

## ARGUMENTE FÜR EINE KONSTRUIERENDE FOTOGRAFIE

Im wesentlichen lassen sich zwei Tendenzen in der zeitgenössischen Fotografie unterscheiden.

Die eine steht in der Tradition der Theorie des „neuen Sehens“, die von Kunsttheoretikern in den zwanziger Jahren entwickelt worden ist.

Ihr geht es wieder darum, die Realität ganz neu zu „sehen“. Zu diesem Zweck werden Details noch stärker isoliert, Ausschnitte noch enger gewählt, Zusammenhänge im Bilde noch mehr zerschnitten, als es bisher schon geschehen ist.

Wo der Alltag nicht durch solche formalen Fragmentierungen verunklärt wird, bevorzugt man das Fotografieren von Situationen, die durch die momentane Konstellation einer hundertstel Sekunde etwas Undeutliches, etwas Bizarres und Beunruhigendes an sich haben.

Ihren klarsten und konsequentesten Ausdruck findet diese Strömung in den absichtlich unscharfen, verschwommenen oder durch den Entwicklungsprozeß fast unkenntlich gemachten Aufnahmen, die in der zeitgenössischen Galeriefotografie weit verbreitet sind. Es ist eine mystifikatorische Fotografie. Das Spiel mit dem Ungefähren, mit vagen Assoziationen und Andeutungen ist ihre Methode. Etwas Geheimnisvolles und Bedeutungsschweres wird dort vorgetäuscht, wo es in Wirklichkeit nur das Drehen am Entfernungseinstellring oder das Verreißen der Kamera gegeben hat. Ausgangspunkt dieser Bilder ist nicht das wirkliche Leben, sind nicht die inneren Bedürfnisse der Menschen von heute, sondern sind andere Bilder, vorher gefertigte, von denen sie sich unterscheiden, sich abheben sollen. Sie kreieren eine modische Strömung im direkten Wortsinn, das heißt eine neue Saison in der Bildkonfektion, deren Ende bei der Premiere schon vorhersehbar und letzten Endes allen Beteiligten auch mehr oder weniger bewußt ist.

Die zweite wichtige Tendenz in der zeitgenössischen Fotografie ist keine rein bildliche Tendenz, und darin liegt ihre Stärke. Zu ihr gehören Künstler wie Peter Hutchinson, Victor Burgin, Didier Bay, Jochen Gerz, Bernhard Johannes Blume, Dietmar Kirves u.a., die in neuartigen Formen Texte mit fotografischen Bildern verknüpfen. Bevor ich auf ihre Arbeiten näher eingehe, will ich die Voraussetzungen der mechanistischen Fototheorie skizzieren, die in den letzten beiden Jahren sehr von sich reden gemacht hat und zu deren Kritik die Foto-Text-Synthesen eine praktische Grundlage bieten.

Die großen Hoffnungen, die in Form der Theorie des „Neuen Sehens“ seit den zwanziger Jahren in die Fotografie gesetzt worden waren – es waren Hoffnungen, die gerade davon ausgingen, daß die Verbreitung des Fotoapparates in den Händen und die Ausbreitung von Bildern vor den Augen des Volkes eine Demokratisierung der Kultur mit sich bringen würde – diese Hoffnungen waren Bestandteil einer generellen Begeisterung für die Technik in jener Epoche.

Diese Technikeuphorie und die Erwartung, daß die modernen Produktions- und Kommunikationstechniken quasi automatisch eine neue, bessere Gesellschaft schaffen würden, sind heute in ihr Gegenteil umgeschlagen. Fotoverdruß und Fotokritik, die sich jetzt allenthalben zeigen, sind Teil der Enttäuschung und Ernüchterung über die tatsächlichen, nämlich zerstörerischen Folgen dieser Techniken, die inzwischen jeder vor Augen hat.

Der Protest der Ökologiebewegung gegen die Umweltzerstörung wird auf kulturellem Gebiet vervollständigt durch den Protest gegen die kulturelle Umweltzerstörung, oder richtiger gesagt: gegen die Zerstörung der menschlichen Innenwelt – gegen die Zerstörung des Erinnerungsvermögens als dem Fond jeder Imagination und Kreativität, gegen die Entfernung des Menschen von der unmittelbaren, direkten und nicht über Bilder vermittelten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Eine der für diese Zerstörung verantwortlichen Techniken ist die Fotografie.

Den Vergleich mit der ökologischen Protestbewegung möchte ich noch weiter führen. Denn manchmal erinnern mich Performances, künstlerische Recherchen oder gut geschriebene Essays, in denen der Verdruß über das Fotografieren seinen Ausdruck findet, an das Erlebnis von Demonstrationen gegen Kernkraftwerke. Nach dem momentanen Loswerden der Frustration und des Protestes ist meistens Schluß. Allzu oft breitet sich am Ende das Gefühl der Ratlosigkeit und Ohnmacht angesichts eines scheinbar übermächtigen Feindes aus, genannt „MEDIUM“, und Lähmung anstelle der geforderten Kreativität ist das Ergebnis.

Die Ursache dafür liegt meines Erachtens darin, daß die frühere bedingungslose Technikverehrung, die uns in den hergebrachten Fototheorien überliefert worden ist, jetzt durch eine ebenso bedingungslose Technikfeindschaft ersetzt zu werden droht. Das heißt: man macht die Technik, man macht die Maschine für die kulturelle Zerstörung verantwortlich und nicht die gesellschaftlichen Kräfte, die an dieser Zerstörung ein Interesse haben.

Über eines sollten wir uns doch im klaren sein: Eine Gesellschaft, in der sich das Volk schöpferisch, imaginativ verhält, ist eine Gesellschaft im Aufruhr. Und gegen diesen Aufruhr stellt sich das gesamte gesellschaftliche System der Familie, der Erziehung, der Schule, der Arbeit, der Kultur – und nicht nur der Massenkultur, sondern ebenso der großen Mehrheit der Kunst.

Die kulturelle Verelendung beginnt nicht erst in der Konsumsphäre, wie die Theorie der Konsumgesellschaft erklärt. Würde das stimmen, dann wäre es möglich, eine gute Kultur, eine gute Kunst in einer schlechten Gesellschaft herzustellen. Die künstlerische Perspektive wäre dann nichts anderes als eine Parallele zur politischen Perspektive des Reformismus: nämlich das Kaschieren der wirklichen Krise dieser Gesellschaft und das Herumdoktern an einigen äußeren Symptomen. Die kulturelle Verelendung beginnt dort, wo die Masse der Menschen von aller bisherigen Kultur – Kultur hier verstanden in der ursprünglichen Wortbedeutung als Bebauung des Landes, also Produktion der Mittel zum Leben – sie beginnt dort, wo die Masse der Menschen von den Ergebnissen der wissenschaftlichen Entwicklung, die in den gesell-

schaftlichen Produktionsinstrumenten Gestalt angenommen haben, getrennt ist. Die Kulturindustrie mit ihren verschiedenen Abteilungen Film, Fernsehen, Büchermarkt, Illustrierten, Fotomagazinen etc. – auch hier wieder die Mehrzahl der Kunst mit eingeschlossen – hat zum Ziel, das Bewußtsein dieses Widerspruchs zu verhindern. In der Kulturindustrie wird Kultur institutionalisierte Falschheit, sie wird zum ständig erneuerten Versprechen von dem, was im bestehenden gesellschaftlichen Leben fehlt.

Ein alternativer Umgang mit der Fotografie wird sich deshalb zum Ziel setzen müssen, nicht nur über die inneren Gesetze des fotografischen Bildwertungsprozesses aufzuklären, sondern gleichzeitig Mittel und Wege zu erfinden, um diesen Zustand bewußt zu machen und zu seiner Zerstörung beizutragen. Sei es als Bestandteil der journalistischen, poetischen oder künstlerischen Tätigkeit, sei es als Teil der gewerkschaftlichen und politischen Arbeit oder sei es auch als Teil der Aktivitäten eines Fotoclubs, der aus der Enklave der reinen Bildbeschauung heraus will.

Um einen solchen alternativen Gebrauch der Fotografie zu entwickeln, ist eine Kritik der mechanistischen Fototheorie nötig, deren Resultat die sowohl politische wie auch künstlerische Lähmung ist. Die ausgearbeitetste Form dieser Theorie hat Susan Sontag in ihrem Buch *Über Fotografie* vorgelegt, das 1977 in den USA und vor zwei Jahren in deutscher Sprache erschienen ist<sup>1</sup>. Die Zeitschrift *Volksfoto*, herausgegeben von Dieter Hacker und Andreas Seltzer, kommt in ihrer letzten Nummer *Foto kaputt* im wesentlichen zu denselben Schlußfolgerungen<sup>2</sup>.

Diese Theorie ist eine Kritik der Fotografie, eine Kritik, die aus dem spezifischen Prozeß der fotografischen Bildherstellung erklären will, daß die Fotografie als Instrument zur Erkenntnis der Welt (und damit auch als ein künstlerisches Instrument) untauglich sei. Die Fotografie sei zu nichts anderem gut als zur Ästhetisierung der Wirklichkeit und zur Verdunkelung der Wahrheit, lautet ihre Quintessenz<sup>3</sup>.

Hier ein Zusammenschnitt von Sontags Thesen zum fotografischen Bildprozeß:

„Das Foto ist ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit ... Durch Fotografieren wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel ... Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie ... vordergründig. Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt. Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: ‚Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach ...‘ Genau genommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen ... Die fotografisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist dadurch begrenzt, daß sie ... letztlich nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann“<sup>4</sup>.

Was sich hier als Kritik an der Fotografie gibt, ist in erster Linie ein Ausdruck von zerbrochenen Illusionen.

Die Argumentation reduziert sich auf eine Beschwerde darüber, daß die Erkenntnis der Welt ein komplizierter gedanklicher Prozeß ist, der sich nicht einfach durch einen sonntäglichen Schnapsschuß ersetzen läßt.

Denn alles, was Sontag in dem zitierten Absatz über die Fotografie sagt, läßt sich ebenso vom menschlichen Denken selbst sagen.

Die fotografische Aufnahme hält den zeitlichen Ablauf an und zerschneidet den räumlichen Zusammenhang. Sie gibt einen winzigen Ausschnitt aus Raum und Zeit wieder.

Was aber sind die Begriffe, mit denen wir (und auch Sontag in ihren Gedanken zur Fotografie) operieren? Sind nicht auch sie Momentaufnahmen? Sind nicht auch sie starre, bewegungslose Abdrücke einer Realität, die sich in ständiger Bewegung befindet?

„Jede Bestimmung ist Negation“, heißt einer der erkenntnistheoretischen Leitsätze Spinozas. Jeder Begriff ist Negation, Negation des räumlichen und des zeitlichen Kontinuums der Wirklichkeit. Nicht anders als ein Foto.

Und was sind unsere Sinneseindrücke, die Grundlagen allen Denkens, anderes als Wahrnehmungen der Oberfläche, unmittelbare Anschauungen der Erscheinungen der Dinge?

Was soll die Feststellung, die Fotografie könne nur die Oberfläche festhalten, könne nur fixieren, was äußerlich sichtbar sei, für die Untauglichkeit dieses Instruments als Erkenntnismittel besagen?

Wenn das Wesen der Realität mit ihrer Erscheinung, mit dem, was von ihr äußerlich sichtbar ist, zusammenfiel, wozu bräuchte man dann noch wissenschaftliches Denken? Wenn es so wäre, dann bräuchte man in der Tat nur einen Fotoapparat und würde alle 10, 5 oder 2 Jahre die gesamte Welt durchfotografieren und hätte damit alle wissenschaftlichen Probleme auf den Gebieten der Natur und Gesellschaft erledigt.

Theoretisch gesprochen ist die Kritik Susan Sontags eine Kapitulationserklärung des empirischen Denkens auf dem Feld der fotografischen Praxis. Es ist die Kapitulationserklärung eines Denkens, das davon ausgeht, daß die Wahrnehmung, Aufzeichnung und Katalogisierung der äußeren Erscheinungen der Welt identisch sei mit der Erkenntnis der Wahrheit. Diese Denkmethode ist die Methode der herrschenden Ideologie. Sie wird im Elternhaus, an den Schulen und in den Universitäten gelehrt. In ihr hat der scheinbar unausrottbare Glaube an die „Wahrheit“ eines Fotos seine entscheidende Stütze.

Die kritische Lage der zeitgenössischen Fotografie, ihr ethischer Verfall im Bildjournalismus und im Kunstgewerbe der Galerien, macht es notwendig, daß wir uns eine genaue Vorstellung von den technischen, ästhetischen und psychologischen Voraussetzungen der fotografischen Arbeit machen, um diese Arbeit in neue Bahnen zu lenken.

Dabei stockt allerdings der empirische Alltagsverstand gleich bei dem ersten Hindernis zur Entwicklung einer neuen fotografischen Praxis: dem Graben, der Wesen von Erscheinung trennt.

Zwei Widersprüche, zwei Gegensätze, die eine Einheit bilden und gleichzeitig im Konflikt miteinander sind, spielen bei der theoretischen Betrachtung der Fotografie eine entscheidende Rolle: die Kategorien Kontinuität und Diskontinuität und die Kategorien Wesen und Erscheinung.

Die Fotografie ist „dislozierend“, „diskontinuierlich“ und „dissozierend“ sagt Sonntag<sup>5</sup>.

Was offensichtlich die Schwierigkeit macht, ist die zeitliche und räumliche Fragmentierung der Realität, an die das fotografische Bild (in einem viel stärkeren Maße als die Malerei etwa) gebunden ist.

Die Überwindung dieser Schwierigkeit ist keine technisch-fotografische Frage (und keine technische Erfindung wird sie jemals leisten können), sondern eine Frage des Denkens.

Denn die Abbildung der Realität, die sich in ständiger Bewegung befindet, ist immer (ob sie durch Fotografie, durch Malerei, durch Schrift oder Sprache erfolgt) eine Vergrößerung, eine Abstraktion.

Wir können die Realität nicht abbilden und nicht ausdrücken, ohne das Kontinuierliche zu unterbrechen, ohne das Lebendige zu zerstückeln.

Glücklicherweise besteht unser Erkenntnisorgan aber nicht nur aus einem Fotoapparat. Unser Gehirn besitzt die Fähigkeit, die Einzelheiten in Zusammenhang zu bringen, die Gesamtheit aller Seiten einer Erscheinung, ihre Beziehungen, ihre Übergänge und Widersprüche aufzuzeigen. Die Arbeit des Fotografen ist es, aus den visuellen Fragmenten etwas Neues zu konstruieren, eine Synthese aufzubauen. Sobald der Fotograf diese Aufgabe in Angriff nimmt, ähnelt seine Arbeit der des Wissenschaftlers und der des Künstlers.

Sobald es nicht einfach darum mehr geht, eine Ansicht, ein Bild von etwas festzuhalten, so wie man Steine und Muscheln am Strand aufsammelt, um ein Stück der Ferien zu konservieren, sobald es sich darum handelt, eine Idee, einen Zusammenhang sichtbar zu machen, stoßen wir auf die Grenzen des Einzelbildes. Denn um einen Zusammenhang deutlich zu machen, gilt es, eine Bewegung zum Ausdruck zu bringen.

Jede Momentaufnahme (und jedes Foto, letzten Endes jedes Bild, ist gemessen an der Realität eine Momentaufnahme) ist eine Negation der unendlichen Kontinuität der Zeit und des Raumes. Um die Bewegung der Realität, ihr Wesen, ihre Wahrheit auszudrücken, muß die fotografische Arbeit diese Negation negieren, also Mittel und Wege finden, um die Punktualität des Einzelbildes zu überwinden. Ein Beispiel ist August Sanders *Antlitz der Zeit* von 1929: Die gesellschaftliche Punktualität jedes Individualporträts wird aufgehoben durch die Verbindung mit anderen der gleichen Art in einem Sozialporträt der Weimarer Republik. Es war dies ein Verfahren, das in der wissenschaftlichen Reihenfotografie entwickelt worden war, um physiologische Bewegungsabläufe zu analysieren (Janssen, Muybridge, Marey). Es läßt sich ebenso, so hat Sander demonstriert, zur fotografischen Darstellung eines gesellschaftlichen Zusammenhangs verwenden.

Sander beschränkte sich in seinem Fotobuch auf die Überwindung des fragmentarischen Charakters des Einzelfotos durch die Fotoserie.

Dem Reichtum und der Subjektivität der Wirklichkeit kommt aber am ehesten die Verbindung dieser Serie mit der Schrift nahe.

Das Foto ist ein totes, unvollständiges, annäherndes Abbild der Welt. Die konstruierte

rende Fotografie muß von diesem fragmentarischen Charakter des fotografischen Bildes ausgehen, muß ihn als objektive Voraussetzung der fotografischen Arbeit anerkennen, um ihn in einer Verbindung mit anderen Bildern und der Schrift aufzuheben. Bei dieser Aufhebung geht es nicht um das herkömmliche, undialektische, platte Verhältnis von Bild und Bildlegende, sondern es wird dabei immer wieder darauf ankommen, den Unterschied zwischen Schrift und Foto, zwischen Allgemeinem und Besonderem, zwischen Innerem und Äußerem zum Gegensatz zuzuspitzen.

In ihrer mechanistischen Kritik der Fotografie will Sontag Brecht als Kronzeugen zitieren, indem sie seinen bekannten Satz wiederholt: „Die Lage wird dadurch kompliziert, daß weniger denn je eine einfache *Wiedergabe der Realität* etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich *etwas aufzubauen*, etwas Künstliches, Gestelltes“.

Sie sagt allerdings nicht, daß dieser Gedanke Brecht keineswegs zu einem technikbedingten Agnostizismus der Welt gegenüber gebracht hat. Im Gegenteil, Brecht selbst hat ein anschauliches Beispiel seiner Forderung geliefert, „etwas aufzubauen, etwas Künstliches, Gestelltes“. Es handelt sich um die *Kriegsfibel*, die er 1939 im dänischen Exil begonnen hatte. Die *Kriegsfibel* ist eine Art Journal, in das Brecht Zeitungsfotos einklebte, die er mit vierzeiligen Gedichten kommentierte. So heißt es beispielsweise unter einem Foto, auf dem inmitten von Häusertrümmern eine Frau zu sehen ist, die zu Boden blickt:

„Such nicht mehr, Frau: du wirst sie nicht mehr finden!

Doch auch das Schicksal, Frau, beschuldige nicht!

Die dunklen Mächte, Frau, die Dich da schinden

Sie haben Name, Anschrift und Gesicht“.<sup>6</sup>

Sontag sagt, die Fotografie sei ein „Herrschaftsinstrument“. Doch die Fotografie an sich, das heißt als Apparat, als maschineller Prozeß ist kein Herrschaftsinstrument, es sei denn in dem Sinne, daß sie eine bestimmte Form der Herrschaft des Menschen über die Natur, die sich im vorindustriellen Zeitalter in Zeichenstift, Ölfarben und Camera Obscura entäußert hat, in einem komplizierten, auf dem Wissen über chemische Naturprozesse aufgebauten Mechanismus vergegenständlicht hat.

Die Fragen der schöpferischen Arbeit mit der Kamera unterscheiden sich prinzipiell nicht von den Fragen eines schöpferischen Umgangs mit Zeichenstift und Farben.

Nicht die Fotografie als sogenanntes „Herrschaftsinstrument“, nicht der Fotomechanismus mit seinen besonderen technischen Bedingtheiten lähmt die Entwicklung der zeitgenössischen Fotografie, sondern die Tatsache, daß die meisten Künstler und Fotografen nichts über die Wirklichkeit zu sagen haben. Die kritische Lage der Foto-

grafie hat ihre Ursache nicht in einer „Krise des Mediums“, sondern in einer ideologischen Krise der Menschen, die dieses Medium benutzen. Die ausgedehnte Diskussion der „Medienzwänge“, die heute Mode geworden ist, dient nur zur Verschleierung dieser Tatsache.

In einer Zeit, wo in jedem westlichen Industrieland die bestehenden wirtschaftlichen Beziehungen zusammenstürzen, wo Massenarbeitslosigkeit die Menschen psychisch zu zerstören beginnt, wo die politische Reaktion erneut Diktaturen und Krieg vorbereitet, wo die geistige Selbstzerstörung in der intellektuellen Arbeit immer dekadentere Formen annimmt, begnügt sich die Mehrzahl der zeitgenössischen Fotografen damit, Variationen über bereits bestehende Bilder anzufertigen. Für eine wirklich schöpferische Arbeit ist die einzige Perspektive die praktische Teilnahme an den Kämpfen zur Befreiung des Menschen von der wirtschaftlichen und geistigen Zerstörung, die diese kapitalistische Gesellschaft betreibt.

Das Elend der heutigen Fotografie ist die passiv-kontemplative Auffassung vom Künstler. Ihre ästhetische Grundlage ist die Theorie vom „reinen Sehen“, das heißt der Aberglaube, es gäbe über das bloße Sehen oder die Änderung der Sehgewohnheiten eine Abkürzung zur Erkenntnis.

Fotografieren aber ist ein Abstraktionsprozeß. Deshalb kann die Wiedergabe des Bildes eines Gegenstands nicht die volle, lebendige Kenntnis dieses Gegenstands ersetzen. Sie kann allenfalls der sinnliche, anschauliche Bestandteil dieser Kenntnis und Erkenntnis sein. Wo das Fotografieren eines Gegenstandes dessen Kenntnis ersetzt, ist das Resultat ein Abziehbild. Scheinbar konkret ist es in Wirklichkeit eine leere, tote Abstraktion.

Die zeitgenössische Fotografie steht vor der Aufgabe, dem bestehenden Vorrat an optischen Sensationen nicht neue hinzuzufügen, sondern die optische Oberfläche zu durchstoßen und die Wirklichkeit in ihren Zusammenhängen und Verwicklungen aufzudecken. Hier ist die Ergänzung des Fotos durch die Schrift unentbehrlich.

Künstler wie Hutchinson, Burgin, Bay, Gerz, Blume, Kirves u.a.<sup>7</sup> haben in ihren verschiedenartigen Foto-Text-Verbindungen gezeigt, wie der Verhaftung der Fotografie an den äußeren Schein zu entkommen ist. In ihren Arbeiten werden in erster Linie nicht Abbilder, sondern Ideen mitgeteilt. Die Fotografien halten quasi das äußere Ambiente, den äußerlich sichtbaren Teil dieser Idee fest. Man sieht auf ihnen fast nie etwas Sensationelles oder Spektakuläres. Die Alltäglichkeit der Sujets, die Trübung der Freude am Wiedererkennen schwächt den Abbildcharakter der Fotos und macht sie tauglicher, als Elemente einer Erfindung, einer Konstruktion dienen zu können.

Indem das Identifizieren auf dem Foto erschwert wird oder reizlos bleibt, drängen diese Praktiken nach innen. In einer solchen Verbindung von Bild und Schrift geht es um „Bilder“, nicht um Reproduktionen. Es geht um die Aktivität des Gehirns, um das Denken, Erinnern und Erfinden, um das Produktive im Umgang mit der Realität.

Sobald die Schranke zwischen Schrift und Bild einmal aufgehoben ist, hört die Foto-

grafie auf, keinem anderen geistigen Bedürfnis als dem Wiedererkennungstrieb und der Schaulust zu dienen. Das Foto wird operational. Es wird Bestandteil visueller-literarischer Konstruktionen, die die Phantasie und den Erkenntnistrieb herausfordern. In den Wissenschaften ist die Fotografie immer nur Hilfsmittel der Erkenntnis gewesen. Nur in der Kunst betete man das „reine Bild“ und das „reine Sehen“ an. Das moderne Foto sollte wie das moderne Gemälde sich selbst genügen. Diese Theorie des Ästhetizismus, die künstlerische Arbeit auf rein kulinarische Maßstäbe reduziert, hat zur Degeneration der zeitgenössischen Fotografie erheblich beigetragen.

Die Foto-Texte gehören zu einer Bewegung, die sich gegen den Fetischismus des Sichtbaren wendet. Sie rücken das Foto auf dem Feld der Kunst an seinen einzig richtigen Platz, einen Platz, den es in den Wissenschaften immer schon eingenommen hat: den eines Hilfsmittels, eines Instruments.

## Anmerkungen

Der Artikel basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser im Oktober 1979 auf dem Grazer *Symposium über Fotografie* gehalten hat.

1 Im Carl Hanser Verlag, München/Wien

2 *Foto kaputt*, Über die Grenzen des Fotografierens (Volksfoto Nr. 6), 7. Produzentengalerie Berlin, Frühjahr 1979.

3 Diese These hatte schon Siegfried Kracauer in seinem Essay *Die Fotografie* von 1927 vorgebracht. (Wiederabgedruckt in S.K., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main 1963). Auf Kracauers Gedanken berufen sich denn auch Susan Sontag und die Herausgeber von *Volksfoto*.

4 *Über Fotografie*, a.a.O., S. 27/28.

5 Ebenda, S. 87, 91, 93.

6 Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin 1955.

7 Eine Auswahl von Arbeiten der genannten Künstler enthält *Text-Foto-Geschichten*, Kunstforum International Bd. 33, Mainz 1979. Zu Dietmar Kirves siehe D.K., *35 Rätsel*, Edition Hundertmark, Berlin 1977 und *40 Zu-Fälle*, Edition Zufall, Köln 1980.