

Von Fotografien, die nicht Fotografie sein wollten

Ein Rückblick auf die Diskussion über den Einsatz fotografischer Bilder in künstlerischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre

Barbara Filser

»Wir werden von Künstlern sprechen, die die Photographie verwenden. Unter ihnen sind auch zufälligerweise Photographen.«¹ Diese beiden Sätze sind in einem Editorial zu lesen, mit dem der französische Kunsthistoriker Jean Clair im Jahr 1973 das Themenheft der »Chroniques de l'art vivant« zur Fotografie einleitete. Die hiermit formulierte Abgrenzung von Künstlern und Fotografen wird noch deutlicher, wenn man die unmittelbar vorausgehenden Sätze mit berücksichtigt: »So werden wir in dieser Nummer nicht von der ›Photokunst‹ sprechen und auch nicht von Photographen. Die Photographie ist eine zu ernste Sache, als daß sie den Photographen überlassen werden könnte.«²

Nicht weniger entschieden behauptet die US-amerikanische Kunstkritikerin Nancy Foote eine Differenz. In ihrem 1976 in der »photography issue« des »Artforum« veröffentlichten Überblick über konzeptkünstlerische Arbeiten, die Fotografien nutzen, stellt sie die betreffenden Künstlerinnen und Künstler dezidiert unter dem Titel »The Anti-Photographers« vor.³ Allein mit dieser Wortschöpfung, die der Kunsthistoriker Jean-François Chevrier treffend als »acide«, also »ätzend« beziehungsweise »scharf« oder »bissig«, charakterisierte,⁴ wird eine bewusste Opposition gegenüber Fotografen signalisiert. Diese erstreckt sich nach Foote sogar auf die handwerkliche Professionalität: »[...] die Konzeptkunst [zeigt] jedoch wenig fotografisches Selbst-

bewusstsein und setzt sich von sogenannten »ernsthafte« Fotografie durch schnappschussartige Amateurhaftigkeit und eine Nonchalance, die jedem ernsthaften Fotografen die Haare zu Berge stehen ließe, ab.«⁵ Als weiteres Anzeichen für das geringe Interesse an fotografischen Techniken und Prozessen führt Foote an, dass die genutzten Aufnahmen noch nicht einmal von den Künstlern selbst gemacht worden sein müssen – nicht einmal dann, wenn es sich um eigens für eine Arbeit angefertigte Bilder handelt.

Der selbst künstlerisch tätige Unternehmer, Sammler und Kunsthistoriker Rolf H. Krauss hat ebenfalls eine entsprechende Gegenüberstellung für die künstlerische Arbeit mit Fotografie in den 1960er und 1970er Jahren formuliert. Ausgearbeitet hat er diese zunächst in seiner 1979 erschienenen Schrift »Photographie als Medium«. Darin nutzt er begrifflich noch vor allem die Unterscheidung zwischen »konventioneller« und »konzeptioneller« Fotografie.⁶ Doch taucht auch schon jene präzisere Wendung auf, mit der er wenig später den Schwerpunkt sowohl seiner Sammlung als auch seines theoretischen Interesses überschrieben hat: »Kunst mit Photographie«⁷. So betitelte Krauss eine 1983/84 präsentierte Ausstellung eben dieser Sammlung, in deren Katalog er seine Überlegungen zur Differenzierung der vorgestellten Arbeiten von der »künstlerischen Photographie«⁸ oder der »Fotografie der Fotografen«⁹ aufgriff und weiterführte.

Was diese Versuche, eine Kunst mit Fotografie von einer Fotokunst abzusetzen, generell so interessant, aber auch für

die Frage nach der künstlerischen Fotografie heute relevant macht, ist, dass sie zu einer Zeit unternommen werden, in der dem Medium endlich die lang ersehnte Anerkennung seitens der Kunstwelt zuteil wurde.¹⁰ Die neu gewonnene Aufmerksamkeit manifestierte sich unter anderem in dem seit Mitte der 1960er Jahre anwachsenden Interesse von Sammlern, Auktionshäusern, Galerien und in der Folge auch Museen und der Kunstpublizistik. Als weiterer Hinweis auf eine gestiegene Akzeptanz kann die Aufnahme der Fotografie und der Fotografiegeschichte in künstlerische und kunstgeschichtliche Studienprogramme US-amerikanischer Hochschulen gelten, die sich zeitgleich vollzieht.¹¹

Fotografie als Kunstgattung oder Fotografie als künstlerisches Medium?

Wie aber verhält es sich in diesem Zusammenhang mit jener vielfältigen Verwendung der Fotografie in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die sich quer durch die damals aktuellen Strömungen zieht – angefangen bei Fluxus, Happening und Pop Art bis hin zu Land Art, Body Art, Performance und Konzeptkunst? Sieht sich nicht besonders dadurch die Fotografie als künstlerisches Medium bestätigt, wie es auch die Einbeziehung der genannten Kunstrichtungen in die von Krauss ausgearbeitete Genealogie der Kunst mit Fotografie nahelegt? In der Tat ist es genau das, was die Formulierung »Kunst mit Fotografie« zum Ausdruck bringen soll. Sie bezeichne, so Krauss, »[...] die Tatsa-

che, daß die Photographie ein künstlerisches Medium sein kann, das von den Künstlern wie andere Medien, wie Malerei, Zeichnung, Radierung, Lithographie usw. zur Herstellung von Kunstwerken benutzt wird«¹². Zugleich erscheint damit jedoch auch die Anerkennung der Fotografie als autonome künstlerische Gattung infrage gestellt – jene bisweilen sogar in Anführungszeichen gesetzte ›Fotokunst‹ oder ›Kunstfotografie‹, die von Clair mit Blick auf Frankreich geschmäht wird: »Im Land von Atget und Brassai ist es schlecht um das Foto bestellt. Die Zeitschriften, die sich ihm widmen, zeigen vor allem Hintern und Brüste.«¹³ Clairs Zurückweisung eines Kunstanspruchs für die Fotografie fällt entsprechend entschieden aus und lohnt, zitiert zu werden: »Über die Photographie als Kunst zu sprechen, hieß die Debatte von Anfang an falsch ansetzen; dadurch wurde ein neues Medium Zielen unterworfen, die ihm fremd waren, ästhetischen Aprioris, denen es nicht unterlag.«¹⁴ Ähnliche Einwände finden sich auch bei Nancy Foote und Rolf H. Krauss. So schreibt Krauss etwa über den Drang der Fotografinnen und Fotografen, es mit der Kunst aufzunehmen: »Die künstlerische Photographie ist der verzweifelte, stets fehlgeschlagene Versuch der Photographen, die Grenzen des eigenen Mediums zu sprengen.«¹⁵

Die Klage über einen Umgang mit Fotografie, der dem Medium nicht angemessen sei, ist allerdings keineswegs originell. Interessant ist indes, dass sie sich bei Foote explizit gegen eine Fotografie richtet, die ihren Kunststatus auf eben einen solchen als mediengerecht erachteten

Einsatz der Fotografie gründet. Für das Streben nach der Anerkennung als Kunst macht Foote nämlich den US-amerikanischen Fotografen, Galeristen und einflussreichen Förderer moderner Kunst Alfred Stieglitz verantwortlich, dem sie die Übertragung einer modernistischen Ästhetik auf die Fotografie anlastet. Dies wirke sich sowohl in einer auf formale Qualitäten fokussierten Gestaltung wie auch auf die Wahl der Motive aus und resultiere in einer Fetischisierung des fotografischen Abzugs als Unikat. »Ironischerweise«, heißt es mit Blick besonders auf den Abzug als Unikat, »begann ein Medium, das als Bildaufzeichnungs- und Vervielfältigungsgerät begonnen hatte, sich als Hersteller heiliger Objekte zu verstehen«¹⁶.

Wenn aber die Fotografien in der Kunst mit Fotografie nicht solche singulären, hochwertigen Bilder sein wollten, was wollten sie in dieser Konstellation dann sein? Dieser Frage wird im Folgenden anhand von Überlegungen aus den vorgestellten Texten und entsprechenden Beispielen künstlerischer Arbeiten zumindest in groben Zügen nachgegangen.

Der Einsatz der Fotografie in einer Kunst mit Fotografie

Die von Clair in seinem Editorial vorgeschlagene »kleine Typologie« der Verwendungsweisen von Fotografie in der Kunst listet in einer als aufsteigend zu begreifenden Reihe »das Foto als Gemälde«, das die Nutzung von Fotografien als Vorlage für die Malerei bezeichnet, »die Fotomontage«, »das bearbeitete Foto«, »das Foto als Dokument« und »das Foto als Bild« auf.¹⁷

Daraus sticht zunächst die vorletzte Kategorie hervor. Als Dokument fungiert für Clair die Fotografie für künstlerische Arbeiten, die ohne eine fotografische oder filmische Aufzeichnung nicht oder im Nachhinein nicht mehr rezipierbar wären, namentlich Land Art-Projekte und Body Art beziehungsweise künstlerische Aktionen. Vertreter der genannten Richtungen werden von Foote den Anti-Fotografen zugerechnet und sie hebt die Bedeutung der Fotografie für diese wie folgt hervor: »Für das Zeigen (wenn nicht das Machen) von praktisch jeder Manifestation von konzeptueller Kunst – Erdarbeiten, Prozeßkunst, narrativen Werken, Body Art etc. – sind Fotografien von entscheidender Wichtigkeit.«¹⁸ Aufgabe der Fotografie in konzeptuellen Kunstprozessen ist also auch bei Foote zunächst das Sichtbar- oder Zugänglichmachen, und ihre Funktion wird als »Dokumentation« und »zweckmäßige Aufzeichnung« beschrieben.¹⁹ Das bereits angesprochene Amateurhafte und Schnappschussartige – das betont Unkünstlerische, wie man auch sagen könnte – so mancher der in den erwähnten Strömungen verwendeten Fotografien ließe sich demnach als ästhetische Manifestation oder vielleicht sogar Affirmation dieser Aufzeichnungsfunktion betrachten.

Der im zitierten Satz von Foote eingeklammerte Verweis auf das »Machen« lässt darüber hinaus aber die Möglichkeit aufscheinen, dass die Fotografie als Medium wesentlich tiefgreifender in konzeptuelle künstlerische Strategien involviert sein und sogar auf deren Entwicklung Einfluss genommen haben könnte. Foote geht diesem Gedanken zunächst an einfach nach-

vollziehbaren Beispielen nach: Bei Land Art- und Body Art-Arbeiten, die in abgelegenen Gebieten oder vor einem nur kleinen Publikum realisiert wurden, werden die Bilder der fotografischen Dokumentation zu »Augenzeugen«, die bestätigen, dass etwas stattgefunden hat. Diese Augenzeugenschaft der Fotografie ermöglicht nach Foote, dass eine solche Kunst überhaupt gemacht werden konnte und weiterhin gemacht werden kann, da die produzierten Bilder deren Platz einnehmen können; sie »[...] werden in gewisser Hinsicht zum Kunstwerk selbst«, wie Foote unterstreicht.²⁰ In einer Arbeit wie Richard Longs »A Line Made by Walking, England 1967« (Abb. 1), für die der Künstler so lange auf einer Wiese hin- und hergegangen ist, bis sich sein Weg im zusammengedrückten Gras abzeichnete, sieht Foote mittels der Fotografie das Prinzip des Readymades in die Konzeptkunst importiert, indem ein Stück Landschaft künstlerisch besetzt wird. Zur Erläuterung schreibt sie, dass »[...] es die Fotografie möglich macht, anders nicht transportierbaren Orten einen Readymade-Status zu verleihen und sie in einem Œuvre (oder einer Galerie) unterzubringen [...]«²¹. Damit wiederholt Foote im Kern einen Gedanken, den Walter Benjamin bereits 1935 in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« äußerst plastisch formuliert hat: »Die Kathedrale«, so das Beispiel Benjamins, »verlässt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden.«²² Nur verleiht im Fall der von Foote angeführten Arbeiten – so lässt sich ihre Berufung auf Duchamp und das



Abb. 1
Richard Long, A Line Made by Walking, 1967
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 116 × 85,5 cm
Foto: Tate, London 2017



Abb. 2
Richard Long, England 1968, 1968
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 83,5 × 114 cm
Foto: Tate, London 2017

Readymade in diesem Zusammenhang auch fassen – erst die fotografische Verfügbarmachung dem, was abgelichtet worden ist, in den Augen der Betrachter künstlerische Qualität. Erst die Fotografie ermöglicht es, dass etwas, das – um auf die Arbeit Longs zurückzukommen – letztlich nur ein Trampelpfad auf einer Wiese ist, als künstlerische Besetzung der Landschaft sichtbar wird, indem es in einen entsprechenden Kontext überführt wird. Und dieser Kontext wäre der Rahmen eines Museums, einer Galerie, eines künstlerischen Gesamtwerks, also der Rahmen des Kunstbetriebs.

Bezogen auf die Vorgehensweise von Richard Long und Hamish Fulton, den Foote im selben Abschnitt bespricht, merkt sie dann noch an: »[...] der Akt des Fotografierens [ist] ebenso sehr Teil des Werks wie die daraus resultierenden Bilder«²³. Besonders ausgeprägt ist das bei einem Künstler wie Vito Acconci zu beobachten. In dessen »photo-activities« – so seine eigene Klassifikation – ist das Erstellen der fotografischen Aufnahmen, die die von ihm durchgeführte Aktion dokumentieren, selbst diese Aktion.²⁴ Für »Blinks« etwa lief der Künstler 1969 eine Straße in Manhattan entlang und drückte jedes Mal auf den Auslöser der in Laufrichtung zeigenden Kamera, wenn er entgegen seinem Vorhaben, die Augen offen zu halten, blinzeln musste. Es sind Arbeiten, die – wie diejenige Acconcis – aus Body Art, Performance und Aktionskunst hervorgehen, an denen Krauss das herausarbeitet, was er als »Verselbständigung der Kamera-Photographie« charakterisiert:²⁵ eine zunehmende Tendenz zur

Verkehrung des Verhältnisses zwischen der Aktion und ihrer Dokumentation, so wie es noch von Clair beschrieben wurde und für Krauss in den fotografischen Aufnahmen von Fluxus-Events und Happenings vorlag. In der Kunst mit Fotografie hingegen werden künstlerische Handlungen vollzogen, um fotografiert zu werden, wobei dieses Fotografiert-Werden Teil der konzeptuellen Strategie ist oder diese – wie im Fall von Acconcis Foto-Aktivitäten – sogar ausmacht.

Wie sehr aber auch Richard Long das Fotografieren bei der Konzeption seiner Arbeiten mitgedacht hat, deutet sich in einer Bemerkung zu der »England 1968« (Abb. 2) betitelten Arbeit an: »Ich erinnere mich«, so Long im Rückblick, »daß ich für ›Gänseblumen« [»England 1968«, B. F.] auf den Einfall kam, einem naturgegebenen Muster meine eigene Gestalt zu überlagern. Ich benötigte also eine Fläche mit einer gewachsenen Eigenstruktur, und Gänseblumen ergeben einen brauchbaren Schwarz-Weiß-Kontrast.«²⁶ Entstanden ist diese ›Gestalt‹ – die beiden sich überkreuzenden dunklen Balken – durch das fein säuberliche Herauszipfen der Blütenchen. Festgehalten wurde das langgestreckte X in einer Schwarz-Weiß-Fotografie, die durch die Wahl von Blickwinkel und Ausschnitt das Musterhafte der auf diese Weise markierten Wiese hervortreten lässt. Zur sorgfältigen Präsentation, die offensichtlich Konventionen der Kunstfotografie aufgreift, obwohl das Foto selbst wenig künstlerisch ist, gehören der Untergrund aus Karton, auf den der Abzug aufgezogen ist, sowie der mit Gرافit darauf vermerkte Titel.



Abb. 3
Bernd & Hilla Becher, Wassertürme, Frankreich, 1972
Silbergelatine-Abzüge auf Barytpapier, Blatt: je 18 x 24 cm

Konzeptkünstlerische Verwendungsweisen von Fotografien

Das, was das Aufgezeichnete nach Foote zu einem Readymade werden lässt – dessen technische Reproduktion –, ist für sie darüber hinaus eine Voraussetzung für das Anlegen von Sammlungen, deren künstlerischer Gehalt ein sich in Gegenüberstellungen, Reihungen oder Gruppierungen manifestierendes Konzept ist. Footes erstes Beispiel dafür sind Bernd und Hilla Bechers als »Typologien« bezeichnete Tableaus von Industriearchitekturen (Abb. 3). Deren weitestgehend gleichförmige fotografische Aufzeichnung und Wiedergabe ermöglicht die Vergleichbarkeit der zusammengruppierten Strukturen. Krauss, der wie Foote die Verwendung mehrerer Bilder als distinktes Merkmal der Kunst mit Fotografie anführt, erläutert das Funktionieren solcher Zusammenstellungen wie folgt: »Indem innerhalb der photographischen Bildfolge nur sekundär auf die abgebildete Wirklichkeit, primär jedoch auf das vorangegangene oder nachfolgende Einzelbild Bezug genommen wird, wird es möglich, Inhaltliches zu verdichten und zu transponieren und/oder Formales neu zu strukturieren.«²⁷ Dies trifft auch auf den von Foote als weiteres Beispiel angeführten Ed Ruscha und seine im Selbstverlag publizierten Bücher zu, die sie als »[...] absichtlich trivial in Hinsicht auf ihre Motive« beschreibt.²⁸ »Twenty-Six Gasoline Stations« aus dem Jahr 1963 oder »Thirty-Four Parking Lots in Los Angeles« aus dem Jahr 1967 – um nur zwei davon anzufüh-

ren – zeigen auf jeweils einzelnen Seiten auf weißem Grund genau das, was die Titel ankündigen, im Fall der Tankstellen vom Künstler selbst fotografiert, im Fall der Parkplätze von einem professionellen Fotografen aus der Luft aufgenommen. »Das Foto als Dokument«, um auf Jean Clairs Kategorien zurückzukommen, das noch eine Signifikanz der Wirklichkeitsreferenz impliziert, tritt hier hinter »das Foto als Bild« zurück. Poetisch und durchaus treffend beschreibt Clair, was mit diesem in Tableaus, Reihen, Serien oder Sequenzen geschieht: »Es ist das Foto, das kraft seiner Evidenz geheimnisvoll ist, das in seiner perfekten Klarheit verwirrt [...]«²⁹ Damit fungiert die Fotografie für Clair in der Kunst mit Fotografie auch als das Medium, das das »Optisch-Unbewusste« ans Licht bringt, so wie die Psychoanalyse das »Triebhaft-Unbewusste« aufdeckt.³⁰ Nicht umsonst hat Clair seinen Text mit genau dieser von Benjamin geprägten Formulierung – »l'inconscient de la vue« – überschrieben.

Das Beispiel Ed Ruscha wiederum illustriert zwei weitere Aspekte, die Foote am Einsatz von Fotografien in konzeptkünstlerischen Arbeiten hervorhebt. Das ist zum einen die eben angesprochene Verwendung multipler Bilder, die in einem entschiedenen Gegensatz zum Einzelbild der Fotokunst steht. Damit ist neben einer typologischen Gruppierung und einer seriellen Reihung auch die Bildung von sequenziellen oder narrativen Folgen möglich. Ausführlicher widmet sich Krauss den unterschiedlichen Formen der Anordnung, die in der Konzeptkunst und der aus ihr hervorgegangenen sogenannten »Story

Art« entwickelt wurden.³¹ Darauf kann hier ebenso wenig eingegangen werden wie auf die Kombinationen aus Text und Fotografien, mit denen sich Krauss in diesem Zusammenhang ebenfalls beschäftigt.³² Erwähnt werden sollen lediglich die in konzeptuellen Arbeiten nicht seltenen Zusammenstellungen von Fotografien mit Zeichnungen, Karten oder Diagrammen. In einer Fotografie, die somit offensichtlich einen Teil dessen bildet, was der Künstler Douglas Huebler als »System der Dokumentation«³³ bezeichnet hat, erkennt Krauss nur mehr einen Verweis auf die dahinterstehende Idee.³⁴

Der andere Aspekt, den Foote am konzeptkünstlerischen Einsatz der Fotografie unterstreicht, ist die Reproduzierbarkeit der Fotografien selbst, die es der Kunst mit Fotografie ermöglicht hat, sich andere Präsentationsformen und -orte, wie etwa die Publikation in einer Zeitschrift oder – wie bei Ed Ruscha – als Buch, zu erschließen. Dadurch nämlich konnte jenes ›heilige Objekt‹ des einzigartigen, unvergänglichen und originalen Kunstwerks umgangen werden, dem sich Kunstformen wie Konzeptkunst, Body Art und Land Art mit ihren ephemeren Kreationen entgegenstellten, ohne dass dabei die Schaffung eines künstlerischen Objekts ausgeschlossen würde.

Kunst mit Fotografien

Die Fotografie, die die Fotografien in einer Kunst mit Fotografie nicht sein wollten und in den Augen der referierten Kritikerinnen und Kritiker auch nicht sein sollten, ist also diejenige, in der das fotografische

Bild zu einem solchen ›heiligen Objekt‹ wird, dem selbstbezüglichen, ästhetisch durchkomponierten und handwerklich perfekt ausgeführten Einzelbild einer als »Kunst« oder »künstlerisch« bezeichneten Fotografie. Die Fotografie, die die Fotografien in der Kunst mit Fotografie im Gegensatz dazu sein wollten, ist die Fotografie als ›Bildaufzeichnungs- und Vervielfältigungsgerät‹ – um die Formulierungen von Foote nochmals aufzugreifen –, mithin also eine Fotografie, die sich durch ihren alltäglichen Gebrauch definiert. Die beiden grundlegenden Funktionen der Aufzeichnung und Vervielfältigung sind es dann auch, auf denen der von Krauss herausgestellte »Dokumentations-« oder »Verweischarakter« der fotografischen Bilder in der Kunst mit Fotografie beruht.³⁵

Die Verwendung der Vergangenheitsform im Titel des Beitrags ergibt sich aus dem Umstand, dass nach Krauss diese Kunst mit Fotografie mit dem Anbruch der 1980er Jahre bereits Geschichte geworden ist.³⁶ Schon 1983 konstatiert er eine Rückkehr des Einzelbildes in der künstlerischen Verwendung der Fotografie – in Farbe und in einer zuvor nicht gekannten Monumentalität zudem, die er einmal mehr als »Malerei-Ersatz« abfertigt.³⁷ Diese Formulierung aber lässt nochmals deutlich werden, dass es im Kern auch um einen Einsatz der Fotografie geht, der als dem Medium angemessen erscheint. Die hier referierte Neuauflage der Debatte um die Fotografie in der Kunst aus den 1970er Jahren kreist letztlich um etwas, das Jean Clair mit bemerkenswerter Klarheit als Problem der fehlenden Identität der Fotografie identifiziert hat, wenn er schreibt:

»Die Fotografie hat nämlich eineinhalb Jahrhunderte nach ihrer Geburt immer noch nicht ihren Status gefunden. Sie, die man dafür einsetzt, die Identität von Individuen festzustellen, hat selbst keine Identität.«³⁸

Mittlerweile scheinen wir uns mit den multiplen Identitäten der Fotografie auch im Kunst-Kontext abgefunden zu haben. Zur Akzeptanz eines Nebeneinanders verschiedener künstlerischer Verwendungsweisen der Fotografie hat nicht zuletzt die Kunst mit Fotografie der 1960er und 1970er Jahre entscheidend beigetragen. Angesichts des vielgestaltigen Einsatzes der Fotografie auch in der Kunst wäre aus den damaligen Debatten eine begriffliche Anregung zu ziehen und die »Kunst mit Fotografie« als Alternative für die »künstlerische Fotografie« aufzugreifen, allerdings in einer nicht unbedeutenden Umformulierung, die da lautet: Kunst mit Fotografien.

Vielleicht ließe sich damit auch dem entgegen, was man als erneute »Identitätskrise« der Fotografie bezeichnen könnte. Gemeint ist die Ablösung der analogen Fotografie durch digitale Verfahren der Herstellung, Verarbeitung und Verbreitung, die zwar dem Künstlerischen in die Hände zu spielen scheinen, aber so manches infrage stellen, was einmal als »fotografisch« galt. Es kann sein, dass wir weiterhin von Fotografien sprechen werden, aber »die Fotografie« könnte ausgedient haben.

1 Jean Clair: »L'inconscient de la vue«. In: *Chroniques de l'art vivant* 44 (1973), S. 6. Übers. zit. n. Jean-François Chevrier: »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«. In: *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren* (Kat. Ausst. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1989–1990), Stuttgart 1989, S. 9–45, hier S. 11.

2 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6. Übers. zit. n.: Chevrier, »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«, S. 10–11 [modifizierte Übersetzung B. F.].

3 Nancy Foote: »The Anti-Photographers«. In: *Artforum* 15/1: photography issue (1976), S. 46–54.

4 Jean-François Chevrier: »Les aventures des la forme tableau dans l'histoire de la photographie«. In: *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren* (Kat. Ausst. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1989–1990), Stuttgart 1989, S. 47–81, hier S. 51.

5 Nancy Foote: »Die Anti-Fotografen (1976)«. In: *The Last Picture Show. Künstler verwenden Fotografie 1960–1982* (Kat. Ausst. Fotomuseum Winterthur 2004–2005), Winterthur 2004, S. 17–20, hier S. 17. [Herv. im Orig.]

6 Rolf H. Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*, Ostfildern 1995 [1979].

7 Ebd., S. 84. Der Autor nennt selbst diesen Text als denjenigen, in dem er die Wendung erstmals eingeführt habe, in: Rolf H. Krauss: »Vorwort«. In: ders., *Kunst mit Fotografie und andere ausgewählte Texte*, Bielefeld 2006, S. 9–13, hier S. 10.

8 Krauss, *Photographie als Medium*, S. 12.

9 Krauss, »Vorwort«, S. 10.

10 Zur Anerkennung der Fotografie als Kunst zu dieser Zeit siehe z. B. Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2019 [2011], S. 91.

11 Zur Herausbildung eines Marktes für Fotografie siehe Krauss, *Photographie als Medium*, S. 9–11. Zur Fotografie und Fotografiegeschichte im Kontext höherer Bildung in den USA siehe Jason Francisco: »Teaching Photography as an Art«. In: *American Art* 21/3 (2007), S. 19–24, besonders S. 21.

12 Rolf H. Krauss: »Kunst mit Photographie«. In: *Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1983), Berlin 1983, S. 8–34, hier S. 8.

- 13 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6 (soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen aus dem Französischen von B. F.). Als positives Beispiel führt Clair das George Eastman House International Museum of Photography in Rochester, NY an, dessen Sammlung, wie er hervorhebt, nicht nur Größen der Kunstfotografie wie »Steichen, Stieglitz, Cameron, Hill« enthalte, sondern auch Bestände von »Atget, de Nègre, de Marville«. Wenngleich in Clairs knappem Überblick über die künstlerische Arbeit mit Fotografie bei den angeführten Beispielen europäische Namen überwiegen, nennt er darin auch wichtige junge Künstler der US-amerikanischen Szene (Nauman, Acconci, Oppenheim). Jeff Wall weist auf die Paradoxie hin, dass es ein Verdienst der konzeptkünstlerischen Arbeit mit Fotografie gewesen sei, der Kunstfotografie, gegen die sie ins Feld geführt wurde, erst zu ihrer vollständigen Anerkennung als »autonome, bourgeoise, sammelfähige Kunst« verholfen zu haben. Jeff Wall: »Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst« (1995). In: *The Last Picture Show. Künstler verwenden Fotografie 1960–1982* (Kat. Ausst. Fotomuseum Winterthur 2004–2005), Winterthur 2004, S. 21–32, hier S. 24.
- 14 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6. Übers. zit. n. Chevrier, »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«, S. 10. In diesem Zusammenhang hätte Clairs Rückgriff auf Walter Benjamins Überlegungen zur Fotografie größere Aufmerksamkeit verdient, was hier nicht im Detail aufgefächert werden kann.
- 15 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 8.
- 16 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 17. Bei Krauss findet sich eine an der modernistischen Ästhetik orientierte Fotografie zumindest impliziert, wenn er von seinen enttäuschenden Besuchern des George Eastman House und der auf zeitgenössische künstlerische Fotografie spezialisierten New Yorker Light Gallery Anfang der 1970er Jahre berichtet, deren Programmverantwortliche sich nicht für die Verwendung von Fotografien durch Künstler aller Sparten interessierten. Vgl. Rolf H. Krauss: Brief an Dieter Honisch im »Vorwort«. In: Kat. Ausst. *Kunst mit Photographie*, S. 6–7. Darüber hinaus nennt er neben dem Fotogramm die vorwiegend Druckerzeugnisse verwendende Fotocollage und -montage der künstlerischen Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre als erste Phase der Kunst mit Fotografie, also eine Praktik, die einer »reinen Fotografie« diametral entgegensteht. Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 9 und S. 26.
- 17 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6.
- 18 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 17.
- 19 Ebd., eigene, modifizierte Übersetzung von »expedient recordmaking purposes« [Foote, »The Anti-Photographers«, S. 48].
- 20 Ebd., S. 18.
- 21 Ebd.
- 22 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 7–44, hier S. 13. Foote bezieht sich allerdings nicht explizit auf Benjamin.
- 23 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 18. Foote erwähnt für Long allerdings eine Arbeit, in der Filmaufnahmen Bestandteil der von ihm durchgeführten Aktion sind.
- 24 Vito Acconci: *Vito Acconci. Diary of a Body, 1969–1973*, Mailand 2006, S. 114–115. Seine Foto-Aktivitäten hat Acconci wiederholt in unterschiedlichen Zusammenstellungen präsentiert.
- 25 Siehe dazu Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 18–20.
- 26 Richard Long in einem Gespräch mit der Kuratorin Anne Seymour im Sommer 1990: »Gesprächsprotokoll«. In: Richard Long. In *Kreisen gehen*, München, Stuttgart 1994, S. 44–46, hier S. 44.
- 27 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 22.
- 28 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 18.
- 29 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6; modifizierte Übersetzung B. F.
- 30 Ebd. Clair zitiert unter der Kategorie »La photo comme image« den Vergleich aus Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Fotografie«. In: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 45–64, hier S. 50.
- 31 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 20–24. Siehe dazu auch Rolf H. Krauss: »Präsentationsformen von Kunst mit Fotografie« (2003). In: ders., *Kunst mit Fotografie*, S. 81–103.
- 32 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 20–22.
- 33 Zit. n. ebd., S. 15.
- 34 Ebd., S. 15 u. 28.
- 35 Krauss, Brief an Dieter Honisch, S. 7.
- 36 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 30f.
- 37 Ebd., S. 30.
- 38 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6; modifizierte Übersetzung B. F.