Inhalt

Einleitung

1. Inszenierte Fotografie

1.1. Street Photography: Versuch einer Definition

1.2. Inszenierter Fotografie: Versuch einer Definition

1.3. Wie unterscheidet sich inszenierte Fotografie von Street Photography?

1.4. Filmische Fotografie

2. Die Frage des Authentischen

2.1. Das ganz normale Unglücklichsein im Film 'Happiness'

2.2. Stephanie Schneider und das unbeschwerte Leben im Wilden Westen

2.3. Das Narrative in der inszenierten Fotografie

2.4. Philip-Lorca diCorcia und die Stricher vom Santa Monica Boulevard

2.5. Das Dokumentarische im Inszenierten

2.6. Tina Barney und die Familienfotografie

3. Das häusliche Wohlbefinden und die Strategie der Schnappschussästhetik

3.1. Schlussbetrachtung

4. Literaturverzeichnis

5. Abbildungen

Einleitung

Das Hauptthema meiner Arbeit ist die Untersuchung von verschiedenen narrativen Strategien in der inszenierten Fotografie. Mich interessiert, mit welchen Mitteln in der inszenierten Fotografie Geschichten erzählt werden und warum diese oft für mich glaubwürdiger wirken als Bilder der abbildenden Fotografie. Warum spiegelt eine inszenierte Fotografie meine Wahrnehmung der Welt besser als eine Fotografie, die sich der Realität verpflichtet fühlt? Das offen legen von verschiedenen narrativen Strukturen wird sich als roter Faden durch die zwei Teile meiner Arbeit ziehen. Im ersten Teil versuche ich zu klären, ab wann wir von einer inszenierten Fotografie sprechen können. Der zweite Teil dreht sich um die Frage, warum die eine Fotografie auf mich authentisch und dadurch glaubwürdig wirkt und die andere nicht?

1.

Im ersten Teil meiner Arbeit gilt es, die Fragen zu klären, ab welchem Punkt wir von einer inszenierten Fotografie sprechen können. Christine Walter verortet die Entstehung dieses Terminus 1976/77 in den USA. Sie hält fest, dass der Begriff nie wirklich definiert wurde, 'was "Inszenierte Fotografie" bedeutet,' und dass 'die Bezeichnung für nahezu jede Form von Fotografie verwendet (wird), der man auf den ersten Blick ansieht, dass sie nicht im sog. Schnappschussverfahren entstanden ist.'[1] Für meine vorliegende Arbeit versuche ich eine Definition, was ich unter inszenierter Fotografie verstehe. Dies geschieht auch durch den Versuch einer Abgrenzung der inszenierten Fotografie zur Street Photography, einer Vertreterin der abbildenden Fotografie. 'Die Street Photography, die das Erscheinungsbild der Fotografie bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts wesentlich prägte, bildet historisch gesehen die Basis der Inszenierten Fotografie, verhält sich darüber hinaus aber konträr zu dieser.'[2] Der Street Photographer greift nicht aktiv in das Geschehen ein, im Gegensatz zum Künstler der inszenierten Fotografie, der sein ganzes Bild plant und wie ein Theaterstück inszeniert. Wie weit diese Aussage zutrifft, will ich im ersten Teil meiner Arbeit überprüfen. Wie unterscheiden sich die beiden Kategorien voneinander genau und wo gibt es Berührungspunkte und Überschneidungen, sind Fragen, denen ich nachgehe. Bei der Definition der inszenierten Fotografie komme ich aus Gründen, auf die ich unten eingehe, auch spezifisch auf die filmische Fotografie zu sprechen.

Ein Grund meiner Themenwahl liegt in der Veränderung meiner eigenen fotografischen Arbeiten. Von der Street Photography aus den 60er bis 80er Jahren fasziniert, entwickelte ich während und nach meinem Studium an der Fotoklasse an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich Mitte der 90er Jahre meine eigene Art von Street Photography. Ich ging in die Welt hinaus und arbeitete fast ausschliesslich mit vorgefundenen Situationen. Wichtig war das Warten und Erfassen des passenden Momentes, in dem die Dinge, die Menschen vor meinem Objektiv so zusammen kamen, dass es meiner beabsichtigten Bildaussage entsprach. Während sechs Jahren tauchte ich ins Nachtleben von Zürcher und New Yorker ein und erfand mit meinen Bildern eine Welt, die ohne Arbeit und Alltag auszukommen schien.[3] Jedoch begann ich bereits während dieser Periode, Leute, die mein Interesse weckten, aus dem Geschehen heraus zu lösen. Ich suchte zuerst einen geeigneten Hintergrund und bat dann die Personen, dort für mich zu posieren. Diese ersten Schritte weg von den Regeln der Street Photography, die per Definition nicht aktiv ins Geschehen eingreift, entsprangen dem Bedürfnis, mehr Kontrolle über die Bildgestaltung und -aussage zu erhalten. Diese Vorgehensweise erlaubte mir, in meinen Fotografien eine andere Stimmung zu erzielen. Es waren erste Versuche, eine Bildästhetik, die mir aus dem Film bekannt ist, in meine Fotografie einzuführen. Diese

[1] Walter, Christine (2002). 'Bilder erzählen!'. Weimar: VDG. S. 10.
[2] Ebd. S. 17.
[3] Iselin, Roland (2007). 'My Territory'. Zürich: edition fink.

Erweiterung meiner Bildsprache erlaubte es mir, meine Geschichten anders, zeitgemässer und präziser zu erzählen.

Um eine filmische Bildästhetik konsequent in meinen Bildern umsetzen zu können, wandte ich mich ab 2004 ganz der inszenierten Fotografie zu. Das heisst, ich vereinbare nun mit ausgewählten Leuten einen Termin, gehe zu diesen nach Hause und benutze ihre Wohnung als Bühne für meine Bilder. Ich leuchte den ausgesuchten Ort mit Studioblitzen aus, arrangiere die Szene, wähle den Kamerastandpunkt und bestimme den Bildausschnitt. Mit den Protagonisten bespreche ich den Charakter, den sie spielen werden. Dies ermöglicht mir, persönliche Gefühle und Sichtweisen, die ich mit meinen Bildern ausdrücken möchte, in eine Bildästhetik zu überführen, die mir und dem Betrachter meiner Bilder aus dem Kino vertraut ist. Damit stelle ich meine Bilder in eine zeitgenössische Bildtradition.

Der Film arbeitet genau wie die Fotografie mit der Realität als Ausgangspunkt (Auf die animierten oder digital generierten Fotografien und Filme gehe ich nicht ein, da sie für mich und meine Arbeit keine Bedeutung hat.), nutzt aber im Gegensatz zur Street Photography jede Freiheit, seine Bilder so zu konstruieren, dass sie für die erzählte Geschichte plausibel sind und den Betrachter zu überzeugen vermögen. Im (Spiel-)Film ist alles konstruiert und die Realität wird der Konstruktion, der geplanten Aussage untergeordnet. Auch ich entwerfe meine Fotografien zuerst in meinem Kopf, bevor ich sie in der Realität für die Kamera umsetze. Und mein Kopf ist voller Bilder aus der realen Welt und aus der Welt der konstruierten Bilder. Emotionen aus meinem täglichen Leben finde ich gespiegelt und visualisiert im Kinofilm oder in Fotografien und sie vermischen sich so zu einem Amalgam von Erfahrungen, bei dem es mir schwer fällt, noch zu bestimmen, welches die Erfahrungen und Bilder aus der realen und welches die aus der konstruierten Welt sind. Dieser Mischung der Erfahrungs- und Bilderwelten, der ich konstant ausgesetzt bin und mich oft, z.B. im Kino, lustvoll aussetze, werde ich mit meiner neuen Bildstrategie besser gerecht. Ich kann durch das Inszenieren meiner Bilder auf all dies Bildquellen zugreifen und in meiner gestalterischen Arbeit verschmelzen. Bilder aus dem Kino und der Fotografie kann ich so verbinden mit Bildern aus der realen Welt. Dabei soll der Zufall aber trotz aller Vorausplanung nie ganz ausgeschlossen werden. Immer wieder verhilft mir der Zufall zum wirklich guten Bild, ein durch eine Unachtsamkeit von mir entstandener Fehler, ein kleines Detail, das ich beim Einrichten übersehen habe, hätte ich nicht besser Planen können. Manchmal ist der Zufall besser als ich, und darum soll er seinen berechtigten Platz in meiner Fotografie behalten.

Teilweise spielen die oben erwähnten Elemente auch in der Street Photography eine Rolle. Z.B. setzt Larry Fink in seiner Arbeit 'Social Graces'[4], die stark in der Street Photography wurzelt und diese beeinflusste, den Kamerablitz so ein, als ob es sich dabei um ein Punktlicht in einem Theaterstück handelt. Er entfesselt den Blitz durch ein Kabel von der Kamera und erweitert damit seine Möglichkeiten der Lichtführung. Dadurch kann er die sich real abspielende Situation dramatisieren und visualisiert gleichzeitig seine Vorstellung davon, dass die Welt in diesem Moment die Bühne für seine Fotografien ist. Wodurch sich die beiden Kategorien, die Street Photogaraphy und die inszenierte Fotografie, voneinander unterscheiden, untersuche ich in dieser Arbeit anhand prägnanter Beispiele aus der Foto-/Kunstgeschichte.

2.

Der zweite Teil meiner Arbeit dreht sich um die Frage des Authentischen. Wann und warum wirkt eine Fotografie auf mich glaubwürdig? Roland Barthes setzte sich mit einer ähnlichen Fragestellung auseinander, als er in seinem Buch 'Die helle Kammer'[5] nach dem Wahrhaften in einer Fotografie fragte. Er unterscheidet dabei zwei Formen der Lektüre von Fotografie.

---

[4] Fink, Larry (1984). 'Social Graces'. Millerton, N.Y.: Aperture.
[5] Barthes, Roland (1985). 'Die helle Kammer'. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die eine ist das *studium*, welches sich durch ein wohlwollendes Interesse auszeichnet, die andere wird durch das *punctum*, einem Etwas, das bei ihm einen Affekt erzeugt, ausgelöst. Wie wir sehen werden, kann dieses Etwas ein unbedeutender Bildteil sein, der für den Betrachter plötzlich eine unerklärliche Bedeutung gewinnt. Dieses Etwas kann ich zwar benennen, es besitzt aber keine allgemeine Gültigkeit, es ist für jeden Betrachter anders. Mich interessiert in erster Linie die Qualität des *punctums*. 'Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).'[6] Es ist das, was den Betrachter zwingt, immer wieder zu einer Fotografie zurück zu kehren. Nun stellt sich für mich die frage, ob ich seine Idee von einem *punctum* dazu nutzen kann, meine Frage zu klären, warum mir das eine Bild authentisch erscheint und ein anderes nicht. Dass ich mich auf die Bildsprache, die narrative Strategien eines Künstlers einlasse, hängt stark davon ab, wie authentisch und dadurch glaubwürdig ein Bild auf mich als Betrachter wirkt. Sobald ein Bild auf mich einen prätentiösen, gekünstelten Eindruck macht, glaube ich ihm nicht und das Bild hat sich für mich erledigt. Barthes ist bei seinem Versuch mit dem *punctum* auf der Suche nach dem Wahrhaften in der Fotografie. Für mich ist diese Tatsache ein Berührungspunkt zu meiner Suche nach dem Authentischen im Bild. So nutze ich die Theorie des *punctum* als Ausgangspunkt für weiterführende Untersuchungen, bei denen ich die Gültigkeit von Barthes Definition für mich überprüfe und (nicht immer in seinem Sinn) erweitere. Anhand einer Arbeit von Stephanie Schneider gehe ich der Frage nach, was ein Bild, in ihrem Fall eine Fotosequenz, für mich authentisch macht, was für mich ein *punctum* sein kann.

Daraus ergibt sich ein weiteres Mal die Frage nach den narrativen Strategien der verschiedenen Künstler. Dieser Frage gehe ich nach Stephanie Schneider auch anhand von Bildbeispielen von Philip-Lorca diCorcia und Tina Barney nach. An ihren Arbeiten fasziniert mich eine durchgehende, prekär wirkende Grundstimmung. Dazu kommt ihr spezieller Umgang mit den Leuten in ihren Bildern und ihr Bezug zur Realität, dem Dokumentarischen in ihren inszenierten Fotografien. Die Personen, mit denen sie arbeiten, sind keine Schauspieler und stammen oft aus ihrem näheren oder weiteren Umfeld. Die Orte und Ereignisse, an und in denen sie arbeiten, gibt es auch ohne ihre Fotografie. Sie wurden in den meisten Fällen nicht eigens für die Fotografie geschaffen, sondern durch die Künstler umgenutzt. Dieser Zugang von diCorcia und Barney widersprechen gewissen Definitionen von inszenierter Fotografie (dass das Ereignis nur stattfindet, um davon eine Fotografie zu erhalten). Dieser dokumentarische Anteil in der inszenierten Fotografie und wie sich dieser auf die Aussage und Glaubwürdigkeit solcher Arbeiten auswirkt, kommt im Verlauf des zweiten Teils ausführlich zur Sprache. Auch wenn eine Fotografie von Anfang bis Schluss erfunden und gebaut wird, ist sie, im Gegensatz zu den Bildern der Maler, auf die abbildbare Realität angewiesen. Diese Realitätsnähe kann auf einer weiteren Ebene die Glaubwürdigkeit der inszenierten Fotografie unterstützen. Dabei findet auch die Strategie des Schnappschusses, welcher z.B. die gängige Familienfotografie dominiert und eine grosse Nähe zu den Abgebildeten suggeriert, Verwendung. Diese Strategie beleuchte ich im abschliessenden Kapitel anhand eines Aufsatzes von Peter Galassi, des Chefkurators des Departement of Photography im New Yorker Museum of Modern Art. Dabei komme ich nochmals eingehender auf diese hybride Bildgattung zu sprechen, die sich aus Elementen der abbildenden, dokumentarischen und der inszenierten Fotografie zusammensetzt.

Grundsätzlich interessiert mich diejenige inszenierte Fotografie, die dieses Inszeniert sein nicht zwingend ins Licht rückt und thematisiert, sondern diejenige, die diese Qualität durch einen starken Realitätsbezug verschleiert, um in erster Linie beim Betrachter einen Affekt auszulösen, der ihn mit dem Betrachteten verschmilzt. Der Betrachter soll sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, mit der Konstruiertheit des Bildes auseinander setzen und sich zuerst auf die transportierte Stimmung, auf die im Bild erzählte Geschichte einlassen.

Ebd. S. 36.

1. Inszenierte Fotografie

Inszenierung: techn. u. künstler. Vorbereitung, Gestaltung und Leitung einer Theateraufführung[7]

Ab welchem Punkt gilt eine Fotografie als inszenierte Fotografie? Ab welchem Punkt handelt es sich bei einem Bild um eine abbildende Fotografie? Dies sind die Fragen, die mich zu Beginn dieser Arbeit beschäftigen. Dabei benutze ich die Street Photography als Beispiel der abbildenden Fotografie und vergleiche ihre Inszenierung des Wirklichen mit zwei Arbeiten der Bilderfinderin Cindy Sherman, die ihren Bildraum von Grund auf inszeniert. Im Folgenden arbeite ich verschiedene Unterscheidungsmerkmale der beiden Kategorien heraus und beziehe mich dabei auf den Aufsatz 'The Directorial Mode' von A.D. Coleman. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um einen frühen Versuch einer Definition der inszenierten Fotografie. Speziell interessieren mich in der Kategorie der inszenierten Fotografie diejenigen Arbeiten, welche mit einem filmischen Eindruck operieren.

Ich kann behaupten, dass jede Fotografie inszeniert ist. Dies trifft, wie ich denke, bis zu einem gewissen Grad auch zu. Im Moment der Aufnahme, beim Blick durch den Sucher muss der Fotograf entscheiden, was weggelassen wird und was auf der Fotografie erscheint. Er legt fest, was scharf eingestellt wird und was in der Unschärfe verschwindet und setze die verschiedenen Bildelemente miteinander in Bezug, so, dass der spätere Betrachter das Bild lesen kann. In einer Fotografie von Jean Mohr[8] ist der abgebildete Bauer erst zufrieden mit seinem Abbild, nachdem er Einfluss genommen hat auf das, was abgebildet wird. Der Fotograf verbringt zwei Tage auf der Alp mit Marcel, so der Name des Bauers, und dokumentiert das karge Leben auf 1500 Metern. Als er ihm die Bilder eine Woche später präsentiert, ist er mit der Ausschnittwahl von Mohr nicht immer einverstanden. Er findet u.a., dass eine close-up Aufnahme von einem Auge einer seiner 50 Kühe nicht für eine Fotografie geeignet ist. Und dass diese Regel auch für die Aufnahme von Menschen gilt: 'If you take a head, you should take the whole head, the whole head and shoulders. Not just a part of the face.'[9] Marcel hat sehr genaue Vorstellungen davon, wie etwas abgebildet werden muss. Als es nun darum ging, ein Porträt von ihm zu machen, zieht er sich ein frisch gebügeltes schwarzes Hemd an, rasiert sich und kämmt sorgfältig sein Haar.' "The moment has come", he told me, "to take the bust. Down to there!"'[10] Dabei zeigt er auf seine Hüften, von wo an er seine Arbeitskleider und –stiefel trägt, bedeckt mit Kuhdreck. Während der Aufnahme konzentriert er sich ganz auf die Kamera, die ein Bild von ihm macht. Als er das Porträt sieht, ist er sehr mit seiner Komposition zufrieden und sagt erleichtert: '"And now my great grandchildren will know what sort of man I was."' Der Abgebildete bezog schon weit vor der eigentlichen Aufnahme den zukünftigen Betrachter in seine Planung mit ein und wählte die einzelnen Bildelemente, in diesem Fall die Kleider, die Frisur und den Ausschnitt, sorgfältig für den Fotografen aus.

Ist diese Fotografie von Jean Mohr deswegen bereits eine inszenierte Fotografie oder gehört sie zur Kategorie der abbildenden Fotografie? Die Kategorie der inszenierten Fotografie enthält verschiedene Elemente, die der dokumentarischen Fotografie widersprechen und ihr zuwiderlaufen. Auf der anderen Seite gibt es Aspekte, wie zum Beispiel der Realitätsbezug, der der Fotografie inhärent ist, welche beiden Kategorien zugrunde liegen.

Was ist nun eine inszenierte Fotografie? Wie unterscheidet sich das Herangehen des Autors der inszenierten Fotografie von der des Autors der dokumentierenden Fotografie? In den beiden folgenden Kapiteln gehe ich auf die zwei Kategorien genauer ein und ziehe als Beispiel für die abbildende Fotografie die Street Photography heran.

---

[7] Wahrig, Gerhard (2005). 'Wahrig Deutsches Wörterbuch'. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag. S. 685.
[8] Berger, John und Mohr, Jean (1995). 'Another Way of Telling'. New York: Vintage Books.
[9] Ebd., S. 23.
[10] Ebd., S. 36.

1.1. Street Photography: Versuch einer Definition

Per Definition geht der Street Photographer in die Welt hinaus und findet dort seine Bilder. Das muss nicht nur auf der Strasse sein, das kann praktisch an jedem Ort geschehen. Ein wichtiges Element dabei ist es, dass er in der Regel das, was er fotografieren will, nicht inszeniert, sondern 'findet'. Henri Cartier Bresson hat dafür den weltberühmt gewordenen Begriff des 'entscheidenden Moments' geprägt. Der Street Photographer wartet also darauf, bis sich in der Realität die Situation ergibt, die er sucht, um sich sein Bild zu machen. Christine Walter fasst in ihrem Buch 'Bilder erzählen!'[11] u.a. folgende Charakteristika für die Street Photography zusammen: 'Oft sind es alltägliche Situationen, die mit der Kamera festgehalten werden. Die häufigsten Motive sind Menschen auf der Strasse, beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen. Der Fotograf sieht etwas, was seine Modelle nicht sehen können, Szenen, die alltäglich sind, dafür aber Widersprüche oder im Motiv verborgene Analogien enthalten, ...'[12]. Natürlich gehen Vertreter der Street Photography immer wieder weit über die von Walter genannten Punkte hinaus, wie etwa Lee Friedlander mit seinen 'Self portrait'[13], wo er sich aktiv in das Strassenleben einbringt. In allen Fotografien zu diesem Buch, die in bester Street Photography Tradition aufgenommen wurden, taucht entweder sein Schatten, seine Spiegelung oder er selber durch die von ihm auf sich gerichtete Kamera auf. Es ist eine intensive Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, welcher er (stellvertretend für den Betrachter) konstant ausgesetzt ist und die er mit seiner Kamera neu zusammen fügt. Das formale Merkmal, '.... die Konzentration des Hauptmotivs in der Bildmitte.'[14], das Walter dieser Gattung Fotografie zuschreibt, wird beeindruckend durch die Arbeit von Garry Winogrand widerlegt. In seinem Buch 'Public Relations'[15] wird unter vielen anderen eine Fotografie gezeigt, welche an einer Pressekonferenz von Muhammad Ali[16] aufgenommen wurde. Auf der linken Bildhälfte sieht der Betrachter den Schwergewichtsboxer umringt von Mikrofon haltenden Journalisten. Die rechte Seite wird von Pressefotografen beherrscht und wirkt eigenartig leer. In der Bildmitte steht ein Journalist, der zu einer Frage ansetzt und den 'hellsten' Kopf hat. Rechts unterhalb von diesem kauert ein weiterer Protagonist, er hat sich etwas vom Hauptereignis, Muhammad Ali, abgewendet, seine Augen sind geschlossen und er lacht über etwas, das wir als Betrachter nicht wissen können. Er ist ein Anziehungspunkt an einem unscheinbaren Ort im Bildraum, der die Augen des Betrachters zum Wandern bringt und eine Narration in Gang setzt. Diese Fotografie ist nur ein Beispiel aus dem Werk von Winogrand, welches belegt, was für ein Meister er im Bildaufbau von realen Ereignissen war und wie die Bildmitte nur einen, oft unwichtigen Teil der Fotografie darstellt. Seine Bilder leben durch die verschiedensten Bildelemente, die sorgfältig über den ganzen Bildraum gelegt sind.

Der Street Photographer sucht und findet seine Bilder in der Welt. Das Vorgefundene fügt er zu einem oft hochkomplexen Bildgefüge zusammen. Durch dieses bewusste Zusammenführen von einzelnen Elementen erzielt er die von ihm beabsichtigte Aussage. Ein wichtiger Bestandteil dafür sind auch all die Objekte, die er auslässt, um seine Aussage zu verdichten. Durch das Auswählen, das bewusste Entscheiden, welche Objekte aus der realen Welt im gültigen Bild aufscheinen und welche durch den Bildrand ausgeklammert bleiben, erfindet er in gewisser Weise seine eigene Welt, seine Bilder. Dies wird durch den Titel 'Figments from the real world'[17] zu einer posthumen Übersichtsausstellung mit dazugehörendem Buch zum Werk von Garry Winogrand wunderbar zum Ausdruck gebracht.

---

[11] Walter, Christine (2002). 'Bilder erzählen!'. Weimar: VDG.
[12] Ebd., S. 18.
[13] Friedlander, Lee (1998). 'Self Portrait'. New York: DAP.
[14] Walter, Christine (2002). 'Bilder erzählen!'. Weimar: VDG. S. 18.
[15] Winogrand, Garry (2004). 'Public Relations'. New York: The Museum of Modern Art.
[16] Ebd. S. 53.
[17] Szarkowski, John (Hrsg.) (1988). 'Winogrand, Figments of the Real World'. New York: The Museum of Modern Art.

1.2. Inszenierter Fotografie: Versuch einer Definition

Die inszenierte Fotografie ist von Anfang bis Ende konstruiert, vergleichbar mit einem Theaterstück, in dem man von einer Vorlage (Idee, Geschichte, Stück) aus geht, sich eine Bühne mit Requisiten und Licht baut und die Schauspieler die Vorlage proben lässt, um es dann vor einem Publikum aufzuführen. Es gibt einen Regisseur, bei dem alle Fäden zusammen laufen. In der Einführung zu Cindy Shermans Monografie[18] heisst es: '..., dass sie sich ihre Bilder selber ausdenkt, konzipiert, arrangiert, ausführt und photographiert. Die Aufnahme ist das Endergebnis des gesamten Prozesses, der sich vor Entstehen des Werks abgespielt hat.'[19] Diese Vorgehensweise wird auch 'directorial mode' genannt. Der Fotokritiker A.D. Coleman definiert in seinem Artikel 'The Directorial Mode.' für Artforum International diesen Begriff wie folgt: 'Here the photographer consciously and intentionally creates events for the express purpose of making images thereof.'[20] Genauso wie ein Theaterstück eine Geschichte erzählt, zielt die inszenierte Fotografie auf eine Narration. Bis zu diesem Punkt funktionieren das Theater und die inszenierte Fotografie ähnlich. Das Auswählen eines geeigneten Setting, das Einrichten einer Bühne, das Finden von geeigneten Requisiten, den passenden Schauspielern und die ausgeklügelte Lichtregie unterscheiden sich nicht grundsätzlich voneinander. Der Unterschied ergibt sich in der narrativen Strategie, welche auch durch die Zeitebene beeinflusst wird. Während es in einem Theaterstück den zeitlichen Ablauf gibt, das Vorher welches ins Nachher übergeht, die es zu einem Kontinuum machen, gibt es in der Fotografie nur den singulären Moment. Die Geschichte wird mit einem Bild erzählt.[21] Eine Serie kann eine Geschichte verstärken, vertiefen oder differenzieren und doch ändert sie nichts an der Tatsache, dass es sich um eingefrorene Szenen handelt, deren Vorher und Nachher wir nur erahnen können.

Das Verbindende Element zwischen der Street Photography und der inszenierten Fotografie ist, dass beide Strategien von einer Idee ausgehen, grundsätzlich etwas erfinden. Sie schlagen aber verschiedene Wege ein, um zu ihren Bildern, ihren beabsichtigten Geschichten zu kommen. Während die inszenierte Fotografie von Anfang an alles in Szene setzt wie bei einem Theaterstück oder einer Filmproduktion und die Vorausplanung ungeheuer viel Zeit beansprucht, arbeitet der Street Photographer mit dem Vorgefundenen. Er entscheidet im Moment, am Aufnahmeort darüber, welche Objekte er in sein Bild aufnimmt und welche er weglässt. Dabei greift er im Normalfall nicht entscheidend in den Gang der realen Welt ein. Vielmehr schneidet er seinen Ausschnitt durch Abwarten, bis sich die einzelnen Teile so zusammenfügen, wie er sich das wünscht und/oder durch verändern seines Aufnahmestandortes und Blickwinkels aus der Welt aus. Für die Street Photography ist das Editieren der gemachten Aufnahmen genau so wichtig wie die minuziöse Vorbereitung wichtig ist für die inszenierte Fotografie.

Wie unterscheiden sich die beiden Kategorien der inszenierten Fotografie und der Street Photography voneinander?, ist die Frage des folgenden Kapitels. Dazu ziehe ich zwei Bildbeispiele von Hans van der Meer und Cindy Sherman heran.

1.3. Wie unterscheidet sich inszenierte Fotografie von Street Photography?

A.D. Coleman entwirft zur Unterscheidung verschiedener Herangehensweisen mit Fotografie in seinem oben erwähnten Artikel das Bild einer Messskala[22]. An einem Ende setzt er die Dokumentarfotografie, die sich auf die Möglichkeit der naturgetreuen Abbildung der Fotografie verlässt und diese betont. Sie will die Welt zeigen, so wie sie ist. Die Absicht des Dokumentarfotografen ist es, einen möglichst objektiven Standpunkt einzunehmen. In der

[18] Sherman, Cindy (1987). 'Cindy Sherman'. München: Schirmer/Mosel.
[19] Ebd. S. 10.
[20] Walter, Christine (2002). 'Bilder erzählen!'. Weimar: VDG.S. 28.
[21] In dieser Arbeit wird nicht auf Fotosequenzen im Sinne z.B. eines Duan Michels eingegangen, welches den Rahmen dieses Vorhabens sprengen würde.
[22] Ich beziehe mich hier auf die Zusammenfassung von Christine Walter im Buch 'Bilder erzählen!', S. 28.

Mitte der Skala befindet sich die Art von Fotografie, die dem Fotografen den Spielraum der Interpretation zugesteht. Zu dieser Kategorie gehört auch die Street Photography. Sie erlaubt dem Fotografen, 'seine Objekte interpretierend abzulichten, allerdings ohne in das Motiv einzugreifen, ..'[23]Am anderen Ende der Skala verortet er den Directorial Mode. Hier wird die Aufnahme bewusst vorausgeplant und manipuliert. Dies kann nach Coleman auf zwei Arten geschehen: Der Fotograf greift in das Geschehen eines aktuellen Ereignisses ein oder er inszeniert das Bild wie bei einer Theateraufführung oder einem Filmset. 'In beiden Fällen findet etwas statt, das sich ohne das bewusste Eingreifen des Fotografen vor dem Auge der Kamera nicht ergeben würde.'[24] Für meine Abgrenzung der inszenierten Fotografie von der Street Photography interessiert mich nur der zweite Zugang, bei dem eine bestimmte Szene geschaffen wird, um eine Fotografie zu erhalten.

Die inszenierte Fotografie geht in gewisser Weise, wie der Film, von einem Drehbuch aus, das heisst: von einer bestimmten Bildidee ausgehend sucht der Fotograf, der sich in diesem Fall vielmehr als Künstler versteht, weil er Strategien anwendet, die nicht mehr nur dem fotografischen Medium vorbehalten sind, den passenden Ort, die entsprechenden Requisiten und in den meisten Fällen die geeigneten Schauspieler aus. Weiter werden der Bildausschnitt und der Kamerastandpunkt genau zum Voraus geplant.

Dass diese Unterscheidung noch nicht eine absolute Abgrenzung zur Street Photography sein muss, will ich anhand einer undatierten Fotografie des holländischen Fotografen Hans van der Meer herausarbeiten. In seinem Buch 'Spielfeld Europa'[25] sind Bilder von Fussballspielen abgedruckt. Welches ist seine Absicht, handelt es sich um eine Reportage oder Journalismus? Wohl kaum. Allein die Buchform, das grosszügige Layout mit einer Abbildung pro Doppelseite, die Serie von 83 Fotografien unterstützen diese erste Vermutung nicht. Auf dem von mir ausgewählten Foto 'Bugo, Italien' sehe ich zwei Fussballspieler auf dem Boden. Sie sehen aus wie zwei verletzte Käfer, die, weil je ein Bein schmerzt, sich kaum noch bewegen können und ein armseliges Bild abgeben. Ein weiterer Spieler geht Richtung Ball, um diesen wieder zurück ins Spiel zu bringen. Der Torwart steht neben einem der angeschlagenen Spielern, schaut aber nicht zu diesem, sondern links aus dem Bild hinaus. Der letzte auf dem Bild noch abgebildete Spieler schreitet in diese Blickrichtung, flucht und zeigt den Vogel, wie ich annehme, dem Schiedsrichter, der da ausserhalb des Bildfeldes steht. Was geschah hier? Ein Foul, ein Zusammenstoss ohne böswillige Absicht? Hat der Schiedsrichter einen Penalty gepfiffen oder eben gerade keinen?

Schon dass wir so viele Informationen zu sehen bekommen von einer Fotografie über ein Fussballspiel ist ungewöhnlich. Noch spezieller wird die Fussballfotografie von van der Meer, wenn wir unsere Aufmerksamkeit der Umgebung der Fussballspieler zuwenden. Hinter dem Tor und einem der den Sportplatz zum Kiesweg abgrenzenden Zaun stehen dünnstämmige Bäume. Neben dem Weg und vor den dahinter liegenden Gebäuden stehen Autos der (meist) mittleren Preisklasse. Soweit ich das erkennen kann, dienen die Gebäude als Lagerräume für landwirtschaftliche Produkte. Bei dem ziemlich genau in der Bildmitte stehenden Gebäude ist das Dach teilweise eingestürzt. Auch bei dem links daneben stehenden erhält man den Eindruck, als ob es nicht mehr gebraucht wird. Am linken Bildrand, in nur geringer Distanz zum Spielfeldrand sehe ich einen Teil eines weiteren, niedrigen Gebäudes, das wohl als Umkleidekabine für die Fussballspieler dient. Dort stehen auch die wenigen Zuschauer, die das Spiel angezogen hat. Das Bild erzählt mir also auch, nebst der oben beschriebenen Szene auf dem Spielfeld, von der Landschaft, der Gegend, dem Ort, wo das Spiel stattfindet. Es lässt mich Vermutungen anstellen über soziokulturelle Aspekte dieses Ortes, über die Verhältnisse, in denen die Menschen hier in Bugo leben könnten Der Kamerastandpunkt ist vom Fotografen für diese verschiedenen Aussagen genau gewählt worden. Seine Absicht ist es, mir mehr zu zeigen als nur den Torschützen,

[23] Ebd. S. 28.
[24] Ebd. S. 28.
[25] Van der Meer (2006). 'Spielfeld Europa'. Göttingen: SteidelMACK.

das Tor oder das grobe Foul. Er will mir nicht Ronaldiniho zeigen, sondern Spieler aus einer der untersten Ligen Italiens zu präsentieren. Und eigentlich will er mir nicht nur Szenen eines Fussballspieles zeigen, sondern einen komplexeren Kontext herstellen. 'Ich begann mich nach Plätzen umzusehen, bei denen es im Hintergrund eine Welt ausserhalb des Fussballspiels gab.'[26], schreibt van der Meer im Vorwort zu seinem Buch.

Der Fotograf hat nicht nur den Kamerastandpunkt genau gewählt, er hat auch den Ort nebst den Protagonisten zum voraus bestimmt. Und seine Bilder sind durch und durch narrativ angelegt.

Nun möchte ich die Unterschiede zwischen der inszenierten Fotografie und der Street Photography (in unserem Fall zur oben beschriebenen Abbildung von Hans van der Meer) anhand eines Bildes der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman näher definieren. Beim Bildbeispiel handelt es sich um die Fotografie 'Untitled No. 96'[27] aus dem Jahre 1981. Eine Frau liegt auf dem Boden, ihr Blick, obwohl nicht wirklich auf etwas gerichtet, führt oben aus dem Bild hinaus zu einem unbestimmten Ort. Ein Bein hat sie angewinkelt, in der einen Hand, die auf ihrer Hüfte liegt, hält sie einen herausgerissenen Zeitungsausschnitt mit (auf dieser Reproduktion) nicht lesbaren Zeitungsannoncen. Es ist wahrscheinlich (sonst wäre die Annoncen bestimmt anders ins Bild gesetzt) gar nicht wichtig, was durch die Annoncen angeboten wird, ob es Inserate für Arbeitsstellen oder Aushilfejobs sind oder ob es sich um Kontaktanzeigen handelt. Die Fotografie ist auf eine eigenartige Weise offen und lässt verschiedene Deutungen zu. Die Haltung der jungen Frau, rücklings auf dem Steinboden liegend sieht nicht sonderlich bequem aus und trotzdem macht sie mir den Eindruck, als ob sie schon eine ganze Weile so dagelegen und vor sich hin geträumt hat, sich etwas durch den Kopf gehen lässt oder ganz einfach von einem Gefühl überwältigt wurde, während sie einer alltäglichen häuslichen Beschäftigung nachgegangen war. Und dass sie noch eine ganze Weile so liegen bleiben wird. Die Inszenierung zielt auf eine offene Narration ab, im Gegensatz zu den Fotografien von van der Meer, wo es ihm um etwas viel Eindeutigeres zu gehen scheint. 'Das Drama ist spürbar, ist in dem Bild enthalten, wird aber nicht preisgegeben.'[28], heisst es im Text zum Buch von Els Barents. Die Künstlerin hat (im Gegensatz zu van der Meer) die absolute Kontrolle über die Farben in ihrem Bild. Ausser den weissen Quadraten im Muster ihres Rocks sind alle Farben in verschieden abgestuften Orangetönen gehalten. Auch das Licht, bei diesem Bild unauffällig gehalten, alles ist fast gleichmässig ausgeleuchtet, es wurden bewusst keine Akzente gesetzt, kann sie genau voraus bestimmen, wogegen van der Meer sich mit dem vorgefundenen Tageslicht abfinden muss.

1.4. Filmische Fotografie

'Untitled No. 96' war für mich auch die erste Fotografie, bei der ich an das Filmische in der Fotografie gedacht habe. Shermans frühere Arbeit 'Untitled Film Stills' weisen auf Filme hin, die es real nicht gibt. Und trotzdem beziehen sie sich auf existierende Filme, oder zumindest auf die Erinnerung an diese. 'Ich habe dabei wohl wirklich an Film gedacht, mit den auf einen bestimmten Typ festgelegten Rollen, wie im Film.'[29] Auf dem 'Untitled Film Still No. 14'[30] sieht man eine Frau in einem schwarzen Kleid in einem Zimmer mit Spiegel stehen. Ihr Blick ist auf ein Gegenüber ausserhalb des Bildraums gerichtet, an den sie eine Frage gerichtet zu haben scheint (Wie gefällt dir meine neue Frisur, mein Kleid?). Obwohl auch hier viel Raum für Interpretationen bleibt, ist für mich die Narration viel eindeutiger als in 'Untitled No. 96'. Dieser Eindruck wird sicher durch den Ausschnitt, den Sherman gewählt hat, unterstützt. Die Protagonistin ist in eine klar lesbare Umgebung gestellt. Durch das getragene Kleid, die Frisur und die Möblierung vermag ich die dargestellte Szene zeitlich

[26] Ebd., Einführung.
[27] Sherman, Cindy (1987). 'Cindy Sherman'. München: Schirmer/Mosel.
[28] Ebd., S. 9.
[29] Ebd., S. 8.
[30] Ebd., Tafel 12.

einzuordnen. Das Schwarzweiss der Aufnahme unterstützt diese Annahme auf einer weiteren Ebene. Ihre Geste hat paradoxerweise etwas eindeutiges, obwohl wir nicht wissen können, was sie genau bedeutet. Diese Eindeutigkeit entsteht vielleicht gerade durch eine Erinnerung an einen Film, den ich einmal gesehen habe, an einen bestimmten Frauentyp, an Anna Magnani zum Beispiel.

Im Gegensatz dazu erscheint mir 'Untitled No. 96' als ein viel weniger eindeutiges Bild. Die Narration wirkt absolut offen. Der Betrachter bekommt keinen Hinweis auf die Handlung, auf das Vorher, welches zu dieser Situation geführt hat, noch darauf, wohin es führen wird. Gestalterisch erreicht Sherman diesen Effekt auch durch das nahe heranzoomen auf die am Boden liegende junge Frau. Der Kontext wird durch den gewählten Bildausschnitt fast gänzlich ausgeklammert, wichtige Informationen zur Einordnung in einen erweiterten Zusammenhang werden mir vorenthalten. Diese Fotografie lässt sich auch viel weniger eindeutig einem bestimmten Film, also einem Frauentyp, einer Schauspielerin zuordnen, als die oben beschriebene. Hier kommt nicht die Erinnerung an einen Film zum Zuge, es wird viel mehr ein neuer, eigenständiger Film in meinem Kopf erzeugt. Es ist für mich ein authentischeres Bild, das heisst, näher beim Leben, vielleicht gerade, weil es mich nicht an einen real existierenden Film erinnert.[31] Zusätzlich rückt der Wechsel von der Schwarzweiss- zur Farbfotografie die Fotografie näher an die reale Welt, weil es weniger eine Abstraktion ist und das Bild zeitgenössischer erscheinen lässt.

Obwohl auf den beiden erwähnten Fotografien der dargestellte Charakter von der Künstlerin selber gespielt wird, wirkt keines der Bilder wie ein Porträt von ihr. Dies darf auch nicht sein, weil es die Magie, die die Fotografie filmisch erscheinen lässt, zerstören würde. Wir müssen ihr die gespielte Rolle abnehmen und in dem Moment glauben, dass Cindy Sherman so, wie die Rolle, die sie spielt, ist und beim nächsten Bild ist sie eine ganz andere und sie bleibt genau so glaubwürdig wie die vorhergehende.

Ein filmischer Eindruck entsteht auch, wenn in einer Fotografie ein Bruch dadurch entsteht, dass dem Gezeigten zwingend eine Handlung voraus gegangen sein muss, die zu dieser Situation geführt hat und die der Betrachter ergänzen muss. In einer Fotografie aus dem Zyklus 'Beneath the Roses' des amerikanischen Künstlers Gregory Crewdson sieht man ein Taxi auf einer nächtlichen Strasse stehen.[32] Der Ort der Handlung befindet sich im ländlichen Amerika, wo die Leute in kleinen, aber gediegenen Häusern mit Veranden wohnen. Auf der hell erleuchteten Veranda des ersten Hauses steht eine Hollywood-Schaukel, davor ein ausladender Baum, der im Sommer angenehmen Schatten spendet. Der Baum ragt weit über die Strasse und unter diesem steht das Taxi leicht quer in der Strasse. Die Beleuchtung für das Taxischild ist eingeschaltet und lässt darauf schliessen, dass der Fahrer am Steuer bereit ist für neue Kundschaft. Schräg hinter diesem sitzt ein junger Mann, die Rücktüre auf seiner Seite geöffnet. Ein paar Schritte hinter dem Taxi steht eine junge Frau, bekleidet mit einem Unterrock, über dem sie eine leichte Jacke trägt. In der Hand hält sie eine blaue Tasche. Sie ist barfuss und ihr Blick ist vor sich ins Leere gerichtet. Was ist geschehen? Bezahlt der Mann den Taxifahrer und die Frau wartet darauf, bis diese Transaktion abgeschlossen ist? Aber warum steht sie barfuss und im Unterrock auf der Strasse? Irgendetwas stimmt an dieser Szene nicht, es muss etwas vorgefallen sein, von dem der Betrachter nichts wissen kann. Die Szene impliziert ein Vorher, über das uns Crewdson aber im Dunkeln lässt.

Der filmische Eindruck in Crewdsons Fotografien wird auch sehr stark durch seine Lichtführung unterstrichen. Im oben erwähnten Bild entspricht die Lichtsituation durchaus der Erinnerung an solche Orte. Auf der anderen Seite ist sie etwas zu 'sauber', zu perfekt. Es tritt eine Irritation darüber auf, ob es in der Wirklichkeit nun so aussieht oder nicht, ob es sich um dieses wunderbare Filmlicht handelt, das in der Realität nicht sein kann und uns trotzdem Glauben macht, es sei real.

---

[31] Auf die Frage des Authentischen gehe ich im folgenden Kapitel genauer ein.
[32] Crewdson, Gregory (2005). 'Gregory Crewdson 1985-2005'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Dieses Paradoxe, das Wissen darüber, dass die Fotografie und der Film reine Fiktion sind und ich als Betrachter es trotzdem als eine glaubwürdige Realität lese, bringt mich zur Frage, wie Authentizität in (inszenierten) Bildern funktioniert? Wie schaffte es der Künstler, beim Betrachter diese Überzeugung auszulösen, dass das Gesehene authentisch ist, und wenn es nur für den Moment des Betrachtens und des darüber Nachdenkens ist?

2. Die Frage des Authentischen

In diesem Teil meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, warum uns die eine Fotografie als authentisch erscheint und die andere nicht. Was macht es aus, dass ich dem einen Abbild glaube schenke und das andere als prätentiös verwerfe. Mit einer ähnlichen Frage hat sich auch Roland Barthes in seinem Standartwerk 'Die helle Kammer' beschäftigt. Dort sucht er nach dem Wahrhaften in einer Fotografie und wie sich dieses Wahrhafte dem Betrachter zeigt. Ein wichtiger Aspekt in seinem Werk ist das *punctum*, dieses Etwas, das bei ihm einen Affekt auslöst und ihn in ein Bild versinken lässt. Jetzt stellt sich die Frage, was für mich dieses Etwas sein könnte, das in mir einen Affekt auslöst und mich an eine Fotografie fesselt und sie für mich authentisch erscheinen lässt. Dies hat nichts damit zu tun, wie faktisch genau ein Ereignis oder eine Person auf einem Bild dargestellt ist, sondern damit, was das Abgebildete in mir als Betrachter auslöst. Somit kann auch eine inszenierte Fotografie für mich, wenn sie in mir einen entsprechenden Affekt auslöst, authentisch sein.

Die Frage des Authentischen will ich zuerst von einem persönlichen Standpunkt aus angehen, da das, was einem Authentisch erscheint, wahrscheinlich immer sehr persönlich bleibt und etwas Vages, welches nie wirklich abschliessend beantwortet werden kann, behält. Das Authentische in konstruierten Situationen wie Fotografien, in der Literatur oder in Filme verbinde ich sehr stark mit dem, was mir echt erscheint. Das Gesehene muss mich so überzeugen, dass ich es glaube, dass es so gewesen ist, obwohl es mir, wie etwa beim Spielfilm, absolut bewusst ist, dass das gezeigte reine Erfindung ist. Wenn es nun aber vor allem eine Glaubenssache ist, dann muss das Bild die Öffnung in mir dafür finden, dass ich es glaube. Und ein solcher Sachverhalt ist schwierig zu erklären und unmöglich zu beweisen. Das Authentische wird oft mit Wahrheit gleichgesetzt. Das Wahre in einer Fotografie ist, in diesem Punkt möchte ich mich Roland Barthes anschliessen, auf den ich im Folgenden genauer eingehen werde, was mir so erscheint, mich überzeugt. 'Das eine Photo kommt bei mir an [m' advient], das andere nicht.'[33], wie Barthes in seinem viel diskutierten Büchlein 'Die helle Kammer' schreibt. Warum ist das so? Gibt es da plausiblere Antworten auf die Frage als die zu Anfang dieses Kapitels skizzierte? Roland Barthes beschliesst, 'die Anziehungskraft, die bestimmte Photos auf mich ausübten'[34], zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung zu machen. Dabei achtet er auf den bei ihm während des Betrachtens einer Fotografie ausgelösten Affekt, den er als unreduzierbar betrachtet. Je stärker diese Gefühlsregung ausgelöst wird, desto wichtiger ist für ihn die entsprechende Fotografie. Bei vielen Fotografien spürt er bloss einen durchschnittlichen Affekt, welchen er mit einer Dressur vergleicht. Gemeint ist das Interesse, mitunter Ergriffenheit, welche beim Betrachten einer Fotografie ausgelöst wird, die z.B. einen Krisenherd zeigt. '...doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert.'[35] Diese Art von Interesse nennt Barthes das *studium* und definiert dieses folgendermassen: 'Es meint 'die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit.'[36] Diesen durchschnittlichen Affekt vermag der Betrachter zu kontrollieren und trifft für Barthes auf viele Fotografien zu. 'Das *studium* gehört zur Gattung des *to like* und nicht des *to love*; ....' (Hervorhebung durch Barthes).[37] Was ihn aber wirklich interessiert, ist etwas unkontrollierbares, etwas, das nicht er aufsucht, 'sondern das Element selbst schiesst wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.'[38] Dieses Etwas, welches die oben genannte Öffnung im Betrachter findet, bezeichnet Barthes als *punctum*. Das *punctum* ist häufig ein (kleines) Detail im Bild, wirkt zufällig und zwecklos und enthält keinerlei Hinweise auf eine Absicht, vom Fotografen als *punctum* gesetzt worden zu sein. Das *punctum* macht die Fotografie für den Betrachter zu etwas besonderem, es ist etwas

[33] Barthes, Roland (1985). 'Die helle Kammer'. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
[34] Ebd. S. 26.
[35] Ebd. S. 35.
[36] Ebd. S. 35.
[37] Ebd. S. 36.
[38] Ebd. S. 35.

sehr persönliches und nur für diesen einen Betrachter gültig. Nebst diesem ersten *punctum*, das mich in das Bild hinein zieht, mich an es fesselt identifiziert Barthes im zweiten Teil seines Büchleins ein zweites *punctum*. 'Nun weiss ich, dass es noch ein anderes *punctum* (ein anderes "Stigma") gibt als das des "Details".[39] Dieses neue *punctum* bezieht sich auf die Zeit, darauf, dass etwas so gewesen sein muss, wie es auf dem Foto zu sehen ist, sonst hätte es gar nicht so abgebildet werden können. Die Fotografie einer Person beweist mir die Existenz derjenigen. Und je näher diese Person Barthes steht, desto mehr will er diese Person in der Fotografie als ganzes Wesen mit all ihren Charaktereigenschaften wieder finden. Dieses starke Verlangen nach dem 'wahren' Foto wird fast immer enttäuscht, meist ist auf den vorhandenen Abbildungen nur eine äussere Ähnlichkeit mit der abgebildeten Person auszumachen. Der Ausdruck, den Barthes mit der Wahrheit gleich setzt, 'bringt das Subjekt zum Vorschein.'[40] Es zeigt quasi die Seele der abgebildeten Person, wogegen eine Fotografie, der es nicht geling, diesen Ausdruck einzufangen, nur einen sterilen Körper abbildet. Das Abbild einer Person, welche wahr ist und somit überzeugt, bleibt weiterhin eine sehr persönliche Angelegenheit und kann nur über den Affekt, den eine Fotografie beim Betrachter auslöst, erfahren werden. Er beschreibt dieses Gefühl ähnlich der Verliebtheit oder einem Drogenrausch, das sich mit Mitleid (für die Kreatur?) vermischt.

Roland Barthes spricht dem Film diese Fähigkeit, ein *punctum* zu haben, ab, da dieser immer vorwärts strebt und wie das Leben eine Zukunft hat. Der Betrachter hat gar keine Chance, das *punctum* zu finden, welches sich oft nicht beim ersten Betrachten zu erkennen gibt und sich erst bei längerem hinsehen zeigt. Das *punctum*, das beim Betrachter einen starken Affekt auslöst und sehr individuell ist, zwingt diesen förmlich dazu, sich intensiv mit der Fotografie auseinander zu setzen. Daneben gibt es das interessierte *studium*, welches ihn gehorsam Fotografien betrachten lässt, die z.B. wichtige Zeitereignisse abbilden und über die, so hat der Betrachter das Gefühl, er informiert sein muss.

2.1.Das ganz normale Unglücklichsein im Film 'Happiness'

Für mich kann ein Film durchaus eine Art *punctum* besitzen. Dem Film 'Happiness'[41] schreibe ich diese Qualität zu. Der Film wirkt auf mich wie ein Magnet, speziell eine Szene (die Sofaszene zwischen Vater und Sohn, auf die ich später genauer eingehe) beschäftigt mich immer wieder durch ihre Intensität und Verdichtung der gemachten Aussage. Es ist eine Stelle im Kontinuum der Filmerzählung, die ein oben erwähntes Etwas besitzt, das den Betrachter dazu bringt, immer wieder dahin zurück zu kehren, und sei es nur mental. Diese Szene lässt sich nicht einfach abschliessend beantworten und auf die Seite legen, nachdem der Film geendet hat.

Der Film dreht sich um das monotone Leben dreier Schwestern in Suburbia. Joy ist eine glücklose Musikerin, Helen eine schöne Schriftstellerin mit wenig Tiefgang und Trish die konservative Hausfrau mit zwei Kindern, Hund und Ehemann Bill. Weiter erscheinen die sich in Scheidung befindenden Eltern der drei Frauen sowie ein sexbesessener, einsamer Nachbar von Helen, der bei Bill, dem Psychiater, in die Therapie geht. Durch seine gnadenlose Offenheit kontrastiert der Film stark zu anderen Filmen zum gleichen Thema. Offen und ohne Scheu thematisiert er in starken Bildern Themen wie Pädophilie, Masturbation und das apathische nebeneinanderher Leben der Protagonisten. Bill lebt ein liebloses, pflichtbewusstes Leben. Er vergisst nie, nach den desinteressiert durchgestandenen Therapiestunden, die Milch einzukaufen und nach Hause zu bringen. Er pflegt eine scheinbar offene und emphatische Beziehung zu seinem ältesten, elfjährigen Sohn Billy. Dieser dickliche, verklemmte Junge kämpft mit der einsetzenden Pubertät und weiss nicht so recht, wie ihm geschieht. Sein Vater steht ihm bei Fragen zur Länge seines Penis oder wann er zum ersten Mal ejakulieren sollte, mit Ratschlägen zur Seite. Doch sein

[39] Ebd. S. 105.
[40] Ebd. S. 119.
[41] Solondz, Todd (1998). 'Happiness', Lionsgate.

Vater hat, wie alle Figuren in diesem Film über das kleine Glück, ein Geheimnis. Er fühlt sich von den Schulkollegen seines Sohnes sexuell angezogen. Als einer bei ihnen übernachtet, mischt Bill der ganzen Familie und auch dem jungen Gast ein Schlafmittel unter das Essen. Als alle tief schlafen, vergeht er sich an diesem. Als nach und nach seine Untaten ans Tageslicht kommen und erst der Vater des missbrauchten Jungen am Telefon ihm mit dem Tode droht und dann gleich aufhängt, 'spielt' er das Telefonat für seine Familie am Küchentisch in die leere Leitung zu ende, als ob nichts wäre. Jedoch ergreift er vor dem Unausweichlichen nicht die Flucht und spielt die Rolle des biederen Familienvaters bis zu dem Moment, wo die Polizei an der Haustür läutet. Am Vorabend seiner Verhaftung[42] sitzt er alleine auf dem Sofa im karg ausgeleuchteten Wohnzimmer. Die ganze Nachbarschaft und seine Familie haben in der Zwischenzeit erfahren, dass er ein Perverser und ein Vergewaltiger ist, es steht auch schon in grossen Buchstaben auf sein Haus gesprayt. Sein Sohn Billy, der die Gerüchte und Anschuldigungen natürlich in der Schule gehört hat, betritt verlegen das Wohnzimmer und setzt sich neben seinen Vater aufs Sofa. Gequält und geniert stellt er diesem Fragen zu den Anschuldigungen. Unsicher rutscht er auf dem Sofa hin und her. Irritiert stellt er Frage um Frage, um das Unfassbare verstehen zu können. Sein Vater, den er immer noch zu lieben scheint, gibt ihm in einer eigenartigen Ehrlichkeit und Naivität detailiert Auskunft darüber, was er mit seinen Klassenkameraden gemacht hat. Auf die Frage, ob er es wieder machen würde, antwortet der Vater mit ja. Billy hält die Spannung kaum aus und fängt an zu weinen. Zum Schluss sitzen beide elendiglich auf dem Sofa, jeder in seinen eigenen Tränen und mit der Gewissheit, nichts ändern zu können an den Tatsachen, die ihre Leben bestimmen.

Der Showdown zwischen Vater und Sohn wirft den Betrachter hin und her zwischen verschiedenen Affekten wie Mitleid, Faszination und Abgestossensein. Die Szene zieht einen in ihren Bann durch das Auswegslose des Jungen, der einerseits seinen Vater liebt und verzweifelt verstehen will, was nicht zu versteht ist. Die Szene gewinnt auch an Stärke durch die inszenierten Affekte der Schauspieler, welche sich im Betrachter fortsetzen.

Trotz den durchgehend amoralischen Charakteren mit ihren seltsamen und teilweise kriminellen Obsessionen bringt er das Publikum auf seiner hilflosen Suche nach Antworten zum teilweise grausamen und mitleidlosen Handeln der Protagonisten zum Lachen. Die dargestellten Personen sind absolut abstossend und verwerflich, wirken aber gleichzeitig zerbrechlich und hilflos. Durch diese Gebrochenheit wecken sie beim Betrachter ein Mitgefühl für diese zwiespältigen Kreaturen, die sehr mit uns verwandt sind. Sie spiegeln eine Zerrissenheit und Verletzlichkeit, die uns bekannt vorkommt und wie das unergründliche Leben wirken, obwohl sie (wahrscheinlich) gar nichts mit unserem zu tun haben. Das Zwiespältige rückt die oben beschriebene Szene nahe zur Realität und drückt einen gefühlten Eindruck von einer Realität aus, der komplexer ist als dies eine simplifizierte schwarz-weiss/gut-böse Sicht dies zu vermitteln vermag. Dadurch gewinnt die Realität einen Ausdruck, um mit Roland Barthes zu sprechen, eine Kraft und einen Authentizitätsanspruch, ohne real sein zu müssen. Es ist eine überzeugende Darstellung eines wahren Sachverhalts, die die Welt um einiges komplizierter, unklarer und verwirrender zeigt, als wir diese gern hätten. Diese irritierende Aussprache zwischen Vater und Sohn, zwischen Vergewaltiger und Sohn ist eine der Eindrücklichsten und beunruhigendsten Szenen, die in den 90'er Jahren fürs Kino produziert wurde. Ansonsten ist der Film nicht durchgehend gelungen und wirkt streckenweise etwas plakativ.

[42] Ebd. Szene 34. 'Heart to Heart'.

2.2. Stephanie Schneider und das unbeschwerte Leben im Wilden Westen

Nun möchte ich die drei Aspekte *punctum* (im Sinn des Etwas, das mich immer wieder zurück holt zu einem Bild, einer Szene), *studium* und die Frage des Authentischen anhand einer Arbeit von Stefanie Schneider weiter untersuchen. Das *studium* als Interesse an der Welt und was in ihr passiert zu verstehen, ist ein Leichtes. Als offene Zeitgenossen wollen wir informiert sein über alles Wichtige, das uns die verschiedenen Medien zu berichten haben, als an der Fotografie Interessierter blättere ich neugierig die Neuerscheinungen in der Buchhandlung durch und besuche entsprechende Ausstellungen. Dagegen das *punctum* zu begreifen ist um ein Vielfaches schwieriger. Es lässt sich nur über das eigene Ich verstehen und die Äusserung des Affekts, den es in mir auslöst. Es gibt keinen eigentlichen Grund für das *punctum* und es stört oft nur das geregelte *studium*, das bequem eingerichtete Leben. Es ist mehr wie eine aufwühlende Liebesaffäre, die eine solide Ehe durcheinander und in Gefahr bringt. Die Qualität des *punctums* ist eine plötzliche Zielgerichtetheit, die es beim Betrachter auslöst. Er weiss, dass er sich damit beschäftigen muss. Durch diese ausgelöste Leidenschaft, das Zwingende darin, erhält das den Affekt auslösende Bild eine Authentizität, etwas Reales, welches das nüchterne *studium* nicht zu erzielen vermag. Dort bleibe ich der distanzierte Betrachter, der das Gesehene gleich wieder vergisst und sich dem nächsten Gegenstand von Interesse zuwendet.

Bei den Fotografien der deutschen Künstlerin Stefanie Schneider geht es mir nicht so, ich vergesse sie nicht gleich wieder nach dem Weglegen des Bildbandes, etwas zieht meine Aufmerksamkeit immer wieder an. Dem Warum komme ich aber nicht so richtig auf die Spur. Weder handelt es sich um eine von mir besonders geschätzte fotografische Bildsprache noch ist der Inhalt für mich ein wirklich interessanter. Meist sind junge, hübsche Leute abgebildet, die keine wirklich Aufgabe zu haben scheinen. Sie verbringen ihre Zeit mit Reiten, Wasserpistolen und bunten Perücken. Sie sind ein buntes, aufgestelltes Gegenbild zu den Figuren in 'Happiness', quasi das Vorher, wo das Leben unbeschwert und leicht ist. Alle Möglichkeiten stehen den Protagonisten offen und sie müssen sich noch nicht einmal für eine entscheiden. Wenn ihnen die eingenommene Rolle nicht mehr passt, wechseln sie die Perücke und adaptiere eine neue.

Schneider hält sich mit vorliebe in den Weiten der Wüstengegenden der südwestlichen USA, in der Nähe von Hollywood, auf. Dort inszeniert sie an wechselnden Orten und mit verschiedenen Protagonisten Bildsequenzen. In der Bildabfolge 'Whiskey Dance (Sidewinder)'[43] sieht man ein Paar vor einer Holzhütte spielerisch um eine Flasche Whiskey streiten. Die Sequenz hat Schneider, wie alle in diesem Buch abgebildeten Fotografien, auf abgelaufene Polaroidfilme aufgenommen. Dadurch ergeben sich zufällige Fehler und Farbverschiebungen auf den Abbildungen. Bei der erwähnten Serie sieht der Betrachter gelbe, flammenähnliche Farbfehler sich über das Bild ausbreiten. Was es damit auf sich haben könnte, darauf gehe ich weiter unten genauer ein.

Für das *studium* gibt es einige Gründe. Der Betrachter will u.a. informiert darüber sein, was sich in der aktuellen Kunstszene abspielt. Die Fotografin hat ein umfangreiches Buch publiziert und wird an für den Kunstmarkt wichtigen Orten wie der Armory Show in New York durch ihre Galerie aus Los Angeles präsentiert. Sie arbeitet zusammen mit einem der zurzeit wichtigeren jungen Regisseure von Hollywood. Die Fotografien sind hübsch, der Betrachter kann den Bildband durchblättern und sich dem 'I like/I don't'[44] hingeben und sieht dabei schöne Menschen in schönen, durch Filme oder eigene Reisen vertrauten Landschaften. Die Farben sind modisch ausgewaschen und die Inszenierungen erinnern an Modestrecken in Lifestyle Magazinen. Die Atmosphäre ist heiss, aber nie zu heiss. Das höfliche Interesse, wie Barthes es nennt, für die Arbeiten genügt für das *studium*.

Was zieht mich, trotz einer immer wieder aufkeimenden Aversion den Abbildungen Schneiders gegenüber, immer wieder an bei dieser Arbeit? Die auf den ersten Blick

[43] Schneider, Stefanie (2006). 'Stranger than Paradise'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
[44] Barthes, Roland (1985). 'Die helle Kammer'. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.36.

oberflächliche Welt, die in den Bildern aufscheint, lässt mich das Buch fast schliessen. Und dann muss ich es doch wieder öffnen und ich vertiefe mich aufs Neue in die Geschichten. Da muss noch etwas sein, eine für mich als Betrachter nicht auf den ersten Blick sichtbare Ebene. Eine unterschwellige Stimmung zieht sich durch die Arbeiten, welche zur Atmosphäre in den Abbildungen als leicht verschoben erscheint. Etwas, das die im ersten Augenblick aufscheinende Unbekümmertheit, das Glück der Protagonisten bedroht.

Was könnte nun ein dem *punctum* ähnliches Etwas sein, das bei mir einen Affekt auslöst, der mich immer wieder dazu bringt, über Schneiders Arbeit nachzudenken? Ich erlaube mir bei diesem Versuch, den Begriff, nicht im Sinne von Roland Barthes, auszuweiten. Ich beschränke mich nicht auf ein Einzelbild, sonder auf eine Bildsequenz, die eine eigenartige Stimmung erzeugt und die mich anzieht. Weiter nehme ich dem Begriff die Dramatik, die ihm der Autor gegeben hat. Ich suche nicht zwingend nach einem Element, das mich durchbohrt und verwundet, das ist mir zu pathetisch. Mir genügt es, dass dieses Etwas mich immer wieder das Buch durchblättern lässt, um dahinter zu kommen, was es denn sein könnte, was mich daran fasziniert, um es als *punctum* gelten zu lassen.

In der oben beschriebenen Bildsequenz 'Whiskey Dance' fällt zuerst das Unbeschwerte der Szene ins Auge. Das Wetter ist schön und warm, aber auch nicht zu heiss, wie die flach einfallende Abendsonne vermuten lässt. Einmal versteckt die junge Frau die Flasche mit dem Whiskey vor dem Zugriff des Mannes und das andere Mal hält er es in für sie unerreichbare Ferne. Dabei berühren sich ihre Körper wie bei einem Tanz und sie werden langsam trunken. Fast unmerklich liegt gleichzeitig die Möglichkeit von Gewalt in der Luft. Dieser Eindruck lässt sich nicht wirklich belegen, bleibt mehr eine Ahnung. Ist es der dargestellt Charakter des Mannes mit dem wifebeater shirt, wie sein ärmelloses Unterleibchen im Slang in Anspielung auf den gewalttätigen Stanley Kowalski (gespielt von Marlon Brando) aus 'A Streetcar Named Desire', genannt wird. Ist es der Ausdruck der Frau, welcher manchmal vom spielerischen ins angespannte wechselt oder ist es einfach das zu viel an Jack Daniels, der im Spiel ist und die Stimmung urplötzlich zum Kippen bringen könnte? Was bedeuten die gelben Flamen (erzeugt durch die erwähnten Abbildungsfehler der alten Polaroidfilme), die von unten her ins Bild züngeln und so die narrative Struktur erweitern. Die Flamen können dabei genauso die alte Hütte und das tanzende Paar verbrennen oder den Liebesreigen entflammen. Die auf den Bildern zusammenspielenden Elemente lassen den Ausgang und damit die Aussage der Sequenz offen erscheinen und sie wird um einiges komplexer, als sie auf den ersten Blick erscheint. Wie in einem David Lynch Film liegt unter der glatten, glücklichen und oft biederen Oberfläche etwas Unheimliches und Bedrohliches verborgen, welches jederzeit das Glück bedroht. In Schneiders Fotografien scheint das Unglück der Protagonisten aus 'Happiness' als Möglichkeit fast unmerklich auf.

Weiter rückt Schneider ihre Bilder durch die zufälligen Überlagerungen dieser gelben Bildelemente in eine traumähnliche Wirklichkeit. Es ist ungewiss, was hier gezeigt wird. Ist es eine inszenierte Geschichte, die aus der realen Welt gespeist wird oder liegt der Ursprung dazu in den Träumen der Fotografin. Stammen die Bilder aus dem Erinnerungsarchiv von gesehenen Filmen oder ist es eine Mischung aus all diesen Quellen? Inszeniert sie ihre Vorstellung eines idealen Lebens und weiss sie um die Bedrohtheit desselben? Diese Vielschichtigkeit, die die Arbeiten von Stefanie Schneider haben, treffen auf einen Punkt im Betrachter, der ihn die Komplexität der Welt und des Lebens erahnen lassen. Durch diese Komplexität werden die Bilder glaubwürdig und sie wirken auf den Betrachter authentisch. Das *punctum* liegt, vielleicht, verborgen im Wechselspiel der Gedanken und Gefühle, die durch das Betrachten der besprochenen Arbeit ausgelöst werden und die nie abschliessend beantwortet werden können. Dies lässt ihn immer wieder zu den Bildern zurückkehren und nimmt ihn aufs Neue gefangen.

2.3. Das Narrative in der inszenierten Fotografie

In diesem und den folgenden Kapitel setze ich mich genauer mit verschiedenen narrativen Strategien in der inszenierten Fotografie auseinander. Zuerst gehe ich der Frage nach, welche Elemente eine Fotografie enthalten muss, um als Erzählung funktionieren zu können und in welche Richtung diese die Erzählung lenken. Danach beschäftige ich mich ausführlich mit den narrativen Strategien in den Fotografien von Philip-Lorca diCorcia und Tina Barney. Eine weitere wichtige Frage wird sein, wie das Dokumentarische in der inszenierten Fotografie aufscheint und als narratives Element genutzt wird.

In einem Film oder Roman wird eine Geschichte von Anfang bis zum Schluss erzählt, es ist eine Abfolge von Ereignissen die auf ein Ende hin führen. Im Film z.B. versteht man unter der Narration die Gesamtheit der erzählten Handlungen. Dies schliesst die Kameraführung, den Schnitt und die Ausstattung mit ein. 'Die Narration ist definiert durch den Anfang, das Ende und die dazwischen liegenden Durchführung eines Vorganges.'[45] Das heisst also, wir haben eine Ausgangssituation, es trifft ein Ereignis ein, das (im Normalfall) die Hauptfigur zu einer Handlung bringt und dadurch zu einer neuen Situation führt.

In diesem Bereich unterscheidet sich die Fotografie grundlegend vom Film oder der Literatur. (Ich schliesse bewusst Fotosequenzen und –romane, die auf das Prinzip des Films zurückgreifen, aus.) Wie also 'erzählen' Fotografien? In ihrem Buch 'The Photograph as Contemporary Art'[46] grenzt Charlotte Cotton die narrative Fotografie folgendermassen ein: 'The second chapter, 'Once Upon a Time', concentrates on storytelling in art photography. Its focus is in fact more specific, for it looks at the the prevalence of 'tableau' photography in contemporary practice: work in which narrative has been distilled into a single image.'[47]

Wie oben besprochen ist das Narrative z.B. auch eine Spezialität der Street Photography, die durchaus fähig ist, verschiedene Elemente in einer Fotografie zu bündeln und dadurch eine Geschichte zu erzählen. In der inszenierten Fotografie hat der Künstler den Vorteil, das ganze Bild arrangieren zu können, er hat vermeintlich die absolute Kontrolle darüber. Er muss nicht darauf warten, bis die Realität sich so einstellt, wie er es für seine Bildaussage, seine Erzählung braucht. Der berühmt gewordene 'entscheidende Moment' von Henri Cartier-Bresson will nicht mehr abgewartet werden, ich inszeniere ihn. Der Künstler schafft, wie auf einem Filmset, die Atmosphäre mit dem Licht und den Requisiten im vorher dafür ausgewählten Raum. Er kann die einzelnen Elemente zusammenfügen für seine Narration. Diese verschiedenen Bildelemente und ihre Beziehung vermögen im Kopf des Betrachters die Narration auszulösen. Dabei bezieht sich der Künstler z.B. auf die (narrativen) Strategien der figurativen Maler des 18. und 19. Jahrhunderts: 'This is not because of any nostalgic revivalism on the part of the photographer, but because in such painting can be found an established and effective way of creating narrativ content ....'.[48] Der britische Künstler Tom Hunter zum Beispiel nimmt den glimpflich verlaufenen Unfall einer Freundin zum Ausgangspunkt einer Fotografie. Er setzt das Ereignis mit zeitgenössischen Mitteln im Stile der viktorianischen Malerei um. Eine junge Frau stürzt auf dem Weg zu ihrem Hausboot, betrunken von einer Party kommend, in den Kanal und erwacht im Wasser, den Mond über ihr.[49] Hunter inszenierte eine Fotografie, die sich auf das bekanntes Bild 'Ophelia' von John Everett Millais aus dem Jahre 1851/52 bezieht, welches sich wiederum auf die gleichnamige Figur von Shakespear bezieht. (Interessanterweise wir die zeitgenössische Ausgangsgeschichte bei Charlotte Cotton dramatisiert: Bei ihr ertrinkt die junge Frau auf dem Heimweg von einer Party!)[50]

Nebst dem einfrieren eines Momentes in einem Kontinuum, das auf ein vorher und nachher verweisen oder dem geschickten zusammenfügen von inhaltlichen Bildelementen gibt es

[45] http://www.rossleben2001.werner-knoben.de/doku/kurs76web/node13.html.
[46] Cotton, Charlotte (2004). 'The Photograph as Contemporary Art'. London: Thames & Hudson.
[47] Ebd., S. 8.
[48] Ebd., S. 8.
[49] Hunter, Tom (2003). 'Tom Hunter'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
[50] Cotton, Charlotte (2004). 'The Photograph as Contemporary Art'. London: Thames & Hudson. S. 54.

weitere narrative Strategien. Die Darstellung des Absurden, von Traumbildern oder innere, psychische Dramen, die nicht mit einer rationalen Logik erfasst und erklärt werden können, führen uns zu fantastischen Erzählungen. Der weiter oben erwähnte Gregory Crewdson bezieht sich unter anderem auf innerpsychische Spannungen als Ausgangspunkt für seine Bilder. In einer weniger dramatischen Form ist Philip-Lorca diCorcia mit Crewdson in diesem Aspekt verwandt, wenigstens zu Beginn seiner Karriere. DiCorcias Arbeiten entwickeln sich auf dem schmalen Grat zwischen inszenierter und abbildender Fotografie von der inszenierten Fotografie her hin zu einer Strategie, welche dem Zufall wieder vermehrt Raum lässt und grössere Bedeutung bei misst.

2.4. Philip-Lorca diCorcia und die Stricher vom Santa Monica Boulevard

Philip-Lorca diCorcia ist bekannt für seine inszenierten Alltagsszenen. Seine Bilder entpuppen sich oft erst auf den zweiten Blick als im Directorial Mode aufgenommene Fotografien. Im Folgenden möchte ich mich mit verschiedenen Ansätzen, wie er eine Geschichte erzählt, analysieren.

Philip-Lorca diCorcia fotografierte zuerst in seinem eigenen Umfeld und nutzt dafür seine Familie, Freund und Bekannte. Es sind meist ganz alltägliche Szenen von durchschnittlichen Menschen, die er ablichtet. Eine seiner bekanntesten Fotografien zeigt etwa einen leicht untersetzten Mann um die dreissig, der, wahrscheinlich hungrig, in der Nacht aufgewacht, in seinen Kühlschrank starrt. Was den Betrachter aber stutzen lässt bei diesem nur zu bekannten Vorgang ist die Verlorenheit, die der Protagonist ausstrahlt. Er erscheint so, als ob er vergessen hätte, was er eigentlich vom Kühlschrank erwartet hat. Wie lange steht er schon bei der geöffneten Kühlschranktür und schaut ins Leere? Dieser Effekt wird verstärkt durch die ausgeklügelte Lichtführung diCorcias. Der hintere Teil der Küche wird von einem grünlichen Licht bestrahlt, welches vom Herd her leuchtet. Ein helles Licht dringt aus dem Kühlschrank und beleuchtet das Gesicht und Hemd von Mario, wie der Mann auf dem Foto durch den Titel (Mario. 1978)[51] identifiziert wird und bei dem es sich um den Bruder des Fotografen handelt. Das Licht ist um einiges zu hell und zu gerichtet, als dass es sich dabei um das normale Kühlschranklicht handeln kann. Wie der Leser aus dem Begleittext von Peter Galassi erfährt[52], ist diese Lichtquelle ein im Kühlschrank versteckter Blitz, welcher über einen 'Slave' ausgelöst wird. Ein Markenzeichen von diCorcia ist es bis heute, dass er seine Bilder an realen Orten aufnimmt, diese Orte aber als Bühne inszeniert. Er arrangiert die Szenerie so lange, bis diese für seine Aussage stimmt. Dieses Inszenieren versteckt er nicht vor dem Betrachter, sie ist ein Teil seines künstlerischen Selbstverständnisses. Durch diese Strategie behält er den Bezug zum realen Leben und gewinnt dazu die Freiheit, seine gestalterischen Ideen vom Zufall unabhängig umzusetzen. Durch Auftragsarbeiten für z.B. 'Details Magazin' oder 'Vue' erfahren und geübt in der glänzenden Magazinfotografie sowie seinem Wissen, wie Werbefotografie mit ihrer hippen Bildsprache funktioniert, lässt er auch diese Elemente in seine künstlerischen Arbeiten einfliessen, um prägnante Aussagen zu erzielen.

1989 gewinnt diCorcia ein Werkstipendium vom National Endowment for the Arts (NEA). Mit diesem Geld macht er sich auf den Weg nach Los Angeles, um sein Projekt 'Hollywood 1990-1992' in Angriff zu nehmen. Dort angekommen, richtet er am und um den Santa Monica Boulevard seine Locations ein. Diese wählt er sich sorgfältig aus und arrangiert sie für seine Absichten. Der Santa Monica Boulevard wird stark von männlichen Prostituierten, Driftern und Drogensüchtigen frequentiert. In diesem Umfeld sucht sich diCorcia seine Protagonisten für seine Fotografien. Jedem dieser Männer bezahlt er für deren Zeit, die sie ihm zur Verfügung stellten, einen bescheidenen Betrag. Dieser Betrag wird im Titel zu jedem Bild definiert. Der Titel zur Abbildung auf Seite 55 lautet etwa 'Gerald Hughes (a.k.a. Savage Fantasy); about 25 years old; Southern California; $ 50'. Dabei verweist der genannte Ort,

[51] DiCorcia, Philip-Lorca (1995). 'Philip-Lorca diCorcia'. New York: The Museum of Modern Art. S. 17.
[52] Ebd. S. 5.

hier die Region Südkalifornien, auf den Ort, wo die Männer ursprünglich herkommen. Auf der Fotografie sehen wir eine Tapete mit grüner Bambusillustration. Der Ort ist ein eher schäbiges Motelzimmer. Im unteren Bildteil steht ein abgewetztes Pult mit einem Stuhl davor. Auf dem Pult stehen zwei plastikverpackte Becher, zwei Aschenbecher und ein Informationstäfelchen. Das einzige persönliche Requisit ist eine rotweisse Zigarettenschachtel, auf der ein Feuerzeug liegt. Das Motelzimmer scheint bewohnt, wenn auch nicht wirklich in Besitz genommen. Der rechts über dem Pult angebrachte Fernseher ist eingeschaltet. Auf dem Monitor sieht man das Gesicht eines dunkelhäutigen Mannes, bei dem es sich wahrscheinlich um Heathcliff "Cliff" Huxtable, gespielt von Bill Cosby aus der amerikanischen Fernsehserie 'The Cosby Show' handelt. Über dem Pult ist ein Spiegel montiert, der zu einem kleinen Teil vom wuchtig in den (Bild-)raum ragenden Fernseher verdeckt wird. Das Licht im Raum ist wie die Farben der Tapeten und des Pultes blass. Über den Spiegel sieht man durch eine Türöffnung ein helles, gelbes Licht. In dieser Türöffnung steht ein muskulöser Afroamerikaner, bekleidet nur mit einem Slip, an dem ein Schlüssel hängt. Um seinen Hals trägt er eine eindrückliche Halskette mit einem amulettartigen Anhänger, seine Hände hat er eigenartig auf seine Oberschenkel gelegt. Auf seinem Gesicht spiegelt sich das blaue Licht vom Fernseher. Was für eine Geschichte erzählt uns dieses Bild. Wir wissen, dass es sich bei den Männern um Stricher handelt. Hier wird auch eine Realität abgebildet, die Handlung spielt nicht in einer Kulisse, sondern ist ein realer Ort, wo Leute mit nicht zu viel Geld zur Hand absteigen. Und obwohl der Mann ein Stricher ist, spielt er diese Rolle für das Bild. Für die Aussage des Bildes könnte er genau so gut ein Schauspieler sein. Dann würde allerdings die Aufladung durch gewisse reale Fakten nicht mehr funktionieren, wir würden eine für die Arbeit von diCorcia entscheidende Bedeutungsebene verlieren. Der Mann ist nach Hollywood gekommen nicht mit der Absicht, da Stricher zu werden, er wollte sich einen Traum erfüllen. 'Of course, traveling to Hollywood also meant setting out for the dream factory – the magnetic center of American longing for mobility and success, where people come young to make it in the business of fantasy,'[53] wie Galassi schreibt. Hollywood ist der Ort, wo Träume und für viele erstrebenswerte Ideale produziert und von da aus verbreitet werden, ähnlich wie 'The Cosby Show'. (Diese wurde zwar in New York produziert, was zu der Zeit aber eine Ausnahme darstellte und nur durch das insistieren von Bill Cosby zustande kam.) Dadurch wird es auch zum Magnet für viele, die diese Ideale dort finden möchten, nicht unbedingt in Form eines glücklichen Familienlebens mit smarten Methoden, wie man Kinder erzieht wie bei den Huxtables, vielmehr wäre man gerne wie all die Celebrities auf dem roten Teppich bei den Oscarverleihungen. DiCorcia wirft nun sein Spotlight auf diejenigen, die es nicht geschafft haben. Das wäre nicht neu, Verlierer sind ein sehr beliebtes Thema auch in Hollywood und ganz bestimmt in der Street Photography (siehe 'The Americans' von Robert Frank[54], wo es nur so wimmelt von Verlierern im Amerikanischen Traum.) Hier werden die Verlierer der Traumfabrik zu Männern, die ihrerseits gegen Geld Träume an andere verkaufen. Auf Bestellung tauchen sie auf wie Erscheinungen aus einer anderen Welt, wie der Typ mit nacktem Oberkörper, der hinter einem roten, transparenten Vorhang steht und in ein karges Zimmer schaut.[55]

Zu dieser Serie gibt es einen weiteren narrativen Strang, einen Subtext. DiCorcia erhält für dieses Projekt öffentliches Geld. Um das Geld zu erhalten, muss er eine Vereinbarung unterschreiben, die unter anderem einen Abschnitt enthält, dass das Projekt keine obszönen Bilder enthalte. Dieser Passus war seinerzeit neu und hat folgenden Grund: Die NEA war unter Beschuss geraten durch konservative Politiker wie Senator Jesse Helms, weil diese in Helms Meinung pornografische oder offen homosexuelle Projekte unterstützten, wie etwa die Arbeiten von Robert Mapplethorpe. Diese Auseinandersetzung wurde zusätzlich durch die AIDS Epidemie bei Befürwortern und Gegnern von Mapplethorpe angeheizt. Wie auch immer die persönliche Meinung der einzelnen Künstlern zu

[53] Ebd. S. 12/13.
[54] Frank, Robert (1986). 'The Americans'. München: Christian Verlag.
[55] Ebd. S. 66.

Mapplethorpes Werk war, die meisten waren irritiert und betroffen über die Angriffe, die auf ihn und die NEA geführt wurden. DiCorcia ergriff nun dankbar die Gelegenheit, Teile seines Werkbeitrages von der NEA an Leute als Honorar zu verteilen, die einen Lebensstiel pflegten, der sicher nicht den Vorstellungen eines Senator Helms entsprechen.[56]

2.5. Das Dokumentarische im Inszenierten

Bei der oben besprochenen Fotografie von diCorcia könnte es sich durchaus um eine dokumentarische Aufnahme eines Mannes handeln, der sich in Hollywood ein billiges Hotelzimmer gemietet hat und bald wieder abreist. Überhaupt zeigt er in der ganzen Serie die Stricher in ihrem vertrauten Umfeld. Er nutz, wie schon bei der Fotografie 'Mario. 1978' mit seinem Bruder als Protagonisten, das Vorgefundene. 'As bevor, diCorcia deliberately staged his photographs but limited his interventions to rearranging the material at hand.'[57] Dadurch erdet er seine Geschichten in der Realität, die sein Ausgangspunkt bleibt. Wer kennt nicht den eigenartig verlorenen Blick in den Kühlschrank aus eigener Erfahrung und vermag dadurch das Bild von diCorcia, das nur ein Fragment eines Handlungsablaufes zeigt und das Vorher und Nachher verschweigt, im eigenen Kopf zu ergänzen. Wir wissen nichts davon, was Mario innehalten lässt oder was die Intention von diCorcia ist. Die Stricher werden uns gezeigt in real existierenden Hamburgerbuden, Hinterhöfen, an der Busstation, im Laundromat oder in schäbigen Motelzimmern, die uns nur all zu vertraut sind aus Filmen und vielleicht eigenen Reisen. Die Inszenierung in seinen Fotografien zeigt sich in erster Linie durch das Zusammenführen verschiedener Elemente wie dem Ort, dem Licht und den Protagonisten zu einer sich durch die meisten seiner Bilder ziehenden einheitlichen Aussage. Die abgebildeten Personen, ob es sich um Mario handelt oder um Gerald, wirken eigenartig verloren, sie scheinen (im Moment) kein wirkliches Ziel vor Augen zu haben. Die Menschen wirken wie auf die Erde gefallen, sie müssen sich zuerst orientieren und herausfinden, wie das Leben hier funktioniert. Oder sie sind einem Traum gefolgt, in ihm angekommen und niemand hat sie erwartet ausser ein paar Freiern und ein Fotografen mit einem vorbereiteten Setting und $50 Lohn in der Tasche.

Das Licht, ob es sich nun um Tages- oder Kunstlicht handelt, ist ein weiterer Aspekt, der entscheidend für diCorcias Inszenierungen ist. Es kann zurückhaltend und sehr naturalistisch wirken wie in der Fotografie 'Gerald Hughes (a.k.a. Savage Fantasy); about 25 years old; Southern California; $ 50'. Aber auch in dieser Fotografie lässt er die Figur im Türrahmen durch ein Backlight erstrahlen. Oft bemerkt der Betrachter das eigentlich Inszenierte der Lichtführung erst auf den zweiten Blick, so subtil setzt diCorcia sie ein. Auf der gegenüberliegenden Seite sehen wir die Abbildung 'Ralph Smith; 21 years old; Ft. Lauderdale, Florida; $25'[58], wo das Licht, überhaupt das ganze Bild, aussieht, als ob es für ein Hochglanzmagazin gemacht wurde. Unterstützt wird es durch die Langzeitbelichtung der nächtlichen Szene, die die Lichter der Autos, die im Bildhintergrund vorbei ziehen, zu Lichtschlangen gefriert. Prominent und wunderschön sehen wir ein hell erleuchtetes Firmenschild in blau und gelb mit grossen weissen Buchstaben und einem braunorangen Logo. Das Schild steht auf einem schmalen Rasenstreifen zwischen Parkplatz und Trottoir/Fahrbahn. Auf diesem zwischen Teer und Beton eingeklemmten Grünstreifen sitz der junge Mann, auf den der Titel des Bildes verweist, in weissen Hosen und schwarzem Shirt, seine Arme auf den angewinkelten Knien verschränkt. Sein Blick ist nach rechts ins Leere gerichtet, parallel zur ergänzenden Inschrift unten auf dem Schild, wo 'Drive Thru' drauf steht und auf schnellen und bequemen Service im Auto hinweist. DiCorcia hat den Kamerablick und damit den Blick des Betrachters bewusst über die Motorhaube eines parkierten Autos geführt. 'The elaborate artifice of diCorcia's photographs keeps us from reading the series as an earnest document of a Hollywood street cultur. All the same, the

[56] Ebd. S. 50.
[57] Ebd. S. 13.
[58] Ebd. S. 54.

series does give us a picture of a world, as complete and persuasive as any one we know from traditional documentary project, and as moving.'[59]

In einem nächsten Projekt lässt sich diCorcia in seiner Inszenierung noch näher mit dem Gegebenen ein. Er geht, wie so viele Fotografen vor ihm, im speziellen natürlich die ganz oben besprochenen Street Photographer, auf die Strasse und gibt dabei die Kontrolle über sein Personal, die seine Bilder bevölkern, ganz auf. Zuerst wählt er sich einen viel versprechenden Hotspot in irgendeiner Stadt, sei es nun New York, Tokio oder Neapel, aus. Er stellt seine Kamera auf ein Stativ und versteckt seine Blitze als Lichtfallen für die Vorbei gehenden. Er nutzt die Strasse dazu, um eine endlose Zahl von seltsamen Charakteren zu finden, die in einem zufälligen Spiel aufeinander treffen und die man nicht besser hätte erfinden können. Die besten seiner Fotografien dieser Reihe wirken so absurd und unwirklich, dass man glaubt, sie müssten von Grund auf inszeniert sein. 'For half a century – from Henri Cartier-Bresson to Robert Frank to Garry Winogrand– the open theater of the street had been a favored hunting ground for photography. The photographer's cloak of anonymity and freedom of action and the street's smorgasbord of character and incident together made an arena of seemingly endless artistic opportunity.'[60] Auf 'New York. 1993'[61] sehen wir eine typische New Yorker Strassenszene. Links im Bild stehen in offenen Telefonzellen telefonierende Männer. Vor diesen Telefonzellen steht ein älterer Mann mit seinen Händen in seinen Jackentaschen und schaut dem Treiben auf dem Gehsteig zu. Dem Betrachter kommen viele Männer entgegen, eigenartigerweise ist keine Frau zu sehen. (Mit einer möglichen Ausnahme, die aber von einem Mann verdeckt und darum nicht genau zu erkennen ist.) Und alle Figuren kommen uns entgegen, keine spaziert in die entgegen gesetzte Richtung. Sie scheinen nicht in Eile zu sein, tragen, wenn überhaupt, nur kleine, handliche Taschen mit sich. Der vorderste Mann im Bild hat eine Karte in beiden Händen, der Betrachter erfährt aber nichts über sein Wohin. Die Protagonisten auf der Abbildung tragen Kleidung für einen ersten milden Frühlingstag, an dem es am Abend noch kühl wird und man besser eine leichte Jacke bei sich hat. Was den älteren Mann vor den Telefonkabinen zum Verweilen anhält, ist eine Figur in weisser Hose und mit einem Mikrofon in der Hand am rechten Bildrand. Sie hält kleine Pamphlete(?) in einer Hand und spricht ins Mikrofon. Was verkündet dieser Mann? Preist er einen Ausverkauf an oder, wahrscheinlicher, verkündet er Gottes Wort? Der Betrachter kann es nicht wissen, stellt, auf persönlichen Erfahrungen abgestützte, Vermutungen an. Was das Bild aber wirklich seltsam erscheinen lässt, ist ein Bettler/Obdachloser, den niemand auf dem Bild zu beachten scheint. Er ist das Zentrum des Bildes und der Anziehungspunkt für den Betrachter. Er trägt als einziger warme Winterkleider, hat ein Tuch um seinen Kopf geschlungen und sich in einen dicken Wintermantel gepackt. Über der Schulter hat er eine Decke geworfen. Sein Kopf ist nach hinten, sein Gesicht nach oben gerichtet. Er trägt eine Sonnenbrille und in seiner linken Hand einen kleinen Korb zum Betteln. Die rechte Hand ist nach vorne ausgestreckt, so, als ob sie steif wäre. Er wird von diCorcias versteckten Blitzen hell ausgeleuchtet, was ihn noch stärker zum Zentrum des Bildes macht. Diese Figur lässt den Betrachter stutzen, wirft die Frage auf, ob es sich bei dieser Fotografie tatsächlich um ein Bild handelt, welches primär auf den Zufall der realen Welt setzt. DiCorcia spielt geschickt mit dieser Irritation, ob es sich hier um eine durch und durch inszenierte Fotografie handelt, die im Gewande einer dokumentarischen auftritt oder ob es sich umgekehrt verhält. Er bewegt sich mit seiner Anordnung auf dem schmalen Grat zwischen Fiktion und tatsächlichen Ereignissen, die fotografisch festgehalten werden. Bei dieser Serie ist das abgebildete Ereignis tatsächlich passiert (Es ist so gewesen.), diCorcias Eingriffe waren klein. Er hat den Kamerastandpunkt gewählt und die Blitzlampen versteckt und lässt diese per Lichtfalle auslösen. Die Kontrolle über die verschiedenen Protagonisten übergab er dabei an den Zufall. 'In 1993 he set out to expand that range (von möglichen

[59] Ebd. S. 13.
[60] Ebd. S. 14.
[61] Ebd. S. 47.

Aufnahmesituationen. R.I.) by working in the city street and forgoing the *auteur's* control over his characters.'[62]

Philip-Lorca diCorcia fand und inszenierte seine Geschichten zuerst in seinem persönlichen Umfeld, bevor er sich mehr und mehr der Welt, dem öffentlichen Raum zuwendet. Im Gegensatz dazu bleibt Tina Barney diesem persönlichen Umfeld treu und konzentriert sich in ihren Arbeiten fast ausschliesslich auf ihre Familie und ihre Freunde.

2.6. Tina Barney und die Familienfotografie

Die auf Tina Barneys Fotografien abgebildeten Leute sind reich, sehr reich. Sie ist eine der wenigen Fotografen, die ihre wohlhabende Herkunft nicht versteckt, diesen Ort für ihre Bildfindungen nutzt und dem Betrachter eine Welt zeigt (wenn er nicht aus dieser stammt), die ihm absolut verschlossen bleibt. Diese Welt der sehr Reichen kennt man natürlich aus Klatschheften, nie aber wird ein scheinbar so reales Abbild gezeigt wie auf den Fotografien dieser Künstlerin. Sie hat, dank ihrer Herkunft, unbeschränkten, authentischen (im Sinne, dass man als Betrachter ihr die Bilder glaubt) Zugang zu allen Bereichen, bis ins Schlaf- und Badezimmer. Tina Barney lebt an den abgebildeten Orten und die Leute sind ihr vertraut. Jetzt stellt sich die Frage, wie dokumentarisch sind ihre Fotografien oder handelt es sich dabei um inszenierte Bilder? In diCorcias Fotografie 'Mario. 1978' ist es für den Betrachter bei genauem Hinsehen ersichtlich, dass die Szene inszeniert sein muss. Seine Bilder haben ein Element des Unwirklichen, sogar dann, wenn es sich um Aufnahme handelt, in denen er seine Figuren nicht anweist und diese zufällig in sein Bild geraten sind (s.o., 'New York. 1993'). Bei Barneys Bildern verhält sich dies anders. Durch ihre offensichtliche Nähe zu den gezeigten Protagonisten, aber auch durch ihre weniger elaborierte Lichtführung und Bildgestaltung behalten sie immer wieder eine Aura eines Familienschnappschusses. (Auf die Schnappschussstrategie in der Kunstfotografie gehe ich im nächsten Kapitel genauer ein.) Bei Barney betrachtet man ein Bild und ist sich sicher, dass dieses nicht zufällig entstanden sein kann, und trotzdem hat es die Qualität, dass sie spontan auf die gezeigte Situation gestossen ist und dabei reaktionsschnell und geistesgegenwärtig, wie dies ein Street Photographer tun muss im Gewühl des Zufalls, auf den Auslöser gedrückt hat.

'Over the last fifteen years Tina Barney's photographs have been instrumental in creating new possibilities for photography as a documentary medium.'[63] schreibt Andy Grundberg in einem Begleittext zum Buch von Barney. Sie beginnt relativ spät, in ihren Mittdreissigern, zu fotografieren. Schon auf ihren ersten Fotografien spielt ihre nähere Umgebung die Hauptrolle. Jedoch sind ihre Fotografien noch sehr im Stil des gewöhnliche Familienfotos oder der Street Photography aufgenommen. 'She used a 35-millimeter camera for these early efforts, working in the "street" tradition .....'[64] Schon bald aber wechselt sie zur Grossformatkamera, welche viel weniger zum spontanen Reagieren geeignet ist, dafür aber einen sehr viel grösseren Detailreichtum auf den Abbildungen zeigt. Mit diesem Format muss sie ihre Bilder stärker im Voraus planen und die Szenen inszenieren, sie kann den Kamerastandpunkt nicht mehr einfach spontan wechseln. 'Barney began to ask her subjects to repeat certain activities and gestures, blurring the documentary lines of her picture making. Dies entspricht ihrem Wunsch, grössere Kontrolle über die Bildgestaltung zu erlangen. Zuerst 'friert' sie das jeweilige reale Leben für einen Moment ein, um ein Bild davon zu machen. Diese Periode nennt sie die 'hold still' Phase, die Barney aber bald aufbricht, um wieder mehr Zufälliges in ihren inszenierten Fotografien zuzulassen. Dies heisst, dass sie die Kamera an der ausgewählten Stelle platziert, das Licht einrichtet und die Personen lose arrangiert in einem Szenarium, das bereits entstanden ist durch das Leben. In diesem bewegen sich die einzelnen Figuren mehr oder weniger frei. Dadurch verschwindet Beispielsweise ein Kopf hinter einem anderen und es treten Verwischungen

[62] Ebd. S. 13.
[63] Barney, Tina (1997). 'Theater of Manners'. Zürich: Scalo. S. 250.
[64] Ebd. S. 251.

durch Bewegungsunschärfe auf. Im Bild 'Sunday New York Times'[65] aus dem Jahre 1982 sieht man eine Grossfamilie gruppiert um einen grossen Tisch in einem mit oranger Tapete tapezierten Raum. Auf dem Tisch liegen die verschiedenen Bünde der Sunday New York Times ausgebreitet, von denen einige von vornüber gebeugten Personen gelesen werden. Der Kopf des Mannes am hinteren Ende des Tisches verschwindet dabei hinter demjenigen des vorne sitzenden, der Junge im Türrahmen schaut zwar in den Raum, ist aber für den Betrachter nicht mehr erkennbar, weil auf ihn kaum noch Licht fällt. Auch ist sein Gesicht durch eine schnelle Bewegung verwischt. Dies alles hätte durch ein konsequentes Stellen der Szene verhindert werden können. Barney sucht aber gerade diese spontanen, dokumentarischen Elemente für ihre inszenierten Fotografien. Dieser Zugang 'helped establish a new genre of picture that could be called neo-documentary.'[66] Die 1989 entstandene Fotografie 'Tim, Phil, and I'[67] zeigt die genannten drei Personen und noch zwei Figuren im Hintergrund, die aber in der Unschärfe verschwinden. Es ist ein wunderbarer Sommertag gegen Abend und die drei Hauptpersonen sind um einen Grill gruppiert, auf dem etwas in Alufolie gewickeltes liegt. Der rechte Mann in einer kurzen roten Hose und nacktem, braunen Oberkörper hält ein Whiskeyglas in seiner rechten Hand. Seine linke Hand ist nach Hinten gestreckt und in dieser Hand hält er eine Grillzange. Die Augen hat er geschlossen und er scheint Mitten in einer Bewegung von der Kamera eingefroren worden zu sein. Der junge Mann links im Bild mit einem Bierglas in der Hand ist in ein Gespräch mit der Frau im Zentrum, Tina Barney, verwickelt. Diese ist am Sprechen und hält dabei ihren Zeigfinger Richtung Kamera. Sie trägt einen auffälligen türkisblauen Gürtel und ein weisses Unterleibchen schaut in ihrem Dekollete unter dem geblumten Sommerkleid hervor. Bei der Aufnahme scheint es sich um einen spontanen, halbwegs gelungenen Schnappschuss zu handeln, den die meisten Street Photographer wegen der Bewegungsunschärfe der rechten Figur und der unglücklichen Mundstellung der Frau nicht vergrössert hätten. Wir wissen aber, dass das Bild mit einer unhandlichen Grossformatkamera aufgenommen wurde und die sprechende Frau in der Mitte identifiziert sich über den Titel als die Autorin des Bildes. Was das Bild aber endgültig als Inszenierung enthüllt, ist der Auslöserbalgen, den Barney sichtbar in ihrer linken Hand zum Auslösen der Kamera drückt. Sie hatt zum Voraus den Bildausschnitt gewählt und die Kamera vor dem Grill aufgestellt, die Belichtungszeit festgelegt und das pneumatische Kabel zum Auslösen verlegt. Auch setzt sie einen Blitz zum Aufhellen der Schatten ein. Tina Barney nimmt also Situationen aus ihrem realen Leben und stellt diese nach noch während diese Ereignisse im Gange sind. Durch das erwecken des Eindruckes, ihre inszenierten Fotografien seien einer spontanen Schnappschusstechnik entsprungen, erzielt sie eine hohe Glaubwürdigkeit und Authentizität. Sie ist mitten drin im Geschehen und nimmt darin aktiv Teil, gehört offensichtlich dazu. Dabei plant sie aber genau so offensichtlich die dabei entstehenden Fotografien im Voraus und manipuliert die Realität ihrer Umgebung soweit, dass sie zu ihren beabsichtigten Aussagen kommt. Tina Barney wandelt auf einem faszinierenden Grat zwischen dem dokumentarischen und dem inszenierten Bild. Dazu setzt sie immer wieder ganz bewusst die für die Familienfotografie typische Schnappschussästhetik ein, auf die ich im folgenden Kapitel noch genauer eingehe.

[65] Ebd. S. 38.
[66] Ebd. S. 252.
[67] Ebd. S. 138.

3. Das häusliche Wohlbefinden und die Strategie der Schnappschussästhetik

Peter Galassi, Chefkurator des Departement of Photography im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA), beobachtete, dass seit den Mittsiebzigern immer mehr junge amerikanische Fotografen, darunter auch Tina Barney und Philip Lorca diCorcia, ihren Focus von der Strasse ins häusliche, familiäre Umfeld verlegten oder dort ihren Ausgang für ihre Bildfindungen nahmen.

1991 organisiert Galassi im MoMA die thematische Ausstellung 'Pleasures and Terrors of Domestic Comfort', die durch einen sich aufs Wesentliche konzentrierenden Katalog gut dokumentiert ist.[68] In seinem einführenden Essay diskutiert er zuerst fundamentale Voraussetzungen für die Fotografie, wie z.B. dass der Fotograf am Ort des Abgebildeten anwesend gewesen sein muss, damit eine Fotografie überhaupt entstehen kann. 'To make a photograph the photographer must be in the presence of the subject. This is true even in the special case where the subject is an arrangement in the studio, or simply another photograph.'[69] Dabei kommt er auch auf den Schnappschuss zu sprechen. Emmet Gowin, ein amerikanischer Fotograf, entdeckt das Potenzial dieser Vorgehensweise für seine Fotografie ca. 1966. 'What he discoverd is that the essential power of the snapshot lies not so much in candor of style or modesty of subject as in the relationship between photographer and photographed.'[70] Durch diese Herangehensweise erzielt er in seinen Fotografien eine sehr viel grössere Intimität, als man sich bis anhin gewöhnt war, wenn ein Fotograf sich dem Thema des persönlichen Umfeldes annahm. Diese Technik, verwandt mit der Street Photography durch das offene und spontane herangehen und reagieren auf Situationen, ohne darauf direktiven Einfluss zu nehmen, nutzt Gowin, um in seinem privaten, häuslichen Umfeld möglichst authentisch wirkende Fotografien zu erzielen. Weiter hält Galassi fest, dass Fotografen wie Robert Frank und Garry Winogrand als typische Vertreter der Street Photography in ihren Werken einen sozialen Anspruch verfolgen. Im Gegensatz dazu wirkt diese neue, domestizierte Fotografie oft wie ein Tagebuch. John Szarkowski, der Vorgänger von Galassi am MoMA, schreibt im Vorwort zum 1976 erschienenen, wegweisenden 'William Eggleston's Guide': '....,his pictures instead presented a private world, "appearing not at all as it might in a social document, but as it might in a diary."'[71] Was den Schnappschuss weiter auszeichnet, ist, dass das Bildwichtige Objekt im Zentrum der Fotografie liegt (im Gegensatz zur Street Photography, wie Walter fälschlicherweise behauptet, s.o.) und der Rest des Bildes oft vernachlässigt wird. Dies ist auch ein grundsätzlicher Unterschied zur Inszenierten Fotografie, in der der Künstler die ganze Bildfläche in die Gestaltung einbezieht.

Entscheidend beim Schnappschuss ist auch, dass alle mit seiner Sprache aus eigener Erfahrung vertraut sind und ihn dadurch lesen können. Der Familienschnappschuss bleibt zwar dem Aussenseiter verschlossen, da er nichts mit seiner Person und Umgebung zu tun hat und nicht mit Gefühlen und Erinnerungen, die sich auf das Abgebildete beziehen, verbunden ist. Jedoch kennen wir alle diese Art von Fotografie aus unserer Kindheit und unserer erweiterten Familie und wissen intuitiv, wie er funktioniert. '..., because we all have snapshots of our own, and thus know the habit of understanding them, we all are equipped to imagine ourselves into the snapshots of others, into the dramas and passions they conceal.'[72] Tina Barney nutzt diese Strategie in ihren inszenierten Fotografien (wie oben Besprochen anhand des Bildes 'Tim, Phil, and I'), um uns zu Mitwissern zu machen, die zwar auf etwas Fremdes schauen, das dem Betrachter aber trotzdem irgendwie vertraut vorkommt. Uns wird ein Blick gewährt auf intime Momente, ohne dass der Betrachter sich als Voyeur fühlt. Diese Intimität vermag auch unspektakulären, gewöhnlichen Gegenständen und Handlungen ein bedeutungsvolles Gewicht verleihen, wie etwa der geöffnete Backofen

[68] Galassi, Peter (Hrsg.) (1991). 'Pleasures and Terrors of Domestic Comfort'. New York: The Museum of Modern Art.
[69] Ebd. S. 7.
[70] Ebd. S. 9.
[71] Ebd. S. 10.
[72] Ebd. S. 11.

auf einem Bild von Eggleston[73] oder die von Nicholas Nixon abgebildeten zwei Kinder, die sich im Bett von ihrer Mutter eine Geschichte vorlesen lassen.[74] 'Like Philip Guston's discarded shoes and bare lightbulbs, Eggleston's household details are momentous, psychically charged, invested with sorrows and yearnings.'[75]

Der Familienschnappschuss kümmert sich in erster Linie nur um das Eigene, was ausserhalb desselben liegt, ist nicht von Bedeutung. Diese Generation von Fotografen, die in 'Pleasures and Terrors of Domestic Comfort' vorgestellt werden, setzen sich, im Gegensatz zu den Street Photographers, die mit ihrer Aussage die ganze komplexe Gesellschaft meinten, nur mit ihrem ganz gewöhnlichen Leben auseinander. Der eigene Nabel ist das Zentrum der Welt, könnte eine vereinfachte Schlussfolgerung sein. Ist der verlorene Glauben daran, dass man mit einer engagierten Street Photography politisch oder sozial etwas verändern kann, ein Grund für diesen Rückzug ins Private? Galassi führt die für die Vereinigten Staaten relevanten Erfahrungen mit dem Vietnamkrieg und Watergate an, nennt die amoralischen, korrupten Präsidenten Reagan und Bush in den 80ern Jahren, welche die Glaubwürdigkeit in den Staat und seine Institutionen erschütterten. 'If there is any truth in these partisan simplifications, then perhaps an effort to get one's own house in order, or at least to see it clearly, will seem less a withdrawal from responsibility than an expression of sanity.'[76]

Genauso wie der Glaube an die Politik schwand, wurden die Mythen der heilen Welt zu Hause zusehends in Frage gestellt. Tina Barneys eigene Scheidung deckt sich mit der Erfahrung aus ihrer Kindheit, als sich die Eltern trennten, der Tod ihres Vaters, als sie 15 Jahre alt war, machte ihr bewusst, wie fragil das Leben ist. Das Leben ist nicht perfekt und damit auch das häusliche nicht. Wir finden alle Problemstellungen, die uns in unserem Leben interessieren und beschäftigen, gespiegelt in diesem kleinen Raum der Familie und des Freundeskreises. Das Häusliche wird zur Metapher für die Gesellschaft, die Welt, in der wir leben.

3.1. Schlussbetrachtung

Was zeichnet die inszenierte Fotografie aus und wie unterscheidet sie sich von der Street Photography? Zur Beantwortung dieser Frage zog ich Beispiele aus beiden Kategorien heran. Der Street Photographer geht in die Welt hinaus und findet dort seine Bilder. Per Definition greift er nicht aktiv ins Geschehen ein, um zu seinem Bild zu kommen. Der holländische Fotograf Hans van der Meer stellt seine Kamera am Rande eines Fussballplatzes in der Provinz auf, wählt den Bildausschnitt so, dass der Betrachter Informationen zum Kontext des Ortes erhält, und wartet mit dem Drücken des Auslösers, bis sich der geeignete Moment in seinem Bildfeld ergibt. Ganz anders geht der Autor einer inszenierten Fotografie vor. Er plant das Bild bis ins letzte Detail, sucht den geeigneten Ort und die nötigen Protagonisten für seine Fotografie. Er inszeniert sein Bild auf einer dafür arrangierten Bühne, die er entsprechend ausleuchtet und mit Requisiten bestückt. Wie wir gesehen haben, gibt es verschiedene Grade der Inszenierung. Bei Gregory Crewdson ist ein ganzes Team, von Beleuchtern über die Zuständigen für die Special Effects, die Schreiner bis zu den Schauspielern, für seine aufwendigen Tableaus im Einsatz. Tina Barney ist da viel zurückhaltender. Sie benutzt zwar genauso wie Crewdson eine grossformatige Kamera und setzt Studioblitze und Fernauslöser ein, doch als Protagonisten dienen ihr der ihr vertraute Familien- und Freundeskreis. Oft nutzt sie in ihrem Leben vorgefundene Situationen, um ihre Inszenierungen darin zu gestalten. Barney ist eine jener Fotografinnen, die den Zufall in die inszenierte Fotografie einführte und dadurch diese Kategorie erweiterte und neue Möglichkeiten schaffte. Philip-Lorca diCorcia nutzt diese neuen Möglichkeiten konsequent.

[73] Ebd. S. 31.
[74] Ebd. S. 81.
[75] Ebd. S. 11.
[76] Ebd. S. 13.

Teilweise beschränkt sich sein Eingreifen nur noch auf das Aufstellen und Verstecken von Fotoblitzen und Lichtfallen, in welche die ahnungslosen Passanten in New York und Neapel tappen, und das Editieren der entstandenen Bilder. Wie weit man hier noch von inszenierter Fotografie sprechen kann, ob es sich nicht um eine Rückkehr zur Street Photography unter anderen Vorzeichen handelt oder ob er zu einer neuen Kategorie mit dem von Galassi vorgeschlagenen Titel neo-documentary gehört, soll hier nicht abschliessend beantwortet werden, sondern als eine weiterführende, neue Fragestellung festgehalten werden. Vielleicht lassen sich unser Empfinden und unsere Wahrnehmung von dieser komplexen Welt, die einerseits aus Alltagserfahrungen und andererseits aus Erfahrungen, die wir über konstruierte Bilder gemacht haben, zusammengesetzt sind, nur noch gültig über solche Hybrid-Bilder darstellen und mitteilen. Dank dieser Verbindung von dokumentarischen und inszenierten Elementen können wir unseren inneren Bildern entsprechende Metaphern schaffen.

Wie wir gesehen haben, wirkt eine Fotografie auf Roland Bartehs dann authentisch, wenn sie bei ihm einen unkontrollierbaren Affekt auslöst. Er will von Etwas im Bild durchbohrt und nicht mehr losgelassen werden, so dass es ihm nicht mehr möglich ist, eine Fotografie einfach interessiert zu betrachten und zu analysieren. Dieser Affekt soll ihn dazu zwingen, sich mit Leidenschaft dem Bild hinzugeben. Ich habe dieses heroische, nicht mehr ganz zeitgemässe Verlangen herunter gebrochen auf eine Anziehung, die mich nicht loslässt und mich dazu bringt, mich mit einem Bild oder einem Film immer wieder auseinander zu setzen. Grundsätzlich stimme ich mit Barthes überein, dass eine Fotografie, und ich dehne es, im Gegensatz zu ihm, auf den Film aus, etwas besitzen muss, welches unerklärlich bleibt, mich aber anzieht und trifft. Ich kann dieses Etwas benennen, es können die schlechten Zähne eines abgebildeten Jungen sein wie bei Barthes oder die Sofaszene zwischen dem Sohn und seinem pädophilen Vater im Film 'Happiness', die sich in mein Gedächtnis gebrannt hat. Dieses Etwas hat aber keine allgemeine Gültigkeit, es wird durch einen persönlichen Affekt bestimmt. Dieser Affekt kann durch die Intensität eines dargestellten Dialoges, durch seine Inszenierung, ausgelöst werden (Happiness), oder durch eine nicht genau definierbare Stimmung, die etwas auf den ersten Blick oberflächliches unterwandert und in etwas Abgründiges kippen lässt, wie z.B. in den besprochenen Arbeiten Stephanie Schneiders.

Die Frage nach dem narrativen Ansatz der verschiedenen Künstler zog sich als roter Faden durch meine Arbeit. Hans van der Meer fügt verschiedene Elemente aus der Wirklichkeit zusammen und schafft so einen Dialog zwischen diesen und dem Betrachter. Es geht bei ihm nicht nur um das Fussballspiel in der Provinz, vielmehr zeigt er dem Betrachter den sozialen Kontext, erzählt etwas darüber, wie die Leute im abgebildeten Ort leben, wie arm oder wohlhabend sie sind und welchen Wetterbedingungen sie ausgesetzt sind. In der Fotografie, im Gegensatz zum Film oder Theater, wird grundsätzlich die Zeit angehalten, die Narration ist eingefroren und der Betrachter ergänzt das Vorher und Nachher in seinem Kopf. Auf einer Fotografie ist ein Moment eingefroren und der Betrachter fragt sich, wie ist es zu diesem Moment gekommen, was ist vorher passiert und wie geht es wohl weiter. In einem besprochenen Bild von Gregory Crewdson fragt sich der Betrachter, warum die Frau in einem Unterrock hinter einem Taxi auf der nächtlichen Strasse steht und die Männer sich im Taxi nicht zu bewegen scheinen. Was ist da passiert? Crewdson schafft eine Situation, die so, wie der Betrachter sie sieht, keinen eindeutigen Sinn ergibt und dadurch Fragen bei diesem auslöst.

DiCorcia ergänzte die offenen, nicht eindeutige Situation in seinen Fotografien der Arbeit 'Hollywood 1990-1992' mit einer Textebene. Den inszenierten Situationen, die mit realen Strichern bevölkert sind, fügt er Angaben zum Herkunftsort der Abgebildeten an und teilt dem Betrachter mit, wie viel er diesen für den Auftritt in seinen Fotografien bezahlt hat. Dadurch erzählt er dem Betrachter einerseits, von wo überall die Männer auf der Suche nach dem Glück in die Traumfabrik gekommen sind, zeigt auf einer weiteren Ebene, wie käuflich diese geworden sind. In den von diCorcia im Bild erzählten Geschichten stehen die Stricher oft für das käufliche Glück, das Prostituierte versprechen und verwandt ist mit dem

Glücksversprechen vieler grosser Hollywoodproduktionen. Hinter einer glitzernden Fassade sind auch diese oft hohl und leer. Die Verlierer in diCorcias Bilder glitzern nicht einmal mehr und wirken dadurch schäbig und traurig. Diese Traurigkeit, die er in seinen Bildern erzielt, öffnet eine Tür zu den Figuren, die Empathie zulässt für die zwiespältige Kreatur Mensch. DiCorcia inszeniert nahe an der Realität der Protagonisten, seine Bilder sind aber, wie ein Spielfilm, von Grund auf erfunden. Dadurch werden die Stricher zu Metaphern einerseits für den Trug des käuflichen Glücks und andererseits für verlorene und gescheiterte Träume.

Die inszenierte Fotografie ist meiner Meinung nach in unserer heutigen Welt der vielen Bilder die einzige Art der Fotografie, die diese Komplexität der verschiedenen Bilderwelten zu erfassen vermag. Als Individuen nehmen wir unsere Umgebung wahr, die aus der realen Welt besteht, zu der auch all die vom Menschen kreierten Bilder gehören. Zugleich haben wir unsere eigenen Vorstellungsbilder von der Welt. Wie diese entstehen, wie sich diese verschiedenen Bilderwelten beeinflussen ist ein nächster Fragenkomplex, dem es sich lohnen würde, nachzugehen, aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die Street Photography kann über diese Komplexität der Welt und unsere Wahrnehmung von dieser, durch geschicktes Zusammenfügen einzelner Bildteile genauso ihre Geschichten erzählen wie die inszenierte Fotografie und behält für mich ihre Faszination und Berechtigung. Doch nur die inszenierte Fotografie erlaubt mir den gezielten Eingriff in die Welt und somit ins Bild. Dadurch entspricht sie der Erfahrung der postmodernen Welt, in der es zur Selbstverständlichkeit geworden ist, seine Identität durch kleinere und grössere Eingriffe zu verändern und neu zu definieren. Für diese Erfahrungen der allgegenwärtigen Veränderbarkeit und Möglichkeit zur Neudefinition und der dadurch entstehenden Freiheiten, aber auch der daraus resultierenden Unsicherheiten und das Scheitern dieser Versuche brauchen wir neue Bilder, die diese Erfahrungen reflektieren. Unsere eigene Wahrnehmung der realen Welt ist so dicht verwoben mit den konstruierten Bildwelten aus Film, Fernsehen und Fotografie, dass eine authentische Erfahrung in diesem Amalgam von verschiedenen (Bild)-welten liegt. Die reine authentische Erfahrung, nur in der natürlichen Welt erlebt, gibt es nicht. Es gibt nur die Sehnsucht danach. Schlüssige Bilder zu haben für unsere Erfahrungen, dass es nur diese hybride Welt aus Realem und Konstruiertem gibt und die Grenzen aufgelöst und nicht mehr bestimmbar sind, verdanken wir in der Fotografie der inszenierten Fotografie, die sich auf die reale Welt einlässt und in dieser ihre Bilder konstruiert. In ihre Produktionsform spiegelt sie die persönliche Erfahrung, die der Künstler mit der realen Welt macht und der er unterworfen ist. Beide gehören zu dieser Welt, in die sie, wenn auch nur beschränkt, eingreifen können.

4. Literaturverzeichnis

Barney, Tina (1997). 'Theater of Manners'. Zürich: Scalo. S. 250.

Berger, John und Mohr, Jean (1995). 'Another Way of Telling'. New York: Vintage Books.

Cotton, Charlotte (2004). 'The Photograph as Contemporary Art'. London: Thames & Hudson.

Crewdson, Gregory (2005). 'Gregory Crewdson 1985-2005'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

DiCorcia, Philip-Lorca (1995). 'Philip-Lorca diCorcia'. New York: The Museum of Modern Art.

Friedlander, Lee (1998). 'Self Portrait'. New York: DAP.

Fink, Larry (1984). 'Social Graces'. Millerton, N.Y.: Aperture.

Frank, Robert (1986). 'The Americans'. München: Christian Verlag.

Galassi, Peter (Hrsg.) (1991). 'Pleasures and Terrors of Domestic Comfort'. New York: The Museum of Modern Art.

Hunter, Tom (2003). 'Tom Hunter'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Iselin, Roland (2007). 'My Territory'. Zürich: edition fink.

Schneider, Stefanie (2006). 'Stranger than Paradise'. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Sherman, Cindy (1987). 'Cindy Sherman'. München: Schirmer/Mosel.

Szarkowski, John (Hrsg.) (1988). 'Winogrand, Figments of the Real World'. New York: The Museum of Modern Art.

Van der Meer (2006). 'Spielfeld Europa'. Göttingen: SteidelMACK.

Wahrig, Gerhard (2005). 'Wahrig Deutsches Wörterbuch'. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag.

Walter, Christine (2002). 'Bilder erzählen!'. Weimar: VDG.

Winogrand, Garry (2004). 'Public Relations'. New York: The Museum of Modern Art.

Internet

http://www.rossleben2001.werner-knoben.de/doku/kurs76web/node13.html.

Film

Solondz, Todd (1998). 'Happiness', Lionsgate.

5. Abbildungen