

Lars Blunck (Hg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration

Bielefeld: transcript 2010, 280 S., ISBN 978 -3-8376-1369-8, € 29,80

Indexikalität und Ikonizität – mit beiden zentralen Kategorien der Fototheorie setzt sich Blunck in seinem einführenden thematischen Beitrag unter Verweis auf die Diskursgeschichte der letzten hundert Jahre in spezifischer Weise auseinander. Ausgehend von Roland Barthes' *Die helle Kammer* als Referenztext unter Einbeziehung der Positionen von Charles S. Peirce, François Brunet, Philippe Dubois, Umberto Eco und Ingrid Hölzl kommt er zu der vorläufigen Einsicht, dass „Fotografien nicht nur [...] deiktisch auf etwas Gewesenes wie ein Finger auf einen Gegenstand [zeigen]; sie führen zugleich etwas vor Augen, das sich unserer Interpretation überantwortet – und dabei bisweilen ein ganz eigenes Dasein zu gewinnen vermag: eine eigene Bildwirklichkeit.“ (S.14f.) Die sich daran anschließende Erörterung der Bildwirklichkeit benutzt zunächst das Titelfoto der Publikation als ein Argumentationsmuster für die Feststellung, dass die Fotografie, die prima vista als inszeniert bezeichnet wird, nach der Überprüfung ihrer ursprünglichen Abbildung in dem Katalogbuch *Retail Fictions. The Commercial Photography of Ralph Bartolomew Jr.* (1998) keinen Anspruch mehr auf die Abbildung von ‚Wirklichkeit‘ erhebt. Denn, so Blunck unter Verweis auf Susan

Sontag (*On Photography*, [New York] 1977), Fotos vermögen „Wirklichkeiten nicht nur zu ‚schildern‘ oder zu ‚verfälschen‘“ (S.18), es lassen sich mit ihnen Wirklichkeiten auch entwerfen. Die in diesem Zusammenhang entstehende Frage, ob sich die ‚Inszenierte Fotografie‘ und die sogenannte ‚Dokumentarische Fotografie‘ im Hinblick auf die „Wiedergabe bildvorgänglicher Wirklichkeit“ (S.19) komplementär zueinander verhalten, beantwortet Blunck mit dem Verweis auf Rudolf Arnheim, dass beide fotografische Verfahren ihre Referenten in der „wirklichen Wirklichkeit“ haben. Dennoch räumt Blunck ein, dass es neben der „wirklichen Wirklichkeit“ auch eine andere, eine ausschließlich diegetische Wirklichkeit gebe. Der aus der Kunstgeschichte in die Film- und Fototheorie übertragene Begriff (vgl. Etienne Souriau: *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. In: *Revue Internationale de Filmologie*, Jg. 2. Nr. 7-8, Paris 1951) meint das raumzeitliche Universum der Wirklichkeit des Dargestellten. Diese theoriegeleiteten Vorgaben werden in den folgenden Artikeln exemplarisch umgesetzt, wenngleich festzuhalten ist, dass der Herausgeber nicht explizit darauf verweist, dass es sich im Folgenden nur um den Gegenstand der künstlerischen Fotografie und nicht um andere Arten von Fotografie handelt.

Wenn Wirklichkeit in der inszenierten Fotografie „allein vor der Kamera“ bzw. „für die Kamera besteht“ (S.19), wie Blunck unter Verweis auf Michael Köhler (vgl. „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden“, in: Ders. (Hg.) *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Kilchberg/Zürich 1989, S. 15-46, dort S. 15) festhält, dann ist nach der Begriffsbestimmung von ‚inszenierter Fotografie‘ zu fragen. Matthias Weiss geht in seiner analytischen Darstellung davon aus, dass ‚inszenierte Fotografie‘ bis dato „allenfalls heuristisch, nicht aber systematisch oder theoretisch reflektiert eingesetzt“ (S.37) wurde und deshalb in ihrer Einordnung unscharf sei. In seiner wertenden Auseinandersetzung mit der 150 Jahre währenden Begriffsgeschichte von inszenierter Fotografie kommt er zu dem Ergebnis, dass es nicht um die Frage geht, ob eine Fotografie inszeniert sei oder nicht, sondern „in wessen Verantwortung welcher Inszenierungsschritt fällt und inwiefern diese Inszenierungsleistungen dem fotografischen Bild eingeschrieben sind.“ (S.49) In der Konsequenz dieser Bedingungen schlägt er zwei Bestimmungsmerkmale vor: 1) das Bild müsse in allen seinen Teilen und Entstehungsschritten dem Gestaltungswillen des Fotografen unterworfen sein, 2) die Inszenierung müsse allein und ausschließlich im Hinblick auf das Fotografiertsein erfolgen. (Vgl. S.50) Die im Anschluss daran genannten vier Aspekte, die den Charakter der Inszenierung herausstellen sollen, beziehen sich 1) auf die Inszenierung vor der Kamera, 2) die Inszenierung mit der Kamera, 3) die ikonografischen Konventionen und rekursiven Strategien wie das Bildzitat, 4) die Inszenierung des fotografischen Bildes als Bild. Im zuletzt aufgeführten Aspekt müsse man auch „den Ort und die Art und Weise der Konfrontation von Fotografie und Betrachter“ (S. 51) berücksichtigen. Er nämlich bestimme über die Wahrnehmung und Einordnung des jeweiligen Bildes „als ein wissenschaftliches,

künstlerisches, propagandistisches [...] entscheidend mit.“ (Ebd.) Abschließend geht Weiss unter Verweis auf Philippe Dubois (*Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden 1998) der Frage nach, in welchem Verhältnis ‚inszenierte Fotografie‘ und das Paradigma des Performativen stehen. Unter Berücksichtigung produktions-, rezeptionsästhetischer und medienspezifischer Parameter und der Vielzahl performativer Praktiken, die alle in der Fotografie als Artefakt eingelagert sind, ist damit ein vielschichtiger Prozess aufgezeigt, der nach Weiss an der Schnittstelle von Visualität und kultureller Praxis zu verorten sei.

Wesentliche der hier theoretisch und forschungsstrategisch angelegten Problembereiche sind in den meisten der vorliegenden Beiträge thematisiert. Christian Janecke untersucht inszenierte, inszenierende Fotografie und fotografierte Inszenierung am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere. Alexander Streitberger setzt sich mit den spannungsgeladenen Wechselbeziehungen auseinander, die in Künstlerbüchern zu beobachten sind. Stefanie Diekmann problematisiert den Begriff ‚Inszenierung‘ im Kontext der Theaterfotografie, da dieser unter den spezifischen Bedingungen von Ort und Zeit ständig neu definiert werden müsste. Beiträge zur Selbstinszenierung als performativer Akt des Fotografierens und Posierens (Ingrid Hölzl), zur Fotokunst von Nan Goldin als Oszillation zwischen Authentizität und Fiktion (Pamela C. Scorzin) und zur Frage, ob Fotografie etwas Fiktionales zeigen kann (Jens Schröter) bearbeiten das schwierige Forschungsfeld zu dem Stellenwert des Wahrheitsgehalts in der Fotografie. Zur Semiotik narrativer Fotografie referiert Sandra Maria Geschke, indem sie auf der Grundlage von kulturtheoretischen, philosophischen, bild- und filmwissenschaftlichen, literaturästhetischen, handlungstheoretischen und satzgrammatischen Theoremen „das Prinzip der syntaktischen Komposition narrativer Fotografien durch die handlungsorientierte Rekonstruktion des bildinhärenten Narrationengehalts“ (S.189) zu verdeutlichen versucht. Auch Barbara J. Scheuermanns Aufsatz zum „Erzählen im fotografischen Einzelbild“ unter Benutzung solcher Begriffe wie Narreme, Unbestimmtheitsstellen und Stimuli belegen die immer differenzierte Forschung zu Erzählstrukturen in der Fotografie und der bildenden Kunst, wie die ebenfalls sehr anregenden Untersuchungen von Magdalena Bushart zu „Komposition, Suggestion und Imagination“ in einer Photographie von Henry P. Robinson aus dem Jahr 1858 zeigen. Zwei weitere Beiträge, Silke Förschlers Aufsatz über die Aneignung der Orientalmalerei in nordafrikanischen, von Europäern eingerichteten Fotoateliers und Silke Schulzes Beitrag zu inszenierten Fotografien aus Berlin um 1860, bereichern die Forschung zur inszenierten Wirklichkeit mit ethnologischen Aspekten. Stefanie Rentsch untersucht am Beispiel des Text-Foto-Hybrids *Le peintre dit ce que l'on ne peut pas voir sur des photos* – eine Arbeit des französischen Künstlers Le Gac (Jg. 1936), das Verhältnis von Narration und Fotografie.

Der Herausgeber, Professor an der Technischen Universität in Berlin, mit Arbeitsschwerpunkten in der zeitgenössischen Kunst und der Fotografiegeschichte,

der neben seiner begriffstransparenten Einführung in fotografische Wirklichkeiten auch einen Beitrag zur Funktion der Fiktion in der fototheoretischen Diskussion leistet (vgl. „Bayards Leichnam. Zu einem Exempler eines fotografischen ‚als-ob‘“ S. 159-172), legt mit diesem Sammelband einen wichtigen experimentell-explorativen Beitrag zur Funktionsweise dreier Schlüsselbegriffe (Inszenierung, Fiktion, Narration) vor. Ihre Umsetzung führt – ungeachtet auch divergierender Positionen – in den meisten der vorliegenden Aufsätze zu weiterführenden Einsichten in Forschungsfelder, auf denen die fotografischen Wirklichkeiten allerdings immer noch auf ihre von Theorie belegten Leitlinien warten.

Wolfgang Schlott (Bremen)