

Aus:

LARS BLUNCK (HG.)

Die fotografische Wirklichkeit

Inszenierung – Fiktion – Narration

August 2010, 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1369-8

Wie verhalten sich Fotografie und Wirklichkeit zueinander? Eine landläufige Annahme verleitet dazu, Fotos bloß als »Abbilder« der Wirklichkeit zu begreifen. Dabei geraten jedoch spezifische Produktions-, Gebrauchs- und Wirkungsweisen aus dem Blick. So zeigen sich im weiten Feld des Fotografischen Phänomene, für deren Erfassung Fotogeschichte und -theorie bislang kein hinreichendes Instrumentarium entwickelt haben.

Dieser Band beleuchtet anhand anschaulicher Fallbeispiele Aspekte der Inszenierung, Fiktion und Narration, die für die Konstitution von Wirklichkeit in und durch Fotografie zentral erscheinen, und prüft erstmals umfassend deren Tragfähigkeit und Anwendbarkeit.

Lars Blunck (Dr. phil. habil.) ist Gastprofessor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1369/ts1369.php

INHALT

Fotografische Wirklichkeiten

LARS BLUNCK

9

Was ist ›inszenierte Fotografie‹?

Eine Begriffsbestimmung

MATTHIAS WEISS

37

›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹ – am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere

CHRISTIAN JANECKE

53

Im Spannungsfeld von Dokumentation und Inszenierung. Fotografie in installationsbezogenen Künstlerbüchern

ALEXANDER STREITBERGER

71

Bilder, die nichts zeigen.

Inszenierter Krieg in der künstlerischen Fotografie

WOLFGANG BRÜCKLE

87

Binnenschauplätze.

Einige Anmerkungen zu Theater und Fotografie

STEFANIE DIEKMANN

105

Inszeniertes Selbst?

Der Fall Samuel Fosso

INGRID HÖLZL

117

**In Oszillation zwischen Authentizität und Fiktion.
Zur Fotokunst von Nan Goldin**

PAMELA C. SCORZIN

129

Fotografie und Fiktionalität

JENS SCHRÖTER

143

**Bayards Leichnam.
Zu einem Exemalum des fotografischen ›Als-ob‹**

LARS BLUNCK

159

**Da tut sich was!
Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien**

SANDRA MARIA GESCHKE

173

**Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli -
Erzählen im fotografischen Einzelbild**

BARBARA J. SCHEUERMANN

191

**Komposition, Suggestion, Imagination:
Henry Peach Robinsons *Fading Away***

MAGDALENA BUSHART

207

**Die Aneignung der Orientalmalerei.
Europäische Atelierfotografie in Nordafrika im 19. Jahrhundert**

SILKE FÖRSCHLER

227

**Flora und Köchin.
Inszenierte Fotografien aus Berlin um 1860**

SIGRID SCHULZE

239

**Schiffbruch mit Erzähler.
Bemerkungen zum Verhältnis von Fotografie
und Erzählung bei Jean Le Gac**

STEFANIE RENTSCH

255

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

267

Autorinnen und Autoren

273

Fotografische Wirklichkeiten

LARS BLUNCK

Vor einigen Jahren erschien in einem dem *Ende der Fotografie* gewidmeten Themenband des Kunstforum International ein Aufsatz des Amerikanisten Christoph Ribbat mit dem ebenso gewitzten wie programmatischen Untertitel *Wie ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren*.¹ In der Tat fällt dies schwer: fototheoretische Überlegungen anzustellen, ohne sich auf den französischen Semiologen und dessen, wie sich mit Bernd Stiegler ironisch pointieren ließe, »letztgültige, allgemein anerkannte und überall zitierte Ausformulierung«² der Fototheorie zu beziehen. Entsprechend kommen auch die folgenden Überlegungen, die ganz bewusst keine klassische Einleitung sein wollen, nicht umhin, Barthes mehrfach als Referenzfigur aufzurufen – freilich einzig zum Zweck, die von Barthes forcierte Verabsolutierung der deiktischen (und damit der indexikalischen) Referenz von Fotografien zu relativieren, um der Fototheorie Perspektiven auf andere, will sagen: ikonische Aspekte zu eröffnen.

Indexikalität und Ikonizität

Barthes hat in seinem notorisch gewordenen Buch *Die helle Kammer* bekanntlich konstatiert, dass die Fotografie »mit dem Finger auf ein bestimmtes Gegenüber« deute und »an diese reine Hinweis-

-
- 1 Siehe Ribbat, Christoph: »Smoke gets in your eyes, oder: Wie ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren«. In: Kunstforum International, Bd. 172, Ruppichteroth, September bis Oktober 2004, S. 39–42.
 - 2 Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München, 2001, S. 18. Vgl. auch Holzer, Anton: »Barthes' Bilder: 30 Jahre *Helle Kammer*«. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg, Winter 2009, S. 3: »Das bekannteste Buch der Fototheorie, Roland Barthes' *Helle Kammer* [...]«

Sprache gebunden«³ sei.⁴ Im Zusammenhang dieser »langage déictique«⁵ hielt er den linguistischen Begriff der »Referenz« beziehungsweise den des »Referenten« bereit. »Référent«,⁶ das meint nach Barthes das »Bezugsobjekt« der Fotografie, das, »was sie darstellt. [...] »Photographischen Referenten« nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild [...] verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objekt plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.«⁷ Nun ist zwar zweifelhaft, ob sich linguistische beziehungsweise sprachphilosophische Theoreme überhaupt bildtheoretisch analogisieren und auf Bilder übertragen lassen (etwa die Ausdrucks-Bezugnahme in eine Bild-Bezugnahme),⁸ das heißt, es stünde ganz grundsätzlich zur Diskussion, ob es so etwas wie eine unmittelbare »Bezugnahme von Bildern«⁹ überhaupt geben kann oder ob bei der Frage nach bildlicher Referenz nicht »stärker auf Aspekte ihres kommunikativen Einsatzes, d.h. auf pragmatische Aspekte«¹⁰ eingegangen werden müsste. Doch wie immer man über diese Frage denkt: Barthes zufolge würden Fotografien direkt Bezug nehmen, wenngleich weniger durch das, *was* sie darstellen, als durch die Weise, *wie* sie darstellen, nämlich eben deiktisch beziehungsweise indexikalisch. Entscheidend ist dabei, dass Barthes diese Referenz als unmittelbar gedacht zu haben scheint, jegliche vermittelnde Instanz ist verschwunden, das, »was sie darstellt«,¹¹ ohne jegliche Semio-Pragmatik visuell präsent.

-
- 3 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [frz. 1980]. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt a.M., 1989, S. 13. Barthes galt die Fotografie »letztlich als exakte, empirische Kunst, die gänzlich im Dienste der Authentizität, der Realität und der Objektivität« stehe. Barthes, Roland: »Wilhelm von Gloeden« [frz. 1978]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [frz. 1982]. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M., 1990, S. 204–206, hier S. 204.
- 4 Zu der jüngst vermehrt vorgetragenen Kritik an der Verabsolutierung der deiktischen Funktion der Fotografie siehe Elkins, James (Hg.): *Photography Theory*. New York u. London, 2007, S. 136–139.
- 5 Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, 1980, S. 16.
- 6 Barthes 1980 (wie Anm. 5), S. 16.
- 7 Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 13 u. 86. Vgl. auch Krauss, Rosalind: »Anmerkungen zu Index: Teil 1« [amerik. 1976]. In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M., 2002, S. 140–157, hier S. 151.
- 8 Siehe hierzu Harth, Manfred: »Bezugnahme bei Bildern«. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg, 2001, S. 41–53.
- 9 Harth 2001 (wie Anm. 8), S. 42.
- 10 Harth 2001 (wie Anm. 8), S. 42.
- 11 Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 13.

Mit der Formulierung einer solchen »Referenz« als, wie Barthes schrieb, »Grundprinzip der Photographie [*l'ordre fondateur de la Photographie*]«¹² variierte er bekanntlich – zumindest in Teilen – die Fotografie-Auffassung des amerikanischen Semiotikers Charles Sanders Peirce. Peirce hatte bereits 1893 bezüglich der Zeichenfunktion der Fotografie bemerkt: »Photographien, besonders Momentaufnahmen [*instantaneous photographs*], sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen.«¹³ Scheint Peirce in diesem Satz noch versucht, die Fotografie der Zeichenart des Ikon zuzuordnen (Peirce unterschied ja in seiner Zeichentaxonomie »drei Arten von Zeichen«¹⁴ beziehungsweise »drei Zeichenklassen«,¹⁵ nämlich Ikon, Indizes und Symbole), so zögert er im nachfolgenden Satz nicht, die Fotografie aufgrund des kausal-physikalischen Konnexes zwischen Fotografie und Referent¹⁶ der Zeichenart des Index zuzuschlagen, da beim Index das »indizierte Objekt [...] tatsächlich vorhanden sein«¹⁷ müsse. So sei die ikonische Zeichenfunktion der Fotografie »davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind«,¹⁸ also Indizes.

Nun sollte man diese Textpassage allerdings nicht dahingehend missverstehen, dass Peirce eine definitive Entscheidung bezüglich der Frage zu fällen gedachte, ob ein Foto der Zeichenart des Index oder des Ikon zugehöre. Im Gegenteil: Es gilt, worauf kürzlich François Brunet hingewiesen hat: »Indexicality [...] is introduced here as a restriction to iconicity, presented as the most intuitive characteristic of photographs [...]. Furthermore, what appears from this passage is that photographs are brought up, not so much as a

12 Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 87.

13 Peirce, Charles S.: »Die Kunst des Rasonierens« [1893]. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd. 1. Hrsg. u. übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape. Frankfurt a.M., 2000, S. 191–201, hier S. 193.

14 Peirce (1893) 2000 (wie Anm. 13), S. 193.

15 Peirce (1893) 2000 (wie Anm. 13), S. 193.

16 Interessanterweise spielt der Referenz-Begriff im Gegensatz zum Begriff der Relation bei Peirce eine verschwindend geringe Rolle.

17 Peirce, Charles S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hrsg. v. Helmut Pape. Frankfurt a.M., 1983, S. 65. Joel Snyder geht sogar davon aus, dass die Indexikalität von der Ikonizität abhängt: »You have to get to the index by way of the icon. There is no way to get there without it.« Joel Snyder zit. in Elkins 2007 (wie Anm. 4), S. 148. Vgl. auch Green, David: »Indexophobias«. In: Elkins 2007 (wie Anm. 4), S. 244–253, hier S. 246.

18 Peirce (1893) 2000 (wie Anm. 13), S. 193.

prime example of indexicality (or, for that matter, of iconicity), but as an example of semiotic impurity and the triadic dynamics of semiosis.«¹⁹ Ähnlich hat bereits Philippe Dubois argumentiert, als er vollkommen zutreffend darauf hinwies, dass sich Ikon und Index keineswegs ausschließen würden: »Die Hauptsache beim Ikon ist die Ähnlichkeit mit dem Objekt, ob dieses nun existiert oder nicht; die Hauptsache beim Index liegt darin, daß das Objekt wirklich existiert und mit dem von ihm ausgehenden Zeichen in Berührung steht [...]. Mit anderen Worten: es kann durchaus indexikalische Ikons und ikonische Indizes geben.«²⁰ Oder mit Ruth Maurer-Horak formuliert: »[...] Indexikalität und Ikonizität stehen sich nicht gegenüber, sondern werden im Medium der Fotografie vermittelt.«²¹ Und dennoch hat die Betonung des Indexikalischen bei Peirce, vor allem aber seine Verabsolutierung durch Barthes (und durch dessen Exegeten und Epigonen) zu einer fototheoretischen Vernachlässigung der ikonischen Aspekte von Fotografie geführt.²²

Entsprechend verbindet sich mit dem in und mit diesem Buch unterbreiteten Vorschlag, das, was man die Ikonizität von Fotografien nennen kann, fototheoretisch stärker zu akzentuieren, gewiss nicht das Anliegen, ihren Index-Status in Frage zu stellen; dies wäre töricht. Vielmehr geht es darum, eine Konsequenz aus Dubois' vollkommen zutreffender Feststellung zu ziehen, nämlich jener, dass man angesichts des fototheoretischen Beharrens auf und Verharrens bei der Indexikalität meinen könnte, »die Fotografie sei durch diese Einschreibung des Referenten gewissermaßen blockiert, als ob jede Fotografie zwangsläufig und eigensinnig nur auf ihre Referenz

-
- 19 Brunet, François: »A better example is a photograph: On the Exemplary Value of Photographs in C.S. Peirce's Reflection on Signs«. In: Kelsey, Robin; Stimon, Blake (Hg.): *The Meaning of Photography*. Williamstown, 2008, S. 34–49, hier S. 35f. Brunet geht noch weiter, wenn er bemerkt, dass Peirce Fotografien dort niemals als Beispiel anführe, wo er die Definition des Index erkläre: »This suggests that, precisely because of their marked impurity, photographs are not good examples of indexicality.« Ebenda, S. 47, Anm. 7. Brunet hat auch darauf hingewiesen, dass es schwierig sei, eine Indextheorie der Fotografie auf den Texten Peirces aufzubauen, »insofar as the photographic example most often comes up in his writing as an illustration of the pragmatic coupling of icon and index«. Ebenda, S. 34. Vgl. auch Elkins 2007 (wie Anm. 4), S. 131.
- 20 Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [frz. 1983]. Übers. v. Dieter Hornig, hrsg. v. Herta Wolf. Amsterdam u. Dresden, 1998, S. 65f.
- 21 Maurer-Horak, Ruth: »Vorwort«. In: Hofleitner, Johanna; Horáková, Tamara; Maurer, Ewald; Maurer-Horak, Ruth (Hg.): *Image://images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien, 2001, S. 11–16, hier S. 12.
- 22 Zu wichtigen, jüngeren Revisionsansätzen siehe Elkins 2007 (wie Anm. 4), S. 129–203.

stoßen könnte und uns keine andere Möglichkeit ließe, als diese unübersteigbare Evidenz zu konstatieren.«²³ Ebendies ist, wie die Beiträge dieses Bandes anschaulich belegen, nicht der Fall.

Wer nun die ikonischen Aspekte von Fotografie stärker ins Spiel bringen will, ist gut beraten, zu klären, was denn dies meint: Ikonizität, zumindest wenn es nicht darum gehen soll, den Begriff der Ikonizität im Sinne jener »Allzweckkategorie« in Anschlag zu bringen, als welche Umberto Eco ihn 1975 in seiner *Kritik der Ikonizität* ausgemacht hat, eine Kategorie, in der, so Eco, »viele Phänomene untergebracht« würden, »so wie im Mittelalter das Wort ›Pest‹ vermutlich eine Menge verschiedener Krankheiten bezeichnete.«²⁴ Nicht der schlechteste Weg hierzu ist es, sich noch einmal die Peirceschen Überlegungen zum Ikon ins Gedächtnis zu rufen. Peirce fasste das Ikon ja als jene Zeichenart auf (worauf uns auch Dubois hingewiesen hat), die auf »Ähnlichkeit«²⁵ beruhe, wobei er – dies sei nachdrücklich betont – Zeichen definierte als etwas, das *für jemanden* für etwas stehe.²⁶ Peirce ging mithin von einer triadischen, nicht von einer zweigliedrigen Zeichenrelation aus: Etwas *ist* nicht ein Zeichen (gleich ob Ikon oder Index), sondern etwas wird *für jemanden* zum Zeichen; nichts sei ein Zeichen, so Peirce, wenn es nicht als Zeichen interpretiert werde.²⁷ Dies gilt in besonderer Weise für das Ikon, das, anders als der Index, keine existentielle Referenz zu seinem Objekt aufweist, das mithin nichts denotiert: »Das Ikon steht nicht eindeutig für dieses oder jenes existierende Ding, wie dies der Index tut. Sein Objekt kann, was seine Existenz angeht, eine reine Fiktion sein.«²⁸ Mit Umberto Eco lässt sich sagen, dass ein

23 Dubois (1983) 1998 (wie Anm. 20), S. 86. »If indexicality and iconicity are inseparably bund together within the photograph, we must ask what is at stake in the move to suppress one of these terms so as to promote the other. [...] Clearly one response to this crisis is to attempt to deny the importance of indexicality to an understanding of the photograph and to stress instead its iconicity or, more preferably, its reading as ›a picture‹.« Green 2007 (wie Anm. 17), S. 246.

24 Eco, Umberto: »Kritik der Ikonizität« [ital. 1975]. In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hrsg. v. Michael Franz u. Stefan Richter. Leipzig, 1989, S. 54–88, hier S. 76 u. 87.

25 Peirce (1893) 2000 (wie Anm. 13), S. 193.

26 »A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.« Hartsthorne, Charles; Weiss, Paul (Hg.): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bd. VII. Cambridge, 1958, Nr. 2.228.

27 Siehe Peirce 1958 (wie Anm. 26), Nr. 2.308.

28 Peirce, Charles S.: »Prolegomena zu einer Apologie des Pragmatizismus«. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd. 3. Hrsg. u. übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape. Frankfurt a.M., 2000, S. 132–192, hier S. 136.

Ikon ein Zeichen ist, »das seinem Gegenstand nicht deshalb ähnelt, weil es ihn *reproduziert*«,²⁹ sondern weil es, wie Peirce selbst formuliert, »eine Idee wachruft, die naturgemäß mit der Idee verbunden ist, die das Objekt hervorrufen würde«,³⁰ für welches das Ikon ein Zeichen ist.³¹ Nicht die bildliche Darstellung und ihr Objekt sind demnach ähnlich, sondern das, was Peirce »eine Idee« des Objekts und »eine Idee« der bildlichen Darstellung nennt; an anderer Stelle schreibt er auch statt von »Idee« sehr viel treffender vom Ikon als einem »Vorstellungsbild«. ³² Das in der sprachanalytischen Philosophie viel zitierte Bild eines Einhorns ist also nicht unbedingt einem Einhorn ähnlich, sondern dem Vorstellungsbild, das wir von einem Einhorn haben.

Will man nun eingedenk eines solchen pragmatischen Ikon-Begriffs der Ikonizität des fotografischen Bildes – die wir mit Eco nunmehr als jenen Modus der »Zeichen-Erzeugung«³³ auffassen können, für den die ›Ähnlichkeit‹ von ›Vorstellungsbildern‹ eine »konstitutive Bedingung«³⁴ ist – fototheoretisch gerecht(er) werden, muss es gelten, dort anzusetzen, wo der Index gleichsam »endet«, denn dieser, so Dubois, »endet mit dem *das ist gewesen*, das er nicht zu einem *das besagt* auffüllt«. ³⁵ Immerhin zeigen Fotografien

29 Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* [ital. 1973]. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M., 1977, S. 66.

30 Peirce, Charles S.: »Kurze Logik. Kapitel I« [1895]. In: Peirce 2000 (wie Anm. 13), S. 202–229, hier S. 205.

31 Bei den Ikonen sei »deren Relation zu ihren Objekten eine einfache gemeinsame Teilhabe an einer Qualität [...] und diese Darstellungen kann man Ähnlichkeiten nennen«. Peirce, Charles S.: »Eine neue Liste der Kategorien« [1867]. In: Peirce 2000 (wie Anm. 13), S. 147–159, hier S. 155.

32 »Strenggenommen«, so Peirce, sei es nicht die bildliche Darstellung von etwas, sondern das »Vorstellungsbild im Bewusstsein, das ein Ikon« sei. Peirce, Charles S.: »Kategoriale Strukturen und graphische Logik (H)«. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd. 2. Hrsg. u. übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape. Frankfurt a.M., 2000, S. 98–165, hier S. 113: »Ein reines Ikon kann nur in der Phantasie existieren, wenn es streng genommen überhaupt existiert. [...] Jedes materielle Bild, wie z.B. ein Gemälde, repräsentiert sein Objekt hauptsächlich auf konventionelle Art und Weise.« Peirce 1983 (wie Anm. 17), S. 64.

33 Eco (1975) 1989 (wie Anm. 24), S. 88. Vgl. auch Eco (1973) 1977 (wie Anm. 29), S. 67. Siehe auch Andree, Martin: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute* [2005]. 2. Aufl. München, 2006, S. 49–54.

34 Eco (1975) 1989 (wie Anm. 24), S. 83.

35 Dubois (1983) 1998 (wie Anm. 20), S. 88 (Herv. L.B.). Ingrid Hölzl hat dies sehr genau benannt: »Der ›blinde Fleck‹ der Indextheorie liegt in ihrer Definition der Fotografie als Autografie, als Selbst(ein)schreibung des Refe-



Abb. 1: Ralph Bartholomew Jr., ohne Titel, 1954

nicht nur, frei nach Barthes, deiktisch auf etwas *Gewesenes* wie ein Finger auf einen Gegenstand; sie führen zugleich etwas vor Augen, das sich unserer Interpretation überantwortet – und dabei bisweilen ein ganz eigenes *Dasein* zu gewinnen vermag: eine eigene Bildwirklichkeit.

Bildwirklichkeiten

Den Einband dieses Buches ziert eine Fotografie (Abb. 1). Sie zeigt einen aufwendigen, von ausgeklügelter Lichttechnik überwölbten Kulissenbau im Stil eines amerikanischen Diners. Man könnte sich an einem Filmset wännen: Kabel winden sich über den Fußboden, ein Stativbein ragt ins Bildfeld, Darsteller verkörpern Personal und Restaurantgäste im Moment eines bewaffneten Showdowns, ganz im Stil des Film noir der 1940er und 50er Jahre. Kein Zweifel: Das Foto zeigt eine Inszenierung, gibt diese nach Art einer Set-Aufnahme bildlich wieder. Die in ihm vermittelte Wirklichkeit scheint hingegen – so könnte man jedenfalls prima facie meinen – nicht inszeniert zu sein.

renten auf den fotografischen Bildträger: [...] Die Spurenhaftigkeit oder Indexikalität der Fotografie ermöglicht zwar den Existenzbeweis des fotografierten Objekts, nicht aber dessen Signifikation.« Hölzl, Ingrid: *Der autopoetrische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. Zugl.: Berlin, Humboldt Univ., Diss., 2007. Berlin, 2008, S. 122 u. 128f.

Doch diese Annahme ist ein Trugschluss. Denn das Bild ist 1954 vom amerikanischen Werbefotografen Ralph Bartholomew Jr. für eine (vermutlich niemals realisierte)³⁶ Anzeigenkampagne für Eastman Kodak angefertigt worden. Somit wurde hier nicht beiläufig die *Mise en scène* eines ›Kriminalstücks‹ fotografiert, sondern die Inszenierung wurde aufwendig inszeniert, so tautologisch dies klingen mag. Wenn denn unter dem ubiquitären Schlagwort von der ›Inszenierten Fotografie‹ zu verstehen sein soll, dass eine, wie es in der für das Thema einschlägigen Sekundärliteratur heißt, »Bild-idee«³⁷ in einer »szenische[n] Ausstattung«³⁸ unter Einsatz von »Schauspielern, Kostümen, Licht, Requisiten usw.«³⁹ umgesetzt werde, dann wird man Bartholomews Foto wohl tatsächlich als inszeniert zu bezeichnen haben. Denn die Wirklichkeit wurde mit dieser Fotografie nicht bloß abgelichtet, sondern zum Zwecke ihrer fotografischen Ablichtung allererst hervorgebracht, eben inszeniert.⁴⁰ Das Foto, genauer: die Umstände seiner Produktion lösen folglich durchaus ein, was der amerikanische Fotohistoriker A.D. Coleman bereits 1976 zum Hauptkriterium ›Inszenierter Fotografie‹ erhoben hat, als er schrieb: »Hier *erzeugt* der Fotograf bewusst und intentional Ereignisse aus dem einzigen Grund, davon Bilder zu machen.

-
- 36 Trotz umfangreichster Recherchen war es mir leider nicht möglich, eine entsprechende Anzeige aufzufinden. So muss es weiteren Forschungen vorbehalten bleiben, diese Frage endgültig zu klären.
- 37 Vogel, Fritz Franz: *The Cindy Shermans: inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2005. Köln, Weimar u. Wien, 2006, S. 30; Köhler, Michael: »Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden«. In: Ders. (Hg.): *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*. Kilchberg u. Zürich, 1989, S. 15–46, S. 15. Vgl. Walter, Christine: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowen, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Zugl.: München, Univ., Diss., 2001. Weimar, 2002, S. 60.
- 38 Walter 2002 (wie Anm. 37), S. 61. Vgl. Weiermair, Peter: »Zum Problem der inszenierten Fotografie im 19. und 20. Jahrhundert. Wechselwirkung zwischen Kunst und Fotografie«. In: *Alte und neue Kunst*, Jg. 30, Heft 200, Innsbruck, 1985, S. 28–37, hier S. 29. Bezüglich einer möglichen Binnendifferenzierung zwischen ›inszenierender‹ und ›inszenierter‹ Fotografie siehe Vogel 2006 (wie Anm. 37), S. 30.
- 39 Walter 2002 (wie Anm. 37), S. 61. Vgl. Hefting, Paul: »Les Souvenirs d'Art«. In: Ausst.-kat. Groningen Museum: *Fotografia Buffa. Staged Photography in the Netherlands*. Oktober bis November 1986 (Red.: Poul ter Hofstede). Groningen, 1986, S. 66–69, hier S. 67.
- 40 »The contexts of the photographs have no function except to be photographed.« Edward, Kathleen A.: »Melodrama and Photography«. In: Dies. (Hg.): *Acting Out. Invented Melodrama in Contemporary Photography*. Iowa City, 2005, S. 6–16, hier S. 16.

Dies kann geschehen, indem er in den Verlauf ›realer‹ Ereignisse eingreift oder indem er Tableaus stellt – auf jeden Fall geschieht etwas, das ohne die Beteiligung des Fotografen nicht geschehen würde.⁴¹ Wie gesagt: Dieses Kriterium scheint auch auf Bartholomew zuzutreffen – und doch liegt der Fall bei ihm noch deutlich komplizierter.



Abb. 2: Ralph Bartholomew Jr., ohne Titel, 1954

Denn im Katalogbuch *Retail Fictions. The Commercial Photography of Ralph Bartholomew Jr.* aus dem Jahr 1998 findet sich diese Fotografie in einem deutlich anderen Bildausschnitt abgedruckt (Abb. 2).⁴² Das gemäßigte Querformat ist hier in ein geradezu cinemaskopisches Breitwandformat überführt, wobei leider ungeklärt bleiben muss, ob dieses Format einem Bildausschnitt entspricht, wie er womöglich für die Werbeanzeige vorgesehen gewesen sein mag. Wie auch immer, beiden Bildern liegt die gleiche Fotografie zugrunde – und doch zeigt jedes der Bilder eine jeweils andere Wirklichkeit: hier einen Blick *auf die Szenerie* (Abb. 1), dort einen Blick *in die Szene* (Abb. 2). In der beschnittenen Variante sehen wir nicht mehr den Set einer Diner-Szene (nicht mehr eine Inszenierung, genauer: nicht mehr die *Mise en scène*), sondern die Diner-Szene selbst (also das *Inszenierte*). Das Bild wirkt, als handelte es sich um einen *Still* aus jenem Gangsterfilm, von dem wir beim Blick auf die Szenerie noch annahmen, dass er allenfalls das Modell für die werbefotografische Mimikry abgegeben habe, ganz im Sinne Marshall McLuhans, der 1964 über die Werbefotografie der 50er Jahre lamentierte, »that all ads in magazines and the press had to look like scenes from a mo-

41 Coleman, A.D.: »Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition« [amerik. 1976]. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie III. 1945–1980* [1983]. Neudruck. München, 1999, S. 239–243, hier S. 241.

42 Siehe Wride, Tim B. (Hg.): *Retail Fictions. The Commercial Photography of Ralph Bartholomew Jr.* Los Angeles, 1998, Tf. 99.

vie«.⁴³ Kurzum: Wir vermeinen in diesem zweiten Bild nicht mehr (wie noch eingangs angesichts des großzügigeren Bildausschnitts) die Set-Wiedergabe einer Filmproduktion zu sehen und auch nicht mehr (wie sodann im Bewusstsein des werbefotografischen Entstehungskontextes) die Nachempfindung eines solchen Film-Sets zum Zwecke ihrer fotografischen Ablichtung; wir vermeinen vielmehr das Standbild beziehungsweise eine Produktionsaufnahme eines Kriminalfilms zu sehen.⁴⁴

Wenn also Susan Sontag 1977 in ihrer notorischen Essaysammlung *Über Fotografie* bemerkte, »Fotografien schildern Wirklichkeiten, die bereits existieren«,⁴⁵ und wenn sie weiterhin annahm, ein »gefälschtes Foto« würde »die Wirklichkeit«⁴⁶ verfälschen (siehe hierzu sogleich noch das Fallbeispiel William H. Mumler), dann wird man angesichts der Aufnahme Bartholomews ergänzen müssen, dass Fotos Wirklichkeiten nicht nur zu »schildern« oder zu »verfälschen« vermögen, sondern sich mit ihnen Wirklichkeiten auch entwerfen lassen, Wirklichkeiten, ohne »Anspruch auf Referenzialisierbarkeit«:⁴⁷ fiktive Wirklichkeiten.

Nun lässt sich die Divergenz der Wirkungen unterschiedlicher Bildausschnitte ein und derselben Fotografie weder durch gängige fototheoretische Dispositive hinreichend begründen (da »die« Fototheorie, wie gezeigt, von einer Fokussierung auf die Indexikalität der Fotografie geprägt ist und dies – nochmals – unter Vernachlässigung von ikonischen Aspekten), noch ist diese Divergenz durch den bloßen Verweis auf die Inszeniertheit hinreichend erfasst. Denn dem soeben dargelegten Verständnis nach erfasst der Begriff der fotografischen »Inszenierung« lediglich den Modus Operandi der Bildproduktion, der Herstellung mancher Fotografien; die »Bildwirklichkeit«⁴⁸ wird einem solchen Verständnis nach als deckungsgleich mit der bildvorgängigen, gleichwohl inszenierten Wirklichkeit angenom-

43 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, 1964, S. 231.

44 Siehe grundlegend zu Filmstandbildern Pauleit, Winfried: *Filmstandbilder – Passagen zwischen Kunst und Kino*. Zugl.: Berlin, Univ. d. Künste, Diss., 2000. Frankfurt a.M. u. Basel, 2004.

45 Sontag, Susan: *Über Fotografie* [amerik. 1977]. Übers. v. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. 13. Aufl. Frankfurt a.M., 2002, S. 118.

46 Sontag (1977) 2002 (wie Anm. 45), S. 85 u. 166.

47 Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart, 1975, S. 18.

48 Brock, Bazon: »Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung« [1972]. In: Kemp (1983) 1999 (wie Anm. 41), S. 236–239, hier S. 237. Vgl. Honnef, Klaus: »Die Welt als Vorstellung – Die Vorstellung als Welt«. In: *Kunstforum International*, Bd. 84, Ruppichterroth, Mai bis Juli 1986, S. 72–183, hier S. 72.

men, mithin als bloßes Abbild eines »außerbildlichen Geschehens«⁴⁹ aufgefasst, das vor dem Kameraobjektiv stattgefunden hat.

In dieser Logik müssten sich »Inszenierte Fotografie« und die sogenannte »Dokumentarische Fotografie« – gerade wegen des Tertium Comparationis der »Wiedergabe« bildvorgängiger Wirklichkeit – komplementär zueinander verhalten.⁵⁰ Denn während im Fall der »Dokumentarischen Fotografie« dem landläufigen Verständnis nach die »außerbildliche Realität«⁵¹ oder sagen wir neutraler: die bildvorgängige Wirklichkeit weitgehend unabhängig vom Akt des Fotografierens existiert, besteht Wirklichkeit in der »Inszenierten Fotografie«, wie Michael Köhler schreibt, »allein vor der Kamera«,⁵² und man muss Köhler ergänzen: allein für die Kamera.⁵³ Folglich haben beide, die »Inszenierte Fotografie« wie auch die »Dokumentarische Foto-

49 Keppler, Angela: »Fiktion und Dokumentation. Zur filmischen Inszenierung von Realität«. In: Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hg.): *Ikonologie des Performativen*. München, 2005, S. 189–200, hier S. 190.

50 Es ist allerdings mitnichten so, dass »Dokumentationen« frei von – hier freilich nicht theaterwissenschaftlich aufzufassenden – Inszenierungen wären. Fast unnötig darauf hinzuweisen, dass Fotos natürlich niemals die Wirklichkeit wiedergeben, wie sie ist, sondern allenfalls Aspekte einer Wirklichkeit. Siehe hierzu auch Seel, Martin: »Fotografien sind wie Namen« [1995]. In: Ders.: *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a.M., 1996, S. 82–103, hier S. 92. Entsprechend existieren Trennungsunschärfen und fließende Übergänge zwischen »dokumentarisch« und »inszeniert«. Siehe hierzu auch Schultz, Tanjev: »Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität«. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln, 2003, S. 10–24; Holschbach, Susanne: »Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte der dokumentarischen Fotografie«. In: Grebe, Stefanie; Schneider, Sigrid (Hg.): *Wirklich Wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Ostfildern–Ruit, 2004, S. 23–30.

51 Keppler 2005 (wie Anm. 49), S. 191.

52 Köhler 1989 (wie Anm. 37), S. 15.

53 Manfred Schmalriede spricht von einer »inszenierte[n] Wirklichkeit«. Schmalriede, Manfred: »Inszenierte Wirklichkeit«. In: Ausst.-kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund: *Inszenierte Wirklichkeit*. 4. November bis 30. Dezember 1989 (Ausst. u. Kat. Kurt Wettengl). Dortmund, 1989, S. 5–12, hier S. 6. Renate Wiehager wiederum führt den Begriff der »erfundenen«, im Foto dokumentierten »Wirklichkeiten« an. Damisch-Wiehager, Renate: »Vorwort«. In: Schmalriede, Manfred (Hg.): *2. Internationale Foto-Triennale Esslingen 1992. Erfundene Wirklichkeiten*. Stuttgart, 1992, S. 9–12, hier S. 9. Nochmals: Über eine Bildwirklichkeit, die sich gegebenenfalls von der wie auch immer gearteten, vor der Kamera statthabenden Wirklichkeit unterscheidet, ist mit diesen Begriffen noch nichts gesagt.

grafie« ihren Referenten in der, mit Rudolf Arnheim gesprochen, »wirkliche[n] Wirklichkeit«,⁵⁴ sie referenzieren jeweils auf das, mit Barthes, »buchstäblich Wirkliche«,⁵⁵

Und doch kann es, wird man angesichts des Beispiels Bartholomew eingestehen müssen, neben der fotografisch wiedergegebenen »wirklichen Wirklichkeit« (und sei diese auch inszeniert) auch eine andere, eine ausschließlich diegetische Wirklichkeit geben.



Abb. 3: William Lake Price, Don Quixote in His Study, 1857

Indem ich den in der Kunstgeschichte längst einschlägigen,⁵⁶ indes ursprünglich aus der Filmwissenschaft stammenden Begriff der Diegese an dieser Stelle einführe, beziehe ich mich auf Überlegungen, die der Filmwissenschaftler Etienne Souriau 1951 bezüglich

54 Arnheim, Rudolf: »Die beiden Authentizitäten der photographischen Medien« [1993]. In: Ders.: *Die Seele der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M., 2004, S. 56–63, hier S. 56.

55 Barthes, Roland: »Die Fotografie als Botschaft« [frz. 1961]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [frz. 1982]. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M., 1990, S. 11–27, hier S. 12.

56 Siehe Kemp, Wolfgang: »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«. In: Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald; Warnke, Martin (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, 1986, S. 241–258, hier S. 247.

der *Struktur des filmischen Universums* angestellt hat.⁵⁷ Souriau argumentierte dafür, all das als diegetisch zu bezeichnen, was *im* Film (und wir dürfen analogisieren: *im* Foto) dargestellt sei »und was zur Wirklichkeit« gehöre, die der Film beziehungsweise das Foto »in seiner Bedeutung voraussetzt«; als da wäre: »Alles, was die Diegese betrifft, d.h. alles, was sich laut der vom Film [und laut der vom Foto] präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe«.⁵⁸ Wir werden auf den uns hier (etwas beiläufig) begegnenden Begriff der Fiktion sogleich zurückkommen, wollen aber zuvor festhalten, dass mit ›Diegese‹ »das raumzeitliche Universum der Erzählung« (in unserem Fall: die Wirklichkeit des Dargestellten, nicht des Darstellenden) gemeint ist und mit ›diegetisch‹ »das, was zur Geschichte gehört, sich auf sie bezieht«.⁵⁹ Allerdings ist mit einer Begriffsübertragung auf die Fotografie mindestens ein Vorbehalt verbunden: Denn mit dem Begriff der Diegese verbindet sich nicht zwangsläufig eine »Erzählung« oder »Geschichte«, sondern zunächst einmal lediglich eine bildimmanente Wirklichkeit (gleichwohl zu fragen wäre, wann dies der Fall ist: dass Fotos Geschichte erzählen – und eben u.a. dieser Frage geht der vorliegende Band nach).

Veranschaulichen wir uns – bevor sogleich die Frage nach Fiktion und Narration in der Fotografie angegangen werden soll – die Divergenz zwischen einer fotografisch vermittelten buchstäblichen Wirklichkeit und einer fotografisch erzeugten Bildwirklichkeit noch einmal an einem anderen Bildbeispiel: William Lake Prices Albumabzug *Don Quixote in His Study* aus dem Jahr 1857 (Abb. 3). Indexikalisch referenziert das Bild zwar auf eine Wirklichkeit, die einmal stattgefunden hat, eine »buchstäbliche Wirklichkeit«, nämlich auf einen Mann, der in einer mit diversen Gegenständen gefüllten Raumecke im Lehnstuhl sitzt. Das Foto gibt einen Aspekt einer faktualen Wirklichkeit wieder, es *bildet* diesen Aspekt *ab*. Es denotiert (wenn man, wie gesagt, gewillt ist, die sprachphilosophische Axiomatik auf Bilder zu übertragen) den *Darsteller* des »Hidalgo de la triste figura«, aber nicht Don Quixote selbst. Denn Don Quixote kann nicht denotiert werden, wie sich mit Nelson Goodman sagen lässt: »Gemalte oder geschriebene [und wir ergänzen: fotografische] Schilderungen von Don Quixote [...] denotieren Don Quixote nicht –

57 Siehe Souriau, Etienne: »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«. In: *Revue internationale de Filmologie*, Jg. 2, Nr. 7–8, Paris, 1951, S. 231–240, dt.: Ders.: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« [frz. 1951]. In: *montage/av*, Jg. 6, Nr. 2, 1997, S. 140–157.

58 Souriau (1951) 1997 (wie Anm. 57), S. 151 u. 156.

59 Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. 2. Aufl. München, 1998, S. 313.

der nicht denotiert werden kann, weil es ihn einfach nicht gibt.⁶⁰ Doch nimmt das Foto hier dennoch nicht ausschließlich Bezug auf die fotografisch fixierte, einmalige, buchstäbliche, faktuale Wirklichkeit, sondern es stellt zugleich etwas dar, das sich mit dem Denotierten nicht deckt: eben Don Quixote. Don Quixote wird nicht als reale Person denotiert, das heißt *unmittelbar abgebildet*, sondern es wird – wie auch in der Malerei – die fiktive Figur Don Quixote ikonisch konnotiert, eine Figur, wie sie durch den Bildtitel (der sich im Übrigen auf dem Original-Passepartout des Abzugs angegeben findet), aber auch durch die Diegese aufgerufen wird. Kurzum: Indexikalisch gibt das Foto etwas wieder, das einstmals stattgefunden hat, ikonisch aber stellt es etwas dar, das es nicht zwangsläufig geben muss und im vorliegenden Fall auch niemals gegeben hat: Don Quixote.⁶¹

Eine solche Divergenz zwischen ›wirklicher‹ und diegetischer Wirklichkeit findet sich bei Barthes zwar immerhin bedacht, für die Fotografie aber als unmöglich beschieden. Denn zwar könne beispielsweise die Malerei, so Barthes, »eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben«, aber »anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*.«⁶² Gewiss, etwas muss dagewesen sein, eine reale Sache oder eine tatsächliche Person, ein Darsteller, der den Don Quixote verkörpert – und dies ist schlichtweg nicht zu übersehen. Wohl aber muss, wenn der Malerei das Potential zu fingieren zugestanden wird, auch der Fotografie zugestanden werden, Realität fingieren zu können, »ohne sie gesehen zu haben«, schließlich hat, um Barthes zu paraphrasieren, die Fotografie den spanischen Edelmann, der sich bei Price ganz unverkennbar dargestellt findet, niemals »gesehen«. Er ist niemals »da gewesen«. Und doch stellt das Foto Cervantes' fiktive Romanfigur dar. Wäre dem nicht so, müsste auch ein Standbild aus Peter Yates' Spielfilm *Don Quixote* (Abb. 4) ausschließlich die Schauspieler John Lithgow und Bob Hoskins bei der Arbeit zeigen, nicht aber die beiden Protagonisten der (fast überflüssig zu betonen) fiktiven Spielfilmhandlung.⁶³

60 Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung* [amerik. 1978]. Übers. v. Max Looser. Frankfurt a.M., 1990, S. 128.

61 Zum Problem der Bezugnahme bei Fiktionen und »Repräsentationen-als« siehe auch Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [amerik. 1968]. Übers. v. Bernd Philipp. Frankfurt a.M., 1995, S. 31–37.

62 Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 86.

63 Es sei nicht verschwiegen, dass Jörg Huber auf einen zentralen Unterschied zwischen Standbildern und Film hingewiesen hat: »Die Unmittelbarkeit des Erlebnisses im Kinosaal und der durch die filmische Bewegung simulierte ›live‹ Aspekt treten zurück zugunsten der Darstellung, des Vorzeigens. Die



Abb. 4: Don Quixote (Standbild), USA, 2000, Regie: Peter Yates

In diesem Zusammenhang ist es höchst erstaunlich, dass Barthes die Konsequenzen nicht weiter bedacht hat, die sich für seine Überlegungen aus einem von ihm selbst gezogenen Vergleich ergeben. Um die Besonderheit des »Ça-a-été«⁶⁴ der Fotografie hervorzuheben, stellte er einen Vergleich zum Film an, »denn beim (fiktionalen) Film« würde »das ›Es-ist-so-gewesen‹ des Schauspielers und das seiner Rolle«⁶⁵ vermengt. Der fiktiven Figur und damit allen Ereignissen in der filmischen Handlung (sprich: in der Diegese) müsste nach Barthes also ebenfalls ein »Es-ist-so-gewesen« zukommen.⁶⁶ Wenn dem im Film aber so sein soll, dann fragt sich, warum es eine

Figuren lösen sich aus dem Handlungszusammenhang und verweisen auf sich selbst. Sie zeigen ihr Zeigen. In ihrem Gestellte sein stellen sie sich dem Blick, der Aneignung der Bildbetrachtenden zur Verfügung [...].« Huber, Jörg: »The Big Sleep und das Erwachen. Standbild und ›staged photography‹: Aspekte gestellter Fotografie«. In: Hürlimann, Annemarie; Müller, Alois Martin (Hg.): *Films Stills. Emotions Made in Hollywood*. Ostfildern-Ruit, 1993, S. 61–62, hier S. 61.

64 Barthes 1980 (wie Anm. 5), S. 120 u. 124.

65 Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 89. Barthes bezog diese »Vermengung« des »Es-ist-so-gewesen« auf das, was er »zwei Posen« nannte, er schreibt auch von einer »›posierende[n] Haltung««. Laut Barthes nehme man, sobald man sich des Fotografiertwerdens bewusst werde, automatisch eine solche posierende Haltung ein und verwandele sich »im Voraus zum Bild«. Gleiches gelte für den Schauspieler im Film, nur dass bei, wie Barthes selbst sagt, »fiktionalen« Filmen das Posieren des Dargestellten hinzukomme. Barthes (1980) 1989 (wie Anm. 3), S. 19. Siehe auch Barthes (1961) 1990 (wie Anm. 55), S. 17f.

66 Nebenbei bemerkt scheint es mir sinnvoll, die deutsche Übersetzung von »Ça-a-été« in »Dies-ist-gewesen« zu ändern, um den deiktischen Aspekt dieser Formel noch deutlicher zu machen. In einer solchen Übersetzung zitiere ich Barthes denn auch in meinem Beitrag *Bayards Leichnam* in diesem Band.

solche »Vermengung« prinzipiell (und das heißt nicht unbedingt: in gleicher Weise) nicht auch in der Fotografie geben können soll. Es stellt sich damit folgende Frage: Wenn sich im Spielfilm *Don Quixote* das »Es-ist-so-gewesen« der Schauspieler John Lithgow und Bob Hoskins mit dem »Es-ist-so-gewesen« der dargestellten Figuren Don Quixote und Sancho Panza »vermengt«, warum soll dies dann nicht auch in Prices fotografischer Aufnahme und vor allem in Bartholomews Diner-Szene der Fall sein können?

Eine Antwort auf derartige Fragen bleibt Barthes in *Die Helle Kammer* schuldig. Sie deutet sich aber in seinem Essay *Rhetorik des Bildes* aus dem Jahr 1964 an. In diesem sieht Barthes einen »grundsätzlichen Gegensatz« zwischen Fotografie und Film darin begründet, dass Erstere einen vergangenen Augenblick *festhalte*, während Letzterer ein bildliches Geschehen *vergegenwärtige*. Im fiktionalen Film verschwinde »das *Dagewesensein* zugunsten eines *Daseins* der Sache«. ⁶⁷ Dass Barthes dem Foto eine dem Film analoge Möglichkeit des »Daseins« einer Sache absprach, dürfte wohl daran gelegen haben, dass er lediglich fotografische Bilder in seinen Erwägungen bedachte, die einen im weitesten Sinne »dokumentarischen« Charakter haben – und damit vornehmlich auf Vergangenes referenzieren. Anders formuliert: Barthes begriff Fotografie ausschließlich vom »Dagewesensein« der in ihr wiedergegebenen Sache her, klammerte dabei aber jene Bildpraxis und Bildpragmatik aus, die es in der Fotografie immer schon gegeben hat: die fotografische Fiktion.

Fiktion und Narration

Aus alltäglicher Erfahrung, etwa von der Lektüre des Cervantes-Romans oder vom Anschauen des Spielfilms *Don Quixote*, ist uns vertraut, dass fiktionale Texte und fiktionale Filme wahrgenommen werden wollen, *als ob* sie eine Wirklichkeit wiedergeben. Gleichwohl ist diese vermeintliche Wiedergabe natürlich keine täuschende, andernfalls es sich eben nicht um Fiktion, sondern um Täuschung oder Trug handeln würde. Fälle fotografischen (Be-)Trugs sind uns heute gewiss geläufig; weniger geläufig ist vielleicht, dass sie bereits in der Frühzeit der Fotografie begegnen. Man denke lediglich an den Fall *des Pioniers* der Geisterfotografie, ⁶⁸ William Howard Mumler,

67 Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« [frz. 1964]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [frz. 1982]. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M., 1990, S. 28–46, hier S. 40.

68 Siehe hierzu grundlegend Cloutier, Crista: »Mumler's Ghosts«. In: Apraxine, Pierre; Canguilhem, Denis; Chéroux, Clément; Fischer, Andreas; Schmit, Sophie (Hg.): *The Perfect Medium. Photography and the Occult*.



Abb. 5: William H. Mumler, Master Herrod and his double, ca. 1870

der seit März 1869 ein prosperierendes Fotostudio am New Yorker Broadway betrieb und dort fotografische Porträts mit Geisterapparitionen anbot (Abb. 5).

Mumler gab vor, eine unsichtbare, aber existente Wirklichkeit fotografisch visualisieren zu können, woraufhin er im April 1869 des Betrugs angeklagt und unter reger Anteilnahme von Öffentlichkeit und Presse der Prozess eröffnet wurde. Die Anklage wurde seinerzeit von der New York Daily Tribune auf den Punkt gebracht, als sie rapportierte: »The specific charge against Mumler is that by means of what he termed spiritual photographs, he has swindled many credulous persons, his representations leading the victims to believe that by means of communication with the spirit land, it was possible not only to bring back the departed spirit, but to photograph their immaterial forms [...].«⁶⁹ In der teilweise polemisch, bisweilen auch wechselseitig missionierend geführten öffentlichen Kontroverse um Echtheit und Fälschung der Mumlerschen Geister-

New Haven u. London, 2004, S. 20–23, hier S. 20; Leja, Michael: »Mumler's Fraudulent Photographs«. In: Ders.: *Looking Askance. Skepticism and American Art. From Eakins to Duchamp*. Berkeley, Los Angeles u. London, 2004, S. 21–58; Kaplan, Louis: *The Strange Case of William Mumler Spirit Photographer*. Minneapolis, 2008.

69 Anonym: »Spiritualism in Court«. In: New York Daily Tribune, 22. April 1869, S. 2, hier zit. in. Kaplan 2008 (wie Anm. 68), S. 185f.

Fotos standen sich, wie Louis Kaplan es jüngst formuliert hat, »the rational forces of the scientific faithful« und »the supernatural believe in the wonders of spirit photography«⁷⁰ unversöhnlich gegenüber. Dabei lieferten die unzähligen, ausnahmslos erfolglosen Versuche, Mumler über eine intensive Inspektion seiner Technik auf die Schliche zu kommen, den Spiritualisten die besten Argumente dafür, dass, wo keine technische Manipulation nachzuweisen sei, auch kein Betrug vorliegen könne. Schlussendlich sah sich denn auch der vorsitzende Richter, John Dowling, gegen seine eigene Überzeugung gezwungen, Mumler aus Mangel an Beweisen freizusprechen, da diesem, so die Urteilsbegründung, der Betrug technisch nicht nachzuweisen sei.⁷¹ Aus dem Fall Mumler hat Jennifer Mnookin eine überaus aufschlussreiche Konsequenz gezogen: »The tremendous variation in the understanding of these images as constituting proof of ghosts, proof of fraud, or no proof at all reminds us that we cannot assume that a photograph has a singular and unproblematic meaning.«⁷²

Gleich nun, welche Bedeutung Mumlers Geisterfotos damals zugeschrieben wurde, und gleich, ob sie als täuschend oder authentisch angesehen wurden, als eines hat man sie offenkundig nicht aufgefasst: als fiktional. Denn im Fall von Fiktionen scheint die in ihnen zur Anschauung gelangende Wirklichkeit zwar als solche binnenlogisch überzeugend zu sein, sie steht aber immer unter dem »Vorzeichen« ihres »Fingiertseins«.⁷³ Anders als Täuschungen verdanken sich Fiktionen also gerade des (gleichsam wohlwollenden) Gewährseins der Fiktivität der in ihnen zur Anschauung gelangenden Wirklichkeiten, andernfalls sie nicht als Fiktionen, sondern als Fakten, nicht als fiktive Wirklichkeiten, sondern als faktuale (oder auch vorgetäuschte) Wirklichkeiten aufgefasst würden.

In Bartholomews Diner-Szene (Abb. 2) beispielsweise wird ein Geschehen ansichtig (ein bewaffneter Showdown), das offenkundig »nie oder nie so stattgefunden hat«⁷⁴ und wohl im Regelfall auch nicht wahrgenommen wird, als habe es tatsächlich stattgefunden,

70 Kaplan 2008 (wie Anm. 68), S. XVI.

71 Vgl. auch Kaplan 2008 (wie Anm. 68), S. 27.

72 Mnookin, Jennifer: »The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy«. In: Yale Journal of Law and Humanities, Jg. 10, Nr. 1, New Haven, 1998, S. 1–74, hier S. 30.

73 Iser, Wolfgang: »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text«. In: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München, 1983, S. 121–151, hier S. 139.

74 Kepler 2001 (wie Anm. 49), S. 14. Vgl. auch Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 1999. Berlin, 2001, S. 14.

obgleich das Foto, gerade weil es als Foto wahrgenommen wird, gewissermaßen noch am »Versprechen indexikalischer Referentialität«⁷⁵ parasitiert, mit der Folge wiederum, dass es dieses Geschehen *wiederzugeben* scheint. Ich möchte vorschlagen, diese eigentümliche Wirkungsweise als fotografische Fiktion und derartige Bilder als fiktionale Fotos zu bezeichnen. Ihre Bezeichnung als fiktional meint gleichwohl nicht, dass das Foto *an sich* fiktional ist, das wäre Unsinn, ebenso wenig ist ein Spielfilm *an sich* fiktional.⁷⁶ Und überdies wird mit dem Begriff der fotografischen Fiktion auch keine »gattungskonstitutive Kategorie«⁷⁷ eröffnet, sondern eine bildpragmatische Konstellation benannt, die sich zuallererst im Zusammenspiel von Bild, Bildkontext und Bildlektüre einstellt. Entsprechend ist die Fiktionalität eines Fotos und die Fiktivität⁷⁸ seiner Diegese nicht an

-
- 75 Wortmann, Volker: »Die Magie der Oberfläche. Zum Wirklichkeitsversprechen der Fotografie«. In: Grebe/Schneider 2004 (wie Anm. 50), S. 11–21, hier S. 19. Mit Wortmann lässt sich sagen, dass ein Foto »immer auch gleich den Hinweis auf seine Entstehung mit sich trägt«, entsprechend sei diese Form der »Legende«, eine unsichtbare Legende, »längst stillschweigender Bestandteil unseres alltäglichen Umgangs mit fotografischen Bildern« geworden. Ders.: »Das kultische und das technische Bild. Legenden authentischer Darstellungen«. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim, 1997, S. 132–154, hier S. 135. Wortmann hat aber auch eingewandt, dass die »Evidenz« solcher »apparativ generierten Bilder« zwar »schlagend« sei, »und doch ist dieses Versprechen kein technisches, es ist ein kulturell gewordenes, der Geschichte der Fotografie sozusagen abgerungen«. Wortmann 2004 (wie oben), S. 11.
- 76 Es ist dabei ein gern wiederholter Unsinn, dass Bilder prinzipiell fiktional seien, bspw. wenn Kendall Walton bemerkt: »Pictures are fictions by definition.« Walton, Kendall L.: »Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts«. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, Jg. 51, Nr. 2, Hoboken, 1991, S. 379–382, hier S. 351. Wer derlei behauptet, müsste a) der abwegigen Behauptung zustimmen, dass die allabendliche Nachrichtensendung im Fernsehen fiktional sei, und/oder b) eine Differenzierung zwischen der Fiktionalität des Mediums und der Fiktionalität des Mediatisierten einführen, andernfalls der Begriff der Fiktionalität seine Distinktionsfähigkeit verlöre. Siehe auch Andree, Martin: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute* [2005]. 2. Aufl. München, 2006, S. 229.
- 77 Keitz, Ursula von: »Vorwort«. In: Hoffmann, Kay; Keitz, Ursula von (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction, Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg, 2001, S. 9–14, hier S. 10.
- 78 Die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie siedelt die »Fiktionalität auf Ebene der Erzählung« und die »Fiktivität auf Ebene der Geschichte« an: »Fiktivität und Fiktionalität können im Hinblick auf ihre Bedeutung und ihr

eine Ontologie der Fotografie und genauso wenig an eine »Ontologie der Fiktion«⁷⁹ gebunden. Vielmehr resultiert ›Fiktion‹, wie gesagt, aus einem spezifischen Modus der Bildpragmatik,⁸⁰ welche durch das Bild und/oder seinen Kontext inspiriert ist.

Die Einnahme einer besonderen Rezeptionshaltung gegenüber dem Dargestellten ist demnach die »notwendige Konstitutionsbedingung«⁸¹ von Fiktionen.⁸² Jean-Luc Godard hat dies auf die einfache, vielleicht auch etwas vereinfachende Formel gebracht: »Der Blick macht die Fiktion.«⁸³ Der amerikanische Philosoph Gregory Currie nennt diese fiktionskonstituierende Rezeptionshaltung auch ein »So-tun-als-ob-Spiel«,⁸⁴ ein »game of make-believe«,⁸⁵ wobei Spiel hier selbstredend nicht im Sinne einer infantilen Handlung, sondern eher im Sinne Johan Huizingas als »Aktivität mit einer eigenen Tendenz«⁸⁶ verstanden werden sollte. ›So-tun-als-ob‹, ›Sich-glauben-machen-dass‹ heißt, das fotografisch Dargestellte so wahrzunehmen, *als ob* es unmittelbar auf eine bildvorgängige Wirklichkeit referenziert, *als ob* ›wirkliche Wirklichkeit‹ wiedergegeben sei – indes immer im Bewusstsein der Tatsache, dass dies nicht der Fall ist.⁸⁷

jeweiliges Bezugsfeld klar unterschieden werden; sie sind jedoch eng miteinander verknüpft und bedingen sich in gewisser Weise gegenseitig.« Zipfel 2001 (wie Anm. 74), S. 165.

- 79 Inwagen, Peter van: »Fiktionale Geschöpfe« [amerik. 1977]. In: Reicher, Maria E. (Hg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn, 2007, S. 73–93, hier S. 74.
- 80 Vgl. auch Anderegg, Johannes: »Das Fiktionale und das Ästhetische«. In: Henrich/Iser 1983 (wie Anm. 73), S. 153–172, hier S. 155.
- 81 Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang: »Die Entfaltung der Problemlage«. In: Henrich/Iser 1983 (wie Anm. 73), S. 9–14, hier S. 12: »Wo Fiktion nicht als solche verstanden werden kann, liegt sie nicht vor.«
- 82 Vgl. auch Iser 1983 (wie Anm. 73), S. 138.
- 83 Godard, Jean-Luc: *Einführung in die wahre Geschichte des Kinos* [frz. 1980]. Übers. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas. München u. Wien, 1981, S. 127.
- 84 Currie, Gregory: »Was ist fiktionale Rede?« [amerik. 1985]. In: Reicher 2007 (wie Anm. 79), S. 37–53, hier S. 41. Siehe auch Searle, John R.: »Der logische Status fiktionaler Rede« [amerik. 1974/75]. In: Reicher 2007 (wie Anm. 79), S. 21–36.
- 85 Currie, Gregory: *The Nature of Fiction*. Cambridge, 1990, S. 70.
- 86 Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur* [1938]. Amsterdam u. Basel, 1944, S. 13.
- 87 Vgl. Zipfel 2001 (wie Anm. 73), S. 248. Zipfel hat diese fiktionsspezifische Rezeptionshaltung mit Currie als »charakteristische Doppelstruktur des Sich-Einlassens auf das Spiel einerseits und des Spielbewusstseins andererseits« beschrieben: Zum »*make-believe*-Spiel« gehöre »auch die distanzierte und distanzierende Beobachtung dieses Spiels. Oder anders gesagt: zum *make-believe*-Spiel gehört – wie zu jedem Spiel –, daß der Leser nicht

In einer solchen fiktionskonstituierenden Rezeptionshaltung, in einer solchen »fiktivisierenden Lektüre«⁸⁸ also, wird – dies ist der cardinale Punkt – »die unmittelbare Referenzialisierung«⁸⁹ auf die bildvorgängige Wirklichkeit suspendiert. Es erscheint sodann eine Wirklichkeit eigenen Rechts, eine fiktive Wirklichkeit, die indes nicht in einem Oppositions- sondern in einem Differenzverhältnis zur bildvorgängigen Wirklichkeit steht.⁹⁰

Sieht man nun jene fotohistorischen Publikationen durch, die Fotos mit einer solchen – sich je unterschiedlich ausprägenden – Differenz zwischen bildvorgängiger und diegetischer, zwischen »wirklicher« und fiktiver Wirklichkeit behandeln (unter anderen begrifflichen Prämissen freilich), fällt auf, dass diesen Fotos immer wieder eine bestimmte Eigenschaft zugeschrieben wird: die Eigenschaft zu erzählen – eine Zuschreibung, die sich nirgends so sehr verdichtet findet wie im Titel eines für das Thema einschlägigen Buches: Christine Walters *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*.⁹¹

Erstaunlicher- und bedauerlicherweise entbehren die Behauptungen fotografischer Bilderzählung aber allzu oft einer begrifflichen

nur das Spiel spielt, sondern sich dessen bewußt ist, daß er ein Spiel spielt, und sich insofern selbst beim Spielen beobachten kann.« Mitspielen und Beobachten seien dabei »zwei komplementäre Haltungen, die zu einer adäquaten Rezeption fiktionaler Texte notwendig sind. [...] Die Betonung einer der beiden Perspektiven kann zwar die andere zurückdrängen; so wird das ständige Bewußthalten, dass man es mit einem Spiel zu tun hat, wohl die Partizipation am *make-believe*-Spiel stören [...]. Im Allgemeinen jedoch existieren beide Perspektiven nebeneinander [...]. Diese Spannung zwischen Mitspielen und Beobachten des Spiels ist ein integraler Bestandteil der Fiktions-Rezeption und Teil des fiktionspezifischen Vergnügens an der Rezeption fiktionaler Texte.« Ebenda, S. 258f. u. 278.

88 Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, 1990, S. 125–146, hier S. 132.

89 Anderegg 1983 (wie Anm. 73), S. 156. Man könnte auch von Bildern ohne »unmittelbaren Realitätsbezug« sprechen. Grebe, Stefanie; Schneider, Sigrid: »Wirklich wahr. Fotografien und die Sehnsucht nach dem echten Leben«. In: Grebe/Schneider 2004 (wie Anm. 50), S. 7–10, hier S. 7.

90 Vgl. Heller, Heinz-B.: »Dokumentarfilm als transitorisches Genre«. In: Hoffmann/Keitz 2001 (wie Anm. 77), S. 15–26, hier S. 18.

91 Walter 2002 (wie Anm. 37). Siehe auch Bartram, Michael: *The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*. Boston, 1985, S. 154–180; Hoy, Anne: *Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs*. New York, 1987, S. 8–58; Köhler 1989, S. 28f. u. 38–41; Pauli, Lori: »Setting the Scene«. In: Dies. (Hg.): *Acting the Part. Photography as Theatre*. London u. New York, 2006, S. 13–71, hier insb. S. 58–68; Vogel 2006 (wie Anm. 37), S. 28f.

Grundlegung wie auch der argumentativen Begründung. Denn zum einen bleibt immer wieder ungeklärt, was eigentlich unter ›Bilderzählung‹, unter ›Narration‹ und ›Narrativität‹ zu verstehen sein soll; häufig genug wird das Prädikat ›Bilderzählung‹ mithin verliehen, ohne nachvollziehbar zu machen, was genau damit eigentlich warum ausgezeichnet werden soll. Und zum anderen (und mit ersterem zusammenhängend) bleibt immer wieder ungeklärt, worin denn nun eigentlich die Narrativität sich bildlich manifestiere.

Fast scheint es beispielsweise so, als adaptierten die Exegeten des Spiritus Rector der sogenannten ›Inszenierten Fotografie‹, Jeff Wall, bloß dessen Selbsterklärung, dernach er in Bezug auf die Fotografie an, so Wall, »der Idee einer Geschichten erzählenden, philosophischen Kunst.«⁹² interessiert sei. Walls Aussage wird geradezu unreflektiert übernommen und auf seine Fotos projiziert, wenn diesen (wie gesagt: begrifflich unfundiert und ohne Anführung weiterer Argumente) attestiert wird, sie würden erzählen – eine Behauptung, die bisweilen sogar in der (vermeintlichen) Feststellung kulminiert, das »eigentliche Anliegen« Walls sei »das ›Geschichtenerzählen‹.«⁹³ Hans Belting geht angesichts der fotografischen Tableaus Walls sogar so weit, zu behaupten, dass der Spielfilm »seine Erzählaufgabe« an die zeitgenössische Fotografie ausleihe, Fotografien würden nunmehr »eine ganze Story in einem einzigen Bild repräsentieren.«⁹⁴ Allein, es fragt sich: Welche Story wird bei Wall repräsentiert, welche Geschichte in Bartholomews Diner-Szene erzählt (wenn denn eine erzählt wird)? Eine ähnliche Zuschreibungs-Praxis lässt sich in den einschlägigen Publikationen zu Cindy Sherman ausmachen, deren Auskünfte immer wieder willfährig aufgegriffen und beispielsweise auf Fotos aus ihrer Serie der *Untitled Film Stills* projiziert werden – Auskünfte, die besagen, sie wolle »Fotos machen, die als einzelne Fotos für sich funktionieren, aber trotzdem Geschichten erzählen.«⁹⁵ Und auch bei Gregory Crewdson lässt sich Ähnliches beobachten, wenn dessen Erklärungen in der Sekundärliteratur ebenfalls repetiert und unkritisch auf seine Fotos angewendet werden, beispielsweise die Auskunft, er versuche, »eine Geschichte zu erzählen.«⁹⁶

92 Wall, Jeff: »Meine photographische Produktion«. In: Joly, Jean-Baptiste (Hg.): *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst*. Stuttgart, 1990, S. 57–82, hier S. 69.

93 Walter 2002 (wie Anm. 37), S. 110.

94 Belting, Hans: *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* [2001]. 3. Aufl. München, 2006, S. 233.

95 Neven DuMont, Gisela; Dickhoff, Wilfried: *Cindy Sherman (im Gespräch mit Wilfried Dickhoff)*. Köln, 1995, S. 22.

96 Gregory Crewdson zit. in Mobley-Martinez, T.D.: »Contorted Dreams and Everyday Crisis«. In: *The Albuquerque Tribune*, Albuquerque, 2. März 2001, S. C1 (Übers. L.B.).

»What I'm after, what I've always been after [...] is a picture that tells a story.«⁹⁷ Was aber erzählen die Fotos Walls, Shermans, Crewdsons und anderer Bildautoren (wenn sie denn etwas erzählen)? Und vor allem: Wie erzählen sie?

Derlei Fragen deuten an, dass sich der vorliegende Band einem Unbehagen verdankt: dem Unbehagen daran, dass derart simple und zugleich ganz elementare Fragen (Wie und was wird erzählt?) häufig genug weder gestellt noch beantwortet werden, sondern »Narrativität« kurzerhand behauptet wird. Wer Antworten auf diese Fragen sucht, steht also vor der Erfordernis, zu leisten, was ich soeben als Versäumnis beklagt habe, nämlich einen tragfähigen Narrativitäts-Begriff zu finden und dessen Anwendbarkeit zu überprüfen.

Der Literaturwissenschaftler Wolf Schmidt hat 2005 aus der Perspektive einer interdisziplinären Narratologie vorgeschlagen, dass jene Repräsentationen »narrativ« (in einem weiten Sinne wohl-gemerkt) genannt werden könnten, »die die Veränderung eines Zustands oder einer Situation darstellen«.⁹⁸ Als »Minimalbedingung für Narrativität«⁹⁹ ergibt sich für Schmidt, »dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert wird [...]«¹⁰⁰ Ein Foto muss demnach eine Zustandsveränderung nicht etwa *explizit* darstellen, es wäre bereits *narrativ*, wenn es eine Zustandsveränderung lediglich *impliziert*.

97 Grant, Annette: »Lights, Camera, Stand Really Still. On the Set with Gregory Crewdson«. In: New York Times, New York, 30. Mai 2004, S. AR20. Licht, Schatten und Farbe – das sei »die Palette, mit der ich meine Geschichten erzähle«. Gregory Crewdson zit. in Girst, Thomas: »Auf Furchtbarem Boden«. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 44, München, Oktober 2002, S. 26–31, hier S. 27.

98 Schmidt, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin, 2005, S. 13. Zu einer alternativen Definition einer Minimalbedingung von Narrativität siehe Wolf, Werner: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier, 2002, S. 23–103, hier S. 73. Ich beziehe mich in der folgenden Argumentation ausschließlich auf Einzelbilder. Zu einer Typologie mono- und pluriszenischer Einzelbilder und Bilderreihen siehe Kibédi Varga, Aron: »Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität«. In: Harms, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988*. Stuttgart, 1990, S. 356–367.

99 Schmidt 2005 (wie Anm. 98), S. 13.

100 Schmidt 2005 (wie Anm. 98), S. 13.



Abb. 6: Anthony Suau, Cleveland, Ohio, 26. März 2008, 2008

Machen wir die Probe aufs Exempel: Bei einem ersten Blick auf Bartholomeus Diner-Szene könnte man dieses Foto tatsächlich für narrativ halten, ist doch kaum vorstellbar, dass die Figuren in ihren, mit Barthes gesprochen, »Posen« auf ewig verharren. Der mit einer Pistole bewaffnete Mann im hellen Trenchcoat scheint gerade erst durch die Hintertür des Diners einzutreten, vielleicht auch einen Moment innezuhalten, um den Raum wachen Auges zu durchmustern, während die Belegschaft und die Gäste am Tresen offensichtlich im Moment erst zu registrieren beginnen, was sich dort am Hintereingang tut. Der Mann im Bildvordergrund indes scheint die bedrohliche Situation bereits erfasst und sich just von seinem Stuhl erhoben zu haben, um einen Revolver unter seinem Sakko hervorzuziehen und – ja was eigentlich zu tun? Es ist wohl absehbar, dass im nächsten Moment irgendetwas passieren wird. Nur was? Zwar impliziert das Bild in der Binnenlogik seiner Diegese eine Zustandsveränderung, nicht aber welcher Art diese Zustandsveränderung sein wird, zumindest so lange, wie es sich nicht um ein »Ereignisbild«¹⁰¹ handelt, welches immer »in Relation zu einer a priori schon bekannten Geschichte«¹⁰² steht. Man sollte über diesen feinen Unterschied nicht leichtfertig hinweggehen: Das Bild impliziert, dass es zu einer Zustandsveränderung kommen wird, gewiss; es impliziert aber keine konkrete, ganz bestimmte Veränderung eines Zustandes (keine einsetzende Schießerei oder dergleichen), sondern lässt offen, ja muss naturgemäß offen lassen, welcher Art diese Veränderung

101 Imdahl, Max: »Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto« [1973]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 2: *Zur Kunst der Tradition*. Hrsg. v. Gundolf Winter. Frankfurt a.M., 1996, S. 180–209, hier S. 180.

102 Imdahl (1973) 1996 (wie Anm. 101), S. 180.



Abb. 7: Jeff Wall, *Eviction Struggle*, 1988

sein wird. Ob man eine solche Implikation nun als narrativ bezeichnet, hängt davon ab, wie großzügig man unsere arbeitshypothetische Minimaldefinition von ›Narrativität‹ auszulegen bereit ist. Würde dann aber nicht jedes Foto immer schon eine Zustandsveränderung implizieren, weil jedes Foto offenkundig einen ›Schnitt‹ durch einen (zugegeben: je unterschiedlich dramatischen) Geschehensverlauf darstellt und somit immer ein ›Vorher‹ und ›Nachher‹ impliziert? Wenn die Implikation einer Zustandsveränderung die *Conditio sine qua non* für Narrativität ist, müssten dann nicht auch viele viele andere ›dramatische‹ Fotos ebenfalls ›erzählen‹, etwa das World Press Photo 2008, Anthony Suaus Aufnahme von einer Zwangsräumung am 26. März 2008 in Ohio im Zuge der U.S.-Immobilienkrise (Abb. 6)? Doch wird vermutlich niemand auf die Idee kommen, dieses ›dokumentarische‹ Foto (genauer: dieses Foto, das wir im Regelfall kraft seines Kontextes einer »dokumentarisierenden Lektüre«¹⁰³ unterziehen) als ›erzählend‹ oder ›narrativ‹ zu inkriminieren – und man vergleiche hierzu bloß Jeff Walls Räumungsklagen-Tableau *Eviction Struggle* aus dem Jahr 1988 (Abb. 7), eines jener Leuchtkasten-Diapositive, für deren Interpretation immer wieder der Topos ›Bilderzählung‹ bemüht worden ist, etwa wenn Homa King 2003 im Katalog der Wiener Wall-Retrospektive schreibt: »[...] ein Wall-Bild impliziert *stets* eine Geschichte: eine zeitliche Abfolge von Ereignissen [...]«¹⁰⁴

103 Odin 1990 (wie Anm. 88), S. 132.

104 King, Homa: »Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie«. In: Ausst.-kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien: *Jeff Wall. Photographs*. 22. März bis 25. Mai 2003 (Red.: Gerald Nestler). Köln, 2003, S. 118–139, hier S. 118. Siehe zu Wall auch der Beitrag von Barbara J. Scheuermann in diesem Band.

Wenn aber nun Fotos, die das Eintreten einer Zustandsveränderung implizieren, nicht immer zugeschrieben wird, zu erzählen, dann drängt sich meines Erachtens eine Frage auf (abgesehen davon, dass man natürlich fragen könnte, ob der in Anschlag gebrachte Narrativitäts-Begriff wirklich trägt): Es fragt sich nämlich, ob die Implikation einer Zustandsveränderung überhaupt jenes Kriterium ist, das die Praxis der Erzählbehauptung dominiert und die entsprechenden Zuschreibungen motiviert, oder ob insgeheim nicht doch ganz andere Kräfte wirken, die glauben lassen, bei Wall und auch bei Bartholomew würde bildlich *erzählt*, während Suaus Foto bildlich *zeigt*, *berichtet*, *wiedergibt* oder was immer sonst es leistet. Mir scheint jedenfalls, dass es nicht allein die Implikation von Zustandsveränderungen ist, die in Walls und Bartholomews Bildern ›Erzählung‹ und ›Story‹ erblicken lässt. Vielmehr scheint es das Zusammenspiel a) der Wahrnehmung dieser Fotos als Fiktionen mit b) dem nachgerade anthropologischen Reflex zu sein, das uns Fotos als bildliche ›Schnitte‹ durch einen »vormedialen Geschehensfluss«¹⁰⁵ begreifen lässt.

Auf eine Kurzformel gebracht: Wir erkennen bei Wall, Bartholomew und Co. zwar, dass die Bildwelt fiktiv ist, machen uns aber glauben, da wir gewissermaßen gewohnt sind, fotografische Wirklichkeiten in einen Geschehensfluss irgendwie einzubetten, dass es auch hier einen ›bildvorgängigen‹ Geschehensfluss in der fiktiven Welt gibt, aus dem die Fotos gleichsam einen Ausschnitt darstellen und auf den die Fotos eben qua ihres Charakters als Fotos deiktisch zu verweisen scheinen. Mögen solche Fotografien auch noch so sehr unter dem Verdacht manueller Retusche oder digitaler Kompilierung stehen, mögen wir noch so sehr um ihre ›Inszeniertheit‹ wissen, ihre ›Lebendigkeit‹ speist sich doch aus jenem (auch heute noch) vorhandenen Restglauben an eine Wirklichkeitsreferenz von Fotografie, an ihr indexikalisches Vermögen, ihre deiktische Kraft – ein Glaube, der ihnen in einem »game of make believe« reflexhaft selbst dort einen gewissen Bezug zu einem bildvorgängigen Geschehensablauf unterschiebt (und sei dieser auch bloß fiktiv), wo wir wissen, dass es einen solchen nicht gibt.

Unser Blick auf Fotografien ist es also, der den Aufnahmen Walls und Co. nach wie vor einen besonderen, nämlich durch das historisch verbürgte Prinzip fotografischer Indexikalität geprägten Bildstatus sichert. Anders formuliert: Diese Bilder wollen wahrgenommen werden, *als ob* sie Ausschnitte dieser Wirklichkeit wiedergeben würden (ohne uns allerdings über das *Als-ob* zu täuschen). Und dies lässt uns spekulieren, was es denn für eine Wirklichkeit

105 Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, 2003, S. 129.

ist, der diese Ausschnitte jeweils zugehören. Die gesuchte Referenz aber auf einen (schlichtweg nicht zu greifenden) bildvorgängigen Geschehensverlauf ist nichts anderes als eine große Leerstelle – eine Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja bisweilen nur sehr bedingt impliziert.¹⁰⁶

Insofern sind die in derartigen Fotos fotografisch zur Darstellung kommenden Augenblicke »fruchtbar« im Sinne Lessings, der bekanntlich in seinem viel zitierten *Laokoon* schrieb: »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt.«¹⁰⁷ Diesen, der Imagination überantworteten Anteil an der Bildwirkung und Bildwirklichkeit hat Alberto Manguel auf den Punkt gebracht: »Wenn wir Bilder lesen [...], verleihen wir ihnen vorübergehend einen narrativen Charakter. Wir ergänzen das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und ein Nachher [...].«¹⁰⁸ Manguel spricht auch davon, dass wir dem Bild – und ich meine: in besonderer Weise dem Foto – »eine Geschichte abrin-

106 Vgl. auch Kibédi Varga 1990 (wie Anm. 98), S. 356–367, hier S. 365.

107 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766]. Stuttgart, 2006, S. 23f.: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.« Der »fruchtbare Augenblick« muss allerdings *nicht zwangsläufig* jener Moment einer verbildlichten Geschichte sein, der die stärksten und/oder umfangreichsten Implikationen vorheriger und nachfolgender Ereignisse in sich trägt. (Tatsächlich ist in dieser Passage Lessings auch gar nicht so sehr von Handlungsverläufen die Rede, als von Affektdarstellung und vor allem von der Anregung der Einbildungskraft). Der »fruchtbare Augenblick« muss also nicht zwangsläufig ein »prägnanter Augenblick« sein, zumal sich das Adjektiv »fruchtbar« bei Lessing auch gar nicht auf die Geschichte bezieht, sondern »fruchtbar« meint »fruchtbar« im Hinblick auf die Einbildungskraft des Rezipienten, im Hinblick auf eine Imagination, welche die bildliche Darstellung anzureichern vermag. Diese Erkenntnis leugnet gleichwohl nicht die Tatsache, dass Lessing sich dann doch (und zwar 13 Kapitel später erst) sehr explizit zur Darstellung eines bestimmten Moments im Handlungsverlauf äußert und vorschreibt: »Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.« Ebenda, S. 115. Dieser *prägnante* Augenblick, wie man ihn entsprechend Lessings Formulierung mit Shaftesbury nennen könnte, ist aber, so meine ich, nicht automatisch gleichzusetzen mit dem, was Lessing den »fruchtbaren Augenblick« nannte.

108 Manguel, Alberto: *Bilder lesen* [engl. 2000]. Übers. v. Chris Hirte. Berlin, 2001, S. 19.

gen«¹⁰⁹ würden. Wer in den Fotos Walls, Bartholomews und Co. ›Erzählung‹ und ›Geschichte‹ zu vernehmen meint, unterliegt einem Trugschluss, einer Selbsttäuschung, mal mehr, mal weniger bewusst. Er legt seine Erzählstimme gewissermaßen bloß in das Bild hinein, wie ein Bauchredner seine Stimme einer Puppe leiht,¹¹⁰ und lässt sich dann von der Puppe die tollsten Geschichten erzählen.

109 Manguel (2000) 2001 (wie Anm. 108), S. 20.

110 Ich entlehne die Metapher der Bauchrednerpuppe bei Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* [amerik. 2005]. Übers. v. Achim Eschbach, Ann-Victoria Eschbach u. Mark Halawa. München, 2008, S. 124. Natürlich ist nicht nur jenen Fotos, die ich als fiktional bezeichne, die Fähigkeit eigen, die Imagination ihrer Rezipienten anzuregen. Gleiches gilt für ›dokumentarische‹ Fotos, insbesondere wenn, wie Sontag sagt, ihre »Vertäuung mit der Wirklichkeit sich im Laufe der Zeit löst«, wenn also das Foto in eine »gedämpft abstrakte Vergangenheit« driftet, »in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt«. Sontag (1977) 2002 (wie Anm. 45), S. 73.