

Liz Wells (Hg.): Photography. A Critical Introduction

London und New York: Routledge 1997, 307 S., ISBN 0-415-12559-6, £16,99

Mit der von Liz Wells herausgegebenen Einführung in die Fotografie liegt – meines Wissens zum ersten Mal – ein Buch vor, das sich ausdrücklich als *fotografie-wissenschaftliches* Lehrbuch versteht. Daß dieses Buch nicht in Deutschland erschienen ist, verwundert kaum. Einerseits ist der Markt für fotohistorische und -theoretische Fachliteratur hierzulande klein (um nicht zu sagen: nicht existent), andererseits gehörte das Lehrbuch in den deutschen Geisteswissenschaften noch nie zu den beachteten Publikationen. Die englische Herkunft läßt sich an dieser Ein-

führung in vielerlei Hinsicht ablesen. Daß die Bildbeispiele auf Großbritannien und die USA konzentriert sind, scheint eher banal. Gravierender hat sich hingegen die Beschränkung ausgewirkt, fast ausschließlich englische und – weniger umfassend – amerikanische Fotoliteratur zu berücksichtigen. Nun erscheint eine solche Beschränkung angesichts der Theorieentwicklung der letzten Jahre durchaus legitim, zumal für eine Einführung. Mit dem Anschluß an die englischen Debatten, die sich bekanntermaßen vor allem im Rahmen der Cultural Studies bewegen, ist allerdings zugleich eine theoretische Ausrichtung vollzogen. Die Aufforderung an die Fotografen, die Theorie für ihre Praxis fruchtbar zu machen, ist dabei sicher nicht die unwichtigste Konsequenz. In Figuren wie Jo Spence und Victor Burgin hat gerade die britische Fototheorie von solch einer Durchdringung theoretischer und praktischer Fotoarbeit profitiert.

Verstehen sich Lehrbücher gemeinhin als Präsentation des gesicherten Basiswissens, so geht es hier explizit um die Vermittlung einer bestimmten Perspektive auf Fotografie, aus der „Fakten“ überhaupt erst signifikant werden. Als Vorgabe wird Fotografie definiert „as a set of practices which take place in particular contexts“ (S.3). Thematisiert werden demnach nicht Bildleistungen einzelner Meisterfotografen, sondern die maßgeblichen Praktiken der Produktion und Lektüre, in die eingebettet Bilder erst ihre Bedeutung entfalten. Durch die Verlagerung des Fokus vom Bild auf seinen Kontext wird weit über das Spektrum der kanonisierten Fotokunst hinaus die ganze Bandbreite und Heterogenität der Anwendungsweisen des Mediums von Belang. Um die Auflösung der fixen Bedeutungen im Anwendungskontext nicht dermaßen im allgemeinen und unverbindlichen zu belassen, wird sie von Wells an die medialen Spezifika der Fotografie rückgebunden: „What is crucially at stake is how we think about the tension between the referential characteristics of the photograph and the contexts of usage and interpretation.“ (S.51) Die Erkenntnis, daß die Fotografie in erster Linie nicht ein ikonisch-ähnliches, sondern ein indexikalisch-referentielles Medium ist, wird hier nicht an die große Glocke gehängt oder gar als Wesensbestimmung der Fotografie ausgegeben, sondern dient lediglich als Basis dazu, den besonderen Stellenwert der Fotografie für die diversen Anwendungskontexte genauer zu erfassen.

Die theoretische Positionierung und damit die Grundlage für das ganze Buch erarbeitet die Herausgeberin selbst im ersten Kapitel des Buches. In einem kritischen Durchlauf durch verschiedene Ansätze der Fotohistoriographie und -theorie werden die Problemfelder Repräsentation/Referentialität und Anwendung/Kontext vorgestellt. Vor diesem Hintergrund wird in den folgenden Kapiteln entlang der gesellschaftlichen Basisdifferenzen *race*, *gender* und *class* die soziale Konstruktion von Bedeutung untersucht. Einzelne Anwendungsfelder der Fotografie werden dabei von unterschiedlichen Autoren behandelt.

Derrick Price dekonstruiert die Authentizitätsbehauptung der Dokumentarfotografie, indem er in einem historischen Abriss nachweist, wie sehr die Bilder von sich wandelnden politischen und sozialreformerischen Vorhaben durchdrun-

gen sind, denen sie Realitätsreferenz geben sollen. Dabei werde die Fotografie integriert in Projekte der Selbstdarstellung genau wie deren Kehrseite, der Identifikation des „Anderen“. Die Erkenntnis, daß der Dokumentarismus eine sozial dominante Sichtweise als natürlich ausgab, habe die realistischen Strategien zurückgedrängt und explizit konstruierte Erkundungen von Identität (oft in der Form von Selbstrepräsentationen) als Alternative gestärkt. Patricia Holland nimmt sich mit der namenlosen privaten Fotografie einen aus den gängigen Fotogeschichten ausgeschlossenen Gegenstandsbereich vor. Im Rahmen der Untersuchung, wie erworbene oder selbst geknipste Fotografien im Privaten (vor allem von der Familie) als Mittel der Identitätskonstruktion funktionieren, unterscheidet Holland zwischen Benutzern (*users*) und Lesern (*readers*) privater Fotografien. Im Schnittpunkt von Familiengeschichte, persönlicher Geschichte und „community history“ bleibe Vieles – etwa verborgene Konflikte – an diesen Bildern nur dem Benutzer zugänglich, dem Fremden hingegen unlesbar. Anandi Ramamurthis Beitrag beschäftigt sich mit kommerzieller Fotografie. Sie thematisiert die Strategien, mit denen die Werbung auf Waren Bedeutungen überträgt und dazu in der Rezeption kulturelles Wissen aus anderen Kontexten mobilisiert. Dabei besetze die Werbefotografie parasitierend den gesamten kulturellen Bildbestand. Liz Wells untersucht schließlich in einem weiteren Kapitel zunächst sehr knapp kunstfotografische Strategien des 19. Jahrhunderts und der Moderne, bevor sie – einerseits mit Akzent auf die Stellung der Künstlerin, andererseits auf die Auswirkungen der Institutionalisierung – auf die gegenwärtige Situation zu sprechen kommt.

Sehr konzis (und beim Thema Fotografie leider keineswegs selbstverständlich) ist die permanente Verwebung theoretischer und historischer Argumentation, die einander stützen und befruchten. Mehrere in die Texte eingestreute Fallstudien machen anschaulich, wie Bedeutungsproduktion in einem konkreten Beispiel aussehen und analysiert werden kann. Die einzelnen Kapitel sind innerhalb eines gewissen Rahmens ziemlich heterogen ausgefallen: abgesehen von den unterschiedlichen Autoren und Autorinnen sucht sich jedes Thema seinen passenden Ansatz. Tatsächlich sind sogar die einzelnen Aufsätze – die Cultural Studies Tradition – so vielschichtig, daß sie schwerlich auf einen Punkt gebracht werden. Allein in Hollands Aufsatz zur privaten Fotografie wird nacheinander semiotisch, ökonomisch, psychoanalytisch, sozialgeschichtlich, feministisch argumentiert. Diese Zerfaserung mag an den Implikationen eines wenig spezifizierten Kontextbegriffes liegen, der alles und jedes umfaßt, was in irgendeiner Weise die Lektüre von Bildern bestimmen kann. Kompensierend arbeitet der systematische Aufbau des Buches hingegen daran, die einzelnen Komponenten klar zu konturieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Jedem Beitrag ist als Gliederung ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt, das den Text strukturiert lesen läßt. Bereits in der Einleitung werden die Argumentationen der einzelnen Verfasser knapp vorgestellt. Ein Glossar am Ende des Bandes erläutert wichtige, im Fließtext durch Fettdruck hervorgehobene Fachbegriffe, wobei der Schwerpunkt – ganz folgerichtig – bei der Theorie liegt. Zum

Schluß jedes Kapitels werden separat Schlüsseltexte und ergänzende Literatur genannt.

Zweifelloos kann es nicht darum gehen, im Rahmen einer Einführung jede denkbare Kontextualisierung von Fotografie abzuhandeln. Es wäre daher verfehlt, als wichtiges Feld beispielsweise die wissenschaftliche Fotografie zu vermissen. Nach eigenen Angaben hat sich die Herausgeberin bei der Auswahl des Materials vor allem an Erfahrungen aus der Lehre orientiert. Der größte Verdienst dieser Einführung scheint mir ohnehin nicht darin zu liegen, Wissen zu vermitteln, als zu lehren, die „richtigen“ Fragen zu stellen. Im herausragenden abschließenden Kapitel kommt Martin Lister, Herausgeber des Sammelbandes *The photographic image in digital culture* (London: Routledge 1996), noch einmal auf grundlegende repräsentations-theoretische Probleme zu sprechen. In einer historischen Argumentation stellt er dem Neuen des digitalen fotografischen Bildes zahlreiche Kontinuitäten gegenüber und relativiert so die Rede von einer herausziehenden „post-fotografischen“ Epoche. Die Behauptung eines radikalen kulturellen Bruchs zementiere vor allem einen folgenschweren Irrtum, gegen den in diesem Buch immer wieder angegangen wird, nämlich den, daß ihr referentieller Charakter die Fotografie zu einem Medium der Wahrheit mache.

Jens Ruchatz (Bergisch Gladbach/Essen)