographen« entdeckt und vorgestellt werden, die, wie Solomon-Godeau am Beispiel Auguste Salzmann nachweisen konnte, womöglich nur einmal in ihrem Leben zu einem besonderen Anlaß zur Kamera griffen und deshalb in den 1970er Jahren posthum zu Photographen gemacht werden mußten.²⁸

Einen Nebenschauplatz der Modernismuskritik stellt die Beschäftigung mit dem sowjetischen Produktivismus und mit der Dokumentarphotographie dar, die u. a. in einigen der frühen Texte Burgins und den bei Bolton (1989) wiederveröffentlichten Aufsätzen von Benjamin Buchloh, Abigail Solomon-Godeau und Martha Rosler behandelt werden. Als photographische Praktiken haben sie deshalb eine wichtige argumentative Funktion, weil sie den universalistischen Anspruch des Modernismusparadigmas auf zweierlei Weise entkräften. Sie stehen für eine gesellschaftlich engagierte Kunstpraxis, die sich bewußt vom Modernismus abwendet und den formalistischen, autonomen Charakter von Kunst negiert. Darüber hinaus entwickelt vor allem der Produktivismus künstlerische Formen, die gemeinhin als genuin modernistisch gelten; somit ist neben dem universalistischen (teleologischen) Anspruch der *Moderne* auch der auf eine eigenständige modernistische Formensprache in Zweifel gezogen.

Douglas Crimp sieht in der Aufnahme der Photographie ins Kunstmuseum das Ende des Modernismus und den Beginn des *Postmodernismus* begründet. Die Photographie sei von vornherein zu stark kontextabhängig gewesen, als daß sie als autonome, selbstreflexive modernistische Kunst glaubwürdig zu machen gewesen wäre.

»For photography to be understood and reorganized (as though it was furnished with an autonomous, genuine visual language) is a complete perversion of modernism, and it can happen only because modernism has indeed become dysfunctional. Postmodernism may be said to be founded in part upon this paradox: that it is photography's revaluation as a modernist medium that signals the end of modernism. Postmodernism begins when photography comes to pervert modernism.«²⁹

Diese Art der Begründung postmodernistischer Kunstpraxis ist besonders bei Crimp und Rosalind Krauss eine wesentliche Motivation für die Modernismuskritik. Ihre Arbeiten bleiben weitestgehend auf den Bereich der Hochkunst und ihrer Institutionen beschränkt und unterscheiden sich insofern nicht substantiell von herkömmlicher Kunstkritik. Auch hier werden diskursiv Theorieräume konstituiert, in die sich dann Künstler und Kunstwerke in Abgrenzung von früheren Tendenzen plazieren lassen. Während sich die ästhetischen Paradigmen ändern mögen, behalten die (Kunst-)Photographien ihren angestammten Ort.

Hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Anspruchs ist unter den TheoretikerInnen der photographischen Postmoderne allerdings zwischen zwei Lagern zu unterscheiden. Krauss und Crimp sind, traditioneller Phototheorie nicht unverwandt, der Auffassung, »(that) there is a discourse proper to photography.«³⁰

Sie scheinen Kunst/Photographie als autonomen Diskursraum bewahren zu wollen.

»There is a danger in the notion of postmodernism which we begin to see articulated, that which sees postmodernism as pluralism, and which wishes to deny the possibility that art can any longer achieve a radicalism or avant-gardism. Such an argument speaks of the ›failure of modernism‹ in an attempt to institute a new humanism.«³¹

Die »Gefahr«, von der Crimp spricht, droht von Seiten solcher AutorInnen, die postmoderne Kunstphotographie als Gelegenheit begreifen, den durchaus spät-humanistischen Anspruch auf eine gesellschaftlich relevante, kritische Kunstpraxis einzulösen. Sie gehen von der Beobachtung aus, daß Photographien in jedem Beeich unserer Kultur operativ sind, und daß auch die photographischen Praktiken von KünstlerInnen als Bestandteile sozialer Systeme verstanden werden müssen. Martha Rosler warnt vor den entpolitizierenden und mystifizierenden Effekten bestimmter postmodernistischer Strategien (Zitat, Appropriation), die diese haben können, wenn sie nicht in eindeutig politischen, herrschaftskritischen Zusammenhängen präentert werden.³²

Diesem Prinzip folgend liefert Rosalyn Deutsche in dem Text »*Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban Revitalization*« (1986) nicht eine immanente Analyse des ›Werks‹, sondern stellt ausführlich seinen sozialpolitischen Kontext dar – Stadterneuerung als gezielte Zerschlagung sozial schwacher Nachbarschaften in New York. So wird sowohl der Rahmen angegeben, in dem Wodiczkos Arbeit produziert und rezipiert wurde als auch der Ort verschiedener Typen von Kunst und Kunstkritik bezüglich hegemonialer sozialer Gruppen lokalisiert.³³

Auch von AdvokatInnen postmoderner Photographie als kritischer Praxis wird freilich anerkannt, daß ein solches Vorhaben nicht ohne Kompromisse durchführbar ist. Solomon-Godeau weist darauf hin, daß viele KritikerInnen und KünstlerInnen durch die Struktur der Kulturinstitutionen, in denen sie arbeiten, prinzipiell KomplizInnen des Systems sind, das sie kritisieren:

»Ideally, the work of the critic and the work of the artist – to the degree that they both conceive their practices critically – are theoretical, if not actual, collaborations. As is true of art practices with which such criticism collaborates, learns from, and shares its agenda, working with contradictions necessitates a practical sense of what those contradictions imply – what they enable and what they preclude.«³⁴

4. Kulturwissenschaftliche Analysen

Viele der AutorInnen, die sich mit zeitgenössischen, nicht-künstlerischen Verwendungsweisen von Photographien beschäftigen, gehen weitaus entschiedener und theoretisch sorgloser mit der sozialen Funktion der Photographiekritik um. Es ist festzustellen, daß das gesellschaftspolitische Engagement bisweilen größer ist als die analytische Schärfe, die bei der Kritik bestimmter photographischer Phänomene im Bereich der Massenkultur aufgeboten wird. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt, da diese Versuche noch recht jung sind, ist es jedoch wichtiger, daß inzwischen auf breiter Front Arbeiten entstehen, die sich mit vorher unbeachtet gebliebenen Facetten visueller Kultur befassen, deren politische und ideologische Implikationen auf diese Weise untersuchbar werden. Es wird deutlich, daß etwa bei den *photo-opportunities* des Weißen Hauses oder in den Darstellungen von AIDS-Kranken in der Presse

elaborierte repräsentationspolitische Strukturen realisiert werden, die für die demokratische Kultur eines Landes und für das Leben bestimmter sozialer Gruppen fatale Folgen haben können.

Diese Untersuchungen, von denen sich eine ganze Reihe in den Sammelbänden von Bolton (B) und Squiers (S) finden, sind dem Bereich der *Cultural Studies* zuzuordnen, der in Großbritannien in der Form des *Centre for Contemporary Cultural Studies*, Birmingham (CCCS) schon seit 1964 institutionell etabliert ist und inzwischen in Kursen an vielen Universitäten und *polytechnics* gelehrt wird. In Reaktion auf den begrenzten thematischen Rahmen traditioneller Kulturwissenschaften wie der Literatur- oder Kunstgeschichte, werden hier die unterschiedlichsten Aspekte gegenwärtiger Kultur und Gesellschaft einbezogen; kulturelle Formen, Praktiken und Institutionen werden nicht zuletzt in ihrer historischen Entwicklung untersucht und in ihrem Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Bereichen und zu sozialem Wandel dargestellt. Die Methodik der *Cultural Studies* ist betont interdisziplinär ausgerichtet, weshalb nicht von einer *Disziplin*, sondern von einem Feld zu sprechen wäre, auf dem sich soziale und kulturelle *Praktiken* einerseits und Untersuchungs-*methoden* andererseits überlagern. Entscheidend ist die Prämisse, daß Kultur als soziale Sphäre keine Sonderstellung einnimmt. Im Rückblick auf die sechziger Jahre schreibt Stuart Hall, der lange Zeit Direktor des CCCS war:

»Culture no longer simply reflected other practices in the realm of ideas. It was itself a practice – a *signifying* practice – and had its own determinate product: *meaning*.«³⁵

Kulturelle Produkte in diesem Sinne zu beschreiben, ihre sozialen und historischen Bedingungen zu analysieren und Aussagen über mögliche politische oder soziale Folgen zu machen, mit diesem Anspruch treten auch die KulturwissenschaftlerInnen im Bereich der neueren Phototheorie auf. Ein wichtiger Fokus ihrer Arbeiten ist seit den frühen siebziger Jahren die Frage nach der Darstellung von Frauen, d.h. nach der kulturellen Konstruktion von Weiblichkeitsbildern und von Geschlechterdifferenzen. (Erst in letzter Zeit beginnt auch die Beschäftigung mit Männlichkeitsbildern als historisch und sozial bedingten, kulturell artikulierten Konstrukten.)

Bearbeitet werden die unterschiedlichsten Verwendungsweisen von Photographien. Einen Schwerpunkt bildet die Mode- und Werbephotographie; ein klassisches Thema ist in diesem Bereich die Auseinandersetzung mit der These von der Fetischisierung von Frauenbildern (Kolbowski/S); andere Texte behandeln z.B. die neuen »grünen« Werbestrategien (Myers/S) oder die Verwendung von Photos in den Jahresberichten von Aktiengesellschaften (Squiers/B). Bei der Pressephotographie geht es typisch um konkurrierende Darstellungen politischer Ereignisse (Parada/B), um die Kontrollstrukturen bei Phototerminen Reagans im Weißen Haus (Squiers/S), aber auch um mögliche Implikationen neuer Techniken am Beispiel computergestützter Manipulationen von Photographien (Ritchin/S). Schließlich ist auf Untersuchungen zur Repräsentation von Minderheiten hinzuweisen. Hier finden sich Texte über die Darstellung von AIDS-Kranken in der Massenpresse (Watney/S), und zu photographischen Selbstdarstellungen lesbischer Frauen (Grover/B). Watneys Aufsatz mag als warnendes Beispiel dafür dienen, daß soziales Engagement analytische Genauigkeit nicht ersetzen kann; so wichtig seine Beobachtungen zur ideologischen Struktur der Berichterstattung über AIDS und HIV-Infektion sind, so undifferen-

ziert sind seine Aussagen zur Funktion von Photographien innerhalb dieser Darstellungen. Demgegenüber bietet Jan Zita Grover eine hochreflektierte Analyse photographischer Selbstrepräsentationen und ihres formellen und informellen Rahmens im Bereich lesbischer Subkultur; es handelt sich bei ihrem Beitrag um einen Text, der nicht zuletzt zeigt, daß die rein *phototheoretische* Debatte, die in den achtziger Jahren in eine Krise geraten ist, in Bezug auf Fragen photographischer Praxis fruchtbar weitergeführt werden kann und sollte.

Die letzten beiden Beispiele verweisen zurück auf eine Frage, die schon im Zusammenhang mit der Edwards-Kritik aufgeworfen wurde, inwiefern nämlich die Beschäftigung mit phototheoretischen »Randgebieten« und sozialen »Randgruppen« ein »verzerrtes« Bild von gesellschaftlicher und kultureller »Normalität« erzeugt. Darauf ist in dreierlei Weise zu antworten: die angenommene »Normalität« ist heute das in hohem Maße ideologisch besetzte Konstrukt einer Gesellschaft, die sich pluralistisch gibt und zugleich den Zwang zur Norm wie auch die Ausgrenzung des nicht Genormten brutal praktiziert; eine dezentrale Kulturtheorie hat somit das Ziel, der sozialen Homogenisierung entgegenzuarbeiten und diejenigen sozialen Wirklichkeiten zu *legitimieren*, die in den bislang dominanten Darstellungen nicht oder nur als Marginalien erscheinen; schließlich zeigt sich am Beispiel der *Cultural Studies* einmal mehr, daß wissenschaftstheoretische und methodische Innovationen gerade in solchen dissidenten Bereichen möglich werden. (Schon Walter Benjamin schrieb über Eduard Fuchs, den »Sammler, der auf Grenzgebiete geriet – das Zerrbild, die pornographische Darstellung –, an denen eine Reihe Schablonen aus der überkommenen Kunstgeschichte früher oder später zuschanden werden.«³⁶)

Damit ist angedeutet, daß es auch für die Kunstwissenschaft bei der Rezeption der neueren Phototheorie, die hier vorgestellt werden sollte, um mehr gehen kann als um eine neue Sub-Disziplin. Vor allem die historischen und die Gegenwartsanalysen photographischer Praktiken verweisen auf den nicht-autonomen Charakter visueller Repräsentationsformen. Kunst wie Photographie gehören in den Bereich materieller Bezeichnungspraktiken, die nur innerhalb der jeweiligen sozialen und historischen Kontexte bedeutsam werden. Ein Bild an sich ist bedeutungslos; es kann deshalb auch nicht Ursprung und Ziel der Analyse sein.

Darüber hinaus sind Kritik und Geschichtsschreibung selbst als gesellschaftlich wirksame Praktiken zu begreifen. Kunst und Kunstwissenschaft sind nicht Teil einer herausgehobenen Sphäre, sondern Domänen eines ökonomisch, historisch und ideologisch spezifischen sozialen Handelns. Photographie- und Kunstgeschichte schreiben, heißt Bedeutungen konstruieren, die in der einen oder anderen Form soziale Folgen haben. Visuelle Repräsentationen (»Kunst«, »Photographie«) sind nicht Elemente abgeschlossener, autogenerativer Systeme, sondern spezifische materielle Kreuzungspunkte politischer, sozialer, naturwissenschaftlicher, kunsttheoretischer und ökonomischer Diskurse. Insofern die vorliegenden Publikationen Photographien in dieser Form thematisieren, bieten sie nicht nur Einblick in *andere* Geschichten der Photographie, sondern eröffnen auch den Ausblick auf eine historio-graphische Praxis, die sich ihrer Grenzen bewußt ist und deshalb am Abbau disziplinärer Grenzen arbeiten kann.

Anmerkungen

- 1 Ein wichtiger Grund für das Ausbleiben der Rezeption ist darin zu sehen, daß die Zeitschriften, in denen die Debatte geführt wird: vor allem *October*, *Block*, *Screen* und *Screen Education*, außerdem *Exposure*, *Wedge*, *Ten:8*, *m/f* und *Afterimage*, in der BRD weitestgehend unbekannt sind und hier von kaum einer Bibliothek gehalten werden. – Für Beiträge zur neueren Theorie-debatte aus dem Bereich der Kunstgeschichte vgl. auch die britischen Zeitschriften *Art History* und *Oxford Art Journal*.
- 2 Helmut Gernsheim: *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*. Frankfurt/M.: Ullstein/Propyläen, 1983 (zuerst London 1955). – Beaumont Newhall: *The History of Photography. From 1839 to the present day*. New York 1982 (zuerst 1964).
- 3 Newhall (1982), S. 7.
- 4 Vgl. Allan Sekula: »The Traffic in Photographs«. In: *Art Journal*, Vol. XLI, Spring 1981, S. 15-25, bes. S. 15-6 (= Sekula (1984), S. 77 ff.). – Vgl. zu Sekula auch die Rezension: Steve Edwards: »The Conditions of Photographic Culture«. In: *Art History*, Vol. 9, No. 4, December 1986, S. 545-52.
- 5 Sekula (1981), S. 16. – Hervorhebungen innerhalb von Zitaten werden durchweg aus den Originaltexten übernommen.
- 6 Tagg (1988), S. 149.
- 7 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«. In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M.: Fischer, 1988, S. 10.
- 8 Burgin (1982), S. 188.
- 9 Tagg in Burgin (1982), S. 113 (= Tagg (1988), S. 156).
- 10 Vgl. Wolfgang Kemp: *Foto-Essays*. München: Schirmer-Mosel, 1978; ders.: *Theorie der Photographie*, Bd. 1-3. München: Schirmer-Mosel, 1979-83.
- 11 Der Begriff »kulturwissenschaftlich« wird hier in Anlehnung an die britischen *Cultural Studies* verwendet – mehr hierzu weiter unten im Text (Kap. 4). – Als analoge Ansätze in der BRD sind v.a. die Projekte Martin Warnkes, Hamburg, und des Instituts für Empirische Kulturwissenschaften in Tübingen zu nennen.
- 12 Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987, S. 13-4.
- 13 Vgl. Victor Burgin: »Re-reading *Camera Lucida*«. In: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Houndsmills: Macmillan, 1986, S. 71-92; Tagg (1988), S. 1-5; vgl. auch die profunde Diskussion bei Rosalind Coward & John Ellis: *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977, S. 45-60.
- 14 Eco in Burgin (1982), S. 33.
- 15 Burgin (1982), S. 14.
- 16 Vgl. beispielsweise Abigail Solomon-Godeau: »The Legs of the Countess«. In: *October*, No. 39, Winter 1986, S. 65-108; Silvia Kolbowski: »Playing with Dolls«. In: *Squiers* (1990), S. 139-54.
- 17 Sekula in Burgin (1982), S. 87 (= Sekula (1984), S. 5).
- 18 Tagg in Burgin (1982), S. 120 (= Tagg (1988), S. 163).
- 19 Dt. in Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg/Berlin 1977. – Für eine ausführliche Diskussion vgl. z.B. Coward & Ellis (wie Anm. 13), S. 67-82.
- 20 Tagg in Burgin (1982), S. 130 (= Tagg (1988), S. 173).
- 21 Tagg (1988), S. 63.
- 22 Vgl. Allan Sekula: »The Body and the Archive«. In: *October*, No. 39, Winter 1986, S. 3-64 (= Bolton (1989), S. 342-88).
- 23 (1) Steve Edwards: *The Machine's Dialogue*. In: *Oxford Art Journal*, Vol. 13, No. 1, 1990, S. 63-76; (2) ders.: *The Body's Boundaries: Exception and Norm as Categorizations of 19th Century Photographic Discourse*. Unveröffentlichtes Redemanuskript, präsentiert auf der Konferenz »The Body in Representation«, Birkbeck College, London, 21.-22. September 1990.
- 24 Vgl. Solomon-Godeau (wie Anm. 16). – Ein Sammelband mit Texten Solomon-Godeaus ist bei der University of Minnesota Press in Vorbereitung.
- 25 Vgl. auch die Selbstkritik John Taggs in der Einleitung zu Tagg (1988), die von Edwards nicht erwähnt wird.

- 26 Sekula (wie Anm. 4), S. 19.
- 27 Phillips in Bolton (1989), S. 15.
- 28 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: »A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times«. In: *October*, No. 18, Fall 1981. – Der bei Bolton (1989) abgedruckte Text von Krauss auch in: Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge/Mass.: MIT Press, 1985.
- 29 Crimp in Bolton (1989), S. 8. – Zum »Schicksal« des Modernismus vgl. auch Charles Harrison & Fred Orton (Hg.): *Modernism – Criticism – Realism. Alternative Contexts for Art*. London: Harper & Row, 1984.
- 30 Krauss in Squiers (1990), S. 24.
- 31 Douglas Crimp: »Pictures«. In: *October*, No. 8, Spring 1979, S. 75-88; zit. nach Brian Wallis (Hg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: Gode, 1984, S. 186, Anm. 14.
- 32 Vgl. Rosler in Bolton (1989), S. 225-40.
- 33 Vgl. Deutsche in Squiers (1990), S. 88-120.
- 34 Solomon-Godeau in Squiers (1990), S. 78.
- 35 Stuart Hall: »Introduction«. In: St. Hall et al. (Hg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980, S. 30.
- 36 Walter Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker« (1937). In: *Angelus Novus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, S. 313.