



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierende Fotografie im Kontext von
interdependenten Kategorien“

Verfasser

Robert Andreas Buchta

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern und meiner Familie wie auch bei meiner Betreuerin Sabeth Buchmann für ihre Unterstützung und Hilfestellung bedanken. Weiters möchte ich hier noch Frau Dr. Gabriele Werner erwähnen, die mir beratend bei der Konkretisierung meines Themas zur Seite gestanden ist. Zum Schluss dieser kurzen Danksagung auch noch vielen herzlichen Dank an meine Lektorin Irene Buchmayer.

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung	S.1
1. Die Positionierung des Sprechers	S.8
1.1. Rezeptionsanalyse als kulturwissenschaftliches Projekt	S.12
1.2. Die Repräsentation des „Anderen“	S.15
2. Authentizität als Mittel der Wirklichkeitsproduktion	S.20
2.1. Die literarische Konfiguration der medialen Möglichkeiten	S.22
2.1.1. Exkurs: TALBOT als Ikone des Realen	S.23
2.1.2. Die Relativität der Fotografie	S.26
2.2. Mediale Grenzsetzungen und deren ästhetische Auslotung	S.37
2.2.1. Die Form des Authentischen	S.45
Resümee	S.56
3. Gleichzeitigkeit von Moderne und Tradition	S.59
3.1. Der Orient als diskursives Modell	S.69
4. Ein Sensor namens Araki	S.75
4.1. Japan als ambivalente Konstruktion	S.84
Schlussbemerkung	S.96
Anhang	
Bildtafeln	S.105
Bildlegenden	S.121
Abbildungsnachweis	S.123
Literaturverzeichnis	S.126

Einleitung

Wir haben oft diese zufälligen Schlaglichter auf Leben und Tod entdecken können, die unser Interesse vom Hauptgegenstand des Bildes abzogen. Je zufälliger sie erscheinen, je unbedeutender sie an sich sind, desto stärker ergreifen sie von der Vorstellungskraft Besitz.¹

Antje HORNSCHEIDT beschreibt in ihrem Aufsatz „Sprachliche Kategorisierungen als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen“ sprachliche Benennungspraktiken² als extrem wirkmächtig, indem mittels dieser, einerseits Wahrnehmung konstruiert, aber andererseits auch jene Idee kontinuierlich aufgerufen wird, die festschreibt, dass sprachliche Begriffe als solche außerhalb ihrer sprachlichen Benennung existieren könnten.³ Um dies zu verdeutlichen, verweist HORNSCHEIDT darauf, dass sprachliche Handlungen meist als ein Sprechen über etwas der sprachlichen Bezeichnung Vorgängiges verstanden werden, also als eine rein deskriptive Beschreibung von etwas außerhalb des Zeichenraums der Sprache Liegendem. Diesem Konzept der rein deskriptiven Funktion von sprachlichen Zeichen stellt sie ein Konzept entgegen, welches betont, dass Sprache an der Konstruktion von Wirklichkeit, von Welt mitarbeitet. Sprache wird somit von ihr nicht als Mittel der Abbildung einer außersprachlichen Realität verstanden, sondern als ein Instrument der Realitätsherstellung.⁴ Daran ansetzend wird in der hier vorgelegten Diplomarbeit versucht näher zu beleuchten, wie die angebotene Wirklichkeitsdarstellung unsere Vorstellung, unser Rezeptionsverhalten bezüglich des uns umgebenden sozialen Raums beeinflusst, wie somit Welt für den Betrachter wie auch durch diesen inszeniert wird. Dabei erfährt der rein auf die sprachliche Wirklichkeitskonstruktion fokussierte Ansatz von HORNSCHEIDT eine Erweiterung, indem Fotografie als ein maßgebliches Medium der Repräsentation in den Analysefokus rückt, als ein Medium, mit dem Bedeutung produziert und verfestigt wird. Dabei wird die Frage nach der jeweils möglichen, legitimen

¹ Oliver Wendell HOLMES, Das Stereoskop und der Stereograph (1859), in: Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie. Band I. 1839-1912, in: ders./Hubertus von AMELUNXEN (Hg.), Theorie der Fotografie. Band I-IV. 1839-1995, München 2006, S. 118.

² Wobei unter die Bezeichnung sprachliche Benennungspraktiken Benennungen, wie auch Nichtbenennungen fallen, da diese sich einerseits gegenseitig aufeinander beziehen und andererseits jeweils ein bestimmtes Wissen voraussetzen und dieses machtvoll reproduzieren. Siehe hierzu: Antje HORNSCHEIDT, Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen. Aspekte sprachlicher Normalisierung und Privilegierung, in: Katharina WALGENBACH [u.a.] (Hg.), Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen 2007, S. 76 – 78.

³ Antje HORNSCHEIDT, Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen. (zit. Anm. 2), S. 76.

⁴ Ebenda, S. 78 – 79.

Wirklichkeitsdarstellung zu stellen sein. Wie auch jene, inwieweit die Fotografie noch immer als eine dokumentarische Form von Wirklichkeitsrepräsentation angesehen wird, deren Beweiskraft dadurch begründet ist, dass ihr verweishafter Charakter als eine Art von Botschaft wahrgenommen wird, welche ohne Code zu funktionieren scheint. Im Gegensatz zu dieser Sichtweise, dass mittels der fotografischen Möglichkeiten ein direkter und ungefilterter Zugang zur Realität möglich ist, wird daher vielmehr das fotografische Medium als sozial-ästhetisches System betrachtet. Ein System, welches durch einen mehrdimensionalen sozialen Code geprägt ist, der wiederum erst durch den jeweiligen Rezipienten decodiert und gleichzeitig von diesem auch mitbestimmt wird. Die Fotografie wird somit also nicht nur in einem wie auch immer zu beschreibenden isolierten ästhetischen Feld operierend dargestellt, sondern darüber hinaus sollen auch, da das fotografische Medium eben auch innerhalb des allgemeinen sozialen Raumes als Mittel des Beweises, der Repräsentation, Darstellung und Vermittlung eingesetzt wird, die Bezüge zwischen einem vielfach als isoliert betrachteten ästhetischen Feld und dem ihm umgebenden sozialen Raum sichtbar gemacht werden. Dabei wird als Ausgangspunkt Pierre BOURDIEUs Charakterisierung der Fotografie, die er in seiner bekannten Studie über „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“ vornimmt, dienen und die darin konzipierten Theorien als Ausgangspunkt für eigene Konzeptionen verwendet werden. Für BOURDIEU beruht dabei die Beschreibung der Fotografie als ein Modell der Objektivität eben gerade nicht auf einem ihr nicht abzusprechenden wesenhaften Charakterzug, der eben diese Art von Beschreibung begründet, sondern vielmehr auf einer gesellschaftlichen Konvention. Die Fotografie ist somit ein konventionelles System, das eben nicht von sich aus objektiv Welt abbildet.⁵ *Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als „realistisch“ und „objektiv“ gelten.*⁶ Dabei sind für BOURDIEU, ebenso wie der Gebrauch der von der Fotografie gemacht wird, die gesellschaftlichen Vorstellungen, die mit dem fotografischen Apparat verbunden sind, bei der

⁵ Pierre BOURDIEU, Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: ders. [u.a.], Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, dt. von Udo Rennert, Hamburg 2006, S. 85.

⁶ Ebenda, S. 86.

Man könnte beispielsweise annehmen, dass die Feriensituation Photographien begünstigt, die von jener Zwanglosigkeit geprägt sind, zu der sie ermutigt und in der sie sich ausdrückt. In Wirklichkeit setzt die „Szenerie“ in aller Regel eine Inszenierung voraus. Und wenn mancher Amateurphotograph nach Art eines Malers seine Modelle zu eingeübten und umständlichen Posen und Körperhaltungen drängt, so liegt das daran, dass das „Natürliche“ hier wie auch sonst ein kulturelles Ideal ist, das man erst herstellen muss, bevor es festgehalten werden kann. Siehe hierzu: Pierre BOURDIEU, Die gesellschaftliche Definition der Photographie (zit. Anm. 5), S. 92.

Charakterisierung des technischen Gegenstandes, wie er ihn bezeichnet, entscheidend.⁷ Anhand von Nobuyoshi ARAKI, Shadafarin GHADIRIAN, Tracey MOFFATT und Jeff WALL wird somit innerhalb der hier vorgelegten Diplomarbeit nicht nur versucht werden die sozialen Bedingungen der Konstruktion von Wirklichkeit und die damit zusammenhängenden Machtdynamiken zu erläutern, sondern es sollen eben auch die dem fotografischen Medium zugeschriebenen (zugebilligten) Möglichkeitsformen, also das Medium selbst und dessen „spezifische“ Möglichkeiten, beleuchtet werden. Zu diesem Zweck wird näher auf die literarische Bestimmung des Wirklichkeitscharakters von fotografischen Bildern, also auf die den Bildern zugewiesenen Charaktereigenschaften eingegangen. Roland BARTHES, Henry Fox TALBOT, Rosalind KRAUSS, Philippe DUBOIS und Siegfried KRACAUER können hier als diskursbestimmende⁸ Autoren herausgegriffen werden, um mittels dieser exemplarisch ausgewählten Beispielen die dem Medium zugeschriebene Medienspezifität und der Frage nachzuspüren, was schließlich somit jeweils repräsentiert, dokumentiert oder aufgezeichnet werden kann.

Solch eine Medienspezifität wird dabei mit BOURDIEU jedoch nicht nur innerhalb der literarischen Bedeutungsproduktion herausgebildet, sondern schon durch die Verwendung des Mediums selbst, wobei hierbei auch die soziale Anerkennung einer bestimmten Verwendungsmöglichkeit eine legitimierende Rolle spielt, wird das jeweils Spezifische mitgeprägt. Um den autonomen Status der eigenen Mittel und des künstlerischen Feldes an sich legitimieren zu können, widmen sich daher zahlreiche Akteure des Kunstbetriebs der Auslotung der eigenen medial-ästhetischen Möglichkeiten. Die medialen Grenzen werden dabei immer wieder überschritten und neu definiert. Dies geschieht vielfach dadurch, indem ein der Fotografie zugebilligter Wirklichkeitsbezug aufgegriffen wird, um diesen entweder zu negieren, zu hinterfragen oder neu zu bewerten. Gleichzeitig mit der Befragung des Mediums selbst werden jedoch auch Fragen zum Betrachter und dessen Funktion als bedeutungsgenerierender Bestandteil der Produktion von Bedeutung und nach den damit verbundenen Bedingungen der Rezeption gestellt. Es werden also Fragen nach den vielfältigen Deutungsmöglichkeiten, den Deutungsvarianzen von Bildern aufgeworfen und somit auch jene oft unhinterfragt angenommene Bedingung der unmittelbaren Lesbarkeit von

⁷ Pierre BOURDIEU, Die gesellschaftliche Definition der Photographie (zit. Anm. 5), S. 89.

⁸ Stuart HALL folgend verstehe ich den Begriff Diskurs als Bezeichnung für [...] *eine Gruppe von Aussagen, die eine Sprechweise zur Verfügung stellen, um über etwas zu sprechen [...] eine besondere Art von Wissen über einen Gegenstand*. Ein Diskurs ermöglicht es somit ein bestimmtes Thema auf eine bestimmte Art und Weise zu konstruieren und begrenzt damit gleichzeitig die Möglichkeiten, wie über dieses Thema gesprochen werden kann. Dabei besteht ein Diskurs immer aus mehreren Aussagen, die zusammenwirken und, mit Foucault gesprochen, eine diskursive Formation bilden. Siehe hierzu: Stuart HALL, Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht, in: ders., Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, dt. von Ulrich Mehlum [u.a.], Hamburg 2008, S. 150.

„realitätsgebundenen“ Bildern, die an den alltäglichen – homogen gedachten – sozialen Umraum angebunden sind, hinterfragt. Mit Umberto ECO kann dabei das Kunstwerk, also die fotografische Arbeit selbst, als eine offene Form bewertet werden. Der jeweilige Produzent strukturiert dabei ein *Gewebe von kommunikativen Wirkungen* meist derart, dass dieses dann auch wiederum vom Rezipienten in dem von ihm intendierten Sinne erkannt werden kann.⁹ *In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, dass diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, dass das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.*¹⁰ Diese hier somit konstatierte Bedeutungsvielfalt von fotografischen Bildern führt dabei jedoch nicht dazu, dass diese außerhalb von hegemonialen Diskursen zu denken wären. Vielmehr werden, gerade auch innerhalb der von ECO als individuell bezeichneten Betrachterperspektive, bevorzugte (hegemoniale) Deutungsmuster zur Interpretation herangezogen. Somit werden über die angewendeten Muster der Decodierung bestimmte Bedeutungen favorisiert und auch fixiert, die dabei gleichzeitig jedoch immer wieder aufs Neue verhandelt und somit neu bestimmt werden.¹¹ Die von ECO konstatierte Offenheit bedeutet deswegen für ihn selbst eben keine unbegrenzte Interpretationsfreiheit, sondern hängt für ihn von einer bedingten Anzahl von Möglichkeiten ab, die es somit auch dem Autor erlaubt den Leser zu kontrollieren.¹² Wenn

⁹ Umberto ECO, Das offene Kunstwerk, dt. von Günter Memmert, Frankfurt am Main 2002, S. 29 – 30.

¹⁰ Ebenda, S. 30.

¹¹ Antonio GRAMSCI's Hegemonietheorie, an dem sich auch der hier verwendete Hegemoniebegriff orientiert, versucht zu erklären, wie unterdrückte gesellschaftliche Schichten dazu bewegt werden können die bestehenden Machtstrukturen zu unterstützen und somit Herrschaft zu sichern, indem die Interessen der dominanten Klasse universalisiert werden. Dies geschieht dabei für ihn dadurch, dass nicht etwa der Staat diese Kräfteverhältnisse mittels Zwang sicherstellt, sondern die Hegemonie mittels der Zivilgesellschaft selbst und über deren Institutionen (Erziehungswesen, Familie oder etwa auch die Massenmedien) gefestigt wird. Die dabei notwendige Konsensbildung stellt dabei für ihn einen andauernden Prozess dar, bei dem die Frage nach der Verteilung von Macht immer wieder aufs Neue gestellt wird. Siehe hierzu: Christina LUTTER/Markus REISENLEITNER, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 2005, S. 71 – 72. und auch Antonio GRAMSCI, Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, Berlin 1991 – 2002. Mit GRAMSCI definiert daher auch HALL den Hegemoniebegriff wie folgt: *Für die „Hegemonie“ in Gramscis Sinne aber ist wesentlich nicht das bloße Hinaufarbeiten einer ganzen Klasse zur Macht, mit ihrer voll ausgebildeten „Philosophie“, sondern der Prozess, durch den ein historischer Block gesellschaftlicher Kräfte konstruiert und die Überlegenheit dieses Blocks gesichert wird. [...] Die Herrschaft der herrschenden Ideen wird nicht dadurch garantiert, dass sie immer schon mit den herrschenden Klassen gekoppelt sind. Vielmehr ist die wirksame Koppelung herrschender Ideen an den historischen Block, der in einer bestimmten Periode hegemoniale Macht erlangt hat, genau das, was der Prozess des ideologischen Kampfes sicherstellen will.* Siehe hierzu: Stuart HALL, Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr, in: ders., Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, dt. von Kristin Carls [u.a.], Hamburg 2004, S. 31.

¹² Umberto ECO, Das offene Kunstwerk (zit. Anm 9), S. 33.

auch diese Kontrollmöglichkeit im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit wie auch die bedingte Anzahl von Interpretationsmöglichkeiten noch genauer zu hinterfragen sein wird und hier noch explizit auf die historische Bedingtheit dieser Möglichkeiten hingewiesen werden muss. So lässt sich doch sein Ansatz dahingehend als produktiv erachten, als er eben nicht mehr von einem linearen Kommunikationsmodell ausgeht, sondern dem Betrachter nun eine produktive Position innerhalb des Kommunikationsprozesses einräumt.

In seinem Text „Der Handel mit Fotografien“ beschreibt nun Allan SEKULLA diese von ECO angesprochen Bedingtheit der Rezeption als einen machtvollen Diskurs, der eben die Konsumtion fotografischer Bilder, aber gleichzeitig auch deren Produktion regelt.¹³ *Kodiert in akademischen und populären Texten, in Büchern, Zeitungen, Journalen, in institutionellen und kommerziellen Ausstellungen, im Design der fotografischen Ausrüstung, in der Ausbildung, in alltäglichen sozialen Ritualen sowie – durch die Wirkung dieser Kontexte – auch in Fotografien selbst, übt dieser Diskurs eine Gewalt aus, die gleichzeitig materiell und symbolisch ist und Sprache und Macht unentwirrbar miteinander verbindet.*¹⁴ Bilder und wie in dieser Diplomarbeit noch zu zeigen sein wird, auf besondere Art und Weise fotografische, kategorisieren und strukturieren dabei unsere Sicht auf die Wirklichkeit und konstruieren diese somit mit. Sie dienen dabei einerseits als jene Vermittlungsinstanz durch welche erst der soziale Raum erfahrbar wird, aber andererseits auch als Leitfaden dafür, wie dieser überhaupt zu bewerten ist. Die Inszenierung von Wirklichkeit, wenn dieser auch keine alleinige Deutungsmacht zugeschrieben werden kann, ist also als ein machtvoller Diskurs zu verstehen, der unser Wissen strukturiert. Das fotografierte Objekt wird dabei eben nicht einfach nur fixiert, sondern gleichzeitig auch einem Konstruktionsprozess unterworfen. Ein Prozess der selbst, wie dies etwa SEKULLA in seinen zuvor zitierten Text zeigt, auf sozial bedingtem und somit situiertem Wissen aufbaut. Wissen über das „Eigene“ wird dabei ebenso transportiert wie Vorstellungen über das einem „Fremde“. Diesen Normierungen und Differenzsetzungen soll im weiteren Verlauf dieses Textes nachgespürt und aufgezeigt werden, wie über diese normierenden Setzungen Bedeutung und somit Wissen produziert wird. Hierzu wird einerseits die eigene Position als situiert gekennzeichnet, wie auch Mehrfachdiskriminierungen und Mehrfachprivilegierungen thematisiert.

Ausgehend von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive wird daher im Folgenden versucht, anhand der interdependenten Kategorien Race und Gender, die von dem Autor dieser Diplomarbeit als *strukturell dominierend* angesehen und deswegen durch diesen auch

¹³ Allan SEKULLA, Der Handel mit Fotografien, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta WOLF (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1, Frankfurt am Main 2005, S. 255.

¹⁴ Ebenda, S. 255 – 256.

als solche markiert werden, nach den *Ambivalenzen von Sichtbarkeit*¹⁵ zu fragen; wobei die dabei vorgenommene Setzung im weiteren Verlaufe der Diplomarbeit noch genauer zu begründen sein wird, da einem stets bewusst sein muss, dass eine solche Setzung, die ja auch mit der Nichtbenennung von anderen möglichen *strukturell dominierenden* Kategorien¹⁶ einhergeht, immer normativ und daher als Konstruktionsleistung zu verstehen ist. Eine Konstruktionsleistung, die für HORNSCHEIDT über die Begründung der jeweilig vorgenommen Setzungen wie auch Nichtsetzungen selbst nachvollziehbar und somit auch kritisierbar gemacht werden muss. Wobei sie jedoch auch zu bedenken gibt, dass es dabei gerade nicht darum gehen kann, dem Ideal einer vollständigen Benennung aller möglichen Setzungen nachzueifern.¹⁷ [...] *egal welche und wie viele Setzungen berücksichtigt werden in einer konkreten Analyse, handelt es sich doch trotzdem immer nur um Modelle, nicht um adäquate(re) Wirklichkeitsabbildungen! Wichtig erscheint mir hier die kritische selbstreflexive Diskussion der eigenen Setzungen und bewussten Nicht-Setzungen, die dadurch das analytische Vorgehen und die eigenen Normvorstellungen transparent und hinterfragbar machen und so Anschlussmöglichkeiten für weitere Untersuchungen bieten, die beispielsweise andere Setzungen vornehmen und für diese Argumentieren.*¹⁸ Ähnlich wird auch in dem Text „Intersektionalität oder Simultanität?!“ argumentiert. Indem hier ebenso explizit darauf hingewiesen wird, dass es notwendig ist, die eigene soziale und theoretische Positionierung im Text zu reflektieren, um somit die Position des Autors als eine zu kennzeichnen, die von spezifischen Theorien ausgeht, durch welche die Interpretation der Rechercheergebnisse mitbestimmt und daher die Autorenposition nicht als eine objektive Instanz, in einem positivistischen Sinne, verstanden werden kann, sondern vielmehr als eine

¹⁵ Mit dem Begriff beziehe ich mich auf die von Johanna SCHAFFER verfasste Dissertation „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“. Ähnlich wie HORNSCHEIDT den Zusammenhang von Benennungen wie Nichtbenennungen und den damit einhergehenden Normsetzungen analysiert, versucht sie darzulegen, wie mehr Sichtbarkeit auch mit einer höheren Einbindung in normative Parameter einhergeht. Indem der Zusammenhang zwischen politischer Macht und Sichtbarkeit infrage gestellt wird, verweist sie darauf, dass Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht als binäre Opposition zueinander gesetzt werden können, bei der nur die Sichtbarkeit mit positivem Aspekten konnotiert ist, sondern Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sollten vielmehr als diskursive Konstruktionen verstanden werden, welche sich gegenseitig bedingen und modulieren. Siehe hierzu: Johanna SCHAFFER, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, S. 51 – 52.

¹⁶ Als Beispiele solcher Kategorien, wenn auch dies, welches es zu bedenken gilt, wiederum zu Nichtbenennungen führt, lassen sich etwa Schicht, Behinderung und Nationalität nennen. Siehe hierzu: Antje HORNSCHEIDT, *Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen* (zit. Anm. 2), S. 94 – 95.

¹⁷ Antje HORNSCHEIDT, *Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen* (zit. Anm. 2), S. 88.

¹⁸ Ebenda, S. 88.

Instanz, die an der Konstruktion von Wirklichkeit mitarbeitet.¹⁹ Die Positionierung des Autors und die damit einhergehenden Setzungen dieses Textes werden dabei innerhalb des nun folgenden einleitenden Kapitels kurz umrissen, um eben die nachfolgende Konstruktionsleistung einerseits zu kontextualisieren, wie auch die Autorenposition selbst zu markieren.

¹⁹ Umut EREL [u.a.], Intersektionalität oder Simultaneität?! Zur Verschränkung und Gleichzeitigkeit mehrfacher Machtverhältnisse. Eine Einführung, in: Jutta HARTMANN [u.a.], Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht, Wiesbaden 2007, S. 247.

1. Die Positionierung des Sprechers

*Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort !“
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort ?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft ?
Es soll stehen: Im Anfang war die Kraft !
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat !²⁰*

Wie bereits angesprochen wird im Vordergrund der hier vorgelegten Diplomarbeit die Frage nach der Inszenierung von Wirklichkeit im Kontext von Mehrfachdiskriminierungen beziehungsweise Mehrfachprivilegierungen stehen, wobei die dabei angesprochenen Achsen der Ungleichheit, wie sie von Cornelia KLINGER und Gudrun-Axeli KNAPP²¹ bezeichnet werden, nicht einfach nur als additiv aneinander reihbare Kategorien thematisiert werden, sondern vielmehr als komplexe soziale Konstruktionen, mittels derer eben die auch von KLINGER und KNAPP angesprochene wechselseitige Bedingtheit von Machtdynamiken benannt und akzentuiert werden kann.²² Dabei wird sich die hier eingenommene wissenschaftliche Perspektive, die mit der Position des weißen männlichen mitteleuropäischen Sprechers²³ oder Autors²⁴ identifiziert werden kann, an dem Vorschlag

²⁰ Johann Wolfgang GOETHE, Faust. Erster Teil. Mit Illustrationen von Eugène Delacroix und einem Nachwort von Jörn Göres, Frankfurt am Main/Leipzig, 2007, S. 61.

²¹ KLINGER und KNAPP definieren dabei die Achsen Klasse, „Rasse“ und Geschlecht *als differente, aber miteinander in Wechselwirkung stehende gesellschaftliche Strukturzusammenhänge*. siehe hierzu: Cornelia KLINGER/Gudrun-Axeli KNAPP, Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz: Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, Rasse/Ethnizität, in: dies. [u.a.], Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz: zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität, Frankfurt am Main 2007, S. 19.

²² Die einleitenden Sätze gehen inhaltlich auf ein Seminar „Intersektionalität – eine Frage der Vermittlung“ zurück, welches im Sommersemester 2009 an der Universität für Angewandte Kunst Wien von Susanne LUMMERDING abgehalten wurde.

²³ Hiermit erfolgt, ähnlich wie dies Antje HORNSCHEIDT in ihrem Text „Sprachliche Kategorisierungen als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen“ vorschlägt, eine erste Markierung der Position des Sprechers. Da der Autor dieses Textes davon überzeugt ist, dass Wissen immer situiert und als solches gekennzeichnet werden sollte. Siehe hierzu: Antje HORNSCHEIDT, Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen (zit. Anm. 2), S. 68.

²⁴ Laut der Definition Michel FOUCAULTS stellt der Autor, indem er Diskurse gruppiert, jenes Instrument dar, welches einen Diskurs verknüpft und somit eine Einheit, einen Ursprung seiner Bedeutungen, als einen definitorischen Mittelpunkt des ihm angeblich „innewohnenden“ Zusammenhaltes konstruiert. Der Autor besitzt dabei aber nicht nur die Fähigkeit einen Diskurs zu reglementieren (diesen zu ordnen), sondern verfügt gleichzeitig mit dieser über eine privilegierte Deutungsmacht. Siehe hierzu: Michel FOUCAULT, Die

von Katharina WALGENBACH orientieren, welche dafür plädiert, statt von einem gedanklichen Modell von Interdependenzen vielmehr von interdependenten Kategorien selbst auszugehen. *Durch diese integrale Perspektive wird die Idee der „Verschränkung“ [...] radikalisiert, indem Differenzen bzw. Ungleichheiten nicht mehr zwischen (distinkt oder verwoben gedachten) Kategorien wirksam sind, sondern innerhalb einer Kategorie.*²⁵ Diese Positionierung erfolgt deswegen, da für den Autor dieser Arbeit wie auch für WALGENBACH die vielfach innerhalb der Literatur angesprochenen Verschränkungsmetaphern²⁶ die Vorstellung eines den sozialen Kategorien zugrundeliegenden genuinen Kerns tradieren²⁷ und somit wiederum selbst Ausschlüsse erzeugen, indem nur bestimmte soziale Kategorien als relevant oder als relevanter gesetzt werden. Deswegen ist darauf hinzuweisen, dass eben über Interdependenzen nicht nur Dominanzverhältnisse kritisiert und aufgezeigt werden können, sondern diese selbst Hierarchisierungen und Dethematisierungen produzieren können.²⁸ Indem WALGENBACH den Ansatz von Cornelia KLINGER, den diese in ihrem Aufsatz „Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht“²⁹ entwirft, wobei Klasse, Rasse und Geschlecht als dominante Grundmuster von gesellschaftlicher Ungleichheit dargestellt werden, thematisiert und auch kritisiert, spricht sie eben diese zuvor genannte Problematik der Festschreibung von relevanten Dominanzverhältnissen an. Sie gibt zu bedenken, dass eben auch der Status eines Grundmusters selbst historisch variabel und somit kontextabhängig ist.³⁰ Aufbauend auf KLINGERS Definition von Grundmustern sozialer Ungleichheit, erweitert sie eben diese, indem sie von einer *strukturellen Dominanz*

Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, dt. von Walter Seitter, erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 2003, S. 20.

²⁵ Katharina WALGENBACH, Gender als interdependente Kategorie, in: dies. [u.a.] (Hg.), Gender als interdependente Kategorie (zit. Anm. 2), S. 24.

²⁶ Diese werden etwa bei der schon genannten Arbeit von KLINGER und KNAPP oder auch bei Kimberlé CRENSHAWs bekannter Definition von Intersektionalität als eine Art von Straßenkreuzung verwendet: The point is that Black woman can experience discrimination in any number of ways and that the contradiction arises from our assumptions that their claims of exclusion must be unidirectional. Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes from all of them. Similarly, if a black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination. siehe hierzu: Kimberlé CRENSHAW, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: Joy JAMES/T. Denean SHARPLEY-WHITING (Hg.), The black Feminist Reader, Old Westbury/New York 2000, S. 216.

²⁷ Katharina WALGENBACH, Gender als interdependente Kategorie (zit. Anm. 25), S. 23.

²⁸ Ebenda, S. 41.

²⁹ Cornelia KLINGER, Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht, in: Gudrun-Axeli KNAPP/Angelika WETTERER (Hg.), Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II, Münster 2003, S. 14 – 48.

³⁰ Katharina WALGENBACH, Gender als interdependente Kategorie (zit. Anm. 25), S. 52 – 55.

bestimmter Kategorien spricht, die eben die jeweils bestehende Gesellschaft strukturieren. Dabei handelt es sich bei diesen Strukturen [...] *um ein historisch, sozial, politisch und kulturell tradiertes Dominanzverhältnis, das mehrere gesellschaftliche Bereiche durchzieht und Lebensrealitäten auf fundamentale Weise prägt. Wobei diese Prägung nicht als deterministisch verstanden wird, sondern als Produkt von sozialen Kämpfen bzw. Kräfteverhältnissen.*³¹ Somit müssen auch interdependente Kategorien als gesellschaftlich produziert betrachtet werden, als Konstrukte, die selbst innerhalb von Macht- und Herrschaftsverhältnissen entstanden sind und somit nicht frei von Dethematisierungen und Hierarchisierungen sind.³² Antje HORNSCHEIDT sieht dieses in ihrem Aufsatz „Sprachliche Kategorisierungen als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen“ ähnlich, wenn sie Sprache als ein konstituierendes und reproduzierendes Mittel bei der Herstellung von Bedeutung ansieht. *Sprache wird [...] als die Grundlage des Sprechens über Kategorien angesehen und dies wiederum als grundlegend dafür, wie wir Kategorien, und damit auch Interdependenzen zwischen Kategorien, überhaupt konzeptualisieren können. [...] Durch eine kritische Hinterfragung der Vorgängigkeit der Kategorie „Kategorie“ wird diese stärker als situativ, kulturell und historisch kontextualisiert verstanden [...].*³³ Gender sieht sie dabei als eine diskursiv geschaffene Kategorie an, die durch sprachliche Kategorisierung diskursiv als vorgängig hergestellt wird. *Dieses Verständnis entspricht einer diskursanalytischen und am ehesten kulturwissenschaftlichen Tradition im Anschluss an Foucault, gemäß derer Gender als normatives System auch durch die diskursive Produktion von Abweichungen und oder Norm(alis)ierungen geschaffen werden. Diese Konstruktion von Gender als Kategorie durch diskursiv geschaffene Kategorisierungen erfolgt dabei durch unterschiedliche Mechanismen der Wissensgenerierung in Abhängigkeit von unterschiedlichen Machttechnologien. In dieser Sichtweise wird Gender als Kategorie immer auch als diskursiv umkämpft angesehen und wird in unterschiedlichen Diskursen in ihrer Bedeutungsbelegung und Wirkmächtigkeit herausgebildet, Gender ist in dieser Sichtweise entweder ein in und durch Diskurse bedeutungsmäßig gefülltes oder in und durch Diskurse überhaupt erst geschaffenes Kategoriensystem, [...].*³⁴ Somit geht HORNSCHEIDT davon aus, dass jegliches Wissen von der Welt immer ein sozial vermitteltes Wissen ist. Wobei für ihren Analyseansatz sprachliche

³¹ Ebenda, S. 56.

³² Ebenda, S. 62.

³³ Antje HORNSCHEIDT, Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen (zit. Anm. 2), S. 66.

³⁴ Ebenda, S. 75.

Interaktionsprozesse maßgeblich für die Bedeutungszuschreibung sind, da mittels dieser, Kategorien sprachlich aufgerufen und somit als Ordnungsgrößen etabliert werden.³⁵

Zu der hier angesprochenen Thematik der selbstreflexiven Markierung der kontextgebundenen Autorenposition gibt Antje HORNSCHEIDT nun in ihrem Artikel „(Nicht)Benennungen: Critical Whiteness Studies und Linguistik“ zu bedenken, dass meist jeweils nur die Abweichung vom angenommenen „Normalen“ markiert und auf diese Art und Weise tradiert und zum *immer wieder bestätigten Normalfall* wird. *Es werden also nicht alle Seiten einer Differenzierung explizit gemacht, sondern in der Regel jeweils nur diejenigen, die als Abweichung zur so implizit aufgerufenen Normalität empfunden werden.*³⁶ Als exemplarisches Beispiel legt sie dar, dass das Konzept „Schwarze Deutsche“ eben nur dann Sinn als sprachliche Kategorisierung erzeugen kann, wenn man gleichzeitig von einem nicht benannten, als Normalfall gesetzten Konzept von „Weißen Deutschen“ ausgeht.³⁷ Dabei wird für HORNSCHEIDT mittels der Nichtbenennung, Weißsein als unhinterfragbare Norm kontinuierlich reproduziert und somit die eigene Machtposition verschleiert und als eine Art naturalisiertes Vorrecht festgeschrieben.³⁸ In dem Text „Intersektionalität oder Simultaneität?!“ wird dies aufgegriffen, indem betont wird, *dass Forscherinnen insbesondere im Zuge der Datenanalyse sich die Frage stellen müssen, wie Unterdrückungsverhältnisse die Daten, die sie produzieren, mitstrukturieren.*³⁹ Der analytische Wert der Bezeichnung „Intersektionalität“ ergibt sich dabei für das Autorenkollektiv des Artikels erst dadurch, dass dieser in einem gesellschaftskritischen Kontext eingebettet und ausbuchstabiert wird. Daher kann auch erst mittels einer gesellschaftskritisch verfahrenen Analyse, bei der eben auch die eigene Positionierung innerhalb des sozialen Raumes mitgedacht und somit reflektiert wird, ein interdependentes Beziehungsgeflecht von Macht und Herrschaft verstanden werden. Der Begriff der Intersektionalität allein kann dabei für die Autoren die Interdependenz und Relationalität, welche die gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse bestimmen, eben gerade nicht benennen, weil der Begriff zwar beschreibt, [...] *dass das Subjekt durch unterschiedliche gesellschaftliche Verhältnisse strukturiert wird, [aber] ohne jedoch deren unterschiedliche Wirkungsweisen, über die asymmetrische Machtbeziehungen hervorgebracht werden, in den Blick zu bekommen.*⁴⁰ Es geht ihnen also um das Aufzeigen und Hinterfragen

³⁵ Ebenda, S. 70.

³⁶ Antje HORNSCHEIDT, (Nicht)Benennungen: Critical Whiteness Studies und Linguistik, in: Maureen Maisha EGGERS [u.a.] (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinforschung in Deutschland*, Münster 2005, S. 479.

³⁷ Ebenda, S. 478 – 479.

³⁸ Ebenda, S. 482.

³⁹ Umut EREL [u.a.], *Intersektionalität oder Simultaneität?! (zit. Anm. 19)*, S. 247.

⁴⁰ Ebenda, S. 245.

von gesellschaftlichen Zusammenhängen und damit verbunden, um die jeweils gültige legitime Definitionsmacht, also um die problematischen Bedingungen von Vermittlung und Medialität. Erst mit der Einbettung innerhalb einer gesellschaftskritischen Herangehensweise und der Reflektion der Autorenposition ist es für sie möglich die Risiken, welche bei der Interpretation mittels einer „intersektionalen Perspektive“ bestehen, zu vermeiden. *Zum einen sehen wir die Gefahr, dass eine Konzeptionalisierung von Machtverhältnissen, die ja auch ihre spezifischen Widerstandsformen hervorbringen, aufgegeben wird zugunsten einer simplen Auflistung von Differenzen. Stattdessen erscheint es uns wichtig, dass Forschung einen herrschaftskritischen analytischen Rahmen entwickelt, der eine klare Analyse spezifischer Unterdrückungsformen mit der Analyse des Ineinandergreifens unterschiedlicher Unterdrückungsverhältnisse verbindet. [...] Freischwebende Intersektionalitätsanalysen können nicht nur unnütz, sondern für emanzipatorische Wissensproduktion sogar gefährlich sein, indem sie eine Beliebigkeit sozialer Unterschiede postulieren, die sehr gut gegen eine emanzipatorische Wissensproduktion verwendet werden kann.*⁴¹

1.1. Rezeptionsanalyse als kulturwissenschaftliches Projekt

Wenn auch der Autor im Sinne FOUCAULTs Diskurse strukturiert und somit Bedeutung produziert⁴², ist jedoch gerade ein lineares Kommunikationsmodell, welches die machtvolle Position des Sprechers universal setzt und dadurch diesem die alleinige Deutungsmacht zuweist, zu hinterfragen. Gegen eine somit aufgerufene unmittelbare Vermittlungsmöglichkeit von durch den jeweiligen Produzenten vorbestimmten Bedeutungen opponiert eine kulturwissenschaftliche Rezeptionsanalyse, wie sie beispielsweise von Ian ANG angewendet wird. Diese kann dabei einerseits aufzeigen, wie einzelne Rezipienten aktiv Bedeutung produzieren und sich somit ihre Kultur selbst schaffen und eben nicht nur passiv agierend, bereits im vorhinein determinierte Bedeutungen übernehmen. Andererseits zeigt sie jedoch auch, dass die Produktion von Bedeutung trotzdem als ein hochgradig politisierter und kultureller Prozess verstanden werden muss. *Eben dieser Gedanke der grundsätzlichen Einbettung des Fernsehkonsums (und des Medienkonsums im allgemeinen) in das Alltagsleben, und damit seiner nicht zu vermindernden Heterogenität und dynamischen Komplexität, ist ein Hauptaspekt in der kulturtheoretisch orientierten Rezeptionsforschung, [...] die Bedeutung des Fernsehens [kann] dabei für die Rezipienten [...] [nicht] außerhalb*

⁴¹ Ebenda, S. 245 – 246.

⁴² Siehe hierzu Anmerkung 24.

der multidimensionalen, intersubjektiven Netzwerke, in die das Objekt integriert und in konkreten kontextuellen Settings mit Bedeutung versehen wird, [...] bestimmt werden. [...] [auch] in Anerkennung der Tatsache, dass die Bedeutung von Fernsehen im häuslichen Reich nur innerhalb kontextualisierter Rezeptionsgewohnheiten zum Vorschein kommt.⁴³ Ähnlich argumentiert auch Rainer WINTER in seinem Text „Cultural Studies als kritische Medienanalyse“, indem er mit Bezug auf Fiske meint, dass populäre Texte wie eben der Fernsehtext immer eng auf die gesellschaftliche Wirklichkeit bezogen sind und somit auch die Aneignung, die Rezeption von Texten zu einer kontextuell verankerten gesellschaftlichen Praxis wird. Weiters betont er mit Fiske, dass Texte im Sinne von Derrida erst durch den jeweiligen Rezeptionskontext vervollständigt werden und so der Zuschauer zum Produzenten des Textes wird, wobei dies wiederum nicht bedeutet, dass dieser die gleiche Macht wie der Medienmacher selbst besitzt. Die Cultural Studies und die kulturwissenschaftlich orientierte Rezeptionsanalyse zeigen für ihn vielmehr, dass die Zuschauer aktiv und produktiv sind, welches aber nicht gleichzeitig bedeutet, dass die Medienmacher ihre Machtposition nicht erfolgreich ausnützen würden. Dies deswegen, da es trotz der heterogenen Lesarten, wobei er sich wiederum auf Fiske bezieht, Grenzen der Interpretation gibt, die einerseits durch die strukturierte Polysemie der Texte bedingt sind, wie auch durch historische und soziale Faktoren.⁴⁴ Hierzu schlägt nun Fiske vor, wie WINTER darlegt, dass man eben nun nicht von einer Vorzugsbedeutung ausgehen sollte, sondern vielmehr von Präferenzstrukturen, welche eben bestimmte Bedeutungen eher hervorheben und andere eher verneinen.⁴⁵ Andreas HEPP erläutert dies in seinem Text „Das Lokale trifft das Globale“ nun wie folgt. *Die Lebenswelt kann als der grundlegende Bezugsraum der Fernsehaneignung begriffen werden. Dies zeigt sich bereits an den Sendungen, die einzelne Zuschauer einschalten, indem die Entscheidung für eine bestimmte Fernsehsendung durch die lebensweltlichen Relevanzstrukturen der Zuschauer vermittelt ist. Unter diesem Blickwinkel ist die Lebenswelt ein stets vorhandener Bezugsraum der Fernsehaneignung.*⁴⁶ Jedoch ist diese Lebenswelt als Bezugsrahmen keine von den Medien unbeeinflusste, wie HEPP betont, denn diese ist selbst durch mediale Sinnangebote geprägt. Indem Zuschauer Fernsehtexte als Material für ihre Wirklichkeitsunterhaltungen verwenden, bauen diese über die Medien Vermitteltes in

⁴³ Ian ANG, Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung, in: Andreas HEPP/Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden 1999, S. 90 – 91.

⁴⁴ Rainer WINTER, Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom „encoding/decoding“-Modell zur Diskursanalyse, in: Andreas HEPP/Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. (zit. Anm. 43), S. 56.

⁴⁵ Ebenda, S. 55.

⁴⁶ Andreas HEPP, Das Lokale trifft das Globale: Fernsehaneignung als Vermittlungsprozess zwischen Medien und Alltagsdiskursen, in: Andreas HEPP/Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. (zit. Anm. 43), S. 203.

alltägliche Sinnzusammenhänge ein und orientieren sich somit an dem durch die Medien Präsentiertem.⁴⁷ Auf etwas Ähnliches verweist auch Stuart HALL in seinem Text „Kodieren/Dekodieren“, indem er sein *encoding/decoding-Modell*⁴⁸ entwirft, wenn er darauf hinweist, dass man wohl nicht von determinierenden, also bereits vorgegebenen Lesarten sprechen kann, da es immer mehrere Möglichkeiten gibt ein bestimmtes Ereignis mittels einer „Markierung“ zu klassifizieren und zu dekodieren. *Aber wir sprechen von „dominant“, weil es ein Muster „bevorzugter Lesarten“ gibt; und diesen ist die institutionelle, politische und ideologische Ordnung einbeschrieben, und sie sind selbst schon institutionalisiert worden. Die Bereiche der „bevorzugten Bedeutungen“ bergen [dabei] die gesamte soziale Ordnung in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich: Das Alltagswissen über gesellschaftliche Strukturen, darüber, „wie die Dinge für alle praktischen Belange innerhalb dieser Kultur“ funktionieren, die Rangordnung von Macht und Interesse, sowie die Strukturen der Legitimation, der Einschränkungen und Sanktionen. Um ein „Missverständnis“ auf der konnotativen Ebene aufklären zu können, müssen wir uns daher mittels des Kodes auf die Ordnung des gesellschaftlichen Lebens beziehen, auf die ökonomische und politische Macht und auf die Ideologie. Da diese Markierungen darüber hinaus „dominanz-strukturiert“, jedoch nicht geschlossen sind, besteht der kommunikative Prozess nicht aus der problemlosen Zuordnung jedes visuellen Punktes zu seiner gegebenen Position innerhalb eines abgesprochenen Kodes, sondern aus performativen Regeln – Regeln der Kompetenz und des Gebrauchs, der angewandten Logiken – die aktiv einen semantischen Bereich vor einem anderen durchzusetzen oder zu bevorzugen suchen und Punkte in ihren entsprechenden Bedeutungsrahmen einzubeziehen oder ihm herauszunehmen und umzuordnen.*⁴⁹ Medien wie auch soziale Ordnungssysteme, wie auch WINTER eben im Bezug auf HALL darlegt, stellen also einen Bedeutungsrahmen zur Verfügung.⁵⁰ Wobei dabei zu berücksichtigen ist, dass die Bedeutung eines Textes nicht allein durch die Analyse desselben bestimmt werden, sondern dies nur mittels der Berücksichtigung des Rezeptionskontextes geschehen kann.⁵¹ Bedeutung wird daher nicht unmittelbar und ohne

⁴⁷ Ebenda, S. 204 – 205.

⁴⁸ Anstatt von einem linearen Kommunikationsprozess auszugehen, entwirft er ein kommunikationstheoretisches Konzept, welches die Momente des Kodierens und Dekodierens als *relativ autonom* setzt. *Das besondere an diesem Ansatz besteht darin, dass, während jeder einzelne Moment in der Verbindung für den Kreislauf als Ganzes notwendig ist, keiner dieser Momente den darauffolgenden, mit dem er verbunden wird, vollständig gewährleisten kann. Da jeder einzelne dieser Momente seine eigene Modalität und seine spezifischen Existenzbedingungen hat, kann jeder von ihnen eine eigene Bruchstelle oder Störung des Austausches konstituieren [...] siehe hierzu: Stuart HALL, Kodieren/Dekodieren in: ders., Ideologie. Identität. Repräsentation (zit. Anm. 11), S. 67.*

⁴⁹ Ebenda, S. 75.

⁵⁰ Rainer WINTER, Cultural Studies als kritische Medienanalyse (zit. Anm. 44), S. 53.

⁵¹ Ebenda, S. 56.

Code rezipiert, sondern die Bedeutungszuweisung erfolgt vielmehr innerhalb und mittels einer kulturellen Praxis, die den angebotenen Code mit einem dem Rezipienten zur Verfügung stehenden Code decodiert. Somit wird der Betrachter selbst aktiv, wenn auch dieser zugleich in einen größeren sozialen Kontext von Rezeptionsbedingungen und -gewohnheiten eingebunden ist, und greift als bestimmender Faktor in den Prozess der Bedeutungsproduktion mit ein. HALL betont nun eben dies in seinem zuvor länger zitierten Text, dass zwar eine „bevorzugte“ Lesart angestrebt werden, dies aber den Dekodierungsprozess nicht gewährleisten kann. Jedoch bewirkt der Kodierungsvorgang, dass einige Parameter, innerhalb deren Grenzen die Dekodierung abläuft, schon im Vorhinein konstruiert werden.⁵² Die Rezeption (Dekodierung) ist dabei für HALL ein Moment des Produktionsprozesses, der selbst aktiv an der Bedeutungskonstruktion mitarbeitet, wobei jedoch der Moment der Produktion (Kodierung) das vorherrschende Element darstellt, da eben dieser der Ausgangspunkt für die Realisation der Nachricht ist. Daher sind für ihn Produktion und Rezeption nicht identische Elemente, wie dies etwa innerhalb von linear aufgebauten Kommunikationsmodellen dargestellt wird, sondern miteinander verbundene Aspekte.⁵³ Wenn HALL somit von dominanten Bedeutungen spricht, beschreibt er eben nicht einen einseitigen Prozess, der allein bestimmen kann wie der jeweilige Code zu dekodieren ist, sondern vielmehr besteht dieser Prozess [...] *aus der Arbeit, die erforderlich ist, um die Dekodierung des Ereignisses im Rahmen der dominanten Definitionen, gemäß deren es konnotativ bezeichnet worden ist, durchzusetzen, plausibel erscheinen zu lassen und zu legitimieren.*⁵⁴ Daher gibt es auch für HALL nicht die eine wahre Bedeutung, sondern er konzipiert diese vielmehr als fließend, als etwas, was eben nicht endgültig determiniert werden kann.

1.2. Die Repräsentation des „Anderen“

Versuche der endgültigen Fixierung von Bedeutung werden für HALL jedoch in der Praxis der Repräsentation ständig vorgenommen, indem eben versucht wird, die vielen möglichen Bedeutungen einzuschränken, um einer davon einen privilegierten Status zu erarbeiten.⁵⁵ Dieses lässt sich dabei für HALL vor allem im Bereich der Konstruktion von „Andersheit“

⁵² Stuart HALL, Kodieren/Dekodieren (zit. Anm. 48), S. 77.

⁵³ Ebenda, S. 68.

⁵⁴ Ebenda, S. 75.

⁵⁵ Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“, in: ders., Ideologie. Identität. Repräsentation (zit. Anm. 11), S. 110.

feststellen. In seinem Text „Das Spektakel des Anderen“ versucht er daher zu ergründen, warum Differenz eine so zentrale Thematik des umkämpften Bereichs der Repräsentation ist.⁵⁶ Dabei kennzeichnet er „Differenz“ als ambivalent, denn diese kann für ihn sowohl negativ als auch positiv sein. Denn sie ist einerseits notwendig für die Produktion von Bedeutung⁵⁷, für die Entstehung von Sprache und Kultur wie auch für soziale und sexuelle Identitäten⁵⁸, wie er anhand von linguistischen, anthropologischen und psychoanalytischen Konzepten darlegt. Aber gleichzeitig ist sie auch [...] *eine Quelle von Gefahr, von negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem „Anderen“*.⁵⁹ Dem „Anderen“ wird dabei das „Eigene“ gegenübergestellt, wie HALL in seinem Text „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“ darlegt.⁶⁰ In diesem wird der Westen als eine Vorstellung, als ein Konzept charakterisiert, welches eben erlaubt, Gesellschaften in verschiedenen Kategorien, also in ein hierarchische Ordnungssystem einzuordnen. Es bietet somit ein Vergleichsmodell an, mittels dessen das „Andere“ bewertet, positiv oder negativ markiert und somit ein bestimmte Art von Wissen tradiert werden kann. Somit funktioniert das Konzept des Westens gleichzeitig als Teil einer Denk- und Wissensstruktur, welche vermittelt über ein Repräsentationssystem⁶¹ etabliert und innerhalb des „Eigenen“ als Wissen über die

⁵⁶ Ebenda, S. 108.

⁵⁷ Zu der Fragestellung warum Differenz überhaupt eine Rolle spielt bietet HALL vier vielfach innerhalb von wissenschaftlichen Diskursen verhandelte Erklärungsmuster an, die thematisch in der Linguistik, der Anthropologie und der Psychologie angesiedelt sind. Von denen hier drei kurz wiedergegeben werden sollen: Der linguistische Ansatz folgt dabei einem sich auf Saussure beziehenden Konzept, bei welchem Differenz als essentiell für die Bedeutungsproduktion selbst angesehen wird, da ohne sie Bedeutung selbst gar nicht existieren kann. Bedeutung wird somit von Saussure als relativ zu einem ihm entgegengesetzt Konstruierten charakterisiert, wobei HALL betont, dass jedoch diese rigide duale Struktur, trotz ihrer Nützlichkeit, dazu tendiert, die tatsächlich vorhandene Heterogenität unkenntlich zu machen. Außerdem gibt er mit Derrida zu bedenken, dass meist ein Pol des Gegensatzpaares gewöhnlich der Dominante ist und somit immer eine Machtbeziehung zwischen den Polen binärer Oppositionen besteht. Der anthropologische Ansatz folgt der zentralen Aussage, dass Kultur auf der Bedeutungsproduktion, auf der Bedeutungsgebung aufbaut und diese funktioniert, indem [...] *unterschiedliche Positionen innerhalb eines klassifikatorischen Systems zugewiesen werden. Die Kennzeichnung von „Differenz“ ist also die Basis der symbolischen Ordnung, die wir Kultur nennen*. Der psychoanalytische Ansatz folgt wiederum dem Erklärungsmuster, *dass das „Andere“ die Basis für die Konstitution des Selbst, für uns als Subjekte und für die sexuelle Identität ist*. Siehe hierzu: Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 116 – 122.

⁵⁸ Hierzu ist anzumerken, dass von dem Autor dieser Diplomarbeit die Ansicht vertreten wird, wobei ich hier dem Autorenkollektiv des bereits mehrfach erwähnten Textes „Intersektionalität oder Simultanität?!“ folge, dass eine Intersektionsanalyse nicht unbedingt mit einem als eindeutig negativ zu bewertenden Identitätsbegriff gleichzusetzen ist. Siehe hierzu: Umut EREL [u.a.], Intersektionalität oder Simultanität?! (zit. Anm. 19), S. 246.

⁵⁹ Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 122.

⁶⁰ HALL merkt hierzu an, dass eben die als einzigartig bezeichnete Stellung Europas größtenteils durch den Kontakt mit nichteuropäischen Gesellschaften und den gleichzeitig damit stattfindenden Selbstvergleich, hergestellt worden ist. Der dabei festgeschriebene Unterschied zwischen dem „Anderen“ und dem „Eigenen“ diene dabei als [...] *Maßstab, an dem die Errungenschaften des Westens gemessen wurden*. Siehe hierzu: Stuart HALL, Der Westen und der Rest (zit. Anm. 8), S. 140.

⁶¹ Als „System“, weil es nicht allein steht, sondern zusammen mit anderen Bildern und Vorstellungen wirkt, mit denen es ein Ensemble bildet, wie zum Beispiel: „westlich“ = städtisch = entwickelt oder „nicht-westlich“ = nicht-industrialisiert = ländlich = landwirtschaftlich = unterentwickelt. Siehe hierzu: Stuart HALL, Der Westen und der Rest (zit. Anm. 8), S. 139.

„Anderen“ und somit als bedeutungsstiftendes Element reproduziert wird.⁶² Rassismus⁶³ wird dabei von HALL als eine soziale Praxis verstanden, bei der anhand von körperlichen Merkmalen⁶⁴ Klassifizierungen vorgenommen werden, wobei diese Merkmale als Bedeutungsträger, als Zeichen innerhalb eines Diskurses funktionieren, der Differenz herstellt. Mittels dieser Differenzsetzungen wiederum werden soziale, politische und ökonomische Praxen begründet, die bestimmte gesellschaftliche Gruppen von der Möglichkeit vom Zugang zu symbolischen oder auch materiellen Ressourcen ausschließen. Als ähnliches Mittel der Differenzerzeugung charakterisiert dabei HALL auch sexistische Praxen, da hier, wie bei rassistischen Praxen, als „natürlich“ markierte Eigenschaften dazu dienen, anhand des Körpers, Klassifizierungen vorzunehmen, die wiederum dazu benutzt werden, bestimmte Bevölkerungsgruppen auf einen untergeordneten Platz zu verweisen. Für HALL sind somit Sexismus wie auch Rassismus *Formen der Naturalisierung* wie auch Ausschlusspraxen, die für ihn große Ähnlichkeit mit dem foucaultschen Begriff des Diskurses haben.⁶⁵ Der fotografische Blick, der innerhalb solcher Ausschlusspraxen als Vermittlungsinstanz fungiert, wird dabei meist als ein voyeuristischer aufgerufen, der auch auf die Objektwerdung des fotografisch fixierten Subjekts und die damit einhergehende Einordnung in Wissensstrukturen verweist. Vor allem im Bezug auf das als „fremd“ Bezeichnete und als vom „Eigenen“ distanziert Konstruierte, wird eine solche fotografische Fixierung meist einer rassistischen und sexualisierten auf den Körper bezogenen Verwertungslogik unterworfen. Eine damit zwangsläufig einhergehende Reduzierung des fotografierten Subjekts auf seine körperlichen und eben auch sexualisierten Merkmale weist dabei beispielsweise bereits die frühe Reise- oder ethnographisch motivierte Fotografie auf. Auffällig ist dabei, dass bei der Publikation solcher Fotografien, vermehrt der exotisierte,

⁶² Stuart HALL, *Der Westen und der Rest* (zit. Anm. 8), S. 138 – 139.

⁶³ Um den von mir verwendeten Begriff des Rassismus, der innerhalb der Literatur einer großen Deutungsvarianz unterliegt, noch spezifischer zu charakterisieren, werde ich die hier aufgegriffene Begriffsdefinition von Stuart HALL, um die von Mona SINGER erweitern und diese hier wiedergeben. *Der Begriff Rassismus bezeichnet Diskurse und Praktiken der Ausgrenzung, Verachtung, Erniedrigung, Ausbeutung, Verfolgung und Vernichtung von als Kollektiv gefasster und vorgestellter fremder Anderer, deren Andersheit als Ungleichheit, begründet in natürlichen oder quasi-natürlichen – essentialisierten – Differenzen, behauptet wird. Diese Ausschlusspraxis bedeutet nicht eine Aufkündigung der Beziehungen, sondern eine Unterordnung unter die Interessen der Angehörigen der dominanten Gruppe. Das ausgrenzende Verhalten gegenüber Fremden ist daher nicht nur in Vorurteilen, sondern auch in Vorteilen gegründet, in erhofften oder tatsächlichen, durch die Versicherung der eigenen Zugehörigkeit zu denjenigen, die, - ökonomisch, politisch, sozial – die Definitionsmacht haben.* Siehe hierzu: Mona SINGER, *FREMD.BESTIMMUNG. Zur kulturellen Verortung von Identität*, Tübingen 1997, S. 57.

⁶⁴ *Der Körper selbst und seine Unterschiede waren für alle sichtbar und lieferten auf diese Weise den „unwiderlegbaren Beweis“ für eine Naturalisierung rassistischer Differenz. Die Repräsentation von „Differenz“ durch den Körper wurde zum diskursiven Ort, über den ein Großteil dieses „rassistischen Wissens“ produziert und in Umlauf gebracht wurde.* Siehe hierzu: Stuart HALL, *Das Spektakel des „Anderen“* (zit. Anm. 55), S. 128.

⁶⁵ Stuart HALL, *Rassismus als ideologischer Diskurs*, in: Nora RÄTHZEL (Hg.), *Theorien über Rassismus*, Hamburg 2000, S. 7 - 8. Siehe auch zum Diskursbegriff von Stuart HALL Anmerkung 8.

rassisierte und erotisierte weibliche Körper als Bildgegenstand auftritt. *Derartige Veröffentlichungen bedienten weniger den Wissensdurst europäischer Leser als vielmehr deren Voyeurismus. Vielfach waren diese frühen, vermeintlich wissenschaftlichen Publikationen nichts weiter als ein Instrument meist kolonialer Machtdemonstration, subtiler Propaganda und sexueller Kompensation.*⁶⁶ Wie Juliane KIEPE nun in ihrem Buch „Ästhetische Inszenierungen in der Ethnographie“ aufzeigt, erfolgte dabei auch gleichzeitig neben der Darstellung von weiblicher Nacktheit die Konzentration auf eine Körperlichkeit, die vom menschlichen Individuum gänzlich abrückte und im abstrakten Sinne als *verkörperte Repräsentanz einer ethnischen Gruppe* fungierte.⁶⁷ Dabei soll weniger eine fremde Kultur vertrauter gemacht, als das „fremde Andere“, der „Feind“, wie ihn KIEPE bezeichnet, beschrieben und gekennzeichnet werden, um das „Eigene“ als positiv entgegengesetzter Pol definieren zu können. Mit der vermehrten Publikation, der in solchen Fotografien artikulierten rassistischen und sexistischen Stereotype, werden diese innerhalb einer breiteren Öffentlichkeit nicht zuletzt über die als legitimierenden Faktor eingesetzte dokumentarische Form manifestiert, die Rezeptionsgewohnheiten des westlichen Betrachters mitgeprägt⁶⁸ und somit, um mit HALL zu sprechen, ein Bedeutungsrahmen zur Verfügung gestellt. *[Vor allem] mit dem Beginn der längerfristigen Feldforschung und der einsetzenden Personalunion von Datensammler und Datenauswerter, der häufig auch des Photographierens selbst mächtig war, oder von einem professionellen Photographen begleitet wurde, [wandelte] [...] sich die Bedeutung der Photographie vom bloßen Daseinsbeleg zum Textbeleg. [...] Als Textbeleg wird der Photographie großes Vertrauen entgegen gebracht. Dies begründet sich nicht zuletzt in ihrer – seinerzeit unbezweifelten – Authentizität.*⁶⁹ Die Augen des Photographen oder Ethnographen nahmen dabei laut KIEPE eine Stellvertreterposition ein, indem diese als stellvertretend agierend für den Rezipienten selbst angesehen wurden.⁷⁰ Die somit evozierte Wirklichkeitsgebundenheit von Fotografie wurde daher nicht nur nicht angezweifelt⁷¹, sondern vielmehr absolut gesetzt, indem eben der Fotograf innerhalb eines linear gedachten Kommunikationsmodells, nur als „Erfüllungsgehilfe“ der „objektiven“ Aufzeichnungsmaschine verstanden wurde. Dabei fungierte die Fotografie innerhalb der Ethnologie, indem sie aufgrund der ihr zugesprochenen

⁶⁶ Juliane KIEPE, *Ästhetische Inszenierungen in der Ethnographie*. Bronislaw Malinowski im Spannungsfeld der Kulturen (Europäische Hochschulschriften : Reihe 19, Volkskunde, Ethnologie : Abt. B, Ethnologie ; 66), Frankfurt am Main 2004, S. 124.

⁶⁷ Ebenda, S. 124.

⁶⁸ Ebenda, S. 124 – 125.

⁶⁹ Ebenda, S. 129.

⁷⁰ Ebenda, S. 129.

⁷¹ Ebenda, S. 130.

Authentizität stets über deren konkreten Inhalt hinausweist, als Bürge für die Wirklichkeitstreue des Dargestellten, für die Richtigkeit ihrer selbst, wie es KIEPE bezeichnet und diene somit auch als Beleg für die Existenz des Abgebildeten. Gleichzeitig mit dieser Funktion bezeugte sie die Authentizität des Textes, dessen Aussagen sie mittels ihres „unhinterfragbaren Wahrheitsgehalts“ beglaubigte, da sie die Anwesenheit des jeweiligen Autors und dessen reale – an Ort und Stelle durchgeführten – Auseinandersetzung mit dem Beschriebenen suggerierte.⁷² *Hierin drückt sich schließlich auch die Bedeutung der Photographie für die Ethnologie als Textbeleg aus. Das vom Forscher Erlebte erfährt durch seine Visualisierung neben der Textualisierung eine zusätzliche Authentisierung.*⁷³

⁷² Ebenda, S. 136.

⁷³ Ebenda, S. 136.

2. Authentizität als Mittel der Wirklichkeitsproduktion

In seinem Buch „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ weist Siegfried KRACAUER darauf hin, dass die Bestimmung eines *spezifischen Charakters* des Fotografischen immer zuerst von den Anschauungen ausgehen muss, die im Laufe der Entwicklung der Fotografie über diese selbst entstanden sind. Es müssen daher die historisch bedingten Ideen und Begriffe analysiert und deren Genese betrachtet werden, um beweisen zu können, dass es eine solche Besonderheit überhaupt gibt. Wenn auch KRACAUER nun von einem *spezifischen Charakter*, der für ihn auch bestimmte Mitteilungsarten begünstigt, ausgeht, indem er schon am Beginn seiner Untersuchungen feststellt, dass das fotografische Medium eigene spezifische und charakterisierbare Eigenschaften aufweist, so spricht er eben dennoch schon eine dem folgenden Kapitel zugrundeliegende Hypothese an, dass ein solcher medialer Charakter erst mittels der Aussagen über das Fotografische und über die darin begründeten möglichen Verwendungsarten entscheidend mitgeprägt wird.⁷⁴ Dabei legt er dar, dass sich zwar die jeweiligen Eigenschaften eines Medium meist einer genauen Definition entziehen und es sich daher nicht dogmatisch festlegen lässt, was einem Medium eigentümlich ist, jedoch entzieht sich nicht jedes mit gleicher Entschiedenheit einer Definition seines Wesens. Daher ist es für KRACAUER auch möglich die verschiedenen Medien in einer Reihe anzuordnen, die den Grad der Bestimmbarkeit ihrer Eigenschaften entspricht. An einem Ende positioniert er dabei die Malerei, deren Ausdrucksformen für ihn am wenigsten vom gegebenen Material und technischen Faktoren abhängig zu sein scheinen. Am entgegengesetzten Pol, den Pol der größtmöglichen Definierbarkeit der Eigenschaften, setzt er die Fotografie, da deren Eigenschaften und ihre Beschreibung sich seit deren Definition durch Arago nicht wesentlich geändert hätten.⁷⁵ Vier dieser Eigenschaften oder Affinitäten, wie sie KRACAUER bezeichnet, nennt er nun zur näheren Bestimmung der Spezifität des fotografischen Mediums. Zwei dieser Charakterisierungen beziehen sich dabei auf die Wirklichkeitsbezogenheit des fotografischen Apparates. Erstens besitzt die Fotografie für ihn eine Affinität zur ungestellten Realität und scheint somit dafür prädestiniert zu sein, Natur im Rohzustand, also unabhängig von einem Autor, wiederzugeben. Und zweitens tendiert die Fotografie, eben aufgrund der zuvor genannten Affinität, dazu das Zufällige zu akzentuieren, eben zu jenem, welches außerhalb der Kontrollmöglichkeiten des Produzenten zu liegen

⁷⁴ Siegfried KRACAUER, Fotografie, in: ders., Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, herausgegeben von Karsten Witte, Frankfurt am Main 2006, S. 25.

⁷⁵ Ebenda, S. 37 – 38.

scheint und somit scheinbar einen direkten und ungefilterten Zugang zur Wirklichkeit ermöglicht.⁷⁶ Dieser Definition des Fotografischen setzt er jedoch gleichzeitig eine gegenüber, die solch einen unvermittelten Zugang zur Realität einschränkt, wenn sich diese auch als eine Art von Spur im Medium selbst abbildet. Die Metapher des Fotografen als „Kamera-Auge“ aufgreifend, charakterisiert er dabei den Fotografen zuerst, wobei er dabei dem Manifest der Realisten aus dem Jahre 1856 folgt, als jemanden, der dem formgebenden Impuls entgegentritt und somit eine unpersönliche Haltung gegenüber der Realität einnimmt.⁷⁷ *Er gleicht einem Spiegel, der nicht zu unterscheiden weiß; er ist identisch mit der Kameralinse.*⁷⁸ Indem er diese proustsche Definition des Fotografen aufgreift und gleichzeitig kritisiert, schränkt er jedoch die zuvor angesprochene Charakterisierung wiederum ein. *[Denn] selbst Prousts entfremdeter Fotograf ordnet und gliedert spontan die auf ihn zuströmenden Eindrücke; die gleichzeitigen Wahrnehmungen seiner übrigen Sinne, gewisse seinem Nervensystem innewohnende Formkategorien des Wahrnehmens und nicht zuletzt seine allgemeinen inneren Anlagen drängen ihn dazu, den visuellen Rohstoff im Vorgang des Sehens zu organisieren. Und diese unbewusst sich abspielenden Tätigkeiten bedingen zwangsläufig die Aufnahmen, die er macht.*⁷⁹ Somit bestimmt er die Fotografie nicht nur als ein auf die Wirklichkeit bezogenes Bild, wobei er sich dabei an etablierten literarischen Diskursen orientiert, wie er ja selbst darlegt, sondern gleichzeitig als ein visuelles Konstrukt, welches nicht außerhalb des sozialen Raumes zu situieren ist. *Zweifelloso übertreibt Proust die Unbestimmbarkeit von Fotografien ebenso sehr wie ihren entpersönlichenden Charakter. Tatsächlich verleiht der Fotograf seinen Bildern Struktur und Bedeutung in dem Maße, in dem er eine überlegte Wahl trifft. Seine Bilder reproduzieren die Natur und spiegeln gleichzeitig seinen Versuch wider, sie zu assimilieren und zu entschlüsseln. Trotzdem hat Proust auch hier wieder, wie vorher schon mit dem Hinweis auf die Entfremdung des Fotografen, das Entscheidende richtig erkannt: denn wie wählerisch der Fotograf auch sein mag, seine Aufnahmen können die Tendenz zum Diffusen⁸⁰ und Unorganisierten, die ihnen als Reproduktionen innewohnt, nicht verleugnen. Deshalb sind sie unvermeidlicherweise wie von einem Saum undeutlicher und vielfältiger Bedeutungen umgeben.*⁸¹

⁷⁶ Ebenda, S. 45.

⁷⁷ Ebenda, S. 38 – 39.

⁷⁸ Ebenda, S. 40.

⁷⁹ Ebenda, S. 40.

⁸⁰ Die Endlosigkeit und die Unbestimmbarkeit stellen dabei für KRACAUER die dritte und die vierte, der von ihm als charakteristisch für die Fotografie beschriebenen Affinitäten dar. Siehe hierzu: Siegfried KRACAUER, Fotografie (zit. Anm. 74), S. 46.

⁸¹ Siegfried KRACAUER, Fotografie (zit. Anm. 74), S. 47.

2.1. Die literarische Konfiguration der medialen Möglichkeiten

Der klassische Humanismus postuliert, dass man, wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, an der Relativität ihrer Institutionen oder der oberflächlichen Verschiedenartigkeit ihrer Haut [...] sehr schnell zur tieferen Schicht einer universal menschlichen Natur gelange. Der fortschrittliche Humanismus muss dagegen stets daran denken, die Begriffe dieses alten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre „Gesetzmäßigkeiten“ und ihre „Grenzen“ unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und endlich die Natur selbst als historisch zu setzen. [...] [es] muss postuliert werden, dass man sie [die als natürlich definierten Fakten] verwandeln kann, dass man gerade ihre Natürlichkeit unserer menschlichen Kritik unterwerfen kann. Denn so universal sie auch sind, sie sind das Zeichen einer historischen Schrift.⁸²

Um sich einer Bestimmung des fotografischen Mediums anzunähern, welches im weiteren Verlaufe dieses Kapitels versucht wird, um eben zu zeigen, wie die Bedeutung der Fotografie über die über sie verfassten Texte mitproduziert wird, unterscheidet Hans-Dieter DÖRFLER in dem Text „Das fotografische Zeichen“ zwischen zwei bestimmenden, aber nicht immer klar voneinander abgrenzbaren Positionen. Auf der einen Seite stehen dabei die *Realisten*, welche an ein analogisches Wesen der Fotografie glauben. Diesen gegenüber setzt er die *Kulturrelativisten*, die eben die Willkürlichkeit von kulturellen Zeichen, von Kultur im Allgemeinen betonen und somit die Annahme der *Realisten*, dass Fotografien Wirklichkeit einfach nur kopieren, hinterfragen.⁸³ Dabei wird für ihn bereits mittels des Begriffs der Fotografie selbst das realistische Abbildungskonzept, welches er mit dem Begriff der Ikonizität umschreibt, angesprochen und innerhalb der realistischen Position als vorweggenommener Forschungsansatz herangezogen. Begründet wird dabei das unhinterfragbare mimetische Potential der Fotografie dadurch, dass eben der mechanische Charakter garantiert, dass sich das Licht fast wie von selbst auf das lichtempfindliche Material einschreibt und daher das fotografische Bild als das Analogon des fotografisch fixierten Objekts gilt, also als seine „natürliche“ Spur. Vor allem die Diskurse der ersten Theoretiker der Fotografie wurden für DÖRFLER somit von einem gemeinsamen

⁸² Roland BARTHES, Die große Familie des Menschen, in: ders., Mythen des Alltags, dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 2008, S. 17 – 18.

⁸³ Hans-Dieter DÖRFLER, Das fotografische Zeichen, in: Julia SCHMITT [u.a.], Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis (Forschung Soziologie, Band 73), Opladen 2000, S. 12.

Abbildungskonzept geprägt, nämlich dem der Mimesis.⁸⁴ *Ergebnis dieses Abbildungskonzepts war, dass die Fotografie als das bildliche Medium betrachtet wurde, das der Realität und damit der Wahrheit entsprach.*⁸⁵ Die radikalste Position nahm dabei für ihn Oliver Wendell HOLMES ein, da für diesen das fotografische Bild nicht nur eine Spur repräsentierte, sondern vielmehr von ihm als ein Realitätsersatz verstanden wurde, als Ersatz für das fotografierte Objekt selbst.⁸⁶ *Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach dem die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.*⁸⁷ Als exemplarisch für die realistischen Abbildungskonzepte der frühen Jahre der Fotografiegeschichte erweist sich dabei für DÖRFLER jedoch TALBOTs Buch „Pencil of Nature“.⁸⁸ Diesem wird nun direkt anschließend ein Exkurs gewidmet, um den darin entwickelnden Konzepten, die auch für den weiteren Verlauf der theoretischen, wie praktischen Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie bestimmend sein werden, nachzuspüren.

2.1.1. Exkurs: TALBOT als Ikone des Realen

*Man kann auch sagen: sie bildet alles ab, was sie sieht. Das gläserne Objektiv ist das Auge des Instruments – das lichtempfindliche Papier lässt sich mit der Retina vergleichen. Und das Auge sollte keine zu große Pupille haben, das heißt der Lichteinfall der Linse sollte durch eine Blende verringert werden können, in der ein kleines rundes Loch ist.*⁸⁹

William Henry Fox TALBOTs Buch „Pencil of Nature“ (Abb. 1 und Abb. 2), in dem dieser sein Verfahren der Kalotypie beschreibt, stellt auch gleichzeitig die erste theoretische Bestimmung des fotografischen Mediums selbst dar. Dieses Buch enthält 24 Kalotypien, welche zu deren Erläuterung jeweils durch eine Textpassage begleitet werden.⁹⁰ Wie Ronald

⁸⁴ Ebenda, S. 13.

⁸⁵ Ebenda, S. 14.

⁸⁶ Ebenda, S. 15.

⁸⁷ Oliver Wendell HOLMES, Das Stereoskop und der Stereograph (zit. Anm. 1), S. 119.

⁸⁸ Hans-Dieter DÖRFLER, Das fotografische Zeichen (zit. Anm. 83), S. 15.

⁸⁹ Zitiert nach: Henry Fox TALBOT, Der Stift der Natur (1844), in: Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie. Band I (zit. Anm. 1), S. 61.

⁹⁰ Ronald BERG, Talbot, in: ders., Die Ikonen des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 25.

BERG in seinem Buch „Die Ikonen des Realen“ darlegt, ging es ihm dabei nicht nur um eine Abgrenzung zu Daguerres Erfindung, sondern vielmehr um eine Definition der Möglichkeiten und Grenzen des neuen Verfahrens, also um die Definition einer ersten Ästhetik der Fotografie, gestützt durch Wort und Bild. Um den spezifischen Charakter der Fotografie herauszuarbeiten, grenzt er dabei diese von der Malerei wie auch von der Zeichnung ab. Jede Kalotypie, wie BERG betont, steht daher auch beispielhaft für eine besondere Qualität des neuen Abbildungsverfahrens. Dabei kann TALBOT jedoch die Bilder nicht für sich allein sprechen lassen, denn dieses neue bildgebende Verfahren hatte noch keine eigene Sprache, im Gegensatz etwa zur Malerei, die auf ein Repertoire von bereits etablierten symbolischen Formen zurückgreifen konnte. Daher musste TALBOT dem zeitgenössischen Leser entgegenkommen und diesen in seiner Lektüre der Bilder anleiten, wobei TALBOT die Aufmerksamkeit des Lesers auf den besonderen Realitätsbezug der Kalotypien lenkte, um eben damit seine Intention als Autor fixieren, wie auch die Bedeutungsvielfalt der Bilder reduzieren zu können.⁹¹ (Abb. 3) TALBOTS Text stellt somit für BERG eine Art von Gebrauchs- oder Leseanweisung für dessen eigene Photographien dar.⁹² *Es scheint beinahe so, als ob der Rezipient des „Pencil of Nature“ seinen Ohren, die Talbots Stimme im Text hören, mehr vertrauen soll als seinen Augen, die das photographierte Bild sehen, denn die Sprache klingt geläufig, das Bild des „Pencil of Nature“ aber, so natürlich es erscheint, ist von unbekannter Art. Was das Bild nicht zeigt, nicht zeigen kann, das muss der Text, der Diskurs geben. Wohlverstanden ist damit der Text zum Hauptakteur, gleichsam zum Dompteur, des Bildsinns geworden. Nicht der Text ist das Supplement des Bildes, sondern umgekehrt das Bild ist nur noch Illustration des Textes.*⁹³ (Abb. 4) Dabei wird die Fotografie großteils mit aus der Malerei entlehnten Kategorien beschrieben, denn wie bereits angesprochen, muss das Neue, um beschrieben werden zu können, in bekannten und etablierten Begriffen charakterisiert werden. Dies kommt schon im Titel von Talbots

⁹¹ Siehe hierzu beispielsweise den Text der Tafel II (Ansicht der Boulevards von Paris) (siehe Abb. 3): *Diese Ansicht wurde von einem der obersten Fenster des Hotels de Douvres aufgenommen, das an der Ecke der Rue de la Paix liegt. Der Betrachter blickt in Richtung Nordost. Die Zeit ist Nachmittag. Die Sonne scheint gerade nicht mehr auf die Reihe der Gebäude, die mit Säulen geschmückt sind, ihre Fassade liegt schon im Schatten, aber ein einzelner, offenstehender Fensterflügel reicht gerade noch so weit, dass ihn ein Sonnenstrahl erreicht. Das Wetter ist heiß und staubig – man hat gerade die Straße mit Wasser besprengt, was die zwei breiten dunklen Streifen anzeigen, die im Vordergrund zusammenlaufen. [...]* zitiert nach: Henry Fox TALBOT, Der Stif der Natur (zit. Anm. 89), S. 60.

⁹² Ronald BERG, Talbot (zit. Anm. 90), S. 27 – 28.

⁹³ Ebenda, S. 28. Siehe hierzu auch Anmerkung 89 und beispielsweise etwa den Text der Tafel III (Gegenstände aus Porzellan) (siehe Abb. 4) *[...] Je seltener und phantasiereicher die Formen seiner Teegeschrirre ausfallen, desto größer ist der Vorzug des Bildes gegenüber der Beschreibung. Und sollte einmal ein Dieb diese Schätze entwenden, dann würde sicher eine neue Art der Beweisführung entstehen, wenn man das stumme Zeugnis des Bildes gegen ihn bei Gericht vorlegt. [...]* Die Gegenstände auf dieser Tafel sind zahlreich, aber wie zahlreich die Dinge auch sind, wie kompliziert ihre Zusammenstellung auch ausfällt, die Kamera bildet sie alle auf einmal ab. Zitiert nach: Henry Fox TALBOT, Der Stif der Natur (zit. Anm. 89), S. 61.

Publikation zum Ausdruck, bei dem eben von einem Zeichenstift der Natur die Rede ist.⁹⁴ Dieser somit stattfindende Vergleich bedeutet jedoch keine Gleichsetzung der Fotografie mit der Malerei, sondern dient vielmehr dazu, sich von eben dieser abzugrenzen, indem die Malerei auch als ein vom „Eigenen“ – der Fotografie – Differenziertes konstruiert wird. Die Grundkonstante dieser Differenzsetzung bildet dabei die Entstehung des fotografischen Bildes als eine Art von Naturleistung, indem das Licht, anscheinend ohne menschliches Zutun auf die lichtempfindliche Materie einwirkt. Für BERG erfolgt, vermittelt über die von TALBOT vorgenommene Charakterisierung, somit eben nicht nur eine Definition „Was“ Fotografie überhaupt ist, sondern auch ein „Wie“ die Darstellung des fotografischen Mediums zu erfolgen hat. Dieses „Wie“ kann dabei nur in dem Sinne korrekt erfolgen, wenn dieses der spezifisch fotografischen Natur entspricht und somit ihrem Charakter gerecht wird.⁹⁵ Daher besteht für BERG die Leistung die TALBOT für das fotografische Medium erbracht hat, vor allem darin, dass er die Fotografie eben nicht allein am Anspruch misst Kunst zu sein, wie dies eben eine Grundkonstante der nachfolgenden Diskussionen, vor allem jener des 19. Jahrhunderts, sein wird. Er gesteht ihr vielmehr eine Eigengesetzlichkeit zu, indem er den Kunstanspruch an die Fotografie gar nicht stellt und somit die Differenzen zur Malerei als Gewinn erscheinen lässt.⁹⁶ Aus dieser grundsätzlichen Definition der Fotografie leitet dabei TALBOT auch die Idee ab, das fotografische Medium für naturwissenschaftliche Forschungen in Anspruch zu nehmen.⁹⁷ Hierzu weist BERG daraufhin, dass die Fotografie gerade dadurch so prädestiniert für die wissenschaftliche Nutzung ist, weil sie die Natur verbildlicht, anders gesprochen, in archivierbare Zeichen verwandelt und somit diese als Bild der Forschung zugänglich macht.⁹⁸ Für TALBOT erfüllte sie dabei das im 19. Jahrhundert an den Wissenschaftler herangetragene Ideal eines reinen Aufzeichnungsapparates, mit dem nun dieser Fakten aufzeichnen konnte, ohne sie durch das eigene Zutun verfälschen zu können.⁹⁹ *Beweis für die Authentizität der photographischen Szene ist [dabei] nicht allein die Ähnlichkeit des Photos mit dem Vorbild, sondern die Tatsache, dass die Natur sich selbst als Spur mitteilt. [...] Mit der Fotografie, als ersten technischen (Bild-)Medium, bricht [somit] die Spur des Realen selber in die Archive ein.*¹⁰⁰

⁹⁴ Ronald BERG, Talbot (zit. Anm. 90), S. 29.

⁹⁵ Ebenda, S. 30 – 31.

⁹⁶ Ebenda, S. 38 – 39.

⁹⁷ Ebenda, S. 61.

⁹⁸ Ebenda, S. 64.

⁹⁹ Ebenda, S. 68.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 74.

2.1.2. Die Relativität der Fotografie

Als Gegensatz zu dem charakterisierten realistischen Abbildungskonzept beschreibt DÖRFLER ein kulturellrelativistisches Abbildungskonzept, wobei für ihn diese Position durch zwei grundlegende Annahmen gekennzeichnet ist, die diese Positionierung¹⁰¹ gegenüber realistischen Konzeptionen abgrenzt. Als erstes Argument gegen ein ikonisch-fotografisches Repräsentationskonzept dient dabei die kulturelle Determination des Zeichenbenutzers, die Bedingtheit der Rezeption einer Fotografie, als zweites die Manipulationsmöglichkeiten durch den Zeichenproduzenten, den Fotografen selbst. Die Rezeption wie auch die Produktion der fotografischen Zeichen werden somit als kulturell vorbestimmt, als aktive Verarbeitung von visuellen Eindrücken angesehen, die daher immer auch eine Stellungnahme zum betrachteten oder fotografierten Objekt darstellen.¹⁰² Die als unversöhnlich erscheinenden Positionierungen werden dabei im weiteren Verlaufe von DÖRFLERs Text miteinander in Beziehung gesetzt und deren „Unvereinbarkeit“ dadurch relativiert, dass beide Konzepte sich für ihn auf verschiedene Momente in der Genese und der Verwendung von Fotografien beziehen. Die *Realisten* beziehen sich dabei auf den Produktionsmoment, auf die ab diesem Moment bestehende Relation zwischen dem realen Objekt und der fotografischen Abbildung, wohingegen sich die *Kulturellrelativisten*, wenn sie von einem kulturell determinierten Rezeptionsprozess ausgehen, sich auf einen, dem Wahrnehmungsaugenblick nachgeordneten Moment beziehen.¹⁰³ Zu bedenken bleibt jedoch, dass beiden Positionierungen jeweils unterschiedliche Zeichenmodelle zugrunde liegen, da einerseits die realistische Positionierung mit einem statischen, dyadischen Zeichenmodell arbeitet, bei dem ein Zeichen, in diesem Falle die Fotografie, für ein Bezeichnetes, das fotografierte Objekt, steht. Hingegen wird andererseits bei der kulturellrelativistischen Positionierung erst über einen kulturell determinierten Code die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant hergestellt, wobei der Referent, das Bezeichnete selbst, irrelevant für die Bedeutungskonstruktion bleibt.¹⁰⁴

¹⁰¹ Ich verwende hier den Begriff der Positionierung, um mit diesem anzudeuten, dass Positionierungen innerhalb des sozialen Raums, im Sinne Pierre BOURDIEUs, ständig neu ver- und ausgehandelt werden und daher als diskursiv umkämpfte Prozesse zu verstehen sind. Analog verhält sich dies zur Verwendung des Begriffs Konzeptionen. Wobei eben hier mittels des Plurals, einerseits auf die prozesshafte Ausdifferenzierung von Bedeutung, wie auch darauf hingewiesen werden soll, dass wenn von realistischen, wie auch kulturellrelativistischen Positionierungen gesprochen wird, es sich bei diesem um durch den Autor des hier zitierten Textes definierte Abstraktionen und somit auch um Verkürzungen handelt, unter deren Begrifflichkeiten sich die unterschiedlichsten Ansätze vereinen.

¹⁰² Hans-Dieter DÖRFLER, Das fotografische Zeichen (zit. Anm. 83), S. 18.

¹⁰³ Ebenda, S. 21.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 23.

Roland BERG weist darauf hin, dass Roland BARTHES, in seinem Aufsatz „Die Fotografie als Botschaft“, eine grundsätzliche Dichotomie der photographischen Botschaft im Rahmen einer Semiologie, systematisiert.¹⁰⁵ Dabei ist für BARTHES das Bild zwar nicht das Wirkliche selbst, aber zumindest ein perfektes Analogon davon. Dieses begründet wiederum den Sonderstatus des fotografischen Bildes und kennzeichnet es als eine *Botschaft ohne Code*. Dabei ist es für die Fotografie kennzeichnend, dass diese im Gegensatz zu anderen nachahmenden Künsten wie etwa der Malerei oder auch dem Theater eben nur durch eine Botschaft gekennzeichnet ist, während alle anderen die Wirklichkeit reproduzierenden Künste zwei Botschaften enthalten.¹⁰⁶ [...] eine denotierte, nämlich das Analogon als solches, und eine konnotierte, nämlich die Weise, auf die eine Gesellschaft gewissermaßen zum Ausdruck bringt, wie sie darüber denkt.¹⁰⁷ Der zur Anwendung kommende Code des konnotierten Systems besteht dabei dann entweder aus einer universalen Symbolik oder aus der Rhetorik einer Epoche, somit aus einem Vorrat an Stereotypen, die BARTHES mit folgenden Begriffen als Schemata, Farben, Schriftzüge, Gesten, Ausdrücke oder Gruppierungen von Elementen umschreibt.¹⁰⁸ Er beschreibt die Fotografie zunächst als eine Botschaft, die einen rein denotativen Charakter aufweist, welches er jedoch selbst wiederum einschränkt und darauf hinweist, dass der Status der Fotografie durchaus mythisch sein könnte. *Denn in Wirklichkeit besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit [...], dass die fotografische Botschaft [...] ebenfalls konnotiert ist.*¹⁰⁹ Die Konnotation lässt sich dabei für ihn aus gewissen Phänomenen auf der Ebene der Produktion und der Rezeption der Botschaft ableiten. Am Beispiel der Pressefotografie legt er dar, dass diese ein strukturiertes und konstruiertes Objekt darstellt, welches durch ästhetische und ideologische Normen gekennzeichnet ist. Noch dazu wird diese Art von Fotografie vom Rezipienten nicht bloß wahrgenommen, sondern vielmehr mittels eines überlieferten Zeichenvorrats gelesen.¹¹⁰ Daher ist mit BARTHES, wie BERG hinweist, die Fotografie als Paradox einer „Botschaft ohne Code“ aufzufassen, über die es, da sie sich keinerlei Codes bedient, direkt nichts auszusagen gibt.¹¹¹ [...] denn das Beschreiben besteht gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist und [...] zwangsläufig eine Konnotation in bezug auf das fotografische Analogon bildet: Beschreiben heißt also nicht

¹⁰⁵ Ronald BERG, Barthes, in: ders., *Ikonen des Realen* (zit. Anm. 90), S. 202.

¹⁰⁶ Roland BARTHES, *Die Fotografie als Botschaft*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, dt. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2005, S. 12 – 13.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 13.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 13

¹⁰⁹ Ebenda, S. 14

¹¹⁰ Ebenda, S. 15

¹¹¹ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 203.

bloß ungenau oder unvollständig sein, sondern die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.¹¹² Erst auf einer konnotativen Ebene, BERG charakterisiert sie mit BARTHES ebenfalls als eine mythische Ebene, würde diese Sinn erzeugen und somit Bedeutung produzieren.¹¹³ Mit der Lektüre, wenn man annimmt, dass es keine Wahrnehmung ohne sofort erfolgreicher Kategorisierung gibt, wird dabei die Fotografie bereits im Moment der Wahrnehmung verbalisiert.¹¹⁴ Aus dieser Sicht besäße das unmittelbar von einer inneren Metasprache, hier die Sprache, erfasste Bild im Grunde tatsächlich keinen denotierten Zustand; es würde sozial immer in mindestens eine erste Konnotation eingetaucht existieren, nämlich in die der sprachlichen Kategorien; [...]¹¹⁵ BARTHES charakterisiert dabei dieses Paradoxon folgendermaßen. Das fotografische Paradox wäre dann die Koexistenz von zwei Botschaften, einer ohne Code (das wäre das fotografische Analogon) und einer mit Code (das wäre die „Kunst“ oder die Bearbeitung oder die „Schreibweise“ oder die Rhetorik der Fotografie); [...].¹¹⁶ Daher sieht BARTHES seine Aufgabe als Semiologe darin bestehend, die Ebene der Konnotation zu analysieren¹¹⁷, da diese im Gegensatz zur Ebene der Denotation, die innerhalb der Fotografie ohne Code operiert, Signifikanten und Signifikate aufweist und daher eine Dechiffrierung erfordert.¹¹⁸ Die Konnotation ist dabei für ihn eine Kodierung des fotografischen Analogons oder auch, wie er es weiters bezeichnet, die Einbringung eines zusätzlichen Sinns.¹¹⁹ Der Konnotationscode selbst ist dabei für BARTHES kein künstlicher, jedoch auch kein natürlicher, sondern vielmehr ein historisch geprägter Code.¹²⁰ [...] die Fotografie ist natürlich nur deshalb signifikant, weil es einen Vorrat an stereotypen Haltungen gibt, die festgelegte Bedeutungselemente bilden [...]; eine „historische Grammatik“ der ikonographischen Konnotation müsste ihr Material also in der Malerei, im Theater, in den Ideenassoziationen, in den gängigen Metaphern usw. suchen, das heißt eben in der „Kultur“.¹²¹ Die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat und daher die Bedeutung ist somit historisch bedingt. Dies gilt auch im gleichen Sinne für die Lektüre der Fotografie selbst, denn jene ist für BARTHES vom „Wissen“ des Lesers abhängig.¹²² Dieser eignet sich somit nicht nur eine uncodierte denotative Botschaft, sondern, wie Barthes

¹¹² Roland BARTHES, Die Fotografie als Botschaft (zit. Anm. 106), S. 14.

¹¹³ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 203.

¹¹⁴ Roland BARTHES, Die Fotografie als Botschaft (zit. Anm. 106), S. 24.

¹¹⁵ Ebenda, S. 24.

¹¹⁶ Ebenda, S. 15.

¹¹⁷ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 204.

¹¹⁸ Roland BARTHES, Die Fotografie als Botschaft (zit. Anm. 106), S. 15.

¹¹⁹ Ebenda, S. 16.

¹²⁰ Ebenda, S. 17.

¹²¹ Ebenda, S. 17.

¹²² Ebenda, S. 23.

explizit in seinem Text betont, vielmehr eine paradox anmutende *denotierte-konnotierte Doppelstruktur* an.¹²³

In seinem Text „Rhetorik des Bildes“, in welchem BARTHES eine Werbefotografie analysiert, erweitert er nun die zuvor besprochene bildliche Doppelstruktur des fotografischen Bildes, indem sich nun dem Leser, vermittelt über die bildliche Konzeption und dem Begleittext, drei Botschaften¹²⁴ darbieten: eine sprachliche, eine kodiert bildliche und eine nichtkodierte bildliche Botschaft, deren Code eben einem nicht institutionalisierten Zeichenvorrat entnommen worden ist, und die somit eben dem Paradox einer „Botschaft ohne Code“ entspricht.¹²⁵ Dabei weist die Denotation für BARTHES einen utopischen Charakter auf, der eben durch dieses Paradox bestärkt wird und der aufgrund des fehlenden Codes wiederum den Mythos einer *fotografischen Natürlichkeit*¹²⁶ nährt.¹²⁷ *Die Szene ist da, mechanisch eingefangen, aber nicht menschlich (das Mechanische ist hier ein Unterpfand für Objektivität); die Eingriffe des Menschen in die Fotografie [...] gehören allesamt der Konnotationsebene an; es sieht ganz so aus, als gäbe es am Anfang [...] eine [...] Rohfotografie, in der der Mensch dank gewisser Techniken Zeichen aus dem kulturellen Code einbrächte.*¹²⁸ Der Begleittext der Werbebotschaft repräsentiert für ihn solch einen kulturellen Code und erfüllt deswegen für ihn im Bezug auf die doppelte bildliche Botschaft zwei Funktionen, die der *Verankerung* und jene des *Relais*. Diese werden deswegen für BARTHES benötigt, da jedes Bild für ihn polysemisch strukturiert ist und der Leser manche Bedeutungen auswählen und andere wiederum ignorieren kann. Daher ist es für ihn notwendig, dass sich innerhalb einer Gesellschaft bestimmte Techniken entfalten, um diese Bedeutungsfluktuation zu regulieren. Eines dieser Mittel der Bedeutungsfixierung stellt eben die sprachliche Botschaft dar.¹²⁹

¹²³ Ebenda, S. 18.

¹²⁴ Die Unterscheidung und strikte Trennung dieser drei Botschaften hat dabei jedoch für BARTHES nur eine operatorische Gültigkeit, da der Betrachter, gleichzeitig die perzeptive, wie auch die kulturelle Botschaft rezipiert. Siehe hierzu: Roland BARTHES, *Rhetorik des Bildes*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (zit. Anm. 106), S. 32.

¹²⁵ Roland BARTHES, *Rhetorik des Bildes* (zit. Anm. 124), S. 31 – 32.

¹²⁶ Vermittelt über das denotierte Bild wird die symbolische, historisch und kulturell codierte Botschaft naturalisiert, [...] *es lässt den (vor allem in der Werbung) sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen [...] Die Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen [...] und dadurch wird für BARTHES, eben begründet mittels dem nicht Vorhandensein eines Codes, die Botschaft desintellektualisiert. Hier liegt vermutlich ein wichtiges historisches Paradox: Je mehr die Technik die Verbreitung der Informationen (und insbesondere der Bilder) entwickelt, um so mehr Mittel steuert sie bei, den konstruierten Sinn unter der Maske eines gegebenen Sinns zu verschleiern.* Siehe hierzu: Roland BARTHES, *Rhetorik des Bildes* (zit. Anm. 124), S. 40.

¹²⁷ Roland BARTHES, *Rhetorik des Bildes* (zit. Anm. 124), S. 39.

¹²⁸ Ebenda, S. 39.

¹²⁹ Ebenda, S. 34.

In seinem Text „Die Fotografie als Botschaft“ von 1961 bezeichnet er diese noch als eine Art parasitäre Botschaft, welche das Bild konnotiert, womit eben nicht das Bild das Wort illustriert, sondern vielmehr das Wort das Bild parasitiert.¹³⁰ In seinem Text „Rhetorik des Bildes“ von 1964 beschreibt er diese schon differenzierter, indem er nun auch davon spricht, dass eben die sprachliche Botschaft auch zur reinen Identifikation des Dargestellten dienen kann und somit die Verankerung mittels der sprachlichen Äußerung auch eine Erhellungsfunktion¹³¹ hat, die jedoch ebenso eine selektive Funktion aufweist. Die sprachliche Botschaft dient daher auch dazu den Interpretationsspielraum einzuengen oder, um mit BARTHES selbst zu sprechen, dazu, die Projektionsmacht des Bildes einzugrenzen.¹³² *Die Verankerung ist eine Kontrolle, sie steht angesichts des Projektionsvermögens des Abgebildeten für die Verwendung der Botschaft ein; der Text hat einen repressiven Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes, und es ist verständlich, dass vor allem die Moral und die Ideologie einer Gesellschaft auf dieser Ebene ansetzen.*¹³³ Die Funktion des Textes ist somit, wie BERG in Bezug auf BARTHES hinweist, eine ideologische, da er die Sinngebung des Lesers beschränkt, indem er versucht, dessen Interesse an eine spezifische Auswahl von Signifikanten zu binden, während andere eben unterdrückt werden.¹³⁴

Als spezifisches Charakteristikum des fotografischen Selbst, wie beispielsweise DÖRFLER betont, sieht BARTHES daher jene Funktion der Fotografie an, durch die man beim Betrachten eines fotografischen Bildes immer daran erinnert wird, dass das Abgebildete zu einem bestimmten Zeitpunkt dagewesen ist.¹³⁵ Dies umschreibt BARTHES beispielsweise in seinem Text „Rhetorik des Bildes“ folgendermaßen: *[...] seine Realität ist die des Dagewesenseins, denn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: So war es also [...].*¹³⁶ Wie nun DÖRFLER in seinem Text weiter ausführt, geht BARTHES auf diesen Aspekt besonders in seinem Buch „Die helle Kammer“ ein. Er geht dadurch auch hier wie bei seinen beiden zuvor besprochenen Aufsätzen von einem analogen Wesen der Fotografie aus, welche über deren Indexikalität begründet wird, wobei hier BARTHES jedoch das

¹³⁰ Roland BARTHES, Die Fotografie als Botschaft (zit. Anm. 106), S. 21.

¹³¹ Ähnlich charakterisiert er auch die Relaisfunktion, die für BARTHES jedoch innerhalb der Fotografie weit seltener vorkommt als jene der Verankerung, die vor allem bei der Pressefotografie und der Werbung auftritt. Erst beim Film gewinnt diese an besonderer Bedeutung, da hier der Dialog eben nicht nur zur Erhellung des Gesehenen dient, sondern vielmehr die Handlung vorantreibt, indem vermittelt über diesen Bedeutungen angesprochen werden, die in der visuellen Botschaft nicht vorkommen. Siehe hierzu Roland BARTHES, Rhetorik des Bildes (zit. Anm. 124), S. 36.

¹³² Roland BARTHES, Rhetorik des Bildes (zit. Anm. 124), S. 35.

¹³³ Ebenda, S. 35 – 36.

¹³⁴ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 206.

¹³⁵ Hans-Dieter DÖRFLER, Das fotografische Zeichen (zit. Anm. 83), S. 31.

¹³⁶ Roland BARTHES, Rhetorik des Bildes (zit. Anm. 124), S. 39.

fotografische Bild nicht, wie DÖRFLER explizit betont, als eine reine Kopie einer wie auch immer definierten Wirklichkeit auffasst, sondern vielmehr als eine *Emanation des vergangenen Wirklichen*.¹³⁷ Wenn auch hier die Kritik DÖRFLERs ansetzt, da BARTHES für ihn nun grundsätzlich eine Kodierung des fotografischen Bildes ablehnt¹³⁸, so ist diese jedoch in dieser Eindeutigkeit zu verneinen. Zwar ist nun der Fokus auf die Suche nach spezifisch fotografischen Eigenschaften gelegt und es wird somit von einer strukturalistischen Betrachtungsweise, wie BERG betont, weitestgehend abgesehen¹³⁹, aber dennoch betont BARTHES noch immer die Codiertheit der Lektüre. *Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die Photographie sei ein Bild ohne Code – obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern –, betrachten eine Photographie keineswegs als eine „Kopie“ des Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen [...]*.¹⁴⁰ Das Wesen der Fotografie ist dabei, wenn man der in der „hellen Kammer“ vorgenommenen Charakterisierung folgt, nicht mehr, worauf BERG verweist, mittels ihrer materiellen Substanz erklärbar, sondern lässt sich eben nur über ihre Gebrauchsweisen erschließen. Was aus der Betrachtung einer Fotografie für einen selbst folgt, das ist nun das Entscheidende, und dieses Entscheidende erschließt sich einem erst durch das eigene Erlebnis mit der Fotografie.¹⁴¹ Es sind zwar Aussagen über die denotative und konnotative Ebene der Fotografie möglich, jedoch bleibt dabei das Wesen der Fotografie selbst unberührt.¹⁴² *Die Photographie lässt deshalb offenbar eine Verallgemeinerung nur in den bekannten Fällen zu, wo es um eine Kategorisierung der Referenten oder der Stile geht. Anders aber als in der Malerei hat die Photographie ihren Referenten stets im Gefolge, unzertrennlich ist sie an ihn gekettet, ihm verdankt sie ihre Entstehung, ihm dient sie zur Repräsentanz. „Kurz gesagt, der Referent bleibt haften“¹⁴³ sagt Barthes. „Eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife“¹⁴⁴, im Unterschied zur Malerei, die wie im Bild von Margritte sagen kann „Ceci n’est pas une pipe.“ Der Blick geht durch die Photographie hindurch und trifft den Referenten, während er in der Malerei an der Oberfläche gehalten wird [...]*.¹⁴⁵ Die Einzigartigkeit der fotografischen Bilder ergibt sich daher für BARTHES, wie BERG in

¹³⁷ Hans-Dieter DÖRFLER, Das fotografische Zeichen (zit. Anm. 83), S. 31.

¹³⁸ Ebenda, S. 32.

¹³⁹ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 227.

¹⁴⁰ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, dt. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2005, S. 99.

¹⁴¹ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 229.

¹⁴² Ebenda, S. 232.

¹⁴³ *Kurz gesagt, der Referent bleibt haften. Und dieses einzigartige Haftenbleiben bedingt die so großen Schwierigkeiten, der PHOTOGRAPHIE auf die Spur zu kommen.* Siehe hierzu: Roland BARTHES, Die helle Kammer (zit. Anm. 140), S. 14.

¹⁴⁴ Siehe hierzu: Roland BARTHES, Die helle Kammer (zit. Anm. 140), S. 13.

¹⁴⁵ Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 232.

seinem Text aufzeigt, dadurch, dass bei deren Entstehung notwendigerweise immer der Referent beteiligt sein muss. Gerade dieses ist es, welches das Charakteristikum, die Einzigartigkeit der Fotografie ausmacht.¹⁴⁶ *Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...]*¹⁴⁷

In seinem Buch „Der fotografische Akt“ schreibt nun Philippe DUBOIS zu dieser hier aufgeworfenen Problematik eines fotografischen, wie auch theoretischen Paradox etwas ähnliches. Denn wie nützlich auch ein semiologischer Ansatz und die damit einhergehende Dekonstruktion ist, so ist dieser dennoch unbefriedigend, da dem Fotografischen dennoch etwas Singuläres anhaftet, welches diese Repräsentationsform von anderen Formen der Repräsentation unterscheidet.¹⁴⁸ *Ein unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit, das man nicht los wird, obwohl man um alle Codes weiß, die im Spiel sind und sich in der Herstellung vollziehen. [...] Angesichts des fotografischen Bildes lässt sich das nicht vermeiden, was Jacques Derrida in „Die Wahrheit in der Malerei“ als Zuschreibungsprozess bezeichnet, durch den man das Bild unweigerlich wieder auf seinen Referenten verweist.*¹⁴⁹ Daher muss man für DUBOIS auch über eine bloße Denunzierung des Realitätseffektes hinausgehen, um die Ontologie des fotografischen Bildes untersuchen zu können. Hierzu bezieht er sich nun auf poststrukturalistische Untersuchungen, worunter auch seine Eigene fällt, wie er betont, welche sich wiederum auf durch Charles Sanders PEIRCE definierte Begrifflichkeiten¹⁵⁰ und insbesondere auf den Begriff des Index beziehen.¹⁵¹ Dabei definiert er im Bezug auf die im Laufe der Geschichte der Fotografie entwickelten Theorien drei epistemologische Positionen zum Realismusproblem und zum Dokumentarcharakter des fotografischen Bildes.

Die erste Positionierung, die bereits zu Beginn der Theoretisierung des fotografischen Mediums entstand, entspricht dabei jener der Mimesis, bei dieser wird das Foto als Spiegelbild der Wirklichkeit interpretiert und somit das Fotografische für DUBOIS mit dem Begriff des Ikons im Sinne von PEIRCE beschrieben. Als zweite Positionierung nennt er die Infragestellung der fotografischen Fähigkeit zur Wirklichkeitskopie im Sinne einer mimetischen Reproduktion. Bei dieser ist die Fotografie kulturell, ideologisch und perzeptiv

¹⁴⁶ Ebenda, S. 266.

¹⁴⁷ Siehe hierzu: Roland BARTHES, *Die helle Kammer* (zit. Anm. 140), S. 90 – 91. und auch: Ronald BERG, Barthes (zit. Anm. 105), S. 265.

¹⁴⁸ Philippe DUBOIS, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf, dt. von Dieter Hornig, Amsterdam/Dresden 1998, S. 30

¹⁴⁹ Ebenda, S. 30.

¹⁵⁰ Anhand von DUBOIS, der sich wiederum an PEIRCE orientiert, lassen sich diese Begrifflichkeiten folgendermaßen definieren: *Ikon* (Abbildung durch Ähnlichkeit), *Symbol* (Abbildung durch allgemeine Konvention), *Index* (Abbildung durch physikalische Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten). Siehe hierzu: Philippe DUBOIS, *Der fotografische Akt* (zit. Anm. 148), S. 49.

¹⁵¹ Philippe DUBOIS, *Der fotografische Akt* (zit. Anm. 148), S. 30.

codiert und stellt somit ein Ensemble von Codes dar, die für DUBOIS in der Terminologie von PEIRCE als Symbol zu bezeichnen wären. Als dritte beschreibt er seine eigene Positionierung, bei der die Fotografie eben einem Index gleicht, dessen primäre Realität nichts aussagt, außer über deren eigene Existenz, die sie bestätigt. Für ihn kann das Foto, die Fotografie erst auf einer zweiten Ebene ähnlich und somit zum Ikon werden und ebenso erst auf dieser Ebene einen Sinn erhalten, also zum Symbol werden.¹⁵² Roland BARTHES Text „Fotografie als Botschaft“ knüpft dabei für ihn an die im 19. Jahrhundert geführten Diskurse der Mimesis an, die innerhalb dieses Textes exemplarisch am Beispiel TALBOTS charakterisiert wurden. Gleichzeitig verlagerte dieser für DUBOIS, gemeinsam mit André BAZINs Text „Ontologie des fotografischen Bildes“¹⁵³, das Realismusproblem.¹⁵⁴ Eine Verlagerung, die zeigte, dass das Prinzip der Spur, der Moment der Einschreibung eben selbst nur ein Moment innerhalb der Produktion des fotografischen Bildes ist.¹⁵⁵ *Denn vor und nach diesem Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten. [...] Nur zwischen diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden. [...] Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann nicht mehr loslassen werden [...]*¹⁵⁶ Daher ist die Fotografie für DUBOIS, bevor sie noch ein Bild ist, ein Abdruck, eine Spur, eine Markierung oder eine Ablagerung.¹⁵⁷ Ähnlich bewertet auch Rosalind KRAUSS in ihrem Text „Anmerkungen zum Index“ die Fotografie. *Jede Fotografie ist das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird. Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, d. h. einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat. Ihr Unterschied zum echten Ikon wird in der Absolutheit dieser physikalischen Genese erfahrbar; sie scheint die Prozesse der Schematisierung oder symbolischen Intervention, welche in den grafischen Darstellungen der meisten Gemälde wirksam sind, kurz – oder auszuschließen.*¹⁵⁸ Die Sprache der Kunst wird dabei für KRAUSS

¹⁵² Ebenda, S. 56 – 57.

¹⁵³ Siehe hierzu: André BAZIN, *Ontologie des fotografischen Bildes* (1945), in: Wolfgang KEMP, *Theorie der Fotografie*. Band III. 1945-1980, in: ders./Hubertus von AMELUNXEN (Hg.), *Theorie der Fotografie* (zit. Anm. 1), S. 59 – 64.

¹⁵⁴ Philippe DUBOIS, *Der fotografische Akt* (zit. Anm. 148), S. 38.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 54.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 54 – 55.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 63.

¹⁵⁸ Rosalind Krauss, *Anmerkungen zum Index: 1 Teil*, dt. von Jörg Heininger, in: Herta WOLF (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1, Frankfurt am Main 2005, S. 149 – 151.

mittels der Fotografie wiederum dem *Sich-Aufdrängen der Dinge* überlassen¹⁵⁹ und leitet somit eine Unterbrechung in der Autonomie des Zeichens ein.¹⁶⁰ Das Spezifische der Fotografie liegt daher für sie wie auch für DUBOIS in der physikalischen Verbindung zwischen dem Index und seinem Referenten begründet.¹⁶¹ Eine Verbindung jedoch, die eben nicht ausschließt, dass die Fotografie nicht auch Ikon oder Symbol sein kann, wie DUBOIS betont, denn beispielsweise Ikon und Index schließen sich keineswegs gegenseitig aus. *[Denn] 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, ob dieses nun seinem Objekt ähnelt oder nicht: Mit anderen Worten: es kann durchaus indexikalische Ikons oder ikonische Indizis geben.*¹⁶² Ebenso schließen sich der Symbolbegriff und die zwei zuvor genannten Kategorien nicht aus. Es kann daher ein Zeichen auch allen drei semiotischen Kategorien gleichzeitig angehören, denn keine dieser drei Kategorien existiert im eigentlichen Sinne wie DUBOIS mit PEIRCE darlegt in einer Art von Reinzustand, sondern diese beziehen sich vielmehr wechselseitig aufeinander.¹⁶³ Definiert wird das fotografische Zeichen dabei jedoch immer über seine Indexikalität, also über die für DUBOIS charakterisierende Eigenschaft, welche dieses auch dann aufweist, wenn es zusätzlich als Ikon oder Symbol fungiert.¹⁶⁴ Dabei ist die Fotografie jedoch gerade nicht als eine analogische zu denken, wie dies etwa KRAUSS tut, da das fotografische Bild eben nicht von vornherein ein mimetisches ist und daher nicht zwangsläufig dem Gegenstand, dessen Spur es zwar ist, ähnlich sein muss. Für DUBOIS sind es vor allem die physikalischen Gesetzmäßigkeiten, die die Beziehung zwischen dem abgebildeten Objekt und dem lichtempfindlichen Material regeln und diese bedingen nicht, obschon sie es ermöglichen, die Einrichtung eines mimetischen Abbildungseffektes.¹⁶⁵ Wenn auch eine Fotografie ihrem Referenten nicht ähnlich sein muss, so ist sie dennoch, wie DUBOIS betont, wenn man von ihrem referentiellen, indexikalischen Charakter ausgeht, ein Beweis dafür, dass der abgebildete Gegenstand einmal existiert hat. Sie beweist somit ontologisch die Existenz dessen, was sie abbildet.¹⁶⁶ Eng verbunden mit ihrer Eigenschaft als

¹⁵⁹ Ebenda, S. 151.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 152.

¹⁶¹ Philippe DUBOIS, Der fotografische Akt (zit. Anm. 148), S. 64.

¹⁶² Ebenda, S. 65 – 66.

¹⁶³ Ebenda, S. 66 – 67.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 67.

¹⁶⁵ Als Beispiel für eine fotografische Technik, die dem mimetischen Abbildungsgedanken widerspricht, nennt er das Fotogramm, welches beispielsweise von Rosalind KRAUSS als eben jene Untergattung der Fotografie bezeichnet worden ist, die das Wesen der indexikalischen Fotografie auf die Spitze treibt. Siehe hierzu: Philippe DUBOIS, Der fotografische Akt (zit. Anm. 148), S. 71. und Rosalind Krauss, Anmerkungen zum Index (zit. Anm. 158), S. 149.

¹⁶⁶ Philippe DUBOIS, Der fotografische Akt (zit. Anm. 148), S. 75.

Beweis ist die der Bezeichnung. *Die Indexspur wirkt naturgemäß als Beweis, aber ihre dynamische Wirkung besteht darin, dass sie bezeichnet. Sie zeigt auf [...], sie ist ein Fingerzeig – und auch in diesem Sinne ein Index.*¹⁶⁷ Man kann sogar die Ansicht vertreten, dass der Index nichts anderes ist als diese Zeigekraft als solche, eine gänzlich inhaltsleere, rein bezeichnende Kraft. [...] Dadurch rückt das Foto in die Nähe jener Klasse von Wörtern, die in der Linguistik als deiktisch bezeichnet werden. [...] Dazu gehören beispielsweise die Relativpronomen, bestimmte Demonstrativpronomina (dieser, diese, derjenige, dies, jenes) oder Präsentative oder bestimmte Adverbien des Ortes (hier, dort) oder der Zeit (jetzt, früher) [...] Peirce führt sie alle als Beispiel für den Index an, die ihren ganzen Sinn nicht in sich selbst haben. Ihre vollständige Bedeutung hängt von der Äußerungssituation ab, in der sie verwendet werden, wobei diesen Zeichen bei jeder Verwendung ein jeweils spezifischer und damit fallweise verschiedener Referent zugewiesen wird: Ihre Semantik ist eine Funktion ihrer Pragmatik. Ihre einzige Bedeutung besteht sozusagen darin, dass sie ihren singulären Bezug zu einer bestimmten referentiellen Situation indizieren, diesen unterstreichen und aufzeigen. Anhand solcher Zeichen lässt sich der Unterschied zwischen Bedeuten und Bezeichnen verstehen. Ihre Bedeutung entsteht nur dadurch, dass sie bezeichnen.¹⁶⁸ Wie es Rosalind KRAUSS umschreibt, wird dabei die Fotografie selbst von einer Bedeutungslosigkeit umgeben, die nur durch das Hinzufügen eines Textes ausgefüllt werden kann.¹⁶⁹ *Es [das Foto] führt uns schlicht, einfach und brutal Zeichen vor Augen, die semantisch leer oder blank sind.*¹⁷⁰ Sie erweisen sich dabei nur in dem Sinne als verweishaft, indem sie eben bezeugen, dass das Fotografierte einmal aufgrund des Beweises, der mittels des fotografischen Abdrucks erbracht wurde, dagewesen ist. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der Moment, in dem sich die Wirklichkeit in das fotografische Material einzuschreiben scheint, eben nur ein Moment des fotografischen Verfahrens ist, der zuvor und danach von sozial und kulturell bestimmten Prozessen und Entscheidungen geprägt ist.¹⁷¹

Um eben jene spezifischen Merkmale der Fotografie, die diese von anderen Medien grundlegend unterscheidet, definieren zu können, steht im Vordergrund der Arbeiten von BARTHES und DUBOIS jener Moment, der dem menschlichen Handeln entzogen scheint. Ähnlich argumentiert auch schon TALBOT, wobei jedoch bei ihm der Fotograf, wie BERG darlegt, noch in die Rolle des reinen Operators gesehen wird, der etwas von der Natur selbst,

¹⁶⁷ Ebenda, S. 76.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 78 – 79.

¹⁶⁹ Rosalind Krauss, Anmerkungen zum Index (zit. Anm. 158), S. 152.

¹⁷⁰ Philippe DUBOIS, Der fotografische Akt (zit. Anm. 148), S. 87.

¹⁷¹ Ebenda, S. 88 – 89.

nämlich deren Bild, einfängt.¹⁷² *Wer Talbot beim Photographieren einzig gegenübertritt, ist die Natur. Mittels des wissenschaftlichen Verstandes und dessen Apparaten wird ihr das Bild abgenommen.*¹⁷³ Die Natur teilt sich somit selbst als Spur mit, als ein mimetischer Abdruck der Wirklichkeit. Für die Theorietradition, in der die beiden zuvor genannten Theoretiker stehen, ist jedoch, wie etwa Bernd STIEGLER in seinem Buch „Montagen des Realen“ eben mit DUBOIS betont, gerade die Ablösung von einem mimetischen Modell, die eben die Fotografie über deren Produktion von Ähnlichkeit fassen möchte, entscheidend.¹⁷⁴ *An die Stelle der Ähnlichkeit der Mimesis tritt nun die Natürlichkeit der indexikalischen Referentialität; und an die Stelle einer dem Bild inhärenten Bedeutung eine Semantik der und als Pragmatik.*¹⁷⁵ Die Photographie ist hier zwar auch eine Spur des Realen und dient somit ebenfalls zur Charakterisierung der Fotografie, jedoch ist diese dabei ebenso in kulturelle Prozesse eingeschrieben und daher eben nur in dem kurzen Moment als eine *Botschaft ohne Code* zu verstehen, in dem sich die Belichtung selbst vollzieht. *Wenn er [Barthes] etwa in „Rhetorik des Bildes“ eine Panzani-Reklame untersucht, so geht es ihm darum, einerseits die besondere Qualität der Photographie als indexikalisches Zeichen „ohne Code“ zu unterstreichen, andererseits aber auch dessen Einbindung in Inszenierungsstrategien zu analysieren, die die Photographie codieren.*¹⁷⁶

¹⁷² Ronald BERG, Talbot (zit. Anm. 90), S. 73.

¹⁷³ Ebenda, S. 73.

¹⁷⁴ Bernd STIEGLER, Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, München 2009, S. 48.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 48 – 49.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 49.

2.2. Mediale Grenzsetzungen und deren ästhetische Auslotung

Im Gregor STEMMRICHs Vorwort zu einer von ihm herausgegebenen Sammlung von Essays von Jeff WALL „Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“ betont nun dieser die zuvor bereits öfters angesprochene Verbindung von Bild- und Textproduktion. Jeff WALL wird dabei als ein Künstler charakterisiert, dessen eigene Textproduktion in einem spezifischen Verhältnis zu seinen konkreten Kunstwerken steht. Dementsprechend ist auch diese Essaysammlung, wie STEMMRICH selbst darlegt, konzipiert, indem den Essays Interviews mit WALL gegenübergestellt werden, die diesen Bezug, der von ihm selbst als konstituierend für seine fotografischen Arbeiten angesehen wird, verdeutlichen.¹⁷⁷ Ausgehend von der Konzeptkunst und deren historischen Bedingungen kontextualisiert WALL dabei, wobei ich mit dieser Charakterisierung wiederum STEMMRICH folge, seinen eigenen künstlerischen Ansatz und verortet diesen innerhalb einer historischen Perspektive.¹⁷⁸ Er zeigt somit die Situiertheit der eigenen Position auf. Dabei möchte WALL seine Werke jedoch nicht als [...] *konzeptuelle Kunst*, sondern als *konzeptuelle Photographie* verstanden wissen. *Bei der Konzeptkunst ging es hauptsächlich um die Untersuchung sozialer Zusammenhänge, meine Arbeit dagegen kreist um die Photographie. Ich mache nicht konzeptuelle Kunst, sondern konzeptuelle Fotografie.*¹⁷⁹ Für STEMMRICH bedeutet dies einerseits, dass hiermit WALL konstatiert, dass die Fotografie den vollen Kunststatus erreicht hat, aber gleichzeitig auch, [...] *dass es sich um eine Auseinandersetzung mit der Photographie handelt, die sich des Umstandes bewusst ist, dass sie erst durch die Conceptual Art historisch möglich wurde.*¹⁸⁰ Der Präsentationsmodus, den er dabei verwendet, ist dabei von der Werbung übernommen, der, wie STEMMRICH betont, aber eben nicht mit Klischees der Medienwelt spielt, sondern vielmehr den Blick auf soziale Verhaltensweisen lenken soll.¹⁸¹ Wenn auch dieser Modus der Gegenwart entnommen ist, verweisen seine Bilder dennoch immer wieder explizit auf die Kunstgeschichte und somit auf die historische Bedingtheit der Kunst selbst.¹⁸² *In der Literatur werden sie deshalb häufig in der gleichen Weise besprochen wie diese [also wie Gemälde], d. h. auf ihre Ikonographie, ihre Kompositionsprinzipien, ihre Gattungszugehörigkeit und ihren politisch-ideologischen Gehalt hin analysiert. Was in einer*

¹⁷⁷ Gregor STEMMRICH, Vorwort, in: Jeff WALL, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, herausgegeben von Gregor Stemmrigh (Fundus-Bücher, 142), Hamburg 2008, S. 25.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 22 – 23.

¹⁷⁹ Anne-Marie BONNET/Rainer METZGER, Eine demokratische, eine bourgoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Jeff WALL, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit (zit. Anm. 177), S. 33.

¹⁸⁰ Gregor STEMMRICH, Vorwort (zit. Anm. 177), S. 16.

¹⁸¹ Ebenda, S. 17.

¹⁸² Ebenda, S. 7.

solchen Zugangsweise nicht adäquat in den Blick zu kommen vermag, ist die historische Stellung von Walls Kunst.¹⁸³ Für STEMMRICH wird dabei vor allem übersehen, dass WALL an eine Bildform anknüpft, die eben von der Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts kritisch hinterfragt und auch zurückgewiesen wurde. Entkräftet wird dies durch die Kunstkritik zwar meist damit, dass WALLs Kunst eben in einer als „posthistoire“ bezeichneten Gegenwart zu positionieren ist, in der das Vergangene keine Verbindlichkeit, sondern nur mehr eine beliebige Verfügbarkeit besitzt. Für STEMMRICH jedoch betont gerade WALL diese Verbindlichkeit.¹⁸⁴ *Die Verbindlichkeit, die Wall in der Geschichte sucht, findet er in dem Baudelairschen Programm der „peinture de la vie moderne“, wie es in der Malerei Manets zum Tragen kam, d. h. an der Schnittstelle der älteren Bildtradition und der avantgardistischen Kunstentwicklung. Was Wall mit seiner Kunst vorschlägt, ist jedoch keine Reaktivierung dieses Programms im Sinne einer Idealbildung in der Vergangenheit, sondern eine historische „Einklammerung“ der avantgardistischen Entwicklung, in deren Zuge dieses Programm als „bourgeois“ zurückgewiesen wurde. Der Begriff der „Einklammerung“ ist dabei in dem methodisch-kritischen Sinne zu verstehen, den er in der Phänomenologie erhalten hat: Er impliziert den Anspruch, dass das was eingeklammert wird, auf seine Genese hin zu untersuchen ist, und dass die Einklammerung, die diese Untersuchung ermöglicht, ihre eigene Genese aufzuklären hat. Nur so wird verständlich, dass Wall seine Kunst gleichzeitig als Erneuerung des Konzepts der „peinture de la vie moderne“ und als historische Konsequenz der Entwicklung der Avantgarde begreift.*¹⁸⁵ Näher auf diesen Punkt geht nun STEMMRICH in seinem Essay „Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation. Jeff Walls Restitution des Programms der peinture de la vie moderne“ ein und definiert hier genauer das zuvor angesprochene Konzept. Dieses wandte sich dabei für ihn vor allem gegen den im 19. Jahrhundert herrschenden *Akademismus* der Historienmalerei, welche wiederum das ästhetische Feld der Malerei bestimmte und darüber entschied „Was“ und „Wie“ etwas dargestellt werden konnte. Wenn nun WALL, wie STEMMRICH in seinem Essay zeigt, dieses Konzept des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert wieder aufgreift, versucht er zwar nicht Methoden zu modifizieren, um es zu ermöglichen, dass diese auf das moderne Leben angewendet werden können, wie dies eben im 19. Jahrhundert der Fall war, jedoch wendet er sich ebenso wie diese gegen einen wiederum

¹⁸³ Ebenda, S. 7.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 7 – 8.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 8.

spezifischen *Akademismus*, den der Avantgarde.¹⁸⁶ *Akademisch wird eine Avantgarde, wenn sie sich einem Kunstdiskurs ausliefert, der ihre Verdienste und Errungenschaften gemäß einer Logik des Fortschritts und der Überbietung zu festen Bezugsgrößen aufbereitet in der Absicht, diesen Diskurs beziehungsweise diese Avantgarde zu perputieren.*¹⁸⁷ Jeff WALL selbst beschreibt diesen Standpunkt wie folgt: *Wenn verschiedene Arten von Malerei erst einmal als „veraltet“ erkannt werden, erscheinen sie uns als Reliquien einer vergangenen Zeit. Ich glaube, dass es sich hierbei um einen soziologischen Irrtum handelt, Teil einer avantgardistischen Rhetorik, die alles auf das Konzept der Diskontinuität und des „epistemologischen Bruchs“ gesetzt hat. Die historischen Bedingungen der Malerei und die radikalen Experimente der Avantgarde werden nicht dadurch bestimmt, dass die älteren Bildgattungen ausgestorben sind, sondern dass sie es gerade nicht sind, auch wenn die Avantgardisten glauben, sie hätten sterben sollen.*¹⁸⁸ Damit ist jedoch, wie STEMMRICH in seinem kurz zuvor zitierten Text aufzeigt, nicht ein Infragestellen der Errungenschaften der Avantgarden selbst gemeint, sondern es soll die Frage nach der Positionierung dieses Diskurses innerhalb der gegenwärtigen Lebensverhältnisse aufgeworfen werden. Und dies ist für WALL eben nur dann möglich, wenn diese nicht nur unter den Voraussetzungen des Diskurses selbst gestellt wird, wie dies eben innerhalb des *Akademismus* der Avantgarden geschieht.¹⁸⁹ *Eine Restitution des Programms der peinture de la vie moderne will nicht die Verdienste und Errungenschaften einer vorausgegangenen oder historisch gleichzeitigen Avantgarde in Abrede stellen, sondern auf einer Ebene mit diesen Verdiensten und Errungenschaften moderne Lebensbedingungen so vergegenwärtigen, dass die Kunst maßgeblich von diesen Lebensbedingungen selbst her zu verstehen ist, nicht unter den Voraussetzungen eines spezialisierten Diskurses.*¹⁹⁰ Historische Bedeutung wird dabei mithilfe dieses spezialisierten Diskurses, in diesem Falle ist dies ein etablierter Kunstdiskurs, verwaltet, vermittelt und performativ aktualisiert. Die Bedeutungskonstitution erfolgt somit nur unter den Voraussetzungen dieses Diskurses und diese Voraussetzungen sind daher, wie dies eben auch WALL tut und wie STEMMRICH im Bezug auf diesen betont, zu erweitern,

¹⁸⁶ Gregor STEMMRICH, Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation. Jeff Walls Restitution des Programms der peinture de la vie moderne, in: MUMOK, Jeff Wall. Photographs (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Köln 2003, S. 155.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 155.

¹⁸⁸ Jeff WALL, Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“, in: Jeff WALL, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit (zit. Anm. 177), S. 344 – 345.

¹⁸⁹ Gregor STEMMRICH, Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation (zit. Anm. 186), S. 155.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 155.

um eben eine historische Einklammerung der avantgardistischen Kunstentwicklung zu ermöglichen und somit auf deren Situiertheit hinzuweisen.¹⁹¹

In dem 1979 entstandenen Bild „Picture for Women“ (Abb. 5) bezieht sich WALL nun auf seine eigenen theoretischen Ausführungen und nimmt konkret einen Verweis auf die historische Einklammerung, die Situiertheit und die Bedingungen seiner Kunst vor, indem er diese Arbeit kompositorisch wie auch thematisch an Manets Bild „Un Bar aux Folies-Bergère“ (Abb. 6) von 1882 anlehnt. In jenem ist eine Bardame die sich auf einem Marmortresen abstützt als zentrales Motiv dargestellt. Hinter ihr befindet sich ein Spiegel, der den ganzen Hintergrund des Bildraums einnimmt und diesen bestimmt. In jenem ist einerseits eine Galerie zu sehen, auf der wiederum schemenhaft akzentuierte Personen zu beobachten sind, die teilweise mit Operngläsern ausgerüstet eine Artistin – dargestellt im linken oberen Eck – wiederum ihrerseits beobachten. Andererseits ist hier auch die Bardame selbst als Rückenansicht wie auch ein ihr gegenüberstehender Mann mit Schnauzbart und Zylinder wiedergegeben. *Ungewöhnlich an dieser Spiegelung ist, dass die Frau und der Mann in schräger Ansicht dargestellt sind, obwohl die Bardame, die Theke und der Spiegel frontal zum Betrachter stehen. Der Herr, der im Spiegel zu sehen ist, müsste in korrekt wiedergegebener Perspektive auch vor dem Spiegel erscheinen, wo er allerdings dem Betrachter den Blick auf die Dame verstellen würde. Manet ist hier mit den perspektivischen Gesetzmäßigkeiten sehr frei umgegangen, was auch einige Flaschen links im Bild zeigen, die in der Spiegelung im Bildhintergrund auf der falschen Seite der Bartheke, das heißt an ihrem entgegengesetzten Ende wiedergegeben sind.*¹⁹²

Wie Christine WALTER in ihrem Buch „Positionen inszenierter Fotografie“ zeigt, wird bei beiden Bildern das Medium selbst thematisiert, einerseits indem Manet innerhalb seines Bildes absichtlich falsche perspektivische Ansichten wählte und sich hierüber mit den Bedingungen dieses Mediums auseinander setzte und somit zeigte, dass Malerei nicht an die wirklichkeitsgetreue Darstellung gebunden ist.¹⁹³ *[Andererseits indem Wall] [...] zeigt, dass die fotografische Abbildung nicht dem Dogma des „entscheidenden Augenblicks“ unterliegen muss, sondern auch einem anderen Abbildungsmodus folgen kann.*¹⁹⁴ Dieser Abbildungsmodus legt seine eigenen Konstruktionsbedingungen offen und kann somit kritisch das eigene Medium hinterfragen. „Picture for Women“ ist dabei durch eine

¹⁹¹ Ebenda, S. 156.

¹⁹² Christine WALTER, Jeff Wall: „Straight Photography along with Cinematography“, in: dies., Bilder Erzählen !. Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002, S. 119.

¹⁹³ Ebenda, S. 122.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 122.

Dreiteilung des Bildraums gekennzeichnet. Es entstehen somit Räume die jeweils den drei Hauptprotagonisten dieser fotografischen Arbeit zugeordnet werden können: der jungen weißen Frau im Vordergrund, der Fachkamera und dem weißen männlichen Fotografen, der rechts neben der Kamera platziert ist. Der gesamte Bildraum ist dabei zum Betrachter hin durch eine Platte aus Holz abgegrenzt, die eine gewisse Distanz zum Rezipienten schafft. Neben dieser Distanzierung wird durch sie aber auch gleichzeitig der Bildraum als ein bildhafter gekennzeichnet. Der dahinter befindliche Atelier- oder Studioraum ist als eine stark fluchtende Konstruktion angelegt und erinnert an einen zentralperspektivisch geordneten, homogenen Bildraum. Dieser wird dabei durch horizontale wie vertikale Linien strukturiert, die innerhalb dieses fotografischen Raums als ein bildimmanentes Ordnungssystem funktionieren. Im Bildzentrum selbst ist dabei die Großbildkamera situiert, die von dem danebenstehenden im Dreiviertelportrait dargestellten Fotografen mittels eines Fernauslösers bedient wird. Jeff WALL zeigt sich hierbei als Autor, als Schöpfer dieses Bildes selbst im Bild. Sein männlich konnotierter Blick richtet sich dabei auf die im Vordergrund positionierte Frau.¹⁹⁵ *Die Kamera (und damit der Betrachter) fixiert mit ihrem Objektiv (= Auge) sowohl den Mann als auch die Frau, während der Mann nur das Spiegelbild der Frau sieht, und die Frau nur in das Objektiv der Kamera blickt.*¹⁹⁶ Für WALTER strukturiert dieses von Thierry de DUVE erstmals beschriebene Blicksystem WALLs Arbeit. Der dargestellte Blick verweist dabei auf die Rolle des Künstlersubjekts als Schöpfer wie auch auf dessen Funktion als ein männlicher Produzent von sexualisierter Weiblichkeit.¹⁹⁷ Es weist eben auf jenen hin, der mittels seiner Position Bedeutung produzieren, oder wie es WALTER ausdrückt, *Blickweisen*¹⁹⁸ vermitteln und über diese Vermittlung verfestigen kann.¹⁹⁹

Mit den zuvor besprochenen Aspekten – insbesondere mit dem Begriff *peinture de la vie moderne* selbst²⁰⁰ – wird daher, wie mit WALTER argumentiert werden kann, bei Jeff WALL die Frage nach der Abbildungsfunktion von Kunst und im Speziellen der Fotografie

¹⁹⁵ Ebenda, S. 115 – 117.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 117.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 118.

¹⁹⁸ *Die wesentlichen Orte, an denen die impressionistischen Künstler lebten und die sie malten, bezeugen ihren Versuch, in der Malerei die lebendigen, definierenden Erfahrungen der Moderne zu fassen: der Gare St. Lazare, die Boulevards, die Grenoulliére Argenteuil, auch der Moulin de La Gallette und die Cafes und Bars. Diese Gebiet und Ansichten sind Territorien der Männlichkeit. Damit sind nicht nur die Orte gemeint, die tatsächlich gemalt wurden, sondern auch die Art des Blicks, des Blicks des Flaneurs, der zum Voyeur wird, und der so oft die Definition gibt dafür, wie wir als Betrachter positioniert werden, um Blick und Anblick zu konsumieren. Siehe hierzu: Griselda POLLOCK, Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne, dt. von H. Mehrrens, in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), Methoden – Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, München 2002, S. 137.*

¹⁹⁹ Christine WALTER, Jeff Wall (zit. Anm. 192), S. 119.

²⁰⁰ Siehe bezüglich dieses Aspekts: Gregor STEMMERICH, Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation (zit. Anm. 186), S. 165.

aufgerufen. Dabei versucht WALL, wie Friedrich TIETJEN in seinem Text „Erfahrung, Zu Sehen. Produktions- und Rezeptionsweisen Jeff Walls fotografischer Arbeiten“ darlegt, zwar mit der demonstrativ und offensiv zur Schau gestellten Inszeniertheit der Sujets wie auch durch die Akzentuierung der Produktions- und Konsumtionsseite, die Authentizität der fotografischen Abbildung zu hinterfragen. Jedoch bekennt er sich auch gleichzeitig zu bestimmten Setzungen und Regeln im Bezug auf das Medium Fotografie. Innerhalb dieses, aus der fotografischen – praktischen wie auch theoretischen – Tradition abgeleiteten Rahmens tauchen dabei immer wieder bewusst gesetzte Irritationen auf, welche das zuerst als homogen empfundene Bildgefüge, das konsistente Gesamtbild, wie es TIETJEN bezeichnet, stören.²⁰¹ *Keine dieser Abweichungen erreicht dabei die Qualität eines Regelverstoßes, der die vom Künstler selbst gesetzten Grenzen des fotografischen Bildes verletzen würde; sie alle versuchen, die Fotografie als so definiertes wie offenes Territorium wahrzunehmen und seine Möglichkeiten auszuloten.*²⁰² Jeff WALLs Bildraum ist wie TIETJEN betont, im Gegensatz zu avantgardistischen Prinzipien der Fotomontage, durch eine Homogenität gekennzeichnet und entspricht somit dem alltäglichen Umgang mit Fotografie, welche dieses Prinzip der Homogenität als spezifisch und natürlich erscheinen lässt.²⁰³

Als ein weiteres Beispiel kann hier die Arbeit „A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)“ (Abb. 7) von 1993 genannt werden. Diese schließt nicht nur an klassische Sujets des japanischen Blockdrucks an, sondern lotet auch gleichzeitig die dem fotografischen Medium zugeschriebenen Eigenschaften und Möglichkeiten aus. Auf dem Bild selbst sind fünf Personen zu sehen: drei Personen im Vordergrund, eine etwas weiter in den Bildraum gerückte Person und eine links im Hintergrund. Wie von einer plötzlich auftretenden Böe erfasst, versuchen sie dem Wind standzuhalten. Der links im Vordergrund dargestellten Person werden dabei Unterlagen aus der Hand gerissen, deren einzelne Blätter nun den Himmel bedecken und in Richtung des rechten Bildrandes vom Wind verstreut werden. Die daneben platzierte Person versucht wiederum ihre Kappe festzuhalten, während der zentral positionierte Mann seiner bereits schon davongeflogenen Kopfbedeckung nachblickt. Alles scheint darauf hinzuweisen, dass es dem Fotografen anscheinend gelungen ist einen einzigartigen Augenblick festzuhalten, ihn zu fixieren und ihm Dauer zu verleihen. Selbst der im Wind gebeugte Baum, wie auch das aufgewirbelte Wasser scheinen dies zu bezeugen. Ein Vergleich mit einem Holzschnitt des 19. Jahrhunderts von Hokusai Katsushikas mit dem Titel

²⁰¹ Friedrich TIETJEN, Erfahrung, Zu Sehen. Produktions- und Rezeptionsweisen Jeff Walls fotografischer Arbeiten, in: MUMOK, Jeff Wall (zit. Anm. 186), S. 52.

²⁰² Ebenda, S. 52 – 53.

²⁰³ Ebenda, S. 54 – 55.

„A High Wind in Yeiijiri“ aus der 1831 – 1833 entstandenen Serie „Die 36 Ansichten des Fuji“, auf den WALL ja bereits selbst im Titel seiner Arbeit verweist, zeigt jedoch die Inszeniertheit dieses Augenblicks. Ebenso wie in WALLs Arbeit sind der durch den Wind gebeugte Baum und die gegen den rechten Bildrand verstreuten Blätter zu finden. Auch die dargestellten Personen, wenn auch hier nun sieben auftreten, lassen sich mit WALLs Bildkonstruktion vergleichen. Der links im Vordergrund dargestellten Person werden wie bei „A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)“ die Blätter aus der Hand gerissen wie auch die daneben platzierte Figur ihren Hut festzuhalten versucht. Auch jene Person die ihrer bereits verlorenen Kopfbedeckung nachblickt, findet sich wieder.

Die scheinbare Natürlichkeit des fotografisch festgehaltenen Moments wird erst mithilfe der digitalen Technik ermöglicht, die es auch gleichzeitig erlaubt, die Spuren dieser Technik zu verwischen. Ganz im Gegensatz zu ihrem homogenen Erscheinungsbild besteht „A Sudden Gust of Wind“ aus mehreren Dutzend Einzelfotos, die über ein Jahr verteilt, unter genau definierten Licht- und Witterungsverhältnissen aufgenommen und erst mittels des Computers zusammengesetzt wurden.²⁰⁴ Das Endprodukt Bild ist damit jedoch schlussendlich eben gerade nicht die Verwirklichung einer präzisen Vorstellung des jeweiligen Autors, wie es vielleicht zu folgern wäre, sondern vielmehr kann dieses mit TIETJEN als eine Aufzeichnung von dessen eigenen Produktionsprozess verstanden werden. Als ein Prozess, bei dem immer wieder neue Fragen aufgeworfen werden können, deren Beantwortung je nach den jeweiligen technischen, formalen oder inhaltlichen Kriterien kontextbedingt vollzogen wird. Als Beispiel hierzu beschreibt TIETJEN die Produktion des Bildes „Man with a Rifle“²⁰⁵ (Abb. 8) aus dem Jahre 2000, bei welcher der Schauspieler die Gestik eines mit einem fiktiven Gewehr auf die Straße zielenden Mannes mehrfach wiederholte und dabei seine Kleidung wechselte, wie auch die Partien des Hintergrunds, die eben dieser überschneidet, variiert, wie auch etwaige vorbeigehende Passanten situationsbedingt in die einzelnen Fotos miteinbezogen wurden. Erst aus den hieraus sich ergebenden Einzelbildern entstand dann, wie dies schon zuvor bei „A Sudden Gust of Wind“ kurz umrissen wurde, das endgültige Bild.²⁰⁶ *So sehr die Bilder inszeniert sind, so sehr unterliegen sie damit den Unwägbarkeiten eines solchen Verfahrens.*

²⁰⁴ Ebenda, S. 53.

²⁰⁵ Der Titel spielt dabei auf Dziga Vertovs berühmten Film „Der Mann mit der Kamera“ von 1929 an, indem eben die Kamera als revolutionäres – auch im politischen Sinne – auf die Wirklichkeit bezogenes Instrument gezeigt wird. Als ein Instrument, welches aufgrund von dessen Eigenschaften verpflichtet ist, die Realität unmittelbar zu dokumentieren. Wie Achim HOCHDÖRFER in einem kurzen Essay zu diesem Bild hinweist, wird somit auf den fotografischen Mythos des entscheidenden Augenblicks und auf den Fotografen als dessen Jäger verwiesen. Siehe hierzu: Achim HOCHDÖRFER, Jeff Wall in: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 181. und zu Dziga Vertov etwa: Thomas TODE/Barbara WURM (Hg.), Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum, Wien 2006.

²⁰⁶ Friedrich TIETJEN, Erfahrung, Zu Sehen (zit. Anm. 201), S. 56.

Wie bei Theaterproben werden verschiedene Möglichkeiten durchgespielt, die sich aus den Anweisungen des Textes, der Interpretation des Regisseurs und der Umsetzung von beidem durch die Schauspieler ergeben; und dennoch wird sich jede Aufführung von der nächsten unterscheiden. So wenig wie dort jede Geste unterliegt es auch bei Jeff Wall nicht allein der Kontrolle des Künstlers, was im Bild aufgenommen wird. *A Sudden Gust of Wind* illustriert das nicht nur, sondern referiert sowohl thematisch wie auch technisch auf das Wechselspiel von Kontrolle und Kontrollverlust: Die plötzliche Bö als Metapher des unerwarteten Zufalls wird in ihren einzelnen Effekten auf Menschen, Bäume und Landschaft zerlegt reproduziert und sorgt noch in dieser Form für unvorhergesehene Ereignisse auf dem Bild. Und mehr noch: Die Anlehnung an den Holzschnitt Hokusais gelingt nicht zuletzt deswegen, weil der vom Kontrollverlust ermächtigte Zufall eingreifen kann, um Walls Bild mehr werden zu lassen als eine bloße Kopie.²⁰⁷ Wie TIETJEN zeigt, hinterläuft nicht nur die Produktionsweise die „Natürlichkeit“ der fotografischen Abbildung, sondern schon das im Bild dargestellte Sujet wie auch die darin herrschende vollkommene Bewegungslosigkeit engen die Assoziationsmöglichkeiten ein und lassen Zweifel an der Zufälligkeit der Aufnahme des Dargestellten aufkommen.²⁰⁸ Keinerlei Bewegungsunschärfe, wie sie doch charakteristisch für die Ästhetik des Moments ist, verunklart den homogenisierten und in eine fast perfekte Tiefenschärfe getauchten Bildraum. Wenn auch somit eine der Fotografie zugeschriebene Affinität zum Zufälligen hinterfragt wird, so wird dieser gerade doch nicht aus seinen Bildern ausgeschlossen, sondern als ein ihr zugeschriebenes Attribut akzeptiert. In seinem Aufsatz „Der Lange Abschied. Jeff Wall und die Filmtheorie“ verweist HOMAY KING nun in diesem Zusammenhang auf Siegfried KRACAUERS bereits erwähntes Buch „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ und auf die darin vorgenommene Charakterisierung der Vorliebe des Fotografischen wie auch des Filmischen für das Flüchtige und Zufällige. „A Sudden Gust of Wind“ wie auch etwa die Arbeit „Milk“ von 1984 (Abb. 9) stellen daher für KING, trotz der Offensichtlichkeit von deren Inszeniertheit, eine Hommage an diese durch die Theorie immer wieder aufgerufene Vorliebe des Fotografischen dar. Mit diesem Verweis bezieht sich WALL jedoch meist auch gleichzeitig explizit auf die Geschichte der Kunst wie etwa auf den bereits erwähnten Holzschnitt des 19. Jahrhunderts von Hokusai Katsushikas. Dadurch entsteht für KING nicht nur ein Dialog mit dem als spezifisch fotografisch oder filmisch Bezeichneten, sondern es werden eben auch Bezüge zu einer noch älteren Form von mechanisch reproduzierten Bildern, dem Holzschnitt, hergestellt. „A Sudden Gust of Wind“ beschreibt er daher als ein *Palimpsest verschiedener*

²⁰⁷ Ebenda, S. 56 – 57.

²⁰⁸ Ebenda, S. 55.

Darstellungsweisen, manche zeitgemäß, anderer wiederum anachronistisch.²⁰⁹ Die Fotografie gibt einen seltsamen Partner für den Holzschnitt ab, eine visuelle Form, die beschreibend verfährt und eher auf Umrissen und Andeutungen basiert als auf der Illusion von Fülle und Gegenwart, wie sie das fotografische Bild liefert.²¹⁰ Und doch verweisen beide auf die Flüchtigkeit des Moments, auf einen Moment, der erst über die Form, die er im jeweiligen Medium erhält, eine ebensolche Konkretisierung, mittels von dessen Fixierung, überhaupt erst zugestanden bekommt. In Milk, 1984, [...] etwa wird die Kamera selbst zu einer Art zeitlichen Behälter, welcher der Flüssigkeit Form verleiht – nicht indem er diese durch etwas Festes umgibt, sondern indem er sie in einer bestimmten Form, der Einzelaufnahme, festhält, die unserem Auge erlaubt, sie als Gestalt wahrzunehmen.²¹¹

2.2.1. Die Form des Authentischen

Es gibt kein einheitliches Gebilde wie die Fotografie; es gibt nur eine Vielfalt von Praktiken und historischen Situationen, in denen der fotografische Text produziert, in Umlauf gebracht und eingesetzt wird. Die meisten Fotos werden schon vorher irgendwo erschienen und damit bereits durch diese frühe Positionierung geprägt bzw. verortet sein. Sie werden in die besonderen gesellschaftlichen Verhältnissen eingeschrieben sein, die sie hervorgebracht haben: die Fotoagentur, das kommerzielle Fotostudio, die Nachrichtenagentur, die Buchproduktion, den Ausstellungsraum. Der weitaus größte Teil davon wird bereits nach bestimmten Klassifikationssystemen geordnet sein. Jede Praxis, jede Verortung legt eine andere Bedeutungsschicht über das Bild.²¹²

MOFFATTs Serie „Up in the Sky“ (Abb. 10 bis 12), 1997 entstanden und aus insgesamt 25 in einer monotonen Farbigkeit gehaltenen Fotografien bestehend, setzt sich nun ebenso wie Jeff WALLs zuvor angesprochene Arbeiten mit dem Spannungsverhältnis von Inszeniertheit und Dokumentation wie auch mit dem Medium selbst auseinander. Hierauf verweist beispielsweise etwa auch WALTER in ihrem bereits zitierten Buch und meint, dass dabei klare Grenzziehungen zwischen diesen beiden Positionen absichtlich verunklärt, wenn nicht

²⁰⁹ HomaY KING, Der Lange Abschied. Jeff Wall und die Filmtheorie, in: MUMOK, Jeff Wall (zit. Anm. 186), S. 133 – 134.

²¹⁰ Ebenda, S. 134.

²¹¹ Ebenda, S. 133.

²¹² Stuart HALL, Rekonstruktion, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta WOLF (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2, Frankfurt am Main 2007, S. 75.

sogar verunmöglicht werden, da zu dieser Serie eben nicht nur im Studio inszenierte Aufnahmen zählen, sondern auch spontan aufgenommene.²¹³ In einem Interview mit Gerald MATT beschreibt MOFFATT dies wie folgt: *Die Up In The Sky-Bilder sehen ein wenig wie Dokumentarfotografien aus, aber sie haben auch etwas Surreales. Zum Teil sind es tatsächlich Sachen, die ich gesehen und fotografiert habe, aber die meisten sind gestellt, inszeniert. Mir gefällt, dass man die einen nicht von den anderen unterscheiden kann; ich mag diese „Unentschiedenheit“.*²¹⁴ Diese Unentschiedenheit ist dabei auch über die Struktur dieser Arbeit nachvollziehbar, wie Ewa LAJER-BURCHARTH in ihrem Text „Eine Fremde im Inneren“ zeigt. Einerseits wird dabei das Gefühl der Diskontinuität durch die unterschiedliche Farbigkeit – Graublau, Sepia, Schwarzweiß – der Serie verstärkt, andererseits weist diese aber auch Lücken in der Handlung auf, welche diese Unvollständigkeit zu akzentuieren wissen.²¹⁵ *Es ist, als wären die Erzählstränge gerissen und hätten an den Wänden der Galerie lediglich fragmentarische Überbleibsel der (Ir-)Realität zurückgelassen.*²¹⁶ Diese Zusammenstellung der Serie erschwert somit die Lesbarkeit und hierüber eine eindeutige Festlegung der Bedeutung von eben dieser.²¹⁷ Dennoch sind die einzelnen Bilder motivisch miteinander verbunden, da etwa verschiedene Personen mehrmals innerhalb der Serie auftauchen. Hierzu kann auf jenes Bild am Beginn der Serie verwiesen werden, in dem eine weiße Frau mit einem schwarzen Kind im Arm in einem Zimmer sitzt, dessen Fenster den Blick auf eine trockene Wüstenlandschaft freigeben. Die gleichzeitig in dieser Landschaft zu sehenden Nonnen bewegen sich auf dieses Zimmer zu, ungeachtet der Tatsache, dass sie mit einem auf das linke Fenster geschriebenen „Fuck You“ begrüßt werden. Eben jene Nonnen tauchen wiederum in zwei weiteren Bildern auf, in denen sie anscheinend mit einem Kind spielen und dieses in die Höhe schupfen. Genau jenes Kind findet sich wiederum gegen Ende der Serie allein gelassen und wie tot auf einem Bett liegend wieder. Ein am rechten Bildrand zu sehendes Loch in der Wand scheint dabei zusätzlich auf einen erst kürzlich geschehenen Gewaltausbruch zu verweisen. Auch der über die Straße kriechende Mann taucht mehrmals innerhalb der Serie auf und wird bei der Umkehr seiner Bewegung, indem er die Straße nun in entgegengesetzter Richtung überquert, sogar sakralisiert, indem eine Art von Heiligenschein seinen Kopf zu umgeben scheint. Jener

²¹³ Christine WALTER, Tracey Moffatt: Emotion, Dramatik und Erzählung, in: dies., Bilder Erzählen ! (zit. Anm. 192), S. 156.

²¹⁴ Gerald MATT, Ein Interview mit Tracey Moffatt, in: Martin HENTSCHEL/ders. (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/ Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 17

²¹⁵ Ewa LAJER-BURCHARTH, Eine Fremde im Inneren, in: PARKETT, Tracey Moffatt, Elisabeth Peyton, Wolfgang Tillmans, 54, 1998, S. 48 – 49.

²¹⁶ Ebenda, S. 49.

²¹⁷ Christine WALTER, Tracey Moffatt (zit. Anm. 213), S. 156.

kriechende Mann findet sich nun auch in einer gänzlich neuen Situation wieder. In einer entrückt wirkenden Haltung steht er mit einem weißen Vogel in der Hand vor einem Haus, neben dem wiederum ein Paar steht, wobei die Frau augenscheinlich schwanger zu sein scheint. Somit ist zwar auch ein narrativer Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern gegeben – beispielsweise setzen sich diese auch mehrheitlich mit der australischen Kultur und Gesellschaft auseinander²¹⁸ –, jedoch erweist sich dieser narrative Zug nicht als homogen, sondern ist vielmehr als ein fragmentiertes, aber aufeinander bezogenes Ganzes zu verstehen.²¹⁹ *Eine Geschichte ist impliziert, doch sie wird nur bruchstückhaft erzählt. Jede der Fotografien scheint sowohl zentral als auch peripher für die Geschichte zu sein [...].*²²⁰

In seinem Text „Wettkampf“ geht John YAU nun näher auf diesen Aspekt ein und weist darauf hin, dass MOFFATT, die 1960 in Australien geboren wurde, zu der ersten Generation von Kindern gehörte, für die das Fernsehen bereits ein zentraler Bestandteil ihrer Jugend war. *Weil das Fernsehen so überzeugend, so „echt“ sein kann, fand es bald Eingang in das persönliche und das kulturelle Gedächtnis dieser Generation. Zugleich veränderte es aber auch unseren Begriff von Gedächtnis und Erinnerung, weil es den Unterschied zwischen dem sogenannten wirklichen Leben und der Fiktion verwischte [...].*²²¹ Ähnlich analysiert daher auch LAJER-BURCHARTH „Up in the Sky“. *Tatsächlich oszillieren diese Photographien zwischen Dokumentation und Phantasie. Sie zeigen nicht bloß seltsame Gestalten und bizarre Situationen, sondern was irritierender ist, sie scheinen von einer Art inneren (Un-)Wirklichkeit durchdrungen zu sein. Aus auffallend merkwürdigen Blickwinkeln aufgenommen – die seltsam mobile Kamera scheint wie auf Schienen hin und her zu flitzen oder aber wie an einem Kran aufgehängt von oben herunterzubaumeln –, tasten diese Bilder sich in einen dynamischen und verwirrenden, mehrdimensionalen Raum vor.*²²² Dieser Raum ist als ein fotografischer bei MOFFATT durch Verweise auf jenes spezifische, auch von ihr geteilte, kulturelle Gedächtnis gekennzeichnet, ein Gedächtnis jedoch, welches sehr wohl um den Einfluss der Massenmedien und hier insbesondere der Bildmedien weiß. Daher setzt sie

²¹⁸ Beispielsweise beziehen sich die Fotografien mit den Nonnen auf australische Adoptionsgesetze der 1930er bis 1960er Jahre, die es weißen Familien ermöglichten, auch gegen den Willen des Kindes und von dessen Eltern, Aborigines zu adoptieren. *Dabei wurde die soziale Assimilation auf Kosten einer nicht nur sozialen und kulturellen, sondern auch psychischen Entfremdung betrieben. Reißt man ein Kind aus seiner ursprünglichen Umgebung heraus und bringt es bei Pflegeeltern unter, die einer anderen (dominanten) Kultur angehören, macht man die leiblichen Eltern zu Gespenstern, zu etwas Unintegriertem, das außerhalb des neuen kulturellen Universums des Kindes bleibt.* Siehe hierzu: Ewa LAJER-BURCHARTH, *Eine Fremde im Inneren* (zit. Anm. 215), S. 51.

²¹⁹ Christine WALTER, Tracey Moffatt (zit. Anm. 213), S. 156.

²²⁰ John YAU, *Wettkampf*, in: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (zit. Anm. 214), S. 13.

²²¹ Ebenda, S. 8.

²²² Ewa LAJER-BURCHARTH, *Eine Fremde im Inneren* (zit. Anm. 215), S. 49.

sich immer wieder, wie YAU betont, mit bestimmten Grundmotiven auseinander, welche schließlich in unzusammenhängend erscheinenden, unterschiedlichen Bildern umgesetzt und dabei umstrukturiert, parodiert, neu figuriert oder auch subvertiert werden.²²³ *Ihre Arbeiten und Serien [...] werfen einen neuen Blick auf fiktive (aus Film und Fernsehen) und wirkliche (aus dem eigenen Leben oder der menschlichen Umgebung) Ereignisse.*²²⁴ Für LAJER-BURCHARTH entwirft sie daher auch mit „Up in the Sky“ eine spezifische Vision von Australien²²⁵, die gleichzeitig mit den hierbei angewendeten formalen Prozessen der *Kondensation* und der (Unter-)*Brechung* die dokumentarische Betrachtungsweise selbst befragt und somit verändert. Die Veränderung vollzieht sich dadurch, dass der ethnographisch motivierte Blick, als ein kulturelles Mittel der Erzeugung des „Anderen“, sich selbst entfremdet wird und somit dessen Strukturen verschoben werden.²²⁶ *Moffatts Vision ist ein „Theater für niemand“, dessen Bilder weder ein Wissen über das „Andere“ anbieten noch irgendjemanden in der Position des Wissenden zeigen; ihre unterschiedliche Struktur und die ganz verschiedenen Quellen entspringenden visuellen Stilrichtungen erzeugen keinen einheitlichen Blick.*²²⁷ Mit John YAU kann dies als eine spezifische Thematik der Arbeiten MOFFATTs verstanden werden. In seinem Text merkt er dazu an, dass in ihrem Werk die permanenten Konstruktionen des „Eigenen“ mit der gleichzeitig stattfindenden Differenzierung von einem „Anderen“ skeptisch hinterfragt werden sollen. Dem bedeutungstiftend agierenden fotografischen Blick wird, vermittelt über die Zitathaftigkeit von MOFFATTs subjektiven Blick, ein Abbildungsmodus entgegengesetzt, dessen narrative Brüchigkeit es ermöglicht, den als authentisch wahrgenommenen fotografischen Raum in seiner Wandelbarkeit neu zu denken. *Ihre Anspielungen auf Filme*²²⁸ *und Fernsehen als Quellen des kulturellen Gedächtnisses stellen nicht nur die Frage nach dem Verhältnis*

²²³ John YAU, Wettkampf (zit. Anm. 220), S. 8.

²²⁴ Ebenda, S. 8.

²²⁵ Adrian MARTIN bezeichnet dabei dieses Australien als ein postmodernes, welches sich [...] aus jeder Menge internationalem Treibgut zusammensetzt, aber auch aus seinen eigenen hartnäckigen Lebens- und Denktraditionen [besteht][...] und beantwortet daher die Frage, ob es wirklich Australien ist, welches derart fragmentarisch dargestellt wird, folgendermaßen. *Aber sicher. Das lebendige, vielschichtige Abbild einer Nation, gebrochen in allen Fassetten absonderlich geisterhafter Ebenbildlichkeit. Das Australien der Träume und Phantasien eines Kindes, das mit den alten Hollywoodstreifen aufgewachsen ist. Australien aus der nicht immer wohlgesonnenen Sicht von Außenseitern, wie im Film Wake in Fright (1971) des Kanadiers Ted Kotcheff oder in Nicolas Roegs Walkabout (1971), die Moffatt beide ausdrücklich bewundert.* Siehe hierzu: Adrian MARTIN, Tracey Moffatts Australien (Eine Annäherung), in: PARKETT (zit. Anm. 215), S. 30.

²²⁶ Ewa LAJER-BURCHARTH, Eine Fremde im Inneren (zit. Anm. 215), S. 52 – 53.

²²⁷ Ebenda, S. 53.

²²⁸ Beispielsweise bezieht sich „Up in The Sky“ unter anderem auf die beim Kinopublikum sehr erfolgreichen Mad Max Filme. Siehe hierzu: John YAU, Wettkampf (zit. Anm. 220), S. 12.

zwischen Wirklichkeit und Fiktion, sondern hinterfragen auch die sanktionierte Konstruktion eines Weltbilds, das weitgehend von dem Gegensatz „wir“ vs. „die anderen“ geprägt ist.²²⁹

Für Catherine SUMMERHAYES agiert MOFFATT als ein *cultural performer* der einerseits von subjektiven Positionierungen aus agiert, jedoch andererseits in seinen Entscheidungen explizit auf allgemeine soziale wie kulturelle Fragestellungen Bezug nimmt²³⁰ und dabei jedoch immer wieder, wie etwa in der zuvor kurz umrissenen fotografischen Arbeit, aber etwa auch in der Serie „Scarred for Life“ (Abb. 13) von 1994 auf den Begriff des Dokumentarischen zurückkommt. *Although all carefully staged and using actors, the images of Scarred for Life (1994) nevertheless act as documentary representations, the subject matter is not fictional; it comes from stories told to Moffatt by friends and from her own childhood.*²³¹ Jedoch nicht nur mittels dieses Bezuges zu nichtfiktionalen Ereignissen, sondern bereits mittels des Aussehens dieser neunteiligen fotografischen Serie werden Bezüge zu dokumentarischen Formen von Fotografie hergestellt. Indem die Bilder der Serie auf einem dünnen cremefarbenen Papier mit aufgehellten Farben im Offsetdruckverfahren hergestellt worden sind, weisen sie bereits die Ästhetik einer Magazin- oder Zeitschriftenseite auf. Diese Ästhetik ist eine sehr spezifische, die noch dazu dadurch ergänzt wird, indem jedes Bild mit einer Überschrift und einem kurzen Text kombiniert ist.²³² Die verwendeten ästhetischen Merkmale stellen dabei eine bewusste formale Bezugnahme dar, wie MOFFATT selbst bestätigt: *Für die Scarred For Life-Serie habe ich wieder ein anderes Format gewählt. Ich verband eher gewöhnliche verwaschene Farbkompositionen mit einem beschreibenden Text zu jeder Szene. Das Layout des amerikanischen Life Magazine in den sechziger Jahren hatte mich dazu inspiriert. Eine Art Schnappschussfotographie – sehr alltägliche Augenblicke, ausgehend von wirklichen, tragisch-komischen Kindheitserlebnissen von meinen Freunden und mir selbst. Ich hatte das Gefühl, dass ich nur so die Kraft der Bilder erhalten konnte – sie mussten gewöhnlich sein, um Widerhall zu erzeugen.*²³³ Zwischen Bild und Text wird dabei, wie dies HENTSCHEL in seinem Text „Embleme der Entblößung“ beschreibt, eine Kluft aufgemacht, eine Kluft, die für ihn darauf zurückzuführen ist, dass beide, Bild und Text, mit dem Mittel der Verknappung arbeiten.²³⁴ *Bild und Text vergegenwärtigen*

²²⁹ John YAU, Wettkampf (zit. Anm. 220), S. 9.

²³⁰ Cathrine SUMMERHAYES, *The Moving Images of Tracey Moffatt*, Mailand 2007, S. 15 – 16.

²³¹ Ebenda, S. 145 – 146.

²³² Christine WALTER, Tracey Moffatt (zit. Anm. 213), S. 158.

²³³ Gerald MATT, Ein Interview mit Tracey Moffatt (zit. Anm. 214), S. 22.

²³⁴ Martin HENTSCHEL, Embleme der Entblößung – die Serie Scarred for Life, 1994, in: ders./Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (zit. Anm. 214), S. 26.

*punktueller Geschehen innerhalb eines übergreifenden Kontexts. Zwischen diesen knappen Momenten öffnet sich eine Geschichte mit möglichen, divergierenden Horizonten.*²³⁵

Im Bild „The Wizard of Oz, 1956“ (Abb. 14) nimmt man zunächst ein junges stehendes Mädchen wahr, welches den Ausführungen eines ihr gegenüber sitzenden älteren Mannes lauscht. Dieser ist in einem Schaukelstuhl vor einem Kamin platziert und hält in seiner linken Hand eine wahrscheinlich noch kurz zuvor von ihm gelesene Zeitung. Mit der rechten Hand, in der er eine Pfeife hält, verweist er, zusätzlich unterstützt durch seine Blickrichtung, auf eine Uhr, die oberhalb des Kamins platziert ist. Die ganze Situation scheint dafür zu sprechen, dass hier alltägliches wiedergegeben wird, etwa ein Gespräch zwischen Vater und Tochter. Erst mittels der Bildunterschrift ändert sich dieser Eindruck: *He was playing Dorothy in the school's production of the Wizard of Oz. His father got angry at him for getting dressed too early.* Das Mädchen verwandelt sich so in einen für ein Theaterstück kostümierten Jungen, der von seinem Vater gemaßregelt wird. Zusätzlich erhält die zuvor als harmlos wahrgenommen Geste einen neuen bedrohlicheren Charakter. Auch die Platzierung der dargestellten Protagonisten rückt nun stärker in den Vordergrund. Es fällt auf, dass die Figur des Kindes an den linken äußeren Bildrand gedrängt ist, während die Figur des sitzenden Vaters fast den kompletten restlichen Bildraum einnimmt. Somit tritt nun auch die Zweiteilung des Bildes stärker zutage, welches die Machtverteilung zwischen Vater und Sohn noch intensiver betont.

Die Bilder zeigen also zunächst anscheinend unspektakuläre Begebenheiten, eine Annahme, die erst in Verbindung mit dem Text, der diese zusätzlich mit Bedeutung auflädt, revidiert wird. Es zeigt sich nun, dass es sich jeweils um Darstellungen von psychischen und physischen Verletzungen der dargestellten Kinder und Jugendlichen handelt. Diese werden dabei oft auch so inszeniert, als wären sie in einem zufälligen Moment durch den Fotografen erblickt und festgehalten worden. *Da die Figuren häufig vom Bildrand beschnitten sind, wirken die Fotografien auf den ersten Blick wie Schnappschüsse. Die Sicht auf das Bildgeschehen gleicht der Perspektive eines beiläufigen Vorbeigehenden, so dass allein durch die Wahl des Bildausschnitts der Eindruck des Zufällig-Spontanen entsteht.*²³⁶ Als Beispiel hierzu kann etwa das Bild „Heart Attack, 1970“ (Abb. 15) genannt werden. Schon die Perspektive vermittelt den Eindruck, dass man als heimlicher Beobachter der sich hier darbietenden Szene beiwohnt. Während man sich bei der zuvor beschriebenen Szene als Betrachter noch mitten im Zimmer wähnte, blickt man nun von einem daneben befindlichen Raum in ein Schlafzimmer. In diesem sind eine Kommode, ein Sessel wie auch ein Teil des

²³⁵ Ebenda, S. 26.

²³⁶ Christine WALTER, Tracey Moffatt (zit. Anm. 213), S. 158.

Bettes zu sehen. Der Hintergrund wird von einer Fensterfront eingenommen, die mittels einer Jalousie und eines Vorhanges abgedunkelt ist. Im Zimmer befinden sich zwei Personen, ein nackter älterer Mann packt dabei gewaltsam ein am Bett sitzendes und bekleidetes jüngeres Mädchen am Arm. In Verbindung mit dem Text wird dieser Eindruck des heimlich Beobachteten noch zusätzlich verstärkt: *She glimpsed her father belting the girl from down the street. The day he died of a heart attack.*

Das Aussehen selbst, also die formalen Strukturen des fotografischen Bildes, können als Verweis auf dessen Charakter und auf die ihm jeweils zugewiesenen assoziierten Eigenschaften angesehen werden. Hierzu, um eben diesen Punkt der Konstruktion des Zufällig-Spontanen näher zu erläutern, wird im Weiteren auf Manfred HATTENDORFs Buch „Dokumentarfilm und Authentizität“ eingegangen werden, in welchem die Herstellung von Glaubwürdigkeit analytisch als Authentisierungsstrategie gefasst wird, als eine bewusst einsetzbare Strategie, die es ermöglicht, den Bildern einen authentischen Charakter zu verleihen.²³⁷ Der Begriff *Authentizität* kann dabei, wenn man HATTENDORF in seiner Argumentation folgt, auf folgende zwei Arten charakterisiert werden. „*Authentisch*“ bezeichnet die objektive „Echtheit“ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, dass eine Sache sich so ereignet hat, ohne dass die filmische Aufnahme den Prozess beeinflusst hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.²³⁸ Als paradigmatisch hierfür sieht er den bereits mehrfach erwähnten Ansatz Siegfried KRACAUERS, der das Fotografische wie auch das Filmische mit dem Zufälligen, dem Momenthaften in Verbindung setzt. *Kracauers Paradigma diente zugleich lange Zeit als Definition von dokumentarischen Filmen, deren Rolle auf die Registrierung äußerer Wirklichkeit festgeschrieben wurde. Dieses Paradigma wirkt bis heute nach: Authentizität wird einem Dokumentarfilm danach in dem Maße zugewillt, in welchem er angeblich nichtinszenierte (=„echte“) Handlungen glaubwürdig abbildet. [...] Ein derartiges Verständnis filmischer Authentizität gründet auf der strikten Trennung von fiktionalem (=inszeniertem) und dokumentarischem (=uninszeniertem) Abbildungsmodus [...].*²³⁹ Demgegenüber positioniert er nun jene Begriffsdefinition, die auf die Möglichkeit der Produktion von Authentizität anspielt. *Authentizität ist ein Ereignis der filmischen Bearbeitung. Die „Glaubwürdigkeit“ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die*

²³⁷ Manfred HATTENDORF, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994, S. 19.

²³⁸ Ebenda, S. 67.

²³⁹ Ebenda, S. 68.

*Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.*²⁴⁰

Für die konkrete Entscheidung, ob ein Film als glaubwürdig bewertet wird oder eben nicht, spezifiziert er daher im Kontext der zuvor genannten Ausführungen fünf Bedingungen, an die eben die Frage der Authentizität geknüpft ist. Dies ist erstens die Echtheit des Ereignisses, auf die sich die Kommunikation bezieht, zweitens die Glaubwürdigkeit des Autors, drittens die Glaubwürdigkeit der Vermittlung, die auf der Gestaltung des Kommunikats beruht, viertens auf der Akzeptanz oder der Wirkung beim Rezipienten und schließlich fünftens auf den Rezeptionsbedingungen dieses kommunikativen Vorgangs.²⁴¹ Die ästhetische Wirkung des Films selbst beruht somit für ihn auf der Verschmelzung von audiovisuellen Elementen im Rezeptionsakt. *Innerhalb des Zeichen-Repertoires des Filmes können dabei einige durchaus inszenierte Zeichen dominant als Authentizitätssignale gesetzt sein.*²⁴² Diesbezüglich gibt HATTENDORF zu bedenken, dass es dadurch nicht möglich wird, eine Syntax solcher Signale endgültig festzulegen.²⁴³ Denn die formale Gestaltung, welche eine wichtige Rolle innerhalb der Realisierung von Glaubwürdigkeit einnimmt, ist nicht als ahistorisch zu betrachten, sondern vielmehr als historisch und sozial bedingt.²⁴⁴ Daher kann auch der Realitätsbezug eines Mediums, wie dies etwa Norbert M. SCHMITZ in seinem Text „Der Film der Neuen Sachlichkeit“ aufzeigt, nicht [...] *allein aus der Automatik eines Mediums erklärt werden, sondern immer nur aus dessen diskursiver Zuschreibung.*²⁴⁵ Das Authentische ist somit nicht mit dem Realen gleichzusetzen, sondern ist – eben auch für SCHMITZ – eine ästhetische Strategie,²⁴⁶ ein ästhetisches Konzept, welches nicht außerhalb von sozialen wie kulturellen Diskursen zu denken ist, wie es auch gleichzeitig zu beachten gilt, dass eben mittels dieser Strategien Bedeutung produziert wird. *[Die] [...] filmische Realität steht auch beim Dokumentarfilm immer bereits im Dienste einer rhetorischen Absicht, die sich über einen spezifischen Bild-Wort-Diskurs realisiert. Ob der Film dabei seine authentisierende Wirkung entfalten kann, hängt von dem Zustande-kommen eines „Wahrnehmungsvertrags“ zwischen Zuschauer und Film ab.*²⁴⁷ Dieser Vertrag entspricht somit einem, der zwischen den beiden Parteien aufgrund der dem Rezipienten überzeugenden Authentisierungsstrategien geschlossen worden ist. Das Einverständnis des Zuschauers bleibt dabei solange aufrecht, [...]

²⁴⁰ Ebenda, S. 67.

²⁴¹ Ebenda, S. 19.

²⁴² Ebenda, S. 72.

²⁴³ Ebenda, S. 72.

²⁴⁴ Ebenda, S. 19 – 20.

²⁴⁵ Norbert M. SCHMITZ, Der Film der Neuen Sachlichkeit. Auf der Suche nach der medialen Authentizität, in: Ursula von KEITZ/Kay HOFFMANN (Hg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit. 1895 – 1945, Marburg 2001, S. 153.

²⁴⁶ Ebenda, S. 155.

²⁴⁷ Manfred HATTENDORF, Dokumentarfilm und Authentizität (zit. Anm. 237), S. 75.

wie er sich durch die filmische Argumentation, die er durch das eigene hinzutretende Kontext- und Gattungswissen überprüft, nicht getäuscht fühlt.²⁴⁸ Die spezifischen Codes des Authentischen, die mit dem jeweiligen Medium – im Kontext der Arbeit von HATTENDORF ist dies eben im Speziellen der Dokumentarfilm – in Verbindung gebracht werden, erlangen Gültigkeit, indem sich diese gesellschaftlich konsolidieren.²⁴⁹ Ein Code erscheint dann ausgeprägt, wenn bestimmte filmische Strategien der Authentisierung bei einem empirischen Publikum den überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorrufen.²⁵⁰ Der Code selbst ist dabei als variabel zu betrachten. [...] er ist abhängig vom jeweiligen filmischen Diskurs, von den herrschenden künstlerischen Leit- und Vorbildern, vom Zeitgefühl und nicht zuletzt vom in einer bestimmten historischen Situation technisch Machbaren.²⁵¹

Auf einen solchen variablen und kontextgebundenen Codebegriff, der noch dazu auf die Möglichkeit der Produktion von Objektivität anspielt, verweist auch Ronald BERG in seinem bereits mehrfach erwähnten Text über TALBOT. Für ihn muss dabei der Fotograf, um objektive Bilder überhaupt erst erzeugen zu können, seinen subjektiven Anteil unterdrücken, indem er einen Code findet, der als objektiv akzeptiert wird und somit das Natürliche und Objektive bedeutet. Dieser Code verleiht dann dem Bild oder dem Realen seine „objektive“ Form.²⁵² Nur aufgrund der Codierung durch den Photographen erkennt man den Abdruck der Natur in der Photographie.²⁵³ Indem dieser scheinbare natürliche Abdruck als solcher durch den Betrachter anerkannt wird, wird das durch die Fotografie Dargestellte als unvermitteltes Faktum der Wirklichkeit interpretiert.²⁵⁴ Jenes Verständnis des Fotografischen knüpft somit an TALBOTs Ausführungen der spezifischen Eigenschaften, welche er in einer ersten theoretischen Bestimmung der Möglichkeiten und Grenzen des Mediums selbst spezifiziert hat²⁵⁵ und welche schließlich innerhalb von sozialen Diskursen verfestigt wurden, an. *Die Photographie gehorcht eigenen Regeln, die zum einen naturgesetzmäßig definiert sind, zum anderen aber in der Konstruktion der Technik [und wohl auch in der Beschreibung von dieser] begründet liegen, deren Ziel das Installieren eines bestimmten Codes im Bild ermöglicht. Diese Regularien der Abbildung bzw. der Wiedergabe der abgebildeten Gegenstände bestimmen nicht nur die Produktion des (Ab-)Bildes, sondern müssen auch in Apperzeption und Rezeption der Photographie berücksichtigt werden. Es muss klar sein, dass*

²⁴⁸ Ebenda, S. 77.

²⁴⁹ Ebenda, S. 84 – 85.

²⁵⁰ Ebenda, S. 85.

²⁵¹ Ebenda, S. 90.

²⁵² Ronald BERG, Talbot (zit. Anm. 90), S. 75.

²⁵³ Ebenda, S. 75.

²⁵⁴ Ebenda, S. 75.

²⁵⁵ Ebenda, S. 80.

jene Form der Erkenntnis durch das Medium, in der sie transportiert wird, schon präformiert ist; [...] ²⁵⁶ Mit Abigail SOLOMON-GODEAU ist jedoch hinzuzufügen, dass sich die Verwendungsweisen der Fotografie und die ihnen jeweils zugeschriebenen Bedeutungen, ebenso wie jene durch das jeweilige Medium präformierten Formen stetig verändern, sich in einem ständigen Fluss befinden, wie sie es ausdrückt, und im Bezug auf die sie jeweils hervorbringenden Diskurse neu positioniert und ausgerichtet werden. ²⁵⁷ Auf die von ihr in ihrem Text „Wer spricht so?“ gestellte Frage, was ein dokumentarisches Foto ²⁵⁸ ist, antwortet sie daher auch, dass dieses *so ziemlich alles* und *so ziemlich nichts* ist, ²⁵⁹ denn in dem Maße, in welchem die Bedeutung, welcher der Fotografie zugesprochen wird, sozial und kulturell bedingt ist, beantworten und bezeugen die fotografischen Bilder eben je nach Kontext auch Unterschiedliches. *Als Teil eines umfassenderen Systems visueller Kommunikation, als Medium wie Agens der Ideologie, als Lieferantin empirischer Beweise und visueller Wahrheiten lässt sich die Dokumentarfotografie als ein Zeichensystem mit einem eigenen Vorrat an visuellen Signifikationscodes analysieren, die seine Rezeptions- und Gebrauchsweise bestimmen.* ²⁶⁰ Diese werden dabei von SOLOMON-GODEAU als ideologisch funktionierende Codes bezeichnet, was von ihr eben dadurch begründet wird, dass diese, wie realistische Formen im Allgemeinen, für sich selbst zu sprechen scheinen. Sie scheinen sich aus sich selbst heraus zu begründen und sind somit anscheinend außerhalb des Kulturellen positioniert. Diese Codes lassen daher einerseits das Kulturelle natürlich erscheinen wie sie auch andererseits die ideologische Arbeit der Fotografie verschleiern und somit diese von ihrer normativen Verbreitung der *Doxa* freisprechen. ²⁶¹ *Wenn ich in Bezug auf das Dokumentarische die Frage „Wer spricht so?“ gestellt habe, so hatte ich damit dreierlei im Sinn. Erstens wollte ich die Kategorie des Dokumentarischen als etwas Kontingentes und historisch Relatives etablieren, so dass es sich als etwas innerhalb eines bestimmten historischen Bezugsrahmens Gesprochenes betrachten lässt. Zweitens wollte ich [...] darauf hinweisen, dass einzelne dokumentarische Projekte, die selbst Produkte ganz bestimmter historischer Umstände und Milieus sind, gleichermaßen von offenen wie von versteckten, von persönlichen wie von institutionellen Programmen sprechen, die sich in ihre*

²⁵⁶ Ebenda, S. 80.

²⁵⁷ Abigail SOLOMON-GODEAU, Wer spricht so?. Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta WOLF (Hg.), Diskurse der Fotografie (zit. Anm. 212), S. 54.

²⁵⁸ Der Begriff des Dokumentarischen wird dabei von SOLOMON-GODEAU, ähnlich wie der Begriff des Authentischen von HATTENDORF, als eine historische Kategorie bezeichnet. Welche erstmals 1926 durch den britischen Filmproduzenten John Grierson für die Beschreibung einer bestimmten Art von Sachfilm verwendet wurde und durch diesen somit eine erste noch immer nachwirkende Prägung erfahren hat. Siehe hierzu: Abigail SOLOMON-GODEAU, Wer spricht so? (zit. Anm. 257), S. 54.

²⁵⁹ Abigail SOLOMON-GODEAU, Wer spricht so? (zit. Anm. 257), S. 53.

²⁶⁰ Ebenda, S. 55.

²⁶¹ Ebenda, S. 72.

*Inhalte einschreiben und – mehr oder weniger – unsere Lektüre von ihnen vermitteln. [...] Und drittens spricht die Dokumentarfotografie, wie auch jede andere Fotografie, innerhalb der Sprache und der Kultur. Ihre Bedeutungen werden im Rahmen dieser Repräsentationssysteme, die a priori ihre Sujets und unseren Bezug zu diesen auf eine bestimmte Art kennzeichnen, sowohl hervorgebracht als auch gesichert.*²⁶²

Indem SOLOMON-GODEAU die fotografische Äußerung als eine sprachliche aufruft, die wiederum innerhalb der Kultur und der Sprache spricht, lässt sich mit dieser Konzeption auf jenes, in der Einleitung zu dieser Diplomarbeit bereits mit HORNSCHIEDT angesprochene Konzept von Sprache verweisen, welches die sprachliche Äußerung als Mittel der Wirklichkeitskonstruktion kennzeichnet. Jene stellt somit, wie sich dies nun mit SOLOMON-GODEAU ähnlich für die Fotografie sagen lässt, einen Machtfaktor dar, über den Bedeutung produziert und eben diskursiv vermittelt wird. Beide, die fotografische wie auch die sprachliche, verschleiern dabei in einem gewissen Sinne ihre ideologische Arbeit, indem die Fotografie für sich selbst zu sprechen wie auch die Sprache sich selbst nur als deskriptives Mittel zu beschreiben scheint. Wie bereits mit BERG und dessen Rezeption der Arbeiten von TALBOT und BARTHES und mit BARTHES selbst gezeigt wurde, ergänzen, beschreiben und bestätigen sich dabei diese beiden Formen der Wirklichkeitskonstruktion gegenseitig. Mit BARTHES lässt sich dabei auf jene Funktion des Textes verweisen, die versucht, dem polysemisch strukturierten Bild bestimmte Bedeutungen zu geben, also einen Versuch der Fixierung von Bedeutung darstellt, der für HALL wiederum mit der Konstruktion von „Andersheit“, mit der machtvollen und ideologisch behafteten Seite der Produktion von Realitäten zusammenhängt. Fotografien sind somit, wie dies etwa auch Susan SONTAG in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit eben dieser „Über Fotografie“ aufzeigt, Bewertungen von Welt.²⁶³ *Indem sie uns einen neuen visuellen Code lehren, verändern und erweitern Fotografien unsere Vorstellung von dem, was anschauenswert ist und was zu beobachten wir ein Recht haben.*²⁶⁴ Sie scheinen dabei, wie es SONTAG ausdrückt, eine unschuldigere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als eben andere mimetische Objekte und sind dennoch, wenn sie auch nicht nur interpretieren, ebenso eine Interpretation von Welt, wie dies Gemälde oder Zeichnungen sind.²⁶⁵

²⁶² Ebenda, S. 72.

²⁶³ Susan SONTAG, Der Heroismus des Sehens, in: dies., Über Fotografie, dt. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München/Wien 2002, S. 84.

²⁶⁴ Ebenda, S. 9.

²⁶⁵ Ebenda, S. 12.

Resümee

Um nun rückblickend auf das zuvor Gesagte nochmals einzugehen, werde ich mich hierzu nun zuerst auf Bernd STIEGLER beziehen, der Aspekte, die auch in dieser Diplomarbeit angesprochen und akzentuiert wurden, auf den Punkt bringt. Mit Walter BENJAMIN beschreibt er in seinem Buch „Montagen des Realen“ die Fotografie als eine Möglichkeit, das Reale zu konstituieren, wobei sie dieses als Medium konstituiert. Dabei beansprucht sie dieses Reale nicht nur zu deuten, sondern eine mediale Repräsentation desselben zu sein. Dieser Anspruch der Fotografie oder Erbe, wie es STIEGLER bezeichnet, bestimmt die Art und Weise, wie Fotografie – und dies nach wie vor – rezipiert wird. Die dem Medium zugebilligten Eigenschaften oder Charakteristika, also der ihr vor allem zugeschrieben Realismus werden dabei medial, also auch mittels der Bilder selbst vermittelt. Dementsprechend machen für STIEGLER fotografische Bilder sichtbar, was jeweils als Realität verstanden wird.²⁶⁶ *Photographien konstruieren Formen einer angenommenen Wahrheit des Sichtbaren.*²⁶⁷ Diese sind somit als mediale Konstruktionen von Wirklichkeit und als die Materialisation von eben diesen Wirklichkeitsvorstellungen zu verstehen, nach STIEGLER genauer gesagt als Performative des Realen und noch präziser, des medial vermittelten Realen.²⁶⁸ *Photographien sind Leitfossilien historischer Wirklichkeitskonstruktionen und die Geschichte der Photographie ist daher nicht nur eine komplexe Geschichte unterschiedlicher Deutungen der Realität, sondern auch eine Geschichte der Wahrnehmung.*²⁶⁹ Deshalb bestimmt STIEGLER die Fotografie als ein *Reflexionsmedium*, da es durch sie zu einer Verständigung kommt, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und innerhalb von bestimmten Kontexten als Wirklichkeit und visuelle Wahrheit zu verstehen ist.²⁷⁰ *Dies ist zugleich eine ihrer herausragenden gesellschaftlichen Funktionen. Die Geschichte der Photographie wird in dieser Perspektive nicht nur als Geschichte von visuellen Konstruktionen von Wahrheit dechiffrierbar, sondern zeigt auch die Geschichte der Wahrnehmung als historisch codiert auf.*²⁷¹ Und gerade diese Bezugnahme auf die fotografische Codiertheit ist, wie STIEGLER betont, innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium eben nicht selbstverständlich. Vielmehr folgt diese vielfach noch immer etwa schon durch TALBOT etablierten, rein mimetisch gedachten

²⁶⁶ Bernd STIEGLER, *Montagen des Realen* (zit. Anm. 174), S. 23.

²⁶⁷ Ebenda, S. 23 – 24.

²⁶⁸ Ebenda, S. 24.

²⁶⁹ Ebenda, S. 24.

²⁷⁰ Ebenda, S. 25.

²⁷¹ Ebenda, S. 25.

Modellen des Fotografischen, die davon ausgehen, dass mittels der fotografischen Technik ein unvermittelter Zugang, ein unverstellter Wirklichkeitsbezug möglich ist.²⁷² *Die Photographie entwirft sich als radikaler Bruch mit der Tradition und als Versuch, den Schleier der Malerei von den Augen zu reißen und ein neues, freies und unbelastetes Sehen überhaupt erst zu ermöglichen.*²⁷³ Im Gegensatz hierzu entwirft etwa WALL, wie auch STIEGLER betont, eine Theorie, welche sich einerseits in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium, aber auch in seinen konkreten Werken widerspiegelt, die gerade auf die sonst vielfach verleugnete historische Bedingtheit und Situiertheit des fotografischen Mediums hinweist. Eine Theorie, die noch dazu die Fotografie als eine spezifische soziale Praxis aufruft, bei welcher der alltägliche Umgang mit Photographien durch eine Reihe von diskursiven Regeln strukturiert wird, [...] *die das Verständnis der Photographie und die jeweiligen epistemologischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Zuschreibungen festlegen, die Photographien zum Sprechen bringen und ihnen bestimmte gesellschaftliche Funktionen zubilligen.*²⁷⁴ Dabei übernimmt sie meist Funktionen, bei denen das Medium als ein realistisches aufgerufen und somit dieses immer wieder mit der Wirklichkeit selbst verknüpft wird.²⁷⁵ Dies betont schon DUBOIS, wenn er meint, dass der Fotografie, obwohl man weiß, wie viele Codes bei ihrer Herstellung – worunter auch der Akt der Rezeption zu verstehen ist – beteiligt sind, ein unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit anhaftet, ein Gefühl, welches eben darauf beruht, dass das fotografische Bild einem unweigerlich auf dessen Referenten verweist, ohne den es nicht zustande gekommen wäre. Dementsprechend lotet das Fotografische für STIEGLER zwar einerseits ständig die Bedingungen seiner medialen Grenzen und somit ein daran anknüpfendes Wirklichkeitsverständnis aus, jedoch andererseits ruft es auch gleichzeitig jene, seit ihrer Erfindung hegemonialen Charakteristika ebenso oft auf und bestätigt somit wiederum die daran anknüpfenden Vorstellungen. *Einerseits affirmiert sie das Bestehende, die feststehenden Regeln, andererseits erkundet sie andere Formen der Sichtbarkeit und mit diesen auch die Vorstellung von Wirklichkeit.*²⁷⁶

Wenn wir nun wieder zu Jeff WALLs Arbeiten zurückkehren, die in diesem Kapitel kurz umrissen wurden, so verweisen gerade die besprochenen Arbeiten „Picture for Women“ (Abb. 5), „Milk“ (Abb. 9) und „A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)“ (Abb. 7) auf die zuvor mit STIEGLER angesprochene Affirmation des Bestehenden, welche jedoch ebenso, im selben

²⁷² Ebenda, S. 25 – 26.

²⁷³ Ebenda, S. 26.

²⁷⁴ Ebenda, S. 26.

²⁷⁵ Ebenda, S. 27.

²⁷⁶ Ebenda, S. 27.

Moment erkundet und in ihrer historischen Bedingtheit hinterfragt wird. *Tatsächlich fehlt seinen Bildern, was sich als technische Signatur der avantgardistischen Fotomontage bezeichnen ließe: Es gibt keine perspektivischen Verzeichnungen, keine medialen Brüche und mit einer Ausnahme auch keine sich widersprechenden Größenverhältnisse – stattdessen sind die Bildfläche und mit ihr der Bildraum homogen, wie die alltägliche Erfahrung mit dem Medium das als für die Fotografie natürlich erscheinen lässt.*²⁷⁷ Wall zeigt dabei gleichzeitig mit eben jener Hommage an die etwa durch KRACAUER beschriebenen Affinitäten des Fotografischen, dass die Fotografie nicht nur dem Dogma des *entscheidenden Augenblicks* unterliegen muss, sondern eben auch sehr wohl anderen Abbildungsmodi folgen kann. Dabei geht es ihm, wobei ich mich hier auf TIETJEN beziehe, nicht so sehr darum, das Fotografische als reine Inszenierung skeptisch zu hinterfragen, sondern eher darum zu zeigen, dass vielleicht die Unterschiede zwischen den als inszeniert und als dokumentarisch bezeichneten Formen der Fotografie unwichtiger sind – wenn auch, welches es anzumerken gilt, der Begriff des Dokumentarischen als legitimierender Faktor sehr wohl Relevanz bei der Herstellung von Wirklichkeit hat und somit als ein machtvolles Instrument innerhalb der prozessualen und diskursiven Produktion von Bedeutung anzusehen ist – als die Reflexion der Frage, „Was“ Fotografie „Wie“ zu sehen geben kann und gibt.²⁷⁸ Dieser Fragestellung widmet sich auch Tracey MOFFATT, indem sie das Dokumentarische als eine Form des Fotografischen aufruft, mit der, über den Realitätsbezug des fotografischen Bildes, Authentizität, also Glaubwürdigkeit hergestellt werden kann. Eine Authentizität, die jedoch bewusst erzeugt werden kann, indem die formalen Eigenschaften des jeweiligen Bildes, den gerade vorherrschenden Vorstellungen, wie authentische Bilder auszusehen haben, angeglichen werden. Die Authentizität eines Bildes hängt somit von der formalen Gestaltung wie auch von der Rezeption, dem Einverständnis des Betrachters ab. Erst über dieses erlangt das Bild seine Glaubwürdigkeit und wird als Beweis, als Spur des Realen und somit als jener Beleg akzeptiert, den Susan SONTAG skeptisch zu hinterfragen weiß. *Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint „bestätigt“, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. [...] Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, dass ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, dass etwas existiert – oder existiert hat – , das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.*²⁷⁹

²⁷⁷ Friedrich TIETJEN, Erfahrung, Zu Sehen (zit. Anm. 201), S. 54 – 55.

²⁷⁸ Ebenda, S. 62.

²⁷⁹ Susan SONTAG, Der Heroismus des Sehens (zit. Anm. 263), S. 11.

3. Gleichzeitigkeit von Moderne und Tradition

*Die Sklaverei, die Kolonisierung und der Kolonialismus ketteten uns alle – sie (euch) und uns (sie) – in einer gemeinsamen, ungleichen, nicht gleichberechtigten Geschichte aneinander.*²⁸⁰

Fragen nach der Repräsentation des „Anderen“ werden nun entlang von Pierre BOURDIEUs algerischen Fotografien der *Gleichzeitigkeit* (Abb. 16 und 17), wie diese von Christian KRAVAGNA in dessen Text „Bourdieu's Fotografie der Gleichzeitigkeit“ bezeichnet werden, verhandelt und durch die Analyse einer fotografischen Arbeit von Shadafarin GHADIRIAN ergänzt, die ebenso auf eine solche Möglichkeit von Gleichzeitigkeit hinweist. Bei beiden wird dabei die Gleichzeitigkeit von Moderne und Tradition und dadurch wiederum die Koppelung bestimmter (zugewiesener) Attribute des „Eigenen“ und des „Fremden“ in ein und demselben Raum gezeigt. KRAVAGNA fasst dabei die von BOURDIEU in Algerien erarbeitete fotografische Praxis als eine *visuelle Manifestation einer Chronopolitik* auf, die sich grundlegend von einer sonst dominanten *ethnographischen Chronopolitik*, die eben das Verhältnis vom „Selbst“ und dem „Anderen“ strukturiert, unterscheidet.²⁸¹

Die Fotografie – historisch betrachtet – hatte entscheidenden Anteil bei der Etablierung einer hegemonialen, ethnographisch begründeten *Chronopolitik*, wie sie auch an der Verweigerung von *Gleichzeitigkeit*, über die ihr zugesprochene beglaubigende Funktion, mitwirkte. Zur „authentischen“ Dokumentation wurden Vertreter eines Volkes meist von etwaigen Anzeichen einer Zeitgenossenschaft mit dem Autor des Bildes befreit,²⁸² um diese somit zeitlich wie auch räumlich vom „Eigenen“ zu differenzieren, wie auch um deren Authentizität über deren Ursprünglichkeit begründen zu können. *Wurden außereuropäische Völker im vom Evolutionismus geprägten 19. Jahrhundert als auf einer frühen Stufe der Menschheitsentwicklung verharrende Gesellschaft gesehen, dann musste gerade die Photographie im Rahmen einer solchen Auffassung als das adäquate Medium zur Vermittlung von im doppelten Sinn historischen Daten erscheinen. Mit ihrer Eigenschaft, ganz allgemein geschichtliche Momente gewissermaßen einzufrieren, konnte sie den Zeitgenossen scheinbar auch menschheitsgeschichtlich Vergangenes vor Augen führen. Beim Betrachten der Bilder erschien dabei der außereuropäische Mensch, obgleich in jenen gegenwärtiger als jemals*

²⁸⁰ Stuart HALL, Rekonstruktion (zit. Anm. 212), S. 81 – 82.

²⁸¹ Christian KRAVAGNA, Bourdieu's Fotografie der Gleichzeitigkeit, in: Beatrice von BISMARCK [u.a.] (Hg.), Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008, S. 85.

²⁸² Ebenda, S. 89.

zuvor, nicht nur aufgrund seiner marginalen Position unter der Weltbevölkerung, sondern zusätzlich als visuell angenähertes, gleichwohl aber tatsächlich zeitlich fernes Relikt der Menschheitsgeschichte wiederum fremd.²⁸³ Das neue Medium der Fotografie wurde dabei von den Ethnographen als ein beweiskräftiges und objektivierendes Instrument verstanden, welches zur wissenschaftlichen Dokumentation von im Verschwinden begriffenen „ursprünglichen“ Kulturen geradezu prädestiniert erschien. Wie nun Michael WIENER in seinem Buch „Ikonographie des Wilden“ aufzeigt, wurde dabei mittels der Fotografie wie auch über den Glauben an die Authentizität des fotografischen Bildes – wobei dieses auch als Textbeleg diente, indem es die Anwesenheit des jeweiligen Autors bezeugte – ein spezifisches Fremdenbild stabilisiert, welches auch darüber verstärkt ermöglicht wurde, indem es die technische Entwicklung gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlaubte, immer kostengünstiger Fotografien zu reproduzieren und ethnographische Bilder somit einen immer größer werdenden Leserkreis²⁸⁴ erreichen konnten.²⁸⁵ Bereits Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden ethnographische Fotografien auf Industrie- wie auch Weltausstellungen präsentiert. Bei diesen sollten nicht nur die technischen Neuerungen das Publikum anziehen, sondern auch die Exotik des Unbekannten sollte ihren Beitrag leisten.²⁸⁶ *[Die] Ausstellungsgegenstände und [die] Art ihrer Zurschaustellung belegen in diesem Zusammenhang die zunehmende Polarisierung der Welt, die in den Antonymen zivilisiert/primitiv, fortschrittlich/rückständig etc. ihren Ausdruck fand. Gleichsam als Beweismittel für die Richtigkeit dieser Einschätzung war es üblich, die neuesten Errungenschaften des fortschrittlichen Westens mit dem traditionellen Leben außereuropäischer Völker, die scheinbar keine vergleichbaren Leistungen zu bieten hatten, zu kontrastieren.*²⁸⁷

KRAVAGNA meint daher mit seiner Benennung vor allem eine *soziokulturelle Gleichzeitigkeit*²⁸⁸, welche in den Bildern BOURDIEUs zum Ausdruck kommt und eben meist von einer ethnographisch motivierten Fotografie dem Abgebildeten, dem „Forschungsobjekt“ verweigert wird. *Er [Bourdieu] tut dies etwa dort, wo er das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Verständnisse des Ökonomischen – also algerisch – traditionaler und westlich kapitalistischer Einstellungen und Handlungen [...] – mit*

²⁸³ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden. Menschenbilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990, S. 54.

²⁸⁴ Ich verwende hier die Bezeichnung Leser, da Fotografien nicht passiv rezipiert, sondern immer schon gelesen, verbalisiert und daher bereits im Akt der Rezeption interpretiert und bewertet werden.

²⁸⁵ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 54 – 55.

²⁸⁶ Ebenda, S. 59.

²⁸⁷ Ebenda, S. 60.

²⁸⁸ Christian KRAVAGNA, Bourdieus Fotografie der Gleichzeitigkeit (zit. Anm. 281), S. 96.

*divergenten Zeitverständnissen und unterschiedlichen Formen von Rationalität argumentiert.*²⁸⁹ BOURDIEU entwickelte somit mit seinen Fotografien, die Ende der 1950er Jahre entstanden sind, eine Alternative, eine bemerkenswerte Abweichung, wie es KRAVAGNA bezeichnet, zu den bis dahin üblichen Konventionen ethnografischer Repräsentation.²⁹⁰ *Wenn man Bourdieu mit Bezug auf seine algerischen Arbeiten als Ethnologen betrachtet, dann ist er offensichtlich ein Ethnologe, der von Anfang an gegen die ethnografische Sitte der „Verweigerung von Gleichzeitigkeit“ verstößt.*²⁹¹ BOURDIEU spricht dies auch selbst in einem Interview mit Franz SCHULTHEIS an. *Ich hatte die Idee, Fotos von Situationen zu machen, die mich sehr berührten, weil in ihnen verschiedene, dissonante Realitäten ineinander flossen. Eines dieser Fotos mag ich ganz besonders: Es ist ein Foto, das ich am helllichten Tag mitten im Sommer in Orléansville gemacht habe, an einem der heißesten Orte in Algerien. Auf dem Bild ist ein Werbeschild für eine Fahrschule zu sehen, mit einer Straße, die sich mitten durch Tannenwälder schlängelt, und direkt daneben eine Werbung für Kühlschränke. Diese Art der Vermischung der Realitäten amüsiert mich.*²⁹² (Abb. 18) Den sozialen und kulturellen Phänomenen, die sich aus solch einem Aufeinanderprallen des „Eigenen“ und „Fremden“ ergeben, galt dabei BOURDIEUs besonderes Interesse. Er selbst begab sich dabei jedoch nicht auf die Suche nach einem unberührten „Anderen“, sondern ging von einer historisch spezifischen Situation und Gegenwart aus.²⁹³ Für KRAVAGNA machte schon die [...] *vom Krieg beschleunigte Transformation der Lebensverhältnisse eine ethnografische Fixierung des „Stils“ (Levi Strauss) oder des „Geistes“ (Malinowski) einer Kultur unmöglich [...].*²⁹⁴ *Die Kultur des Bildproduzenten und die repräsentierten Subjekte agieren im selben historisch-politisch definierten Raum, auch wenn ihre Stellung darin sehr verschieden ist.*²⁹⁵

BOURDIEUs Bilder repräsentieren für Beatrice von BISMARCK, in ihrem Text „Auf dem Weg zum Gipfel der soziologischen Kunst“, einen *spezifischen fotografischen Blick*, wie auch ebenso ein spezifischer, für BOURDIEU typischer Habitus²⁹⁶ angesprochen wird. Dieser

²⁸⁹ Ebenda, S. 85.

²⁹⁰ Ebenda, S. 85.

²⁹¹ Ebenda, S. 85.

²⁹² Franz SCHULTHEIS, Bilder aus Algerien. Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu, in: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmeler, Konstanz 2009², S. 28 – 29.

²⁹³ Christian KRAVAGNA, Bourdieus Fotografie der Gleichzeitigkeit (zit. Anm. 281), S. 87 – 88.

²⁹⁴ Ebenda, S. 88.

²⁹⁵ Ebenda, S. 96.

²⁹⁶ „Habitus“ ist auf einer ersten Theorieebene das Schlüsselkonzept, um das Gegensatzpaar Individuum und Gesellschaft in der Kulturtheorie in einem Begriff zusammenzuführen und als Wechselwirkung zu denken. In diesem Sinne bezeichnet Bourdieu Habitus auch als „sozialisierte Subjektivität“. Er wird definiert als Dispositionssystem sozialer Akteure, als „strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen

bestimmt einerseits seine Praxis, wie andererseits wiederum durch diesen die Positionierung des Autors selbst geprägt wird.²⁹⁷ *In mehrfacher Hinsicht manifestiert sich in ihnen eine Form der Ambivalenz und Zerrissenheit Bourdieus – gegenüber seinem Gegenstand, seiner wissenschaftlichen Disziplin und seinem intellektuellen Umfeld –, die sich sowohl als Antriebsfeder seiner Arbeit als auch als Begründung für deren politische Bedeutung verstehen lässt.*²⁹⁸ Sein Habitus kann somit mit BISMARCK als ein ambivalenter charakterisiert werden, der dadurch gekennzeichnet ist, dass durch ihn BOURDIEU in einen Konflikt mit den Disziplinen – also vor allem der Philosophie und der Soziologie –, in welchen er sich bewegte und mit deren Konzeptionalisierungen er arbeitete, geriet. Dieser Konflikt wurde dadurch hervorgerufen, dass aufgrund der durch ihn angewendeten selbstreflexiven wissenschaftlichen Praxis eine Skepsis gegenüber etablierten wissenschaftlichen Konzepten und den damit zusammenhängenden Vorstellungen geäußert wurde.²⁹⁹ *Man begegnet hier [in seinen Fotografien] Bourdieus Blick, einem soziologischen Blick, der allen Bildern gemeinsam ist. Zugleich aber handelt es sich auch um einen zutiefst politischen Blick. Wie Pierre Bourdieu in unseren Gesprächen immer wieder betont hat, sah er in seinen Fotografien nicht nur Zeugnisse, sondern auch eine Form des politischen Engagements: sehen, um sichtbar zu machen, verstehen, um verständlich zu machen.*³⁰⁰ Eine politisch motivierte, wissenschaftliche wie fotografische Praxis, welche damit zu begründen ist, dass mittels wissenschaftlicher Erklärungsmuster – welche vielfach als „objektiv“ bewertet werden – Welt nicht nur erklärt, sondern dass diese vielmehr über die innerhalb einer Disziplin gerade gültigen Setzungen interpretiert und hierüber Wirklichkeit produziert wird. Auf dies weist etwa WIENER hin, wenn er meint, dass das scheinbar Unbekannte immer nur als ein anderes Bekanntes wahrnehmbar ist. *Denn tatsächlich geht in alltäglichen*

und Repräsentationen“. „Habitus“ bezeichnet also das habituell gesteuerte Vermögen sozialer Akteure, eine unendliche Vielzahl situationsabhängiger und situationsadäquater Handlungen hervorzubringen. Während „Gewohnheits“handeln gern als bloße passive „Eingestelltheit“ (Max Weber) oder Nachahmung aufgefasst wird, interpretiert Bourdieu habituelles Handeln als eine praktische Meisterschaft (ars), die selbst dauerhafte (alte wie neue) kulturelle Erscheinungen produziert und soziale Welt damit strukturiert. [...] Aus der langfristigen, generationenübergreifenden Verkettung gleichartiger Handlungsmuster ergibt sich die historische Tiefe des Habitus. In ihm wird Geschichte zugleich den Subjekten eingeschrieben und als verkörperte, nicht mehr bewusste Vergangenheit quasi naturalisiert. Als unbewusste Spur der Geschichte reproduziert er in den sozialen Akteuren über deren Intentionen und Wahrnehmungen immer wieder die bereits existierenden sozialen Strukturen, kulturellen Traditionen und politischen Ordnungen. Siehe hierzu: Lutz RAPHAEL, Habitus und sozialer Sinn: Der Ansatz der Praxistheorie Pierre Bourdieus, in: Friedrich JAEGER/Jürgen STRAUB (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart/Weimar 2004, S. 267 – 269.

²⁹⁷ Beatrice von BISMARCK, Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs, in: dies. [u.a.] (Hg.), Nach Bourdieu (zit. Anm. 281), S. 67.

²⁹⁸ Ebenda, S. 67 – 69.

²⁹⁹ Ebenda, S. 69.

³⁰⁰ Franz SCHULTHEIS, Pierre Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandtschaft, in: Pierre BOURDIEU, In Algerien (zit. Anm. 292), S. 18.

(und meist auch in wissenschaftlichen) Wahrnehmungsprozessen die Definition dem Sehen voraus: Aus den vielfältigen Eindrücken unserer Umgebung wählen wir vorrangig das aus, was von der eigenen Kultur bereits definiert ist und nehmen es in der von dieser determinierten und tradierten stereotypen Form wahr.³⁰¹ Ähnlich beschreibt dies auch HALL. Wir verstehen die Welt, indem wir individuelle Gegenstände, Menschen oder Ereignisse in unseren Köpfen auf allgemeine Klassifikationsschemata beziehen, in die sie – unserer Kultur entsprechend – hineinpassen. [...] Mit anderen Worten wir verstehen „das Besondere“, indem wir es zu seinem „Typus“ ins Verhältnis setzen.³⁰² Jedoch ist solch eine Typisierung für ihn ein unverzichtbarer Bestandteil der Produktion von Bedeutung und daher nicht mit dem Begriff der Stereotypisierung, welche für ihn charakteristisch für die Repräsentation rassistischer Differenz ist, gleichzusetzen, wie dies etwa WIENER tut. Denn ein Stereotyp erfasst zwar leicht zu erfassende und weithin anerkannte Eigenschaften, wie dies auch innerhalb der Typisierung geschieht, jedoch reduziert und vereinfacht er gleichzeitig das zu Beschreibende auf diese Setzungen und schreibt diese, ohne dem Beschriebenen eine Entwicklungsmöglichkeit zuzugestehen, für die „Ewigkeit“ fest.³⁰³ Stereotypisierung reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert „Differenz“. [...] Sie trennt das Normale und Akzeptable vom Anormalen und Unakzeptablen ab, um letzteres dann als nicht passend und andersartig auszuschließen und zu verbannen.³⁰⁴ Es werden somit symbolische Grenzen³⁰⁵ mit realen Auswirkungen gezogen, indem mittels dieser auf einer sozialen Ebene sowohl Ausschlüsse begründet als auch getätigt werden. Mit anderen Worten ist Stereotypisierung Teil der Aufrechterhaltung der sozialen und symbolischen Ordnung. Sie errichtet eine symbolische Grenze zwischen dem „Normalen“ und dem „Devianten“, dem „Normalen“ und dem „Pathologischen“, dem „Akzeptablen“ und dem „Unakzeptablen“, dem was „dazu gehört“ und dem, was „nicht dazu gehört“ oder was „das Andere“ ist, zwischen „Insidern“ und „Outsidern, Uns und Ihnen. Sie vereinfacht das „Zusammenbinden“ oder „Zusammenschweißen“ zu einer „imaginären Gemeinschaft“; und sie schickt alle „Anderen“, alle diejenigen, die in irgendeiner Weise anders, „unakzeptabel“, sind, in ein symbolisches Exil.³⁰⁶ Die Vermittlung und die Wahrnehmung von Bildern mit Darstellungen des „Anderen“ können somit mit HALL³⁰⁷, wie auch mit WIENER³⁰⁸, als ein

³⁰¹ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 13.

³⁰² Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 143.

³⁰³ Ebenda, S. 143 – 144.

³⁰⁴ Ebenda, S. 144.

³⁰⁵ Ebenda, S. 144.

³⁰⁶ Ebenda, S. 144.

³⁰⁷ Siehe hierzu „Die Repräsentation des Anderen“ im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit.

³⁰⁸ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 13.

bedeutsamer Faktor innerhalb von identitätsstiftenden Prozessen verstanden werden. *Eine große Zahl der ethnographischen Photos zeugt eindrücklich von einer die Unterschiede betonenden analytischen Distanz, die vielleicht auf nichts anderes zurückzuführen ist als auf den Zwang, eine im Grunde unerwünschte Annäherung oder gar Partizipation auszuklammern.*³⁰⁹ Für WIENER bringen dabei gerade photographische Abbildungen, die beispielsweise mittels von Reisebeschreibungen, „naturwissenschaftlichen“ Arbeiten oder anthropologisch-ethnologischen Werken medialisiert und in Form gebracht werden, ein jeweils gerade vorherrschendes Menschenbild plastischer zum Ausdruck, als dies innerhalb von schriftlichen Darstellungen möglich wäre.³¹⁰

*Wenn wir an Macht denken, denken wir oft an direkten physischen Zwang. Wir haben jedoch auch von Macht in der Repräsentation gesprochen, von der Macht zu kennzeichnen, zuzuweisen und zu klassifizieren, von symbolischer Macht, [...]*³¹¹ Sie muss mit HALL in einem umfassenderen kulturellen, eben einem symbolischen Sinn verstanden werden. Dieses schließt dabei auch jene Ausübung von symbolischer Macht mit ein, die es innerhalb eines bestimmten *Repräsentationsregimes*³¹² ermöglicht, darüber zu bestimmen, auf welche Art und Weise etwas repräsentiert werden kann.³¹³ Als ein Beispiel für ein solches Repräsentationsregime erwähnt er jene Praxis, welche während der Zeit der Sklaverei entwickelt wurde, um die Kulturen der *coloured people*³¹⁴ auf deren Natur zurückzuführen, um somit die dabei vorgenommenen Differenzsetzungen zu naturalisieren, eine Naturalisierung die gerade innerhalb der ethnographisch motivierten Fotografie häufig vorgenommen wird. *Die Logik des Naturalismus ist einfach. Wenn die Unterschiede zwischen Schwarzen und Weißen „kulturell“ sind, können sie modifiziert und verändert werden. Wenn sie jedoch „natürlich“ sind [...], dann befinden sie sich jenseits von Geschichte, sind permanent und festgeschrieben. „Naturalisierung“ ist deshalb eine Strategie der*

³⁰⁹ Ebenda, S. 14.

³¹⁰ Ebenda, S. 24.

³¹¹ Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 145.

³¹² Stuart HALL definiert dabei ein Repräsentationsregime folgendermaßen: *Jedes Bild trägt zwar durchaus seine eigene spezifische Bedeutung. Analysiert man aber die Formen, in denen Differenz und „Andersheit“ in einem historischen Moment in einer bestimmten Kultur repräsentiert werden, wird deutlich, dass sich ähnliche Repräsentationspraktiken und –figuren, wenn auch mit Variationen, von einem Text oder einem Element der Repräsentation zum anderen wiederholen. Diese Anhäufung und Veränderung von Bedeutungen über verschiedene Texte hinweg wird Inter-Textualität genannt und das gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das „Differenz“ in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als Repräsentationsregime bezeichnet.* Siehe hierzu: Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 115.

³¹³ Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 145 – 146.

³¹⁴ Mit dem Begriff *coloured people* beziehe ich mich auf Adrian PIPER, die diesen als Alternativbegriff zu dem oft verwendeten – „politisch korrekten“ – Begriff *people of colour* vorschlägt. Siehe hierzu: Adrian PIPER, Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen, dt. von Katrin Grüneputt, in: Anja ZIMMERMANN, Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 326.

*Repräsentation, die dazu da ist, „Differenz“ festzuschreiben, und sie so für immer zu sichern. Sie ist ein Versuch, das unvermeidbare „Entgleiten“ von Bedeutung aufzuhalten und eine diskursive und ideologische „Schließung“ sicherzustellen.*³¹⁵ Für WIENER prägen dabei seit der Antike zwei spezifische Darstellungsweisen – wobei sich diese teils gegenseitig widersprechen, aber auch überschneiden können – das ethnographisch-dokumentarische Bild, welches man sich vom „Anderen“ macht. Bei der ersten wird Differenz erzeugt, indem bei den dargestellten Personen deren angebliche *Wildheit* und *Unzivilisiertheit* hervorgehoben oder genauer gesagt inszeniert wird.³¹⁶ *Zum Zwecke der Abgrenzung, der Wahrung von Identität und Territorialität sowie nicht zuletzt zur Legitimation eigener Superioritätsansprüche gerieten in der Vergangenheit nicht selten ethnographische Beschreibungen der Fremden zu Bildern von Monstren, Barbaren oder Wilden, d.h. angsteinflößenden, minderwertigen oder gar lächerlichen Wesen.*³¹⁷ Bei der zweiten Variante wird eine idealisierte und schützenswerte Ursprünglichkeit in den Vordergrund gerückt, die dabei „dem Fremden“ innerhalb dieses Urzustandes jedoch wiederum festschreibt, um die eigene Kultur und Zivilisation als fortschrittlicher kennzeichnen zu können.³¹⁸ *Die zeitbeherrschende Intention einer umfassenden Darstellung manifestiert sich auch in Buchtiteln, bei denen u.a. vom Werdegang der Menschheit oder der Entstehung der Kultur die Rede ist. Obgleich es sich hier vorrangig um Werke zur menschlichen Frühgeschichte handelt, griffen ihre Autoren großzügig auf zeitgenössisches Photomaterial zurück; man glaubte schließlich, mit Bildern aus dem Leben der „Wilden“ und „Primitiven“ menscheitsgeschichtlich Vergangenes zur Anschauung bringen zu können. Dabei wurden in der Regel die gleichen Illustrationen wie in der völkerkundlichen Beschreibung verwendet.*³¹⁹ Die Fotografie, indem diese den Umgang mit Bildern im allgemeinen nachhaltig veränderte, wie auch die Massenpresse als *Meinungsmultiplikator*³²⁰ fungierten ab dem 20. Jahrhundert als Grundlage für die Definition des „Eigenen“ wie auch als Basis für jenes von diesem differenzierten „Anderen“.³²¹ *Wahrnehmung und Vermittlung von Fremdbildern, als*

³¹⁵ Stuart HALL, Das Spektakel des „Anderen“ (zit. Anm. 55), S. 130.

³¹⁶ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 25.

³¹⁷ Ebenda, S. 24.

³¹⁸ Ebenda, S. 25 – 26.

³¹⁹ Ebenda, S. 74 – 75.

³²⁰ Ebenda, S. 12.

Hatte schon der Abdruck von Photos in Büchern eine Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten bestimmter Schichten bewirkt, so muss den mit der illustrierten Massenpresse an die Öffentlichkeit gelangten Photos, was die gesamtgesellschaftliche Relevanz der neuen Bildvermittlung betrifft, eine noch weit größere Bedeutung zugemessen werden. Wurden teure illustrierte Bücher im 19. Jahrhundert noch von vergleichsweise wenigen gekauft und gelesen, erreichten illustrierte Zeitschriften mit ihren großen Auflagen bald alle, d.h. erstmals auch die unteren Schichten. Siehe hierzu: Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 80.

³²¹ Ebenda, S. 9.

wesentliche Faktoren innerhalb identitätsbildender Prozesse, beziehen ihre Kraft vordringlich aus der Unterscheidung vom Anderen.³²² Sie [die photographische Vorführung des Fremden] erlaubte es in erster Linie dem „europäischen“ Betrachter, seine vorgefasste Meinung von der eigenen Überlegenheit über die auf einer menschengeschichtlich niedrigeren kulturellen Stufe angesiedelten „Fremden“, „Wilden“ oder „Primitiven“ zu bestätigen. Wenn hinsichtlich des Bildes, das man sich von den Bewohnern ferner Länder machte, durch den Einfluss der Photographie eine Veränderung eintrat, dann nur insofern, als man sich mittels jener althergebrachten Ansichten „versichern“ konnte: Was zuvor noch eingestandenermaßen „geglaubt“ werden musste, darüber durfte nun „absolute Gewissheit“ herrschen.³²³

Die Fotografien BOURDIEUs widersetzen sich nun dieser zuvor angesprochenen *Schließung*, wobei sie sich konkret einer für die ethnographische Fotografie typischen *Chronopolitik* verweigern, indem sie eben gerade die Widersprüchlichkeiten einer im Wandel begriffenen algerischen Gesellschaft zeigen. *Er wollte von all dem, was er sah, Zeugnis ablegen, wollte eine völlig aus der Bahn geworfene und von Widersprüchen und Anachronismen durchdrungene gesellschaftliche Welt verstehen.*³²⁴ Eine Akzentuierung, die mit BISMARCK nicht nur über die Darstellung selbst, sondern auch schon über die strukturelle Arbeitsweise BOURDIEUs vollzogen wird. *Darüber hinaus besitzen Formen des unvereinbar Scheinenden in den Fotografien auch eine strukturelle Dimension, insofern diese in Form der variierenden Wiederholung in Erscheinung treten.*³²⁵ BOURDIEU verhartete bei seiner Arbeitsweise gerade nicht beim Einzelbild, sondern fertigte von verschiedenen Orten oder Situationen fotografische Serien an, bei denen er jeweils den Zeitpunkt wie auch den Aufnahmeort leicht variierte.³²⁶ Es geht ihm eben nicht darum den exakt gleichen Standpunkt, die exakt gleiche Kameraperspektive wiederzugeben, sondern darum die gleiche Örtlichkeit, den selben sozialen wie geographischen Raum unter veränderten Bedingungen und Gegebenheiten nochmals fotografisch zu erfassen. Als Beispiel für eine solche serielle Zugangsweise lässt sich jene Serie heranziehen die BOURDIEU über eine Straßenkreuzung in Blida – eine Stadt im Norden Algeriens, am Fuße des Atlasgebirges – anfertigte. In einem der Bilder sind vier mit einem weißen Schleier verhüllte Frauen wiedergegeben. Hinter ihnen, nur Bruchstückhaft zu sehen, quert ein Motorrad diesen geschäftigen Kreuzungspunkt wie auch zwei Männer links im Hintergrund die gesamte Szenerie zu beobachten scheinen. (Abb. 19) Die Fotografie

³²² Ebenda, S. 13 – 14.

³²³ Ebenda, S. 53.

³²⁴ Franz SCHULTHEIS, Pierre Bourdieu und Algerien (zit. Anm. 300), S. 16.

³²⁵ Beatrice von BISMARCK, Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“ (zit. Anm. 297), S. 69.

³²⁶ Ebenda, S. 69 – 70.

selbst zeichnet sich durch eine im Hintergrund befindliche und in die Tiefe fluchtende Straße wie auch durch einen auf den Vordergrund fixierten Schärfeverlauf aus. Merkmale die auch die meisten weiteren Bilder dieser Serie kennzeichnen. Auf einem weiteren Bild sind etwa zwei Buben zu sehen, wovon der Ältere der Beiden in Richtung der in die Tiefe fluchtenden Straße, der Jüngere jedoch in Richtung des Fotografen blickt und diesen als „heimlichen“ Beobachter der Straßensituation kennzeichnet. (Abb. 20) Nun sind plötzlich keine Frauen zu sehen und man hat den Eindruck, dass der öffentliche Raum, noch dazu da es sich bei diesem um einen orientalistisch konnotierten handelt, allein von Männern in Besitz genommen wird. Ein Eindruck der mit dem zuvor Genannten wie aber auch etwa mit jenem Bild widerlegt werden kann, bei dem im Vordergrund zwei jüngere Mädchen zu sehen sind, die gerade in ein Gespräch vertieft zu sein scheinen. Zusätzlich sieht man links im Hintergrund der Aufnahme eine auf einem Motorroller sitzende Frau, die gerade in eine intensive Diskussion mit einem neben ihr stehenden Mann verwickelt ist und ebenso wie dieser den öffentlichen Raum in Anspruch nimmt. (Abb. 21)

*Die Serien entkräften die dokumentarische Macht des Einzelbildes, verbinden den Bildgegenstand erst in der Zusammenschau und verzeitlichen ihn. Nicht zuletzt geben sie den fotografischen Akt zudem als einen Repräsentationsakt zu erkennen, stellen damit dem vermeintlichen Objektivismus des Fotografischen einen Subjektivismus gegenüber.*³²⁷ Für BISMARCK äußert sich somit hierüber wiederum der für BOURDIEU typische Habitus, indem über die Serialität der Bilder, seine Skepsis gegenüber einer der Wissenschaft zugestandenen „unhinterfragbaren“ Autorität zum Ausdruck gebracht wird und er damit auf Distanz zu den Bedingungen seiner eigenen Disziplin geht.³²⁸ *Anstatt zu behaupten, „so ist es“, steht das, was sich im Foto zeigt, für eine von mehreren möglichen Erscheinungsformen. Das Präsentierte wird eingestellt in ein veränderbares Bezugssystem von Positionen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eingenommen werden.*³²⁹ Mit Elizabeth EDWARDS lässt sich eine solche fotografische Herangehensweise als ein Konzept bezeichnen, bei der die Kamera eben nicht mehr als Instrument zur Enthüllung und Aufzeichnung von essentialistischen Wahrheiten, sondern als ein *intellektuelles Werkzeug* verstanden wird, mit dem bestimmte taxonomische³³⁰ Voraussetzungen und die damit zusammenhängenden Vorstellungen in

³²⁷ Ebenda, S. 70.

³²⁸ Ebenda, S. 70.

³²⁹ Ebenda, S. 70.

³³⁰ Der Begriff der Taxonomie bezeichnet dabei nicht nur jenes Teilgebiet der Linguistik, in dem mittels Klassifikationen versucht wird, den Aufbau eines Sprachsystems zu beschreiben, sondern eben auch die Einordnung von Lebewesen in ein als biologisch charakterisiertes System.

Frage gestellt werden.³³¹ Das taxonomische Konzept, welches im 19. Jahrhundert etabliert wurde, funktionierte dabei innerhalb der Erforschung des Humanen, welche wiederum darüber erfolgte, dass verschiedene Stufen des Menschlichen voneinander abgegrenzt wurden, als ein vereinheitlichendes Konzept; ein Konzept, welches nicht nur auf den Forschungsdiskurs selbst, sondern vermittelt über diesen Diskurs, Auswirkungen auf den gesamten sozialen Raum hatte.³³² *Die Anthropologie [wie auch die Ethnologie] wurde zu einem dominanten Erklärungsdiskurs, der sowohl historisch basierte als auch biologisch determinierte Kulturauffassungen umfasste, die in einer vergleichenden taxionomischen Methode gründeten. Deren scheinbare Einheit wurde durch die diskursiven Felder gestiftet, die diese Methode vorzeichneten. Die morphologische Konzeptualisierung des Körpers im Sinne seiner sichtbaren Struktur bot damit Anschlussmöglichkeiten für andere moralische und kulturelle Taxonomien, die dialektisch auf den Beobachter zurückwirkten. Der fotografischen Kartografierung des Körpers wohnte also eine moralische Dimension inne, die eine doppelte, zu ersterer in Beziehung stehende taxonomische Agenda hatte. Diese Agenda bestand in der Schaffung und Aufrechterhaltung der sozialen, ökonomischen, politischen und ästhetischen Praktiken, die das komplexe System sozialen Wissens bildeten, in dem diese Bilder operierten.*³³³ Fotografien müssen daher mit EDWARDS auch als *Textdepots wissenschaftlichen Denkens und wissenschaftlicher Verfahrensweisen* verstanden werden, die gerade aufgrund ihrer mangelnden Gültigkeit, wie sie es bezeichnet, also aufgrund ihrer kulturellen Variabilität hinterfragbar sind. *Diese Kritik ist nicht nur in wissenschaftlicher und meist nicht-fotografischer Form vorgetragen worden, sondern hat sich auch in einer neuerlichen Auseinandersetzung mit der taxionomischen Ästhetik, einer Konfrontation mit den Textdepots der Wissenschaft geäußert.*³³⁴ Die Objektivität des fotografischen Apparates wird dabei ebenso in Frage gestellt, wie auch ein positivistisch gedachter wissenschaftlicher Ansatz hinterfragt wird.³³⁵ In ihrem hier kurz angesprochenen Text „Andere ordnen“ führt sie dies unter anderem im Bezug auf Arbeiten von Nancy Burson³³⁶ (Abb. 22 und 23) wie folgt aus. *Die subversiven Elemente in diesen Kunstwerken beruhen nicht auf direkter Ablehnung*

³³¹ Elizabeth EDWARDS, *Andere ordnen*. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta WOLF (Hg.), *Diskurse der Fotografie* (zit. Anm. 212), S. 352 – 353.

³³² Ebenda, S. 336.

³³³ Ebenda, S. 337.

³³⁴ Ebenda, S. 352.

³³⁵ Ebenda, S. 352.

³³⁶ Dabei bezieht sie sich konkret auf ihre Kompositbilder wie etwa „Mankind“ (1983 – 85) oder „First and Second Beauty Composite“, anhand derer BURSON für EDWARDS untersucht, wie über Taxonomien spezifische Identitäten ausgelöscht worden sind. Sie überblendet dabei jedoch nicht wie Galton individuelle Portraits, sondern entwickelte aus individuellen Merkmalen erst jenes im fotografischen Bild repräsentierte Portrait und hinterfragt somit die Gültigkeit von wissenschaftlichen Paradigmen. Siehe hierzu: Elizabeth EDWARDS, *Andere ordnen* (zit. Anm. 331), S. 354.

oder Veränderung, sondern auf der Verwendung taxonomischer Konzepte oder Materialien in Verbindung mit Konzepten oder Bezügen, die diesen vollkommen fremd sind. So eignen sie sich Räume wieder an, die für vollkommen andere Agenden soziokultureller Reproduktion organisiert wurden. All diese Arbeiten verweisen auf die veränderliche und transitorische Natur von Taxonomien, die sich mit den besonderen Merkmalen der Menschheit beschäftigen. Auch wenn sich Ideen überlebt haben, hinterlassen sie ihre wissenschaftlichen Depots, und diese bleiben Werkzeuge, mit denen wir unsere eigenen taxonomischen Voraussetzungen und die diese sowohl hervorruhenden als auch aufrechterhaltenden prozeduralen Einrichtungen in Frage stellen können.³³⁷ Die wissenschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit wie auch das visuelle Bild selbst werden als wertstiftende Metaerzählungen,³³⁸ als bedeutungstiftende Elemente dargestellt, die laut FOUCAULT als machtvolle Instrumente verstanden werden müssen,³³⁹ deren Wahrheitsbezug nicht „naturegegeben“ ist, sondern sie erlangen erst über die ihnen zugestandene Authentizität Glaubwürdigkeit und können hierüber als Erklärungsformen des Realen dienen.

3.1. Der Orient als diskursives Modell

In seiner Rolle als Supplement der kulturellen Ordnung des Westens stellte man sich den Orient als eine exotische und erotische andere Welt vor.³⁴⁰

Die iranische Fotografin Shadafarin GHADIRIAN greift nun mit ihrer Porträtserie „Qajar-Series“ von 1998, bestehend aus 29 Fotografien, die mittels des Bromsilberdrucks ausgeführt wurden, historische Repräsentationsformen auf und verweist dabei jedoch, welches im

³³⁷ Elizabeth EDWARDS, *Andere ordnen* (zit. Anm. 331), S. 354 – 355.

³³⁸ *Kulturanthropologisch besehen stellt das literarische Erzählen eine Ausdifferenzierung, den Sonderfall einer generellen Praxis dar, die sich ubiquitär in allen Bereichen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens wiederfindet. Zweifelsohne sind es Erzählungen, die kollektiven, nationalen Gedächtnissen zugrundeliegen und Politiken der Identität bzw. Differenz konstituieren. Kulturen sind immer auch als Erzählgemeinschaften anzusehen, die sich gerade im Hinblick auf ihr narratives Reservoir unterscheiden. [...] Dabei ist nicht entscheidend, dass diese Erzählungen überall materialisiert und präsent sind. Die Logik des common sens besteht gerade darin, dass er sich nicht explizit zu machen braucht. Die wirksamsten Erzählungen sind nicht die manifesten, sondern die latenten, die selbstverständlich geworden sind und nur gelegentlich zelebriert zu werden brauchen.* Siehe hierzu: Wolfgang MÜLLER-FUNK, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien/New York 2002, S. 14.

³³⁹ Elizabeth EDWARDS, *Andere ordnen* (zit. Anm. 331), S. 336.

³⁴⁰ David BATE, *Fotografie und der koloniale Blick*, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta WOLF (Hg.), *Diskurse der Fotografie* (zit. Anm. 212), S. 131.

weiteren Verlauf zu zeigen sein wird, ebenso wie die Fotografien BOURDIEUs auf die Möglichkeit von Gleichzeitigkeit. (Abb. 24) In ihrer Arbeit geht sie von durch iranische Fotografen aufgenommene Frauenportraits der Qajarenzeit, spätes 18. bis frühes 20. Jahrhundert, aus, an deren Formensprache sie sich orientiert.³⁴¹ Diese explizite Bezugnahme verweist einerseits auf die rasche Etablierung des fotografischen Mediums – bereits in den 1840er Jahren wurde dieses durch den iranischen Königshof gefördert³⁴² – wie sie aber auch andererseits als ein Beitrag zur Kontextualisierung der iranischen Fotografie im Allgemeinen wie auch, eben über die vorgenommene Verortung, als Situierung ihrer eigenen fotografischen Arbeit verstanden werden kann. Die Art und Weise der Präsentation und Repräsentation entspricht dabei stark stereotypen Darstellungsweisen eines exotisierten Orients, eine Darstellungsweise, die somit durch einen *orientalistischen Diskurs*³⁴³ gekennzeichnet ist, der *westlich*³⁴⁴ geprägt und als kulturelles Leitmodell, indem dieses für die eigenen Bedürfnisse adaptiert wurde, auch die Arbeiten der iranischen Fotografen beeinflusste. Diese Beeinflussung wurde dadurch bedingt, dass mittels jener Bilder ein vermehrt auftretendes *westliches* Interesse, welches unter anderem durch die ansteigende Publikation von „orientalischen“ Fotografien gefördert wurde, bedient werden sollte.³⁴⁵ Weiters kann die Verwendung von *westlichen* Darstellungstraditionen aber auch über die hegemoniale Deutungsmacht des *Westens*, die Edward W. SAID in seinem Buch „Orientalism“ beschreibt, begründet werden. *The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony, [...]*.³⁴⁶ *Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and*

³⁴¹ Julia ALLERSTORFER, Shadafarin Ghadirian ; Eine iranische Künstlerin im Spannungsfeld zwischen Tradition und Modernismus, Diplomarbeit Universität Wien 2004, S. 6.

³⁴² Ebenda, S. 19.

³⁴³ *I have found it useful here to employ Michel Foucault's notion of a discourse, as described by him in The Archaeology of Knowledge and in Discipline and Punish, to identify Orientalism. My contention is that without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period.* Siehe hierzu: Edward W. SAID, Orientalism (Penguin Modern Classics, Nachdruck mit einem neuen Vorwort) London [u.a.] 2003, S. 3.

³⁴⁴ Die Kursivsetzung soll darauf hinweisen, dass der Begriff *westlich* als soziale Konstruktion und Setzung verstanden werden muss, die mit HALL von einem komplexen und vielfältigen Bedeutungssaum umgeben ist. *Wir sind auf vorschnelle Verallgemeinerungen wie „Westen“ und „westlich“ angewiesen, doch müssen wir uns bewusst sein, dass sie sehr komplexe Vorstellungen repräsentieren und keine einfache oder einzige Bedeutung haben.* Siehe hierzu: Stuart HALL, Der Westen und der Rest (zit. Anm. 8), S. 137.

³⁴⁵ Julia ALLERSTORFER, Shadafarin Ghadirian (zit. Anm. 341), S. 19.

³⁴⁶ Edward W. SAID, Orientalism (zit. Anm. 343), S. 5.

*having authority over the Orient.*³⁴⁷ Für die im Studio aufgenommenen Fotografien wurde deswegen auch Ausstattungsmaterialien verwendet, die für eine korrekte fotografische Aufnahme als notwendig erachtet wurden. *Wie an den europäischen Aufnahmeorten verschwanden im Lauf der Zeit die monochromen Hintergründe der frühen Jahre, um Säulen, Vorhängen, Möbeln und vor allem gemalten Hintergrundbildern Platz zu machen. Darauf wiederum waren Palmen, Gartenlandschaften, weinumranktes Ruinengestein und exotische Versatzstücke versammelt, die Geschmack, Wünschen und Vorstellungen jener Zeit ebenso Rechnung trugen wie die innerhalb dieser Ausstattung vollzogene exotische Inszenierung der Einheimischen [...]*³⁴⁸ Europäische Darstellungstraditionen prägten somit aufgrund ihrer hegemonialen Machtposition die außerhalb von Europa aufgenommenen Portraits, was nicht zuletzt dadurch zu begründen ist, dass die ersten Fotografen, welche gleichzeitig die fotografische Technik verbreiteten und ihr zu einem beispiellosen Siegeszug verhalfen, in ihrer Mehrzahl Portraitisten waren, deren visueller Kanon, über deren Vermittlung, eben auch außerhalb Europas Gültigkeit erlangte.³⁴⁹ *[...] die Verfahrensweise und kommerzielle Zielsetzung verließen kaum einmal die eingefahrenen Geleise ihrer europäischen Tradition. So wurde in Asien, Afrika, Nordamerika oder dem nahen Osten unter quasi importierten Bedingungen gearbeitet [...].*³⁵⁰

GHADIRIAN rekonstruiert nun eine solche historische Ateliersituation, indem sie etwa damals gebräuchliche Requisiten, traditionelle Kostüme der Qajarenzeit wie auch einen gemalten Hintergrund mit zu dieser Zeit üblichen exotisierenden Motiven für ihre Portratarbeiten verwendete.³⁵¹ *For the project, I had everything reconstructed, I had a friend who was a painter prepare the backdrop, i borrow the dresses and made some myself, and so on. I also had the models reenact the poses that you see in the Qajar pictures [...].*³⁵² Sie erzeugte dabei jedoch keinen – zeitlich wie räumlich gesehen – homogenen Bildraum, sondern störte diesen bewusst durch bestimmte Objekte wie einen Staubsauger, ein Mountainbike, oder eine Sonnenbrille, mit denen ihre Modelle posierten. (Abb. 25, 26, 27) Die in den Fotografien angewendete spezifische Symbolik verweist daher neben der Thematisierung des Mediums und den Bedingungen seiner Etablierung auch auf einen *Modernitätsdiskurs*, aus dem eben Frauen, die entweder mit einem Kopftuch oder wie bei GHADIRIAN mit einem Tschador bekleidet sind, ausgeschlossen sind. Stanislaw PAULUS

³⁴⁷ Ebenda, S. 3.

³⁴⁸ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 128.

³⁴⁹ Ebenda, S. 126.

³⁵⁰ Ebenda, S. 127.

³⁵¹ Julia ALLERSTORFER, Shadafarin Ghadirian (zit. Anm. 341), S. 6. – 8.

³⁵² Interview with photographer Shadafarin Ghadirian, in: Bad Jens. Iranian Feminist Newsletter, Second Edition, (15. 09. 2009), URL: <http://www.badjens.com/secondedition/shadi.htm>

bezeichnet etwa in ihrem Text „Muslimische Frauen in Fernsehdokumentationen“ das Kopftuch explizit als ein Symbol, das meist als differenzstiftendes Zeichen durch *westlich-mediale* Diskurse aufgerufen wird, um eben hierüber, ein angebliches Modernitätsdefizit der Trägerin argumentieren und gleichzeitig medial manifestieren zu können.³⁵³ *In diesem Motiv [im Motiv des Schleiers] verdichtet sich die Gegenüberstellung von Moderne und Traditionalismus, die als ein alles durchdringender Gegensatz die medialen Darstellungen von Muslimen insgesamt prägt. Mit ihm werden Themen der religiösen und kulturellen Differenz, patriarchale Geschlechterverhältnisse, Unterdrückung und Gewalt implizit wie explizit aufgerufen und miteinander verschränkt.*³⁵⁴ Es wird also eine Position durch den oder die jeweiligen Produzenten eingenommen, die für PAULUS dadurch gekennzeichnet ist, dass sie eine Perspektive verweigert, die eine Integration von modernen und islamischen Werten denkbar machen würde. *In der orientalistischen Kartographie wird der Islam als „das Böse“ gezeichnet, als monolithisches, statisches und zeitloses Konstrukt, das den Gegenpol zu Aufklärung, Individualität, Humanismus, Entwicklung und Modernität bildet.*³⁵⁵ Er wird als Gegenteil des „Eigenen“, welches als modern und fortschrittlich verstanden wird positioniert und somit das „Eigene“ über das „Andere“ bestimmt, indem es von diesem mittels einer Abwertung differenziert wird. *The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience.*³⁵⁶ Die Frau wird dabei für Silke WENK, wie sie in ihrem Text „Sichtbarkeitsverhältnisse“ argumentiert, innerhalb dieses Diskurses regelmäßig als ein Opfer aufgerufen, was dazu führt, dass die differenten Stimmen unter dem Schleier, nicht gehört werden.³⁵⁷ *In der Konsequenz wird die Position einer Kopftuch tragenden Muslima gänzlich unsichtbar, für die Modernität und Religiosität keine Gegensätze bilden, die selbstbestimmt lebt und für die eine Gleichberechtigung der Geschlechter selbstverständlich ist.*³⁵⁸ Ein Stimmenverlust der auch dazu benutzt wird Polaritäten, also „Andersheit“ aufzubauen, um hierüber die „Überlegenheit“ und die „Fortschrittlichkeit“ des

³⁵³ Stanisława PAULUS, Muslimische Frauen in Fernsehdokumentationen, in: Heinrich Böll Stiftung (08.01.2010), URL: http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1225.asp

³⁵⁴ Ebenda.

³⁵⁵ Stanisława PAULUS, Riskante Positionierungen. Mediale Bilder von MuslimInnen im Zusammenspiel orientalischer Projektionen und neoliberaler Subjektanrufungen, in: Irene DÖLLING [u.a.] (Hg.), Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen, Königstein/Taunus 2007, S. 213.

³⁵⁶ Edward W. SAID, Orientalism (zit. Anm. 343), S. 1 – 2.

³⁵⁷ Silke WENK, Sichtbarkeitsverhältnisse. Asymmetrische Kriege und (a) symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda HENTSCHEL (Hg.), Bilderpolitik. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 40.

³⁵⁸ Stanisława PAULUS, Muslimische Frauen in Fernsehdokumentationen (zit. Anm. 353).

„Eigenen“ belegen zu können. *So wird der Schleier vom konkreten Kleidungsstück, das den Körper von Frauen einer Sichtbarkeit im außerhäuslichen Bereich entzog, zu einem Signifikanten, mit dem sich die Welt mit ihren Unsicherheiten vermeintlich neu ordnen lässt.*³⁵⁹

Für KRAVAGNA hinterfragen GHADIRIANs Bilder solche westlichen Vorstellungen von „Andersheit“. *Hintergrundmalerein, Kostüme und Utensilien lassen ein orientalistisches Frauenbild als theatralische Imagination erscheinen. Dennoch gibt es eine authentische Ebene in diesen Bildern, wenn Ghadirian mit Tschador, Ghettoblaster und Pepsi-Cola auf widersprüchliche Gleichzeitigkeiten in der iranischen Gesellschaft hinweist, wo ein religiös verbrämtes Patriarchat und moderne Konzepte von Weiblichkeit unfriedlich koexistieren.*³⁶⁰

GHADIRIAN selbst bestätigt diese Sichtweise in einem Interview mit ALLERSTORFER, wobei sie jedoch auch zu bedenken gibt, dass diese Gleichzeitigkeit nicht immer als widersprüchlich oder als gänzlich unvereinbar anzusehen ist und Moderne und Tradition sehr wohl vereinbar sind. *When I began with my Qajar project I was working in the museum of photography. There I saw a many pictures and photographs of the Qajar period. I believe that modernism came to Iran during the Qajar dynasty.*³⁶¹ *The idea of this project was to show the actual life of Iranian women. Nowadays, the time in which we are living, we have modernism and traditions together and I wanted to show that. The series are somehow a documentation of our generation.*³⁶²

Diese Gleichzeitigkeit, das *Eine* – die Tradition – wie das *Andere* – die Moderne – , wie es Mir-Ahmad Mir Ehsan in seinem gleichnamigen Text bezeichnet, kann dabei mit ihm als ein Spiegel mit mehreren Seiten verstanden werden, der einen einerseits auf sich selbst zurückwirft, auf die spezifische Situiertheit der eigenen Position und andererseits ermöglicht, dass man von „Anderen“ aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln wahrgenommen wird. Die moderne iranische *conditio humana* entspricht dabei für ihn einem *Amalgam des Alten und Modernen*.³⁶³ *Im Spiegel „des Einen wie des Anderen“ können wir einige der wichtigsten Aspekte des Lebens betrachten: Individualität, Religion, Sprache, Freiheit, soziales Leben*

³⁵⁹ Silke WENK, Sichtbarkeitsverhältnisse (zit. Anm. 357), S. 40.

³⁶⁰ Christian KRAVAGNA, Shadafarin Ghadirian, in: MUMOK, Why Pictures Now (zit. Anm. 205), S. 82.

³⁶¹ Dies erläutert sie näher in Bad Jens: *Until that time, portraits had been forbidden on religious grounds, even paintings. So the impact of phtography, once it arrived in Iran, was enormous, it was something radically new – noone had ever seen a portrait before.* Siehe hierzu: Interview with photographer Shadafarin Ghadirian, in: Bad Jens (zit. Anm. 352).

³⁶² Julia ALLERSTORFER, Shadafarin Ghadirian (zit. Anm. 341), S. 124.

³⁶³ Mir-Ahmad Mir Ehsan, Das Eine wie das Andere, dt. von Herwig Engelmann, in: Shaheen MERALI/ Martin HAGER (Hg.), Entfernte Nähe. Neue Positionen iranischer Künstler (Ausst. Kat., Haus der Kulturen der Welt, Berlin), Berlin 2004, S. 107 – 108.

und die sich verändernden Konturen von Zeit und Raum.³⁶⁴ Mein Begriff „das Eine wie das Andere“ ermöglicht ein besseres Verständnis traditioneller kultureller Errungenschaften, die auch heute noch integraler Bestandteil des iranischen Alltags sind. Im Kontakt mit der Gegenwart haben sich diese Traditionen gewandelt und sind vollkommen in unsere moderne Sichtweise, unsere Beziehungen und Wahrnehmungsmuster eingegangen.³⁶⁵ Sein Konzept wie auch das von GHADIRIAN stellen somit eine Absage an zwei absolut gesetzte Positionierungen dar: Weder können diese sich das *Eine* nur ohne das *Andere* vorstellen wie auch das *Andere* nur ohne das *Eine*. Es geht also nicht darum, dass mit der Tradition kompromisslos gebrochen werden muss, indem eine Unverträglichkeit zwischen „iranisch-islamischer“ Kultur und einer *westlich* geprägten Moderne konstatiert wird, sondern darum aufzuzeigen, dass es einen Dialog zwischen beiden Positionen geben kann und gibt.³⁶⁶ Dieser Dialog setzt in GHADIRIANs Serie nicht nur unvereinbar Scheinendes miteinander in Beziehung, sondern darüber hinaus verweist er auf die damit einhergehenden normierenden Setzungen, die nicht zuletzt dazu benutzt werden, als „fremd“ Bezeichnetes zu klassifizieren. Gerade diese Normierungen werden mittels ihrer fotografischen Arbeit als soziale Konstruktionen offengelegt und somit hinterfragbar.

³⁶⁴ Ebenda, S. 107.

³⁶⁵ Ebenda, S. 108.

³⁶⁶ Ebenda, S. 108.

4. Ein Sensor namens Araki

*Das Schlaraffenland Arakis, seine oralen Orgien und Haremphantasien, die satten Farben tropischer Vegetation tragen den Keim des Todes in sich, dem wir in den verlassenen Häuserschluchten Tokios, den Himmelslandschaften und Stadtausschnitten begegnen, die erfüllt sind vom unbändigen Gelächter Arakis.*³⁶⁷

Das fotografische Medium als Metapher dafür, dass der jeweilige Bilderproduzent nur das ihm Dargebotene dokumentiert hat, taucht vermehrt in Rezensionen zum fotografischen Werk Nobuyoshi ARAKIs auf. Toshiharu ITO bezeichnet beispielsweise in einem Essay zu ARAKIs fotografischem Œuvre diesen selbst nicht nur als *Sensor*, sondern auch als eine *besondere Art von Objektiv*. *Nur sein Objektiv kann den kraftvollen inneren Atem der Stadt sichtbar machen. Instinkt und Erinnerung enthüllen sich seinem Objektiv.*³⁶⁸ An der Rezeption von ARAKIs Werk soll nun exemplarisch gezeigt werden, welche Strategien in der zeitgenössischen Kunstkritik angewendet werden, um Fotografien mit sexistischem Inhalt zu legitimieren, indem eben nicht nur auf die dokumentarische Funktion der Fotografie verwiesen, sondern darüber hinausgehend darauf hingewiesen wird, dass nur unser westliches Auge diese Fotografien als sexistisch betrachten würden.³⁶⁹ Als Ausgangspunkt wird dabei ein Text von Christian KRAVAGNA dienen „Her mit den kleinen Japanerinnen! Araki im Westen“, welchen dieser anlässlich einer Ausstellung ARAKIs in der Secession in Wien 1997 verfasst hat. Er konzentriert sich dabei vor allem auf die erotisch-pornographischen Frauendarstellungen, wenn auch, wie er selbst einräumt, ARAKIs Werk nicht nur aus diesen besteht, sondern eine Vielzahl von Sujets miteinschließt, wie etwa Tiere, Pflanzen, Essen oder Stadtaufnahmen. *Wenn im Folgenden dennoch die Frauendarstellungen im Mittelpunkt stehen werden, so nicht nur deshalb, weil zweifellos sie es sind, die den Erfolg Arakis (in Japan wie im Westen) ausmachen, sondern auch wegen der Konzentration des westlichen Diskurses auf diesen Motivkomplex.*³⁷⁰ Der in seinem Text angesprochene ARAKI-Boom hat dabei noch immer nichts an seiner Attraktivität eingebüßt, wie Ausstellungen aus den Jahren 2006/07 in der Galerie Westlicht in Wien „Nobuyoshi Araki. Diaries – Love by Leica“ (Abb.

³⁶⁷ Peter WEIERMAIR, Araki – Ein Henry Miller der Fotografie, in: Nobuyoshi ARAKI, Shikijyo. Sexual Desire, Kirchberg/Zürich 1996, S. 12.

³⁶⁸ Toshiharu ITO, Ethos in Schwingungen: Zu Nobuyoshi Arakis Tokyo Comedy, in: SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (Ausst. Kat., Secession, Wien), dt. von Elisabeth Frank-Großebner [u.a.], Wien 1997, S. 6.

³⁶⁹ Siehe hierzu beispielsweise: Werner WÜRTINGER, Vorwort, in: SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (zit. Anm. 368), S. 4. und Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen!. Araki im Westen, in: SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (zit. Anm. 368), S. 16.

³⁷⁰ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 14.

28 und 29) und 2008/09 im Museum der Moderne Salzburg „Nobuyoshi Araki. Silent Wishes“ (Abb. 30 und 31) zeigen. Überraschend ist dabei für KRAVAGNA, dass solche Bilder überhaupt eine solch starke diskursive Begleitung benötigen, da es normalerweise gerade die unmittelbare Wirkung dieser Bilder ist, [...] *die den Gebrauchswert des sexualisierten Frauenkörpers in kommerziellen Zusammenhängen ausmacht.*³⁷¹ Diese Kommentare zu ARAKIs Werk übernehmen daher vielmehr für KRAVAGNA die Funktion eines *Legitimationsdiskurses*, der dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die Araki-Literatur meist sehr rasch in eine Art Defensivposition begibt und so [...] *von einem zumindest rudimentären Wissen um den sexistischen Problemhorizont [...] [zeugen], der Arakis Arbeit umgibt.*³⁷² Über die innerhalb dieses Diskurses verhandelten legitimierenden Deutungsmuster und mittels einer exotisierenden Lektüre, indem einfach auf eine andere Kultur verwiesen wird, wird dabei für ihn eine problematische Darstellungspraxis entlastet.³⁷³ Dabei kommt für KRAVAGNA wie auch für den Autor dieser Diplomarbeit eine altes Schema der Verknüpfung von Exotismus und Erotizismus zum Ausdruck³⁷⁴, welches wiederum auf zeitgenössische rassistische und sexistische Diskurse verweist, die es näher zu hinterfragen gilt, um zu einer adäquaten Kritik an aktuellen Konstruktionen von „Andersheit“ zu gelangen. Als ein Charakteristikum der ARAKI-Rezeption bezeichnet KRAVAGNA dabei jene Restaurationsversuche, über die ein bestimmtes mythisches, jedoch jedenfalls männlich geprägtes Künstlerbild aufgerufen werden soll. *Es ist der Mythos des hyperaktiven, obsessiven modernen Künstlers, der getragen ist von der Mission, die Welt in Bilder zu verwandeln und der Welt ständig neue Bilder zu schenken. Getrieben von einer „inneren Notwendigkeit“, einem ständigen Druck zur Produktion [...].*³⁷⁵

So bezeichnet Jean-Christophe AMMANN in dem Buch „Shikijyo. Sexual Desire“ ARAKI, ähnlich wie dies ITO mit seiner Bezeichnung ARAKIs als *Objektiv/Scanner* tut, diesen als ein *Radar*, das zugleich auch ein *Scanner* ist. *Am bekanntesten sind seine erotischen Fotos. Jedoch sind diese kein selbständiger Bereich. Sie sind stets Teil eines übergreifenden, eines urbanen Kontexts. Sein fotografisches Auge nimmt „alles“ wahr, und da er jeden Winkel der Millionenstadt [Tokio] kennt, ist das „Rotlichtviertel“ Shinjuku nicht ausgespart.*³⁷⁶ *Es [das fotografische Ganze von Araki] entspricht gewissermaßen allem, was Araki an einem Tag*

³⁷¹ Ebenda, S. 14.

³⁷² Ebenda, S. 14.

³⁷³ Ebenda, S. 14.

³⁷⁴ Ebenda, S. 17.

³⁷⁵ Ebenda, S. 15 – 16.

³⁷⁶ Jean-Christophe AMMANN, Nobuyoshi ARAKI, in: Nobuyoshi ARAKI, Shikijyo (zit. Anm. 367), S. 6.

wahrgenommen hat, von den frühen Morgenstunden bis spät in die Nacht.³⁷⁷ Peter WEIERMAIR beschreibt in seinem Text „Araki – Ein Henry Miller der Fotografie“, welcher in der selben Publikation wie der Text AMMANNs veröffentlicht wurde, diese „Notwendigkeit“ auf gleiche Art und Weise, wenn er konstatiert, dass ARAKI mittels seiner Fotografie keine Ausschnitte formuliert, sondern Ausschnitte der Wirklichkeit selbst dokumentiert.³⁷⁸ Einen Schritt weiter geht dabei noch Mario KRAMER mit seinem Text „Private Tokyo“, der wiederum in der zuvor genannten Veröffentlichung zu finden ist. *Araki lebt und arbeitet in Tokio, der Stadt, die er seit Jahren nicht verlassen hat und der er all seine Hingabe und Liebe schenkt. Er selbst ist inzwischen ein Teil Tokios geworden. Das Fotografieren des Großstadtlebens bei Tag und bei Nacht ist für ihn wie der immerwährende Fluß des Ein- und Ausatmens [...].*³⁷⁹ *In einem schier unstillbaren Hunger nach Bildern fotografiert Araki eigentlich pausenlos, sein Rauschmittel ist die Fotografie.*³⁸⁰ Ein Rauschmittel, das laut Gerald MATT in dem von ihm mitherausgegebenen Ausstellungskatalog „Lust und Leere“ dazu führt, dass ARAKI als ein rasender Reporter das japanische Alltagsleben die japanische Gegenwart dokumentieren muss. [...] *so jagt Araki von Bild zu Bild, ertränkt uns förmlich visuell in einer anarchischen Flut von Eindrücken (Arakism-Anarchism), die vom Banalen bis ins Obszöne reichen – er lässt nichts weg, er zeigt alles, ein rasender Reporter eines urban-kreisenden japanischen Alltags, in der öffentlich/intim, Tabu und Tabubruch, Tag und Nacht, Innen und Außen austauschbare Kategorien sind.*³⁸¹ Er erzeugt somit für WEIERMAIR, der als Kurator dieser Ausstellung fungierte, eine Flut von Bildern, Schnappschüssen, wie sie von WEIERMAIR bezeichnet werden, welche im Rhythmus seines Atems photographiert zu sein scheinen.³⁸² *Wenn Leben und Arbeiten, der Rhythmus des Atems und der Rhythmus der Produktion eins sind, dann bürgt dies für eine Authentizität der Fotografie, die frei und unabhängig von sozial geprägten Wahrnehmungsmustern erscheint.*³⁸³ Für KRAVAGNA wird somit mittels des immer wieder aufgerufenen Bildes eines als reine Aufzeichnungsmaschine agierenden Fotografen, dessen Legitimität untermauert, wie auch mittels der künstlerzentrierten Betrachtungsweise, die soziokulturelle Dimension vernachlässigt oder, um es zugespitzter zu formulieren, bewusst

³⁷⁷ Ebenda, S. 7.

³⁷⁸ Peter WEIERMAIR, Araki – Ein Henry Miller der Fotografie (zit. Anm. 367), S. 11.

³⁷⁹ Mario KRAMER, Nobuyoshi ARAKI – Private Tokyo, in: Nobuyoshi ARAKI, Shikijyo (zit. Anm. 367), S. 13.

³⁸⁰ Ebenda, S. 14.

³⁸¹ Gerald MATT, Vorwort, in: Peter WEIERMAIR/ders. (Hg.), Lust und Leere. Japanische Fotografie der Gegenwart (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien), Kirchberg/Zürich 1997, S. 8.

³⁸² Peter WEIERMAIR, Lust und Leere. Überlegungen des Kurators, in: ders. /Gerald MATT (Hg.), Lust und Leere (zit. Anm. 381), S. 12.

³⁸³ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 16.

negiert. *Die Araki-Literatur untermauert den Wahrheitsanspruch der „unmittelbaren“ Aufzeichnung mit einer Konstruktion, die im Künstler eine sensitive Oberfläche sieht, auf der sich die Welt, „wie sie ist“, gleichsam ungefiltert abbildet.*³⁸⁴ Ein Argumentationsmuster, das auch in aktuelleren Publikationen zu finden ist wie etwa in dem Ausstellungskatalog „Araki meets Hokusai“ von 2008, in welchem Veit GÖRNER ARAKI als einen *Suchenden* bezeichnet, der rastlos anmutende Streifzüge durch seine Heimatstadt unternimmt und dabei das Gewöhnliche wie auch das nebensächlich Erscheinende zur Hauptsache macht.³⁸⁵ *Wenn man Araki nach seinen künstlerischen Vorbildern befragt, fällt immer zuerst der Name von Katsushika Hokusai (1760 – 1849), des bei uns bekanntesten japanischen Holzschnegers. Auch er ein Rastloser, der an mehr als 90 Wohnorten die Natur, Menschen und das gesellschaftliche Leben des alten Japans illustrierte [...].*³⁸⁶ Im gleichen Katalog führt Frank-Thorsten MOLL diese Argumentation fort, indem er die Fotografien ARAKIs, den er selbst mit einer bereits bekannt vorkommenden Bezeichnung als *Fotomaschine*³⁸⁷ charakterisiert, als eine Art visuelles Tagebuch bezeichnet, welches schließlich zu einer obsessiven Flut an Bildern anwuchs. Somit wurde es hierüber möglich, die Trennung zwischen Leben und Fotografie aufzuheben.³⁸⁸ *Die einzelnen Fotos sind also als Notizen zu verstehen, die zusammengenommen das Tagebuch des Nobuyoshi Araki ausmachen und Fiktion und Realität raffiniert miteinander verweben.*³⁸⁹ Die in der zuvor zitierten ARAKI-Literatur vorgenommene Positionierung ARAKIs wird somit erweitert und erfährt eine Verschiebung. Seine Fotografien werden zwar noch immer als auf die Realität bezogen dargestellt, wobei diese als eine subjektive angerufen wird, jedoch werden diese nun nicht mehr als fiktionsfreie Schöpfungen angesprochen. Es wird jedoch wiederum versucht seine Arbeiten zu legitimieren, wenn auch nicht mehr nur über dem ihnen attestierten dokumentarischen Charakter, sondern gerade über die Anknüpfung an kritische Diskurse, die sich mit dem fotografischen Medium selbst wie auch mit der Rezeption von eben diesem auseinander setzen. *Araki fotografiert zwar unaufhörlich, als gelte es jeden Moment festzuhalten. Vor allem natürlich jene Momente scheinbar intensiven Lebens, Momente sexueller Begegnungen, werden von Arakis „Foto-Ich“ dem stets wachsenden Archiv gelebter Augenblicke hinzugefügt. Jedes Foto Arakis ist somit ein Dokument gelebter Lebenszeit des Autors. Jedes*

³⁸⁴ Ebenda. S.16.

³⁸⁵ Veit GÖRNER, Vorwort, in: ders./Frank-Thorsten MOLL (Hg.), Araki meets Hokusai. Band 1 (Ausst. Kat., Kestnengesellschaft, Hannover), Heidelberg 2008, S. 8.

³⁸⁶ Ebenda, S. 9.

³⁸⁷ Frank-Thorsten MOLL, Arakis I-Photography, in: Veit GÖRNER/ders. (Hg.), Araki meets Hokusai (zit. Anm. 385), S. 125.

³⁸⁸ Ebenda, S. 117.

³⁸⁹ Ebenda, S. 120.

einzelne, so könnte man denken, zeigt mithin auch einen unwiederbringlichen, einzigartigen Augenblick. Und man könnte regelrecht neidisch werden auf dieses ekstatische Leben, spürte man nicht, dass wahrscheinlich das Gegenteil der Fall ist und der vermeintlich einzigartige Augenblick eine Mogelpackung sein könnte. Wer durch eines der Bücher Arakis blättert oder seine Bilder in einer Ausstellung sieht, erfährt in erster Linie und in aller Härte die schwer zu ertragende Monotonie dieser Arbeit, die Momente werden aufgrund ihrer Serialität austauschbar, die Bilder, die Körper, die Gesichter gleichen einander, jede Singularität, die hier festgehalten worden sein könnte, geht unter in der Menge, wird zur bloßen Variation entwertet. In dieser Hinsicht gleichen Arakis Bilder zuweilen konventioneller Pornografie. Sie sind zudem erstaunlich unerotisch, meist noch nicht einmal abstoßend. Das wesentliche Gefühl, das eine Ausstellung von Araki beim flüchtigen Betrachten vermittelt, ist das einer gewissen Schaltheit, eines Überdrusses am Körperlichen [...].³⁹⁰ Sie [die Fotografie Arakis] glaubt den Mythen der Fotografie nicht mehr; sie glaubt weder an die Singularität noch an den Typus, dafür aber umso mehr an die unendliche Variation des Immergleichen – und an die unzerstörbare Kraft des Künstlerindividuums, diesem Immergleichen einen überzeugenden Sinn abzutrotzen, einen existenziellen Sinn, der sich nicht durch Wiederholung abnutzt, sondern auch und gerade in der Wiederholung immer wieder neu erscheint.³⁹¹ Der Künstler wird wiederum als jener aufgerufen, welcher der Welt Bilder schenkt und somit Sinn stiftet, eine Sinnstiftung, die ohne den männlich charakterisierten, schöpferisch tätigen Künstler nicht denkbar scheint. Gleichzeitig verweisen die zuvor zitierten Passagen auf die innerhalb des ARAKI-Diskurses weit verbreitete Faszination an diesem männlichen Schöpfer-Subjekt³⁹². Dieses kommt dadurch zum Ausdruck, indem die einzelnen Autoren immer wieder ARAKIS unbändige Schaffenskraft ansprechen wie sie auch zusätzlich eine Faszination der Frauen an diesem männlichen Identitätsentwurf postulieren. Am deutlichsten formuliert dies der zuvor zitierte Frank-Thorsten MOLL: *Er [Araki] ist gleichzeitig Fotograf, Künstler und in Japan ohne Frage ein Superstar, der auf der Straße erkannt und angesprochen wird und sich vor weiblichen Fans, die von ihm fotografiert werden möchten, nicht retten kann.*³⁹³ Anschließend an dieses Künstlerbild knüpfen nun wiederum legitimatorische Diskurse an, die dem Vorwurf der reinen Objektwerdung der dargestellten Frauen entgegentreten. Im Mittelpunkt steht dabei die Beschäftigung mit jenen Bildern, die gefesselte Frauen zeigen, die dazu oft noch mit gespreizten Beinen dargestellt –

³⁹⁰ Ebenda, S. 130 – 131.

³⁹¹ Ebenda, S. 133.

³⁹² Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 16.

³⁹³ Frank-Thorsten MOLL, Arakis I-Photography (zit. Anm. 387), S. 116.

zusätzlich werden die Körper mit Vibratoren penetriert oder andere phallisch anmutende Gegenstände weisen auf die Geschlechtsteile hin – und dementsprechend heftiger Kritik ausgesetzt sind.³⁹⁴ (Abb. 32 und 33) Dabei wird meist betont, wie dies etwa auch bei MOLL geschieht, dass die Modelle freiwillig zu ARAKI kämen und selbst ihr Bild mitproduzieren würden. Für KRAMER haben diese sogar eine befreiende Wirkung, indem die dargestellten Frauen sich selbst behaupten können. *Im Augenblick verändert sich vor allem die Rolle der Frau und die Vorstellung von ihrer weiblichen Identität innerhalb der japanischen Gesellschaft stark, und Arakis Fotos werden als Liberalisierung betrachtet. Die jungen Frauen nehmen sich sozusagen die Freiheit, sich von Araki fotografieren zu lassen. Im Gegensatz zur Pornographie, in der die Frau zum passiven Lustobjekt degradiert und das Begehren mechanisiert wird, gibt Araki dem weiblichen Körper das Recht auf Selbstbehauptung zurück.*³⁹⁵ Für ihn sollte man daher ARAKIs Bilder nicht als Pornographie, sondern als emanzipative Akte verstehen. Diese Argumentationslinie untermauert er dabei noch dadurch, dass auch – worüber sich für ihn auch die europäische Kritik an ARAKIs Fotografien erläutern lässt – innerhalb einer vermeintlich liberalisierten europäischen Gesellschaft, der Körper wie auch somit die Sexualität, mit Tabus belegt sind, die dazu führen, dass man schnell mit moralisierenden Kategorien bei der Hand ist.³⁹⁶ *Araki treibt ein geradezu anarchisches Spiel mit Tabus und Sehgewohnheiten [...].*³⁹⁷ *Die Fesselung der Frauen in den Fotos von Araki ist eine Metapher für den starren, einschnürenden Verhaltenskodex der Japaner allgemein und für die Frauen im besonderen. [...] Die kollektive Individualität lässt Ausbrüche wohl zu, sieht diese auch als notwendig an, aber sie dienen einzig der Rückkehr in den austarierten Kataster der rituell strukturierten Ordnung.*³⁹⁸ Die Arbeiten werden somit, wie auch KRAVAGNA in seinem Text betont, vielfach als ein ironisch definiertes Spiel – ein Spiel bei dem laut den zuvor genannten Kommentatoren zwei gleichberechtigte Partner agieren – mit dem tabuisierten, da sexuell konnotierten Körper, charakterisiert.³⁹⁹ *Araki ist ein Star in Japan, eine öffentliche Figur, der die bürokratische Zensur herausfordert, die mit Balken die Sicht auf die von ihm gefeierte Vulva verstellt. Ironisch schafft er Übermalungen oder provoziert durch anatomische Genauigkeit.*⁴⁰⁰ [...] *Araki [spielt] ein ironisches Spiel [...], welches das augenzwinkernde Einverständnis der Darsteller miteinschließt, die Teil einer Komödie sind, die der Künstler inszeniert. Dies*

³⁹⁴ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 16.

³⁹⁵ Mario KRAMER, Nobuyoshi ARAKI – Private Tokyo (zit. Anm. 379), S. 15.

³⁹⁶ Ebenda, S. 15.

³⁹⁷ Ebenda, S. 15.

³⁹⁸ Jean-Christophe AMMANN, Nobuyoshi ARAKI (zit. Anm. 376), S. 8.

³⁹⁹ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 16.

⁴⁰⁰ Peter WEIERMAIR, Araki – Ein Henry Miller der Fotografie (zit. Anm. 367), S. 11.

*betrifft auch die todernde „Pornographie“ mit ihren üblicherweise phalisch orientierten Potenz- und Kopulationsphantasien, denen Araki eine viel stärker von der Körpererfahrung und dem Exhibitionismus der Frauen selbst geprägte Bildwelt gegenüberstellt.*⁴⁰¹

Auch die Fesselungen stellen für WEIERMAIR – wie auch für AMANN und KRAMER – einen Tabubruch, einen Bruch mit den beengend strukturierten sozialen Regeln dar. *Die Fesselung, wie sie uns Araki vor Augen führt, werden von den Frauen als ein Akt der Befreiung empfunden.*⁴⁰² *Letztlich sind es die Frauen, welche die Form der Entgrenzung und Radikalisierung von Gewalt in der selbstbezüglichen Form von Lust, Schmerz, Askese und Ekstase bestimmen.*⁴⁰³ Für MOLL wiederum geht er hierfür eine Komplizenschaft mit den weiblichen Modellen ein, *[...] die aus freien Stücken und nicht ohne Stolz Posen einnehmen [...].*⁴⁰⁴ ARAKI macht sich somit selbst *[...] zum Komplizen des drängenden Inszenierungswillens dieser Frauen, die, so wird berichtet, mehr und mehr mit eigenen, ganz klaren Vorstellungen und Bildideen am Set erscheinen.*⁴⁰⁵ Diese Art der Legitimation wird dazu noch dadurch ergänzt, indem betont wird, dass es sich bei den dargestellten Fesselungsakten um traditionelle japanische Praktiken handelt und diese daher auch als kulturelle Zeugnisse zu bewerten sind, die eben nicht mit *westlichen* Vorstellungen – eben auch den moralischen – zu bewerten sind. Indem MOLL zwar einräumt, dass die Fotografien mit gefesselten Frauen wohl zu den verstörendsten Arbeiten der zeitgenössischen Fotokunst gehören, jedoch ARAKIs Werk vor allem im *Westen* nur auf diesen Aspekt reduziert wird, greift er diese Argumentationslinie auf. Hierzu verweist er auf einen Times-Artikel von Johanna PITMAN, der eben gerade jene Historizität und die Möglichkeit der bruchlosen Einordnung von ARAKIs Bildern in die japanische Kunstgeschichte begründet, indem auf die erotischen Shunga⁴⁰⁶ des 18. und 19. Jahrhunderts verwiesen wird.⁴⁰⁷ (Abb. 34 und 35) Erst über die Berücksichtigung des spezifischen Kontextes ist somit, wie er argumentiert, eine Einordnung wie auch eine Kritik von ARAKIs Bildern möglich. Auch AMMANN argumentiert ähnlich und versucht daher in seinem nun schon öfters zitierten Text diesen kulturellen Kontextes näher zu erläutern. *Ich komme jetzt zu jenen Bildern, die unser*

⁴⁰¹ Ebenda. S. 12.

⁴⁰² Jean-Christophe AMMANN, Nobuyoshi ARAKI (zit. Anm. 376), S. 8.

⁴⁰³ Ebenda, S. 9.

⁴⁰⁴ Frank-Thorsten MOLL, Arakis I-Photography (zit. Anm. 387), S. 123.

⁴⁰⁵ Ebenda, S. 123.

⁴⁰⁶ Der Begriff shun-ga – Frühlingsbilder, wobei der Begriff Frühling die sexuelle Begierde umschreibt – ist eine aus dem Chinesischen übernommene *westliche* Bezeichnung für erotische oder pornografische japanische Holzschnitte, die diese von den nichtpornografischen und als Kunstwerke eingestuftten Bildern des ukiyo-e – Bilder der fließenden Welt – abgrenzen sollten. Siehe hierzu: Sepp LINHART, Warum sind die erotischen Holzschnitte Japans zum lachen?, in: Franz X. EDER/Sabine FRÜHSTÜCK (Hg.), Neue Geschichte der Sexualität, Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000, Wien 2003, S. 117 – 143.

⁴⁰⁷ Frank-Thorsten MOLL, Arakis I-Photography (zit. Anm. 387), S. 122.

westliches Auge vielleicht schockieren, aber die in starkem Maße Tradition beinhalten. Es handelt sich um jene Fotos mit kunstvoll gefesselten, nackten, drapierten oder kostümierten Frauen, hängend oder liegend, in oft aufreizenden Posen. Die Entwürdigung der Frau scheint eklatant. Entsprechend kumulieren sich die Proteste. Natürlich projizieren diese Fotos eine erotisch provokative Sicht, aber die Frage ist, welche? Fesselung aus unserem westlichen Verständnis macht die Frauen zum Opfer für Handlungen, denen sie hilflos ausgeliefert sind. Die von einem japanischen „Master of Bondage“ ausgeführten Fesselungen sind deshalb kunstvoll, weil sie keine Blutgefäße unterbinden. [...] Die Fesselung ist ein Bild und eine Metapher, sie besitzt die Perfektion eines Bonsai.⁴⁰⁸

KRAVAGNA geht nun auf solche Kommentare ein, indem er zuerst anmerkt, dass es aus der Perspektive eines westlichen männlichen Kritikers auch gar nicht darum gehen kann sich Gedanken über die erotischen Phantasien junger Japanerinnen zu machen, sondern vielmehr darum, die bei der Darstellung angewendeten Codes zu hinterfragen. Dabei sollte es einem zu denken geben, wie er anmerkt, wie dieses angebliche Ausleben von Phantasien, stereotypen pornographischen Szenarien entspricht.⁴⁰⁹ ARAKIs fotografische Praxis entspricht daher einer phallozentrischen Bildproduktion, deren Strukturen auf den männlichen Blick hin ausgerichtet sind. *Die Typologie der Arakischen Frauendarstellungen stimmt mit den kulturell vorherrschenden Repräsentationsformen weiblicher Körper in jener tradierten Skala sexueller Aufladung weitgehend überein, die von „legitimen“ Genres der Werbe-, Mode- und „erotischen“ Kunstfotografie bis zu den „illegitimen“ Genres der Soft-Core- und schließlich Hard-Core-Pornografie reicht. Auch innerhalb der pornographischen Genres selbst decken Arakis Fotografien ein gewisses Standardrepertoire ab: klassische Pin-Ups, Close-Ups weiblicher Genitalien, fetischistische und voyeuristische Arrangements, Masturbation und Bondage (Fesselungen).⁴¹⁰* Wenn man mit dem derzeit hegemoniale ARAKI-Diskurs davon ausgeht, dass die Posen von den Frauen selbstgewählt sind und sich hierüber ein Wunsch nach Überschreitung von sozialen Grenzen artikuliert, so muss man jedoch gleichzeitig hinterfragen, an welchen Blick sich eine solche Art der Repräsentation überhaupt richtet. Dabei muss auch die hiermit zur Schau gestellte Rollenverteilung, wobei die Frau dabei die Position des exhibitionistisch veranlagten Schauobjekts zugewiesen bekommt, die sich dem männlichen Blick aufgrund eines eigenen Lustgewinns darbietet, berücksichtigt werden. *Diese Rollenverteilung kann schließlich auch dazu führen, dass die selbstgewählte Zurschaustellung Formen annimmt, die sich offensichtlich der*

⁴⁰⁸ Jean-Christophe AMMANN, Nobuyoshi ARAKI (zit. Anm. 376), S. 7.

⁴⁰⁹ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 17.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 15.

*Internalisierung des männlichen Blicks verdanken. Konkret lässt sich dies daran ablesen, dass sich die „Akte der Befreiung“ innerhalb des Rahmens vorfabrizierter Frauenbilder ereignen und keine Versuche einer Rollenumkehrung unternommen werden. Selbst wenn sie also von den Frauen selbst inszeniert wären, sind die Phantasien, um die es hier geht, keine weiblichen, sondern männliche, letztlich auch nicht „intime“, sondern sozio-kulturell kodierte Phantasien.*⁴¹¹ Deswegen ist es auch in dem Moment, indem die Bilder öffentlich werden, unbedeutend, ob die an der Entstehung beteiligten Modelle freiwillig agiert wie auch eventuell Lust empfunden haben mögen. Für KRAVAGNA werden bei den Legitimierungsversuchen, vor allem wenn versucht wird, die Objektwerdung des weiblichen Körpers zu rechtfertigen, indem von gleichberechtigten Positionen und Positionierungen gesprochen wird, reale Machtverhältnisse übersehen, die für ihn schon im institutionalisierten Verhältnis von Künstler – dem mit FOUCAULT die Autorenposition zugeordnet werden kann – und Modell eingeschrieben sind. Diese Machtverhältnisse agieren bedeutungsstiftend, eine Bedeutung die dabei nicht über das Zustandekommen des Bildes erklärbar, noch selbst im Bild lokalisiert ist, sondern mit Victor BURGIN, den KRAVAGNA an dieser Stelle seines Textes zitiert, erst im Akt der Betrachtung, durch eine Form des Sprechens produziert wird.⁴¹² *Auch eine Fotografie, der nicht unmittelbar etwas Geschriebenes beigelegt ist, erweist sich als von Sprache „durchzogen“, wenn sie vom Betrachter gelesen wird [...]. Fotografien sind Texte, die wie man sagen könnte, in einem „fotografischen Diskurs“ niedergeschrieben sind, aber dieser Diskurs knüpft, wie jeder andere auch, an weitere Diskurse an; der „fotografische Text“ ist „Ort“ einer komplexen „Intertextualität“, der Überschneidung einer ganzen Reihe vorangegangener Texte, die an einem bestimmten Punkt der kulturellen und historischen Entwicklung als „selbstverständlich“ galten.*⁴¹³

Indem die westliche Rezeption sich von der Komplizenschaft mit der Verdinglichung der Frau, wie es KRAVAGNA bezeichnet, befreit, kann sie sich ohne Gewissenbisse den „intimen Phantasien“ der Japanerinnen widmen, die noch dazu eine Authentizität anbieten, die über jene Versprechungen, welche die Pornographie normalerweise zur Verfügung stellt, da sie ja angeblich selbstbestimmt sind, weit hinausgehen. Diese Versprechungen beruhen für KRAVAGNA einerseits auf der männlichen Faszination an einer „Unergründlichkeit der weiblichen Sexualität“ wie auch andererseits auf der Erzeugung von kultureller Differenz, eine Differenz die durch Neugierde auf das „Andere“ oder „Fremde“ gekennzeichnet ist.

⁴¹¹ Ebenda, S. 17.

⁴¹² Ebenda, S. 17.

⁴¹³ Victor BURGIN, Fotografien betrachten (1977), in: Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie. Band III (zit. Anm. 153), S. 252.

Wobei dieses Interesse wiederum durch eine Erotisierung des Exotischen begründet ist.⁴¹⁴ *Bedeutet exotisch eigentlich nur fremdländisch, ist das Exotische – anders als das Fremde – stark affektiv aufgeladen, da es auf die geheimnisvolle Seite des Fremden verweist. [...] Sein Reiz liegt darin, es in seiner Fremdheit zu belassen und es von allen Versuchen der Erklärung und des rationalen Verstehen-Wollens frei zu sprechen. Das Nicht-Verstehen ist Bedingung und Ausgangspunkt des Exotischen, nur so erhält es sein undurchdringliches und geheimnisvolles Wesen.*⁴¹⁵ Die Asiatin gilt dabei als fügsam und ist noch dazu mit einer raffinierten Erotik ausgestattet.⁴¹⁶ *Das Frauen-Bild, das über Arakis Fotografien im Westen vermittelt wird, entspricht nicht nur weitgehend jenen Phantasien, vielmehr werden diese noch einmal bekräftigt, wenn man sie auf der Ebene der Kunst gleichsam sanktioniert wiederfindet.*⁴¹⁷ Im Ausstellungskatalog zu „Silent Wishes“ wird daher auch folgerichtig ARAKIs Werk wie folgt zusammengefasst. *Im Mittelpunkt seines Schaffens steht die Faszination für das Erotische, für das andere Wesen „Frau“ und ihre Verstrickungen in traditionelle und moralisierende gesellschaftliche Vorstellungen.*⁴¹⁸

4.1. Japan als ambivalente Konstruktion

Um den europäischen Blick auf Japan näher zu beleuchten, wird nun auf Bettina LOCKEMANNs Buch „Das Fremde Sehen“, in dem sie sich konkret mit dessen Entstehungsgeschichte auseinandersetzt, eingegangen. Der Blick an sich ist dabei mit ihr nicht als aperspektivisch, sondern vielmehr als situativ bedingt und daher als sozial codiert zu verstehen. Die Codierung selbst geht dabei vom „Eigenen“ aus und bestimmt über dieses das „Fremde“.⁴¹⁹ *Fremdheit ist einerseits abhängig von der jeweiligen Situation und damit okkasionell und andererseits relational, weil sie sich immer auf das Ich oder die eigene Kultur bezieht.*⁴²⁰ Das einem „Fremde“ wird dabei außerhalb des „Eigenen“ situiert, ein „Eigenes“, welches grundsätzlich als gegeben angenommen und daher als nicht „hinterfragbares“ Ordnungssystem funktioniert. *Wo diese Ordnung an Grenzen gelangt, weil Dinge, Erfahrungen oder Wahrnehmungen hier nicht eingeordnet und verortet werden*

⁴¹⁴ Ebenda, S. 17.

⁴¹⁵ Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008, S. 24 – 25.

⁴¹⁶ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 18.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 18.

⁴¹⁸ Biografie, in: Nobuyoshi ARAKI, Silent Wishes (Ausst. Kat., Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg) Weitra 2008, S. 134.

⁴¹⁹ Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen (zit. Anm. 415), S. 20.

⁴²⁰ Ebenda, S. 20.

*können, beginnt das Fremde.*⁴²¹ Dieses „Fremde“ ist jedoch nicht im Sinne einer endgültigen Eindeutigkeit zu verstehen, sondern muss vielmehr als schillernde, wie es LOCKEMANN bezeichnet, soziale Konstruktion verstanden werden, die eben nicht als ein deutlich vom „Eigenen“ Differenziertes zu betrachten ist. Es weist vielmehr unterschiedlichste Bedeutungsebenen auf, deren inhaltliche Ebene variabel ist. *Das Fremde lässt sich nicht festlegen, Okkasionalität und Relationalität lassen die Erfahrung des Fremden zu einem Prozess werden, der nie abgeschlossen ist und stets entsprechend der Gegebenheiten variiert.*⁴²² Wie eben das „Fremde“ im Kontrast zum „Eigenen“ gebildet wird, wird auch dieses erst in der Begegnung mit dem als „fremd“ Bezeichneten überhaupt erst definiert. Denn solange es dieses „Fremde“ nicht gibt, bleibt das „Eigene“ als etwas Gegebenes unbenannt. *Erst durch die Begegnung mit dem Fremden lässt sich das Eigene als das Vertraute näher umreißen und zum Fremden in Beziehung setzen.*⁴²³

Der Beginn eines intensiven kulturellen Kontaktes zwischen Europa und Japan wird meist mit der Landung des amerikanischen Gesandten Commodore Matthew Perry 1853 angesetzt. Da jenes Ereignis den gewaltsam erzwungenen Wendepunkt jener Politik darstellte, die Japan zuvor fast 250 Jahre für „Fremde“ weitgehend unzugänglich machte.⁴²⁴ Dies bedeutet jedoch nicht, was es mit LOCKEMANN zu betonen gilt, dass es davor keinen Kontakt gegeben hätte, denn bereits seit dem 16. Jahrhundert bestand ein solcher und führte zu einem kulturellen Austausch, der eben auch als maßgeblich für die spätere europäische Japanrezeption⁴²⁵ anzusehen ist. Die Europäer waren etwa begeistert vom japanischen Kunsthandwerk, beispielsweise orientierte sich die Porzellanmanufaktur in Meißen bei ihrer Eröffnung im 18. Jahrhundert an traditionellen japanischen Mustern. Die Japaner zeigten wiederum großes Interesse an den von ihnen als holländische Wissenschaften, *Rangaku*, bezeichneten europäischen Forschungsdisziplinen wie der Medizin – die von ihnen als die wichtigste jener Wissenschaften erachtet wurde –, der Physik, der Chemie oder etwa der Botanik. Diese intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Fächern wurde

⁴²¹ Ebenda, S. 21.

⁴²² Ebenda, S. 23.

⁴²³ Ebenda, S. 24.

⁴²⁴ Ebenda, S. 9.

⁴²⁵ Bei dem hier verwendeten Begriff von einer europäischen Japanrezeption ist zu beachten, dass es sich hierbei zwangsläufig um eine notwendige Verkürzung handelt und somit differente Rezeptionsweisen unter einem vereinheitlichenden Begriff gefasst werden. Denn wenn man wie dies etwa auch LOCKEMANN tut, davon ausgeht, dass das „Eigene“ immer auch über das als „fremd“ Bezeichnete bestimmt wird, so ist davon auszugehen, dass Japan nicht losgelöst von der eigenen Kultur betrachtet werden kann. *Amerikaner oder Koreaner werden demzufolge ein anderes Bild von Japan haben als Deutsche oder Engländer.* Siehe hierzu: Bettina LOCKEMANN, *Das Fremde sehen* (zit. Anm. 415), S. 54. Dennoch bin ich der Meinung, dass dies in diesem Falle gerechtfertigt ist, da der als Europa definierte kulturelle, wie geographische Raum, eine gemeinsame Geschichte wie Entwicklung aufweist und somit auch Rezeptionsmuster festgestellt werden können, die europaweit ihre Gültigkeit haben.

dabei aber auch durch ein Interesse an Geographie und Geschichte europäischer Prägung diskursiv begleitet und bildete schließlich die Grundlage für die nach der japanischen Öffnung erfolgten Neuerungen nach *westlichen* Vorbild.⁴²⁶

Eine erste grundlegende Prägung erfuhr das europäische Japanbild sogar schon Ende des 13. Jahrhunderts durch Berichte Marco Polos, der in diesen von einem Land namens *Zipangu* spricht und dabei den sagenhaften Reichtum der Bewohner, deren hochentwickelte Kultur, deren ästhetisches Äußeres wie auch deren gute Manieren anspricht. Marco Polo übernahm dabei sein Wissen aus mongolischen wie chinesischen Quellen, da er selbst nie dieses mythische *Zipangu* betreten hatte, und vermischte dabei Fakten mit Fiktion. Trotzdem erlangte seine Beschreibung einen hohen Verbreitungsgrad und beeinflusste somit ein erstes europäisches Japanbild. Wenn in dieser Charakterisierung zwar auch die einem bekannt vorkommende Beschreibung des vom „Eigenen“ aus betrachteten „Fremden“ als etwas bedrohlich „Anderes“ vorgenommen wird, indem auch Kannibalismus und Götzenanbetung erwähnt werden. So werden jedoch gleichzeitig und noch vor dem ersten direkten Kontakt Paradiesvorstellungen auf jenes Land, welches sich am Rande der bekannten Welt befindet, projiziert.⁴²⁷

Als erste Europäer betreten 1543 schiffbrüchige portugiesische Kaufleute Japan, denen weitere portugiesische wie spanische Kaufleute sowie jesuitische Missionare folgen. Jene berichten nun in jährlich erscheinenden Missionsberichten über Japan und teilen somit der europäischen Öffentlichkeit deren Beobachtungen mit.⁴²⁸ Dabei wird von ihnen besonders die japanische Sittlichkeit hervorgehoben, die sie auf den von den Japanern gelebten Konfuzianismus zurückführten.⁴²⁹ Dieses wie auch das sich in Europa ausbreitende Interesse an japanischen Kunstgegenständen – wie Lackarbeiten und Porzellan – führt zunächst zu einer positiven Japanrezeption,⁴³⁰ eine Rezeption, die jedoch mit der Entdeckung, dass der Konfuzianismus keine originäre japanische Philosophie ist, erstmals eine partielle Änderung erfährt, indem nun der japanischen Nation vorgeworfen wird, eine *Nachahmernation* ohne eigene kulturellen Leistungen zu sein.⁴³¹ Verstärkt wird diese negative Sichtweise noch unter dem Eindruck der japanischen Christenverfolgung und somit wird am Beginn des 17. Jahrhunderts die erste durch eine zweite Phase europäischer Japanrezeption abgelöst, welche die zuvor gültigen Setzungen und Vorstellungen verschiebt, wenn auch nicht vollständig

⁴²⁶ Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen (zit. Anm. 415), S. 10.

⁴²⁷ Ebenda, S. 57.

⁴²⁸ Ebenda, S. 58.

⁴²⁹ Ebenda, S. 64.

⁴³⁰ Ebenda, S. 58.

⁴³¹ Ebenda, S. 65.

ablöst.⁴³² *Werden die Japaner vorher für ihre Gefühlsbeherrschung, Aufrichtigkeit und Loyalität gelobt, gelten sie nun vor allem im katholischen Europa als gefühllos, roh, rachsüchtig und falsch.*⁴³³

1637 wird es katholischen Christen schließlich verboten, sich in Japan aufzuhalten. Auch der Kontakt zu Europa wird fast völlig eingestellt, nur eine niederländische Handelsmission auf der künstlichen Insel Dejima im Hafen von Nagasaki bleibt bestehen, da die Holländer vollständig auf Missionarstätigkeit verzichteten.⁴³⁴ Der Kontakt reißt somit nicht vollständig ab wie auch die Japanrezeption fortgeführt wird, indem sich etwa die Aufklärung den Missionsberichten des 17. Jahrhunderts widmete und sich so über diese mit dem Land auseinander setzte.⁴³⁵ Japan wird dabei als eine Vergleichskategorie eingeführt. Über die Feststellung einer Differenz wird versucht Kritik an den eigenen Zuständen zu üben.⁴³⁶ Als Beispiel kann mit LOCKEMANN Voltaire angeführt werden, der Japan als ein Vorbild für Europa bezeichnete, da dieses, im Gegensatz zu Japan, seiner Ansicht nach moralisch zu verkommen drohte.⁴³⁷ Weiters gelingt es trotz der rigiden Bestimmungen immer wieder vereinzelt Personen, wie etwa zwei deutschen Ärzten, Engelbert Kaempfer (1651 – 1716) und Franz von Siebold (1796 – 1866), deren Publikationen schließlich das Bild Japans nachhaltig prägten, das Land zu bereisen.⁴³⁸

Für LOCKEMANN verdichteten sich nun jene über die Jahrhunderte gesammelten Eindrücken zu spezifischen Annahmen und Urteilen über Japan und dessen Bewohner. Vorstellungen, die sich für sie einerseits nicht vom Kontext der europäischen Auseinandersetzung mit anderen asiatischen Ländern – insbesondere China – separieren lassen wie auch andererseits das europäische Konzept des Orients zum Tragen kommt. Dabei wird ein Japanbild erzeugt, dass notwendigerweise kontingente Eindrücke verallgemeinert, indem diese auf den gesamten japanischen Kulturraum übertragen werden. Indem diese Vorstellungen nun wiederum etwa über Reiseberichte, Literatur und Erzählungen, aber auch im vermehrten Masse über Bilder vor allem indirekt medial vermittelt werden, können sich diese zu stereotypen Sicht- wie Darstellungsweisen verfestigen.⁴³⁹ Die erste Phase des kulturellen Kontakts ist dabei durch eine positive Rezeption geprägt, die dazu führt, dass vermehrt Wissen über die japanische Kultur angesammelt und somit ein immer

⁴³² Ebenda, S. 58.

⁴³³ Ebenda, S. 65.

⁴³⁴ Ebenda, S. 58.

⁴³⁵ Ebenda, S. 59.

⁴³⁶ Ebenda, S. 66.

⁴³⁷ Ebenda, S. 10.

⁴³⁸ Ebenda, S. 59 – 60.

⁴³⁹ Ebenda, S. 63.

differenzierteres europäisches Japanbild entsteht. *Die Japaner werden als den Europäern ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, eingeschätzt. Dies ist allein deshalb erstaunlich, da zu dieser Zeit Völker ohne christlichen Glauben als heidnisch und damit schnell auch als barbarisch und minderwertig bezeichnet werden. Die Japaner bewundert man jedoch wegen ihrer Höflichkeit und Freundlichkeit sowie wegen ihres würdevollen Verhaltens und ihrer Selbst-Disziplin. [...] Die Japaner werden als Mitglieder der zivilisierten Welt gesehen und nicht mit anderen nicht-christlichen Völkern Asiens gleichgesetzt.*⁴⁴⁰ Dieses kann jedoch nicht verhindern, dass die europäische Perzeption Japans trotzdem durch Stereotype geprägt ist. Denn schon von Anfang an – hierzu sei nur auf die erwähnten Berichte von Marco Polo verwiesen – wird die Repräsentation Japans von diesen geformt. Es ist daher auch für LOCKEMANN wenig verwunderlich, dass Vorstellungen aus dem 16. Jahrhundert und sogar aus dem 13. Jahrhundert auch im 20. Jahrhundert und dies gilt wohl auch noch für das 21. Jahrhundert noch immer Gültigkeit besitzen.⁴⁴¹ Im europäischen Japandiskurs werden zwar immer wieder zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen Europa und Japan akzentuiert, aber auch immer, trotz einer grundsätzlichen Vergleichbarkeit, auf die „Andersartigkeit“ der japanischen Kultur hingewiesen. Die Schrift, die von oben nach unten und von rechts nach links verläuft, wird dabei seit dem 16. Jahrhundert als Beleg für eine solche „Fremdartigkeit“ herangezogen und somit etwa betont, dass Japan einen Antipoden zu Europa darstellt. Als Beweis für diese "Andersheit“ dient oft auch der Hobel, der eben nicht wie im europäischen Raum geschoben, sondern gezogen wird. Alles scheint verkehrt zu europäischen Gepflogenheiten zu verlaufen. Auch die Moralvorstellungen waren anders konzipiert und stießen auf reges europäisches Interesse. Frauen durften ohne Wissen des Mannes ausgehen und auch öffentliche Badehäuser wurden nicht nach Geschlechtern getrennt.⁴⁴² Beispielsweise geht Charles WIRGMAN in einem Artikel der „The Illustrated London News“ von 1861 darauf ein. *Am nächsten Tag gingen wir wieder an Land und begaben uns zu den Teehäusern, große, weit ausladende Gebäude mit Treppen und großen Räumen, deren Fußböden alle mit Matten ausgelegt waren; durch Paravents können diese Räume beliebig aufgeteilt werden. Die Mädchen machten sich schön und frisierten sich das Haar in der für das Land besondern Art nach oben; einige der Frauen hatten schwarze Zähne sowie rote und goldene Lippen. Wir mussten die Schuhe ausziehen, denn die Straßen waren verschlammmt. Zu beiden Seiten der Straße sind diese Häuser voller Mädchen. Etwa um vier Uhr nachmittags sahen wir die Einheimischen in paradiesischem Zustand baden – Männer, Frauen und*

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 64.

⁴⁴¹ Ebenda, S. 63.

⁴⁴² Ebenda, S. 64.

*Kinder, alle im gleichen eckigen Zuber. Ein Feuer darunter erhitzte das Wasser; sie seiften sich ein und planschten herum, und es störte sie nicht im geringsten, dass wir ihnen dabei zuschauten.*⁴⁴³ Indem diese und ähnliche beobachtbare Gegebenheiten von zahlreichen Japankennern des 16. bis 20. Jahrhunderts immer wieder explizit angesprochen und somit permanent wiederholt wurden, gingen sie, wie LOCKEMANN betont, in den Kanon des kollektiven Wissens über Japan ein und prägten somit ein Bild der „absoluten Andersartigkeit“.⁴⁴⁴ Japanern zugeschriebene positive Eigenschaften können dabei, wie dies schon während des 17. Jahrhunderts ersichtlich wird, je nach Bedarf in ihr Gegenteil verkehrt werden, wobei es mit LOCKEMANN zu betonen gilt, dass es sich dabei nicht um grundlegende Wandlungen des europäischen Japanbildes handelt, sondern um eine Reinterpretation der ihnen zugeschriebenen Eigenschaften.⁴⁴⁵

Trotz der seit dem 16. Jahrhundert andauernden intensiven Auseinandersetzung, besitzt ein Großteil der Europäer jedoch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur geringe Kenntnisse über Japan, die dazu noch meist durch eine geographisch bedingte Gleichsetzung von Japan und China, über das aufgrund der europäischen Kolonisierung wesentlich mehr bekannt war, bestimmt war. Dies ändert sich erst 1854, unter anderem bedingt durch einen sich nach der Öffnung etablierenden *Japonismus*, welcher, ausgelöst durch die Rezeption des japanischen Kunsthandwerks, das *westliche* Interesse an dem als exotisch definierten Antipoden noch zusätzlich intensivierte. Vor allem die Rezeption von japanischen Holzschnitten (*ukiyo-e*), die bereits durch *westliche* Traditionen geprägte waren – insbesondere ist hier die Zentralperspektive zu nennen, die sich die japanischen Maler und Holzschnitzer bereits im 18. Jahrhundert angeeignet hatten⁴⁴⁶ – und welche ab 1862, aufgrund der regelmäßigen Teilnahme Japans an den Weltausstellungen, in Europa zu sehen waren, trugen zu dieser Intensivierung bei.⁴⁴⁷ *Der Japonismus konzentriert sich auf Japan vor allem als exotisches Land, das in seiner Andersartigkeit und Ästhetik der europäischen Sehnsucht nach Naturbelassenheit und Fremdheit eine Projektionsfläche bietet. [...] Die Exotik von Landschaft und Architektur ist in der Japanrezeption ebenso wichtig wie die Vorbildlichkeit der japanischen Gesellschaft, die als eine zutiefst menschliche gesehen wird, in der man Rücksicht aufeinander nimmt, seine eigenen Bedürfnisse denen der Gemeinschaft unterordnet*

⁴⁴³ Zitiert nach: Charles WIRGMAN, *Leben in Japan*, in: Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), *Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863 – 1873* (Ausst. Kat., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Heidelberg 1991, S. 27.

⁴⁴⁴ Bettina LOCKEMANN, *Das Fremde sehen* (zit. Anm. 415), S. 64.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 65.

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 82.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 67.

*und in Harmonie zusammenlebt. Ihr werden Werte zugeordnet, die in Europa vermeintlich mit der „guten alten Zeit“ untergegangen sind.*⁴⁴⁸ Besonders die Holzschnitte aus dem fünfzehnbändigen enzyklopädischen Skizzenbuch „Hokusai Manga“ von Hokusai Katsushika (1760 – 1849), die „alle“ Aspekte des traditionellen japanischen Lebens darstellen, prägten intensiv die visuellen Vorstellungen, die man sich in Europa von Japan wie auch von dessen Kunst machte.⁴⁴⁹ *Japanische Ausstellungen, die auf die Präsentation der populären Holzschnitte verzichten, sind für die Europäer eine Enttäuschung, denn sie haben sich an die Formensprache gewöhnt. Auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 zeigt Japan erstmalig Kunstgegenstände der japanischen Tradition vom sechsten bis zum achtzehnten Jahrhundert. Dies löst Ratlosigkeit und Erstaunen aus [...] Die visuelle Vorstellung Japans und der japanischen Kunst ist zu dieser Zeit bereits so nachhaltig geprägt, dass die visuellen Klischees fest verankert sind.*⁴⁵⁰

Zur Illustration der bereits angesprochenen Handelsmission, die den Zweck hatte, die japanischen Häfen für den *westlichen* Handel und insbesondere des amerikanischen zu öffnen, begleitete Perry der Fotograf Eliphalet M. Brown Junior. Seine Bilder wie auch der Erfolg der Mission in ihrer Gesamtheit trugen dazu bei, dass sich in den Jahren nach der Öffnung, rasch zahlreiche Europäer in Japan ansiedelten. Unter ihnen etwa Felice BEATO⁴⁵¹, der als einer der ersten Fotografen in Yokohama arbeitete und mit seinem zweibändigen Albenwerk „Photographic Views of Japan“ von 1868 einen visuellen Code von Japan, wie es LOCKEMANN bezeichnet, etablierte. Dieser Code setzte einerseits thematische Maßstäbe, beliebte Motive waren etwa bekannte Bauwerke, die Landschaft oder auch als „typisch“ japanisches bezeichnetes wie etwa Frauen im Kimono wie er auch andererseits die Darstellungsweise, die Art und Weise wie Japan fotografisch zu repräsentieren ist, vorformulierte. Die vorwiegend für den *Westen* bestimmten Aufnahmen bezogen sich dabei meist auf die als exotisch bewertete und geheimnisvoll erscheinende japanische Kultur und auf die in ihr noch tief verwurzelten handwerklichen Traditionen.⁴⁵² *Die sich nach 1854 entfaltenden Kontakte zu Japan führen dazu, dass in den deutschen Ländern Bilderbögen und die sich langsam zu Massenmedien entwickelnden illustrierten Wochen- und Monatszeitschriften auch über Japan berichten. Generell besteht ein Interesse an*

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 67.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 81 – 82.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 83.

⁴⁵¹ 1863 eröffnete Felice BEATO gemeinsam mit dem bereits erwähnten Maler und Korrespondenten der „Illustrated London News“ Charles WIRGMAN ein Atelier mit dem Namen „Beato & Wirgman, Artists & Photographers. Siehe hierzu: Terry BENNETT, Chronologie – Die Verbreitung der Photographie in Japan im 19. Jahrhundert, in: Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan (zit. Anm. 443), S. 25.

⁴⁵² Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen (zit. Anm. 415), S. 9.

*Traditionellem, das im Zuge der europäischen Industrialisierung auch hier im Verschwinden begriffen ist.*⁴⁵³ BEATO folgte bei seinen Aufnahmen – ähnlich wie Hokusai – einer enzyklopädischen Idee, um dieses Traditionelle zu dokumentieren und bildlich zu manifestieren. Dabei kann er noch, im Gegensatz zu späteren Fotografen, auf Vertreter der traditionellen Handwerksformen zurückgreifen und beteiligt sie am fotografischen Inszenierungsprozess. Dennoch legt er den Fokus sehr bewusst und gezielt auf die Fremdheit, die Exotik der dargestellten japanischen Gewohnheiten, indem er die zu fotografierenden Personen und Accessoires sehr sorgfältig arrangierte.⁴⁵⁴ (Abb. 36 und 37) Eine Exotisierung, die auch dazu benutzt wird, um das „andere Wesen Frau“ zu charakterisieren und in ihrer Fremdheit und somit in ihrer Exotik zu fixieren. *Eine Unterart der customs and customs Fotografie zeigt Japanerinnen oftmals kaum verhüllt beim Baden oder bei der Toilette, in traditioneller Kleidung oder als Geisha. [...] Sie dokumentieren die in der Fantasie westlicher Künstler aufregend fremde, sexuell geschmeidige fernöstliche Frau.*⁴⁵⁵ Während BEATO sich dabei hinsichtlich der Kleidung noch innerhalb der Konventionen seines Gastlandes bewegt, setzen sich andere Fotografen über diese hinweg und präsentieren die japanische Frau als sexuell sehr freizügig.⁴⁵⁶ Claudia Gabriele PHILIPP beschreibt dementsprechend in ihrem Text „Ein west-östlicher Dialog“, auf den sich auch LOCKEMANN bezieht, BEATO als einen Fotografen, der an der japanischen Kultur interessiert und daher um Einsicht in diese bemüht war. *Seine kommerziellen Interessen widersprechen diesem Bemühen um Verständnis keineswegs. Dies zeigt ein Vergleich mit seinem Ateliernachfolger Baron von Stillfried*⁴⁵⁷ – *besonders deutlich beim Bild der japanischen Frau, insbesondere der Geisha. Bemüht sich Beato bei seiner Aufnahme einer auf der Shamisen spielenden Geisha um die Darstellung eines situativen Zusammenhangs, stellt Stillfried die körperlichen Reize einer anmutigen Japanerin in den Vordergrund.*⁴⁵⁸ (Abb. 38 und 39) Es entsteht somit ein umfangreicher Bilderkanon, der über seine Verbreitung auch eine spezifische Sichtweise von Japan etablierte. Für LOCKEMANN beeinflusst dieser noch heute die westliche Japanrezeption.⁴⁵⁹ *Die stereotypen Vorstellungen über Japan und die japanische Mentalität beinhalten auch visuelle Klischees, die nur schwer zu überwinden*

⁴⁵³ Ebenda, S. 66.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 134.

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 134.

⁴⁵⁶ Ebenda, S. 134.

⁴⁵⁷ 1871 eröffnete der österreichische Baron Raimund von Stillfried-Rathenicz ein Photoatelier in Yokohama und vertreibt in den darauf folgenden Jahren seine photographische Serie „Views and Costumes of Japan“. 1877 erwirbt er schließlich von Felice Beato dessen Atelier. Siehe hierzu: Terry Bennet, Chronologie – Die Verbreitung der Photographie in Japan im 19. Jahrhundert (zit. Anm. 451), S. 25.

⁴⁵⁸ Claudia Gabriele PHILIPP, Ein west-östlicher Dialog, in: dies. [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan (zit. Anm. 443), S. 8 – 9.

⁴⁵⁹ Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen (zit. Anm. 415), S. 9.

sind. [...] Die textlichen Beschreibungen Japans regen die visuelle Phantasie der Europäer an, später kommen Zeichnungen von europäischen Japanreisenden, aber auch japanische Darstellungen hinzu und geben den Phantasiebildern eine konkrete Form. Als die ersten Fotografien in Japan angefertigt werden, sind die visuellen Klischees bereits fest in der Vorstellung verankert, so dass die europäischen Fotografen diese lediglich ins Bild setzen müssen.⁴⁶⁰

Dabei perpetuierten nicht nur westliche Fotografen diese Klischees, sondern auch japanische Fotografen fertigten Bilder – entsprechend dem bereits etablierten visuellen Darstellungscode – für den westlichen Markt an.⁴⁶¹ Dieses steigerte natürlich noch zusätzlich die Glaubwürdigkeit, die Authentizität des Dargestellten. *Japanische Fotografen eignen sich die Bildvorstellungen der Europäer [...] an und fotografierten Szenen, die sie selbst nicht als abbildungswürdig oder interessant erachten. Bestimmte Genre-Szenen werden im Studio mit Laiendarstellern in exotischer Weise inszeniert. Deshalb existieren beispielsweise Fotografien von Harakiri-Szenen oder unechten Samurai.*⁴⁶² Ein unterschiedliches Interesse bei der Japandarstellung wird für LOCKEMANN ab dem Zeitpunkt explizit deutlich, ab dem Japan intensiv die Modernisierung der Industrie wie auch der Infrastruktur vorantreibt. Während die Fotografie für japanische Fotografen nun zu einem wichtigen Zeugnis der Industrialisierung des Landes wird und sich diese somit vermehrt diesem Themenkomplex widmen, interessieren sich westliche Fotografen noch immer mehrheitlich für ein exotisiertes Japan.⁴⁶³ *Die Suche nach dem ganz Anderen lässt nur das Different und Exotische reizvoll erscheinen.*⁴⁶⁴ Dieses Exotische ist es auch, welches etwa die Phantasie der aus romantischen Motiven nach Japan reisenden Europäer anregte. Eine Bewertung, die gleichzeitig negative Setzungen bedingte, indem die damit einhergehende Sehnsucht nach Exotik gleichzeitig verlangte, die Ursprünglichkeit Japans zu erhalten, während die fortschreitende Industrialisierung dazu führte, dass dieses romantische Bild gestört wurde. Die Industrialisierung wird daher von den Romantikern mit einer Verwestlichung Japans gleichgesetzt, die für sie der japanischen Mentalität gar nicht entspricht. Besonders kritisch wird dabei die Aneignung von westlicher Kleidung gesehen, die als kontrastierend zu dem eigenen romantischen Japanbild wahrgenommen wird und somit einer von den Europäern befürworteten japanischen Exotik widersprach.⁴⁶⁵ *Hier wird die Dichotomie in der Bewertung*

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 80.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 80.

⁴⁶² Ebenda, S. 80.

⁴⁶³ Ebenda, S. 10 – 11.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 81.

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 68.

*Japans deutlich, die auch heute noch das westliche Japanverständnis prägt. Die japanische Tradition gilt als authentisch und angemessen, die Industrialisierung als westlich und damit dem orientalischen Charakter Japans nicht entsprechend.*⁴⁶⁶ Daher lassen sich die fotografischen Ansichten Japans, ähnlich wie dies Domingo Eduardo RAMOS und Nicole SCHAWALDER in ihrem Text „Studio Bonfils – zwei Betrachtungen“ bezüglich der Ansichten des Orients tun, als ein geeignetes Hilfsmittel beschreiben, [...] *um dem romantischen Traum, der alten Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies nachhängen zu können.*⁴⁶⁷

Die Rezeption Japans oszilliert somit für LOCKEMANN, mit all ihren Widersprüchen, zwischen einer für die Aufrechterhaltung eines exotischen Charakters notwendigen Fremdheit und einer Vertrautheit, die Japan als mit Europa vergleichbar charakterisiert. Denn der Lebensstandard und die wirtschaftlichen Gegebenheiten wirken sehr vertraut, wohingegen die traditionelle Kultur als „fremd“ und „exotisch“ wahrgenommen wird.⁴⁶⁸ Diese Wahrnehmung hat für sie trotz des erweiterten Informationsflusses im Zeitalter der Globalisierung weiter Bestand und ist darauf zurückzuführen, dass es sich bei einer solch *anhaltenden Widerspruchslosigkeit des europäischen Japanbildes* um stereotype Vorstellungen handelt, die eben dieses bedingen. Diese Vorstellungen haben wiederum selbst ihren Ursprung innerhalb der frühesten Erzählungen und Begegnungen. Die hierüber entwickelten grundlegenden Begrifflichkeiten änderten sich dabei nicht, wie LOCKEMANN darlegt, sondern es oszillieren lediglich die Urteile zwischen positiven und negativen Wertungen.⁴⁶⁹ *Für jedes japanische Handlungsschema existiert ein entsprechendes europäisches Erklärungsmodell. Scheitern alle anderen Erläuterungen, passt immer die These der prinzipiellen Andersartigkeit der japanischen Mentalität, die für den Westen unlogisch und nicht zu durchschauen ist. In der Erklärung einer unüberbrückbaren Differenz wird die Distanz zu Japan als dem Fremden und Anderen gewahrt.*⁴⁷⁰ Für die Erzeugung von Differenz ist es völlig unerheblich ob der akzentuierte Unterschied nun positiv oder negativ bewertet wird, denn auch wenn Japan als eine mit Europa vergleichbare Nation dargestellt wird, so bestimmt, wie LOCKEMANN argumentiert, doch auch immer eine als absolut apostrophierte Gegensätzlichkeit diese Differenzsetzung.⁴⁷¹

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 69 – 70.

⁴⁶⁷ Domingo Eduardo RAMOS/Nicole SCHAWALDER, Studio Bonfils – zwei Betrachtungen, in: Dario DONATI [u.a.] (Red.), *Ans Licht geholt. Frühe Fotografien aus dem Archiv des Völkerkundemuseums* (Ausst. Kat., Völkerkundemuseum der Universität Zürich), Zürich 1997, S. 24.

⁴⁶⁸ Bettina LOCKEMANN, *Das Fremde sehen* (zit. Anm. 415), S. 10.

⁴⁶⁹ Ebenda, S. 73.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 73 – 74.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 74.

Fotografische Bilder kategorisieren und strukturieren auf besondere Art und Weise unsere Sicht auf die Wirklichkeit, indem diese aufgrund ihres „Realitätsbezugs“ die Authentizität des Dargestellten beglaubigen, eine dem fotografischen Medium zugestandene Glaubwürdigkeit, die, vermittelt über deren Reproduktionsmöglichkeit, auch unser Wissen über das vom „Eigenen“ aus gesehene „Fremde“ strukturiert. Dabei scheint das Exotische, welches als von dem als „eigenes“ Bezeichneten als völlig „Fremdes“ differenziert wird, von besonderem Interesse zu sein. Der nackte, meist weibliche Körper spielt bei einer solchen Konstruktion einer exotischen, aber ebenso erotischen „anderen Welt“ eine bedeutende Rolle. Die einzelnen, auf den jeweiligen Bildern abgebildeten Körper werden als stellvertretend für eine allgemeine sexuelle Freizügigkeit des dargestellten „Fremden“ herangezogen und somit *westliche* Männerphantasien bedient. Stuart HALL beschreibt diese in seinem bereits zitierten Text „Der Westen und der Rest“ als machtvolle Phantasien, die insbesondere den Orient, aber auch andere Gebiete wie etwa die Tropen schnell zum Objekt träumerischer und utopischer Sprechweisen machte.⁴⁷² Als Beispiel erwähnt er hierzu Amerigo Vespucci, der die Bewohner der Neuen Welt als Menschen bezeichnete, die gemäß der Natur leben und ein europäisches Schamgefühl nicht kennen würden. Explizit erwähnt er dabei die Schönheit der Frauen, die auch nach der Schwangerschaft noch attraktiv bleiben und den männlichen Penis weiterhin begehren würden. Eine Sprechweise, die etwa auch Thomas Cook, welcher 1769 in Tahiti landete, übernahm und seinerseits dieses als ein sexuelles Paradies beschrieb, indem die Sexualität offen und ohne Scham gelebt wurde.⁴⁷³ Diese Vorstellungen zirkulieren noch immer im kollektiven Gedächtnis und werden somit weiterhin diskursiv verhandelt. Am Beispiel der ambivalenten Charakterisierung Japans wurde versucht, dies zu erläutern, indem dieses seit Marco Polos Beschreibung als eine Art von Paradies beschrieben wird; ein Paradies, welches einerseits vergleichbar mit dem *Westen*, jedoch andererseits ebenso dessen Antipoden darstellt. Die Faszination des „unergründlich exotischen Fremden“ ist dabei innerhalb der *westlichen* ARAKI-Rezeption mit einer männlich konnotierten Faszination an einer „Unergründlichkeit der weiblichen Sexualität“ verknüpft und beruht also auf einer Differenzsetzung, welche durch die Konstruktion eines „Anderen“ gekennzeichnet ist, welches einerseits auf dem „anderen Wesen“ der Frau wie auch andererseits auf einem kulturellen „Anderen“ aufbaut. Dieses „Andere“ ist zwar vergleichbar, aber dennoch nicht gleich. Die bei den Bildern ARAKIs angewendeten Codes beziehen sich dabei wiederum explizit auf stereotype pornographische Szenarien und richten sich mit einem tradierten, auf

⁴⁷² Stuart HALL, *Der Westen und der Rest* (zit. Anm. 8), S. 159.

⁴⁷³ Ebenda, S. 160 – 161.

den männlichen Betrachter hin ausgerichteten visuellen Vokabular eben an diesen männlichen Blick. *Der Grad, in dem der Frauenkörper durch diese fotografische Praxis „fragmentiert, verstümmelt oder fetischisiert“ wird, variiert dabei von bekleideten und geschminkten „schönen Frauen“ über Frauen in lasziven Dessous-Outfits und Posen mit deutlichen Aufforderungscharakter bis zur expliziten Zurschaustellung von Geschlechtsorganen und schließlich sadomasochistischen Verschnürungen und Knebelungen von teilweise zusätzlich noch verschiedenartig penetrierten Körpern. Allein die Abfolge eines solchen Spektrums – von der Betrachtung der durch ihre makellose Perfektion zwar bereits fetischisierten, aber noch integren „Oberfläche“ über eine zunehmende Entkleidung und Reduktion auf das Geschlecht bis zur physischen Bearbeitung des Körpers – offenbart ein Phantasieszenario fortschreitender Verdinglichung, das auf die Steigerung der Macht über den Frauenkörper zielt.*⁴⁷⁴ Der weibliche Körper tritt somit als ein beliebig formbares Material in Erscheinung, als ein variables Objekt der männlichen Phantasie,⁴⁷⁵ die mittels einer Exotisierung noch zusätzlich erotisiert werden kann. Diese Erotisierung rekurriert nicht zuletzt auf jene Berichte von irdischen Paradiesen, in denen die Sexualität losgelöst von europäischen Moralvorstellungen beschrieben wird. *Besonders um die Jahrhundertwende wurde [...] die außereuropäische Frau im Bild zum Objekt des europäischen Voyeurismus; denn eine schwarze Brust zu zeigen war in der sehr prüden wilhelminischen Zeit gerade noch erlaubt. Und wie zur Bestätigung dieser Aussage sind die auf sechsundsechzig Photos vorgeführten weiblichen Schönheiten europäischer Herkunft in der Abteilung Nord- und Südamerika, die Friedenthal [in seinem Buch „Das Weib im Leben der Völker“] auf einundvierzig Seiten ins Bild rückt, alle auch züchtig verhüllt bis auf eine einzige, die allerdings nur in einer rücksichtsvollen Rückenansicht erscheint. Unter den Bildern nichteuropäischer Frauen aber kann nahezu das umgekehrte Verhältnis hinsichtlich Be- und Entkleidung vermerkt werden.*⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Christian KRAVAGNA, Her mit den kleinen Japanerinnen! (zit. Anm. 369), S. 15.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 18.

⁴⁷⁶ Michael WIENER, Ikonographie des Wilden (zit. Anm. 283), S. 142.

Schlussbemerkung

Wie Reinhard BRAUN in seinem Text „Wirklichkeit zwischen Diskurs und Dokument“ argumentiert, wird Fotografie seit den 1960er Jahren nicht mehr nur als eine ästhetisch-optische, sondern vor allem als eine kulturelle Praxis, die somit durch die verschiedensten verzweigten Diskurse strukturiert wird, analysiert. Als ein Mittel der Bedeutungsproduktion und als sinnstiftendes Instrumentarium, wird nun akzeptiert, dass diese die Konstruktion von Wirklichkeit mitbestimmt. Für BRAUN findet daher eine Diskursivierung von Fotografie statt, die nicht nur zeigt, dass das Medium der Fotografie in den unterschiedlichsten Diskursen zirkulieren kann und dies auch tut, sondern das Visuelle selbst wird dabei als eine der wichtigsten menschlichen Kulturtechniken bestimmt, die noch dazu gleichzeitig mit der Diskursivierung als diskursive Form verfügbar gemacht wird.⁴⁷⁷ Diese Kulturtechnik, deren Bedeutung nicht im Medium selbst verborgen liegt, wird erst über die ihr zugeschriebenen Eigenschaften und Fähigkeiten sprachlich akzentuiert. Die Akzentuierung wird über deren kontinuierliche Anrufung manifestiert und somit fixiert. *Die Elemente jeder Darstellung, jedes Darstellungsverfahrens und somit auch der Fotografie repräsentieren als solche nichts, bevor sie nicht „gedeutet“ werden. Die Deutung dieser Elemente kann wiederum nur im Rahmen kultureller Operationen und Diskurse stattfinden, im Rahmen eines spezifischen kulturellen Wissens.*⁴⁷⁸

Der Realismusbegriff, der historisch bedingt mit der fotografischen Technik verbunden ist, ist dabei ebenso als eine diskursive und kulturell wandelbare bedeutungsstiftende Formation zu betrachten. Was jeweils als Realität anerkannt und wie diese Realität wiederum authentische wiedergegeben werden kann, ist somit von sozialen Faktoren abhängig. Dies beschreibt beispielsweise Susanne KNALLER ausführlich in ihrem Aufsatz über „Autobiografie und Realismus in der zeitgenössischen Kunst“. *Authentisch sind Objekte nur, wenn sie von autorisierter Seite dazu bestimmt werden. Authentisch sind Subjekte, wenn sie als Autoren und Urheber ihrer selbst oder von Objekten beglaubigt werden können, wobei die Beglaubigungs- und Autorisierungsinstanzen historisch wandel- und ersetzbar sind. Authentizität setzt stets eine Subjekt-Objektdynamik voraus, sie verbleibt in immer neuer Inszenierung und weist damit dieselben Eigenschaften auf wie die Inszenierung selbst. Ausgehend von der Prämisse, dass Authentizität etwas mit Erfahrung und Darstellung, mit*

⁴⁷⁷ Reinhard BRAUN, Wirklichkeit zwischen Diskurs und Dokument. Bilder als Evidenzmaschinen, in: Susanne KNALLER (Hg.), Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben, Wien [u.a.] 2008, S. 38 – 39.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 41.

der Konstruktion von Wirklichkeit zu tun hat, ist der inszenatorische Charakter dieses interaktiven Vorgangs der Wirklichkeitswahrnehmung und –darstellung eng mit der Authentifizierung des konstruierten Wirklichen verknüpft.⁴⁷⁹ Ein authentisches Bild muss somit vom Betrachter als ein solches anerkannt werden. Dies geschieht erst, wenn, um mit HATTENDORF zu sprechen, ein Wahrnehmungsvertrag zwischen Produzent und Konsument zustande kommt. Für die konkrete Entscheidung, ob eine Fotografie als glaubwürdig bewertet wird, ist daher die Glaubwürdigkeit des Autors, die Glaubwürdigkeit der Vermittlung, die eben auf der Gestaltung des Kommunikats beruht wie auch die Akzeptanz durch den Rezipienten notwendig. Die Akzeptanz beruht darauf, dass der jeweils angewendete historisch variable Code bei einem empirischen Publikum den überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorruft. Der Begriff des Authentischen wie auch der des Dokumentarischen wird dabei als legitimierender Faktor eingesetzt und weist eine hohe Relevanz bei der Herstellung von Wirklichkeit auf. Er ist als ein machtvoll Instrument innerhalb der prozessualen und diskursiven Produktion von Bedeutung anzusehen, an der, worauf mit HALLs *encoding/decoding-Modell* hinzuweisen ist, eben nicht nur die Produzentenseite maßgeblich beteiligt ist, sondern auch die Konsumentenseite. Der Leser ist dabei zwar nicht vollständig frei in seinen Entscheidungen und orientiert sich bei der Dekodierung der jeweiligen Botschaften an bestimmten Codes, jedoch hat er bei diesem Modell die Möglichkeit aus den *Mustern der bevorzugten Lesarten* auszubrechen. Es kann zwar eine *bevorzugte Lesart* angestrebt werden, diese kann aber den Dekodierungsprozess nicht gewährleisten. Dies bedeutet jedoch nicht, was es zu betonen gilt, dass der Moment der Produktion als gleichwertig zu dem Moment der Rezeption angesehen werden darf. Denn es ist sehr wohl möglich einige Parameter, innerhalb deren Grenzen die Dekodierung abläuft, schon im Vorhinein zu konstruieren. Daher ist auch bei HALLs Kommunikationsmodell die Produktionsseite das vorherrschende Element bei der Herstellung von Bedeutung, jedoch im Gegensatz zu linear gedachten Modellen entscheidet diese nicht allein über die Decodierung der Nachricht. HALL spricht eben nicht von determinierenden, also bereits vorgegebenen Lesarten, an dem sich der Rezipient unbedingt zu orientieren hat, sondern von *dominanten Mustern bevorzugter Lesarten*. Die Bereiche der *bevorzugten Bedeutungen* bergen dabei, wie er darlegt, die gesamte soziale Ordnung in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich.

⁴⁷⁹ Susanne KNALLER, Autobiografie und Realismus in der zeitgenössischen Kunst. Mit Beobachtungen zu Sophie Calle und zum künstlerischen Dokumentarfilm, in: dies. (Hg.), Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur (zit. Anm. 477), S. 71.

*Die Fotografie [...] ist kein eigenständiges oder autonomes Sprachsystem, sondern hängt von allgemeineren diskursiven Bedingungen ab, darunter unweigerlich jenen, die vom System der mündlichen und schriftlichen Sprache etabliert werden. Die fotografische Bedeutung ist stets eine hybride Konstruktion, das Ergebnis eines Zusammenspiels ikonischer, grafischer und narrativer Konventionen.*⁴⁸⁰ Die Fotografie kann somit, wobei ich hiermit BURGINS Text „Beim Wiederlesen der Hellen Kammer“ folge, als ein visueller Text verstanden werden, der überall zu andern Texten hin geöffnet ist, zum Raum der Intertextualität. *Vielleicht kann ich mit einem einfachen Beispiel zumindest grob umreißen, was mit „Intertextualität“ gemeint ist. Das einfachste ist das einer Getränkewerbung, die einen mit Eiswürfeln und einem Schuss Wermut gefüllten gläsernen Pumps zeigt; ob es mir nun bewusst wird oder nicht, stelle ich augenblicklich Bezüge her zu: „Aschenputtel“ (sagenhafter gesellschaftlicher Aufstieg, romantische Liebe); „aus Damenschuhen trinken“ (fin de siècle Playboys und Ballettmädchen; körperliche Liebe); „Amerikanisch sein“ („on the rocks“, zum Beispiel Szenen aus amerikanischen Streifen des Kommerzkinos, in denen zu den Klängen des Barpianos getrunken wird); „Ausgesetztsein“ (Eisberge; die durchsichtige Kälte der Polarmeere) und vieles mehr. All dies gehört in den Bereich, den Barthes als das déjà-lu bezeichnet: das „schon Gelesene“, „schon Gesehene“, alles, was wir bereits wissen und kennen und was der Text daher heranziehen oder „aus Versehen“ heraufbeschwören kann.*⁴⁸¹ Daher bewertet Allan SEKULA, wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit erwähnt, die Produktion wie Rezeption von fotografischen Bildern als einen machtvollen Diskurs. *Unter Diskurs verstehe ich also das machtvolle Spiel unausgesprochener Überzeugungen und formaler Konventionen, das uns – als soziales Wesen – verschiedene Einstellungen auferlegt, mit denen wir auf die semiotischen Operationen der Fotografie reagieren. Dieser Diskurs, der seinerseits von größeren kulturellen, politischen und ökonomischen Kräften beschränkt und determiniert wird und zu diesen beiträgt, legitimiert und reguliert die vielfältigen Ströme des Handels mit Fotografien. Er lenkt und zügelt unauffällig unsere Fähigkeiten zur Produktion und Konsumtion fotografischer Bilder [...]*⁴⁸² Die Fotografie ist kein isoliertes ästhetisches Feld, sondern muss, da der fotografische Text eben auch innerhalb des allgemeinen sozialen Raumes in Verbindung mit anderen kulturellen Texten steht, als eine sozial codierte Form einer Repräsentationstechnologie angesehen werden. Die Fotografie spricht immer innerhalb der Sprache und der Kultur und ist wie die sprachliche Äußerung als

⁴⁸⁰ Allan SEKULA, Der Handel mit Fotografien (zit. Anm. 13), S. 262.

⁴⁸¹ Victor BURGINS, Beim Wiederlesen der Hellen Kammer (1982), in: Hubertus von AMELUNXEN, Theorie der Fotografie. Band IV. 1839-1912, in: Wolfgang KEMP/ders. (Hg.), Theorie der Fotografie (zit. Anm. 1), S. 26.

⁴⁸² Allan SEKULA, Der Handel mit Fotografien (zit. Anm. 13), S. 255.

ein Mittel der Wirklichkeitskonstruktion, als eine Möglichkeit der Inszenierung von Wirklichkeit anzusehen. *Die Photographie ist eine Art Realfiktion, die in eigentümlicher Weise Anteil an der Geschichte, ja ihrerseits [...] Geschichte machen kann. Diese besondere Wirkung der Photographie möchte ich historische Performanz nennen. Photographien sind performative Akte, die eine Wirkung weit über den reinen Akt der Aufnahme entfalten können. Mitunter werden sie zu regelrechten historischen Performativen, die nicht nur Geschichte in Bilder bannen, sondern mit Bildern Geschichte erzeugen.*⁴⁸³

Mit STIEGLER ist die Geschichte der Photographie einerseits als eine komplexe Geschichte unterschiedlicher Deutungen der Realität wie auch andererseits als eine Geschichte der Wahrnehmung im Allgemeinen zu verstehen. Somit kann mit ihm die Fotografie als ein *Reflexionsmedium* bestimmt werden, mit dem es zu einer Verständigung kommt, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als Wirklichkeit zu verstehen ist. *In den Beschreibungen der Photographie finden wir Semantisierungs- und Deutungsstrategien, die aus visuellen Phänomenen Bilder machen, die den Konflikt zwischen Selbst- und Fremdreferenz, zwischen dem Realen und dem Imaginären oder Idealen, zwischen dem, was zu sehen ist, und was gesehen werden soll, permanent ausstellt.*⁴⁸⁴ Wie Siegfried KRACAUER darlegt, muss daher bei der Bestimmung eines *spezifischen Charakters* des Fotografischen immer von den Anschauungen ausgegangen werden, die im Verlaufe der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Fotografischen über diese selbst entstanden sind. Die Bedeutung der Fotografie kann, wie bei jedem anderen Medium auch, erst über die Texte, die über dieses visuelle Medium verfasst wurden, analysiert werden. Mit Hans-Dieter DÖRFLER wurde zwischen zwei bestimmenden, aber nicht immer klar voneinander abgrenzbaren theoretischen Positionen unterschieden. Den *Realisten* gegenüber wurden die *Kulturrelativist*en positioniert, welche im Gegensatz zur realistischen Position die Willkürlichkeit von kulturellen Zeichen wie auch von Kultur im Allgemeinen betonen und somit die Möglichkeit einer unvermittelten fotografischen Wirklichkeitskopie hinterfragen. Erweitert wurde diese kulturrelativistische Positionierung durch Philippe DUBOIS Charakterisierung der Fotografie als Index. Die Photographie wird hier zwar wie bei den *Realisten* als eine Spur des Realen aufgefasst, da der Fotografie trotz allem etwas Singuläres anhaftet, aber diese ist dabei jedoch ebenso in kulturelle Prozesse eingeschrieben, denn nur im kurzen Moment der Belichtung kann diese als eine solche Spur aufgefasst werden. Davor und auch danach ist das fotografische Bild in soziale Prozesse integriert, die dieses codieren und die Produktion wie auch die Rezeption von Fotografien strukturieren. *Indem etwas*

⁴⁸³ Bernd STIEGLER, *Montagen des Realen* (zit. Anm. 174), S. 19.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 43.

*fotografiert wird, wird es Teil eines Systems von Informationen, wird es eingefügt in Klassifikations- und Speicherungsschemata, die von der schlicht chronologischen Ordnung von Schnappschussfolgen, die in Familienalben eingeklebt werden, bis zu der systematischen Sammlung und sorgfältigen Einordnung reichen, deren es bei Fotos bedarf, die für die Wettervorhersage, die Astronomie, die Mikrobiologie oder die Geologie, die Polizeiarbeit, die medizinische Ausbildung und Diagnose, die militärische Aufklärung und die Kunstgeschichte benötigt werden. Fotografien bieten mehr als eine Neubestimmung des Stoffs unserer alltäglichen Erfahrungen [...]; sie machen eine Vielzahl von Dingen sichtbar, die wir ohne sie niemals sehen würden.*⁴⁸⁵

Um nun zum Ende dieser Diplomarbeit nochmals auf den Begriff der interdependenten Kategorien zurückzukommen, wird abermals auf WALGENBACHs Erweiterung von KLINGERS *Grundmustern sozialer Ungleichheit* eingegangen. In diesem Konzept geht sie, wie bereits im ersten Kapitel angesprochen, von einer *strukturellen Dominanz* bestimmter Kategorien aus, ein historisch, sozial, politisch und kulturell tradiertes Dominanzverhältnis, welches aus sozialen Kämpfen bzw. Kräfteverhältnissen hervorgegangen ist und Lebensrealitäten auf fundamentale Art und Weise prägt. *Dominanz bezeichnet ein relativ stabiles, hierarchisch strukturiertes Machtgefüge, das mehr als das Machtverhältnis zwischen zwei Individuen umfasst.*⁴⁸⁶ Mit diesem Begriff sollen somit die strukturellen Eigenschaften von Macht sowohl umschrieben wie akzentuiert werden. *Unter struktureller Dominanz verstehe ich, dass ein interdependentes Dominanzverhältnis bzw. eine interdependente Kategorie gleichzeitig auf diversen Ebenen und Feldern (re-)produziert wird. [...] Dominanzverhältnisse [werden] elementar durch (historische und sozial kontextualisierte und umkämpfte) materielle Strukturen und Ausbeutungsbeziehungen hervorgebracht [...] und [sind] in diese eingebettet [...].*⁴⁸⁷ Unter Ebenen versteht sie jene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, die in der Soziologie als Makro-, Meso- oder Mikroebene bezeichnet werden. Konkret wären dies etwa soziale Strukturen, Institutionen, symbolische Ordnungssysteme oder soziale Praktiken. Diese Bereiche lassen sich, wie etwa ein Verweis auf BOURDIEU, FOUCAULT und auch HALL darlegt, jedoch nur analytisch trennen. Sie können zwar jeweils als autonome Strukturen analysiert werden, sind aber innerhalb des sozialen Raums mit den anderen Ebenen verbunden und somit, um es mit BOURDIEU auszudrücken, als relativ autonom zu betrachten. Als Felder charakterisiert sie schließlich

⁴⁸⁵ Susan SONTAG, Die Bilderwelt, in: dies., Über Fotografie (zit. Anm. 263), S. 144.

⁴⁸⁶ Katharina WALGENBACH, Gender als interdependente Kategorie (zit. Anm. 25), S. 56.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 56.

etwa Ökonomie, Recht, Politik, Kultur oder auch Körper. Die Felder sind diejenigen Orte, an dem soziale Kategorien komplexe *historisch-lokale Arrangements* herausbilden. Die Ebenen stehen dabei im Zusammenhang mit diesen, da jene wiederum jenen Ort darstellen, in welchem die Felder ihre Dominanz entfalten können, wie sie auch gleichzeitig aus diesen ihre Macht beziehen.⁴⁸⁸ [...] *erst durch das erfolgreiche Zusammenspiel der Felder und Ebenen erreichen soziale Kategorien die Qualität der strukturellen Dominanz. Beide Dimensionen spannen quasi eine multidimensionale Machtmatrix auf, innerhalb derer sich strukturelle Dominanz reproduziert.*⁴⁸⁹

Als solche *strukturell dominierenden*, interdependenten Kategorien wurden in der hier vorliegenden Arbeit Race und Gender charakterisiert, um mit diesen nach den *Ambivalenzen von Sichtbarkeit* zu fragen. Somit wurde eine Setzung vorgenommen, die mit der Nichtbenennung von anderen möglichen *strukturell dominierenden* Kategorien einhergeht. Als solche nicht berücksichtigte Kategorien können beispielsweise Sexualität wie auch Schicht, Behinderung oder Nationalität genannt werden, die ebenso die Lebensrealität des Einzelnen auf fundamentale Art und Weise prägen, wie sie auch durch Aus- und Einschlüsse, Differenzsetzungen vornehmen. Diese Setzungen sind ähnlich dem nun hier behandelten interdependenten Kategorien als soziale Praxen zu verstehen, mittels derer Klassifizierungen vorgenommen werden. Klassifizierungen begründen wiederum soziale Praxen, die bestimmte gesellschaftliche Gruppen von der Möglichkeit vom Zugang zu symbolischen oder auch materiellen Ressourcen einerseits einschließen wie auch andererseits ausschließen können. Der hier zur Anwendung kommende Analyseansatz operiert aufgrund der Beschäftigung mit fotografischen Wirklichkeiten in denen der menschliche Körper als diskursive Leerstelle rassistischen wie sexistischen Einschreibungen offen steht, mit den zuvor genannten Kategorien und ist daher nur als eine Möglichkeit anzusehen, wie man sich der Thematik der *Ambivalenzen von Sichtbarkeit* annähern kann.

Der Zusammenhang von Sichtbarkeit und politischer Macht wurde dabei, ähnlich wie bei Johanna SCHAFFERs Dissertation „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“, in Frage gestellt. *Ein zentraler Ausgangspunkt des vorliegenden Buches ist die Infragestellung eines direkten, kausalen Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht. Das bedeutet zu allererst eine Hinterfragung der Annahme, mehr Sichtbarkeit bedeute mehr politische Präsenz oder Durchsetzungsvermögen (und damit mehr Zugang zu den Strukturen der Privilegienvergabe). Obgleich diese Annahme in oppositionellen politischen Debatten einen prominenten Ort einnimmt, übersieht sie dennoch, dass mehr Sichtbarkeit auch eine höhere*

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 57 – 58.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 58.

*Einbindung in normative Identitätsvorgaben und Parameter der Kontrolle und Disziplinierung bedeutet.*⁴⁹⁰ Sichtbarkeit wurde dabei konkret in Verbindung mit einer Privilegierung des Sehens hinterfragt, die als Wahrheit postuliert, was eben sichtbar ist, und die hierüber die Naturalisierung historisch spezifischer Identitäts- und Differenzsetzungen ermöglicht. *Diese Identitäten und Differenzen werden als historisch/gesellschaftlich hergestellte negiert und statt dessen als körperlich sichtbare Evidenzen und körperliche Eigenheiten behandelt.*⁴⁹¹ Es kommt somit zu Naturalisierungen, die für HALL typisch für Ausschlusspraxen sind, also eben auch für sexistische, wie rassistische Praxen. Wie Brigitte KOSSEK in ihrem Text über „Die Politik des Visuellen“ zeigt, werden bei dem sexuierten und rassisierten Blick auf den Körper, der selbst durch die symbolische Ordnung der Sprache vermittelt ist, immer bestimmte Körperbilder produziert. *Der sexuierte und rassisierte Blick fungiert als eine bestimmte Weise der Aneignung und Erschließung des Körpers. Darüber hinaus verleiht er ihm spezifische Konturen und Merkmale. [...] Der in der (Bilder)Sprache verankerte Körper wird in ihr und durch sie, immer wieder von Neuem, in sich verändernden Bedeutungen produziert.*⁴⁹² Anhand des Körpers und mittels der als „natürlich“ markierten Eigenschaften werden Klassifizierungen vorgenommen, die das „Eigene“ vom „Anderen“ abgrenzen, ein „Anderes“, welches etwa als das „andere Wesen“ Frau geschlechterspezifisch konnotiert ist. *Der/die imaginierte „Andere“ ist keine Kehrseite des Selbst, sondern ein abgespaltener Teil des gespaltenen Selbst, das verbotene Wünsche, Phantasien, Phobien und Begehren verleugnet, in die/den Andere/n verschiebt und an dieser/m beherrscht.*⁴⁹³

Die Fotografie ermöglicht es mittels ihrer fast unbegrenzten Reproduktionsfähigkeit, stereotype Vorstellungen, wie visuelle Klischees, – welche ihren Ursprung, wie die europäische Japanrezeption, innerhalb der frühesten Erzählungen und Begegnungen haben –, zu verfestigen, eine visuelle, wie auch sprachliche Verfestigung, die Spuren im kollektiven Gedächtnis hinterlässt. Daher verlieren fest verankerte Beschreibungsmuster über einen größeren historischen Zeitraum oft nicht an Gewicht. Die dabei entwickelten grundlegenden Begrifflichkeiten, wie am konkreten Beispiel Japans erläutert wurde, bestehen teilweise, wenn diese auch oft in veränderter Form auftreten, bis in die heutige Zeit und bestimmen

⁴⁹⁰ Johanna SCHAFFER, Ambivalenzen der Sichtbarkeit (zit. Anm. 15), S. 51.

⁴⁹¹ Ebenda, S. 53.

⁴⁹² Brigitte KOSSEK, Die Politik des Visuellen. Zur Sexuierung und Rassisierung von Körpern/Identitäten, in: Johanna GEHMACHER/Maria MESNER (Hg.), Frauen und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven, Innsbruck [u.a.] 2003, S. 109.

⁴⁹³ Ebenda, S. 118.

unser Bild vom „Anderen“ mit. *Die Wahrnehmung des Fremden ist stets durch Vorwissen und Erwartungen geprägt. Das Wissen hat bewusste und unbewusste Bestandteile, die auf eigenen direkten und medial oder gesellschaftlich vermittelten Erfahrungen mit dem Fremden beruhen.*⁴⁹⁴ Das Visuelle und insbesondere die Fotografie nehmen dabei eine privilegierte Stellung innerhalb einer solchen Wissensvermittlung ein und sind daher als machtvolle Instrument der Bedeutungserzeugung an diesem Vermittlungsprozess entscheidend beteiligt. Diese Beteiligung ist nicht zuletzt auf jenem dem fotografischen Apparat immer wieder zugeordneten Objektivitätscharakter zurückzuführen. *Nur weil der gesellschaftliche Gebrauch der Photographie aus der Fülle ihrer möglichen Gebrauchsweisen nach den Kategorien, die die übliche Wahrnehmung der Welt organisieren, gezielt auswählt, kann das photographische Bildnis für die genaue und objektive Wiedergabe der Wirklichkeit gehalten werden. [...] [Es] wird eine Darstellung der Wirklichkeit für realistisch erklärt, die den Anschein von Objektivität nicht etwa der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge verdankt (da sie sich niemals anders erschließt als über gesellschaftlich bedingte Formen der Wahrnehmung), sondern der Konformität mit den Regeln, die in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch die Syntax definieren, d.h. mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht unserer Welt.*⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen (zit. Anm. 415), S. 33.

⁴⁹⁵ Pierre BOURDIEU, Die gesellschaftliche Definition der Photographie (zit. Anm. 5), S. 88 – 89.

Bildtafeln

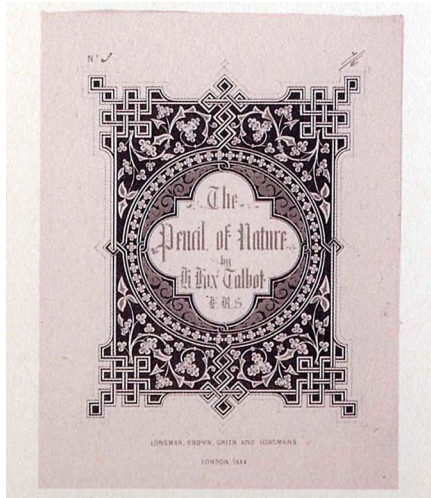


Abbildung 1

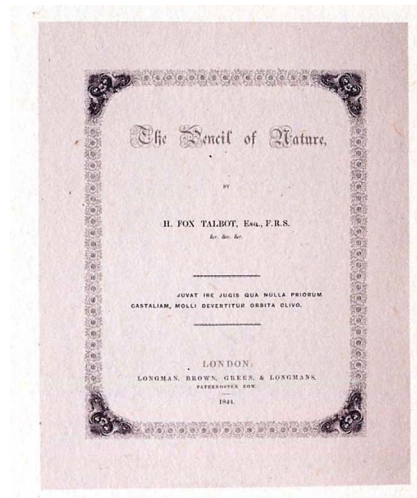


Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Tracey Moffatt

The Wizard of Oz, 1956

He was playing Dorothy in the school's production of the Wizard of Oz.
His father got angry at him for getting dressed too early.

Abbildung 14



Tracey Moffatt

Heart Attack, 1970 She glimpsed her father belting the
girl from down the street.
That day he died of a heart attack.

Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21

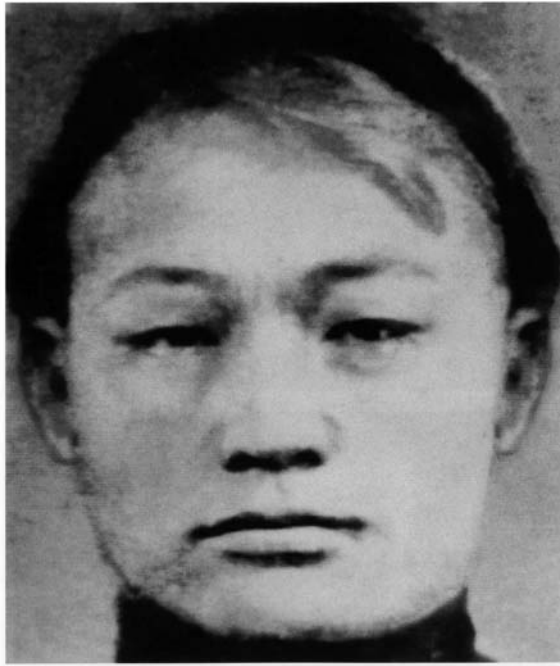


Abbildung 22



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27



Abbildung 28



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 39

Bildlegenden

Abb. 1: William Henry Fox TALBOT, Frontispitz des Pencil of Nature, 1844 - 1846

Abb. 2: William Henry Fox TALBOT, Titelblatt des Pencil of Nature, 1844 - 1846

Abb. 3: William Henry Fox TALBOT, Tafel II aus dem Pencil of Nature, Boulevard des Capucines, Paris, ca. 1843

Abb. 4: William Henry Fox TALBOT, Variante der Tafel III aus dem Pencil of Nature, Gegenstände aus China, ca. 1844

Abb. 5: Jeff WALL, Picture for Woman, transparency in lightbox, 163 x 229 cm, 1979

Abb. 6: Edouard MANET, Bar in den Folies-Bergère, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, 1881 – 1882, Courtauld Institute Galleries, London

Abb. 7: Oben: Jeff WALL, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993
Unten: HOKUSAI, A High Wind in Yejiiri, aus: die 36 Ansichten des Fuji, Holzschnitt, 1831 – 1833

Abb. 8: Jeff WALL, Man with a Rifle, transparency in lightbox, 226 x 289 cm, 2000

Abb. 9: Jeff WALL, Milk, transparency in lightbox, 187 x 229 cm, 1984

Abb. 10: Tracey MOFFATT, Up in the Sky, fotografische Serie, 1997

Abb. 11: Tracey MOFFATT, Up in the Sky, fotografische Serie, 1997

Abb. 12: Tracey MOFFATT, Up in the Sky, fotografische Serie, 1997

Abb. 13: Tracey MOFFATT, Scarred for Life, fotografische Serie, 1994

Abb. 14: Tracey MOFFATT, The Wizard of Oz. 1956, aus der Serie Scarred for Life, Fotografie, 1994

Abb. 15: Tracey MOFFATT, Heart Attack. 1970, aus der Serie Scarred for Life, Fotografie, 1994

Abb. 16: Pierre BOURDIEU, ohne Titel, R 11, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf / Courtesy Camera Austria, Graz

Abb. 17: Pierre BOURDIEU, Die Messe von Algier, April 1959, O 54/217, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf / Courtesy Camera Austria, Graz

Abb. 18: Pierre BOURDIEU, Orléansville, Chélif, O 48/281, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf / Courtesy Camera Austria, Graz

Abb. 19: Pierre BOURDIEU, Blida, N 12/2, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf / Courtesy Camera Austria, Graz

Abb. 20: Pierre BOURDIEU, Blida, N 67/563, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf / Courtesy Camera Austria, Graz

- Abb. 21: Pierre BOURDIEU, Blida, N 68/572, Schwarzweißfotografie, Fondation Bourdieu, Genf /
Courtesy Camera Austria, Graz
- Abb. 22: Nancy BURSON, Mankind (ein Orientale, ein Kaukasier und ein Schwarzer, gemittelt aus
aktuellen Bevölkerungsstatistiken), Silbergelatine-Print, 27,9 x 35,6 cm, 1983 – 84,
Courtesy of the artist
- Abb. 23: Nancy BURSON, First and Second Beauty Composite (First Beauty Composite: Bette Davis,
Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe; Second Beauty Composite:
Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep),
Silbergelatine-Prints, 27,9 x 35,6 cm, 1982
- Abb. 24: Shadafarin GHADIRIAN, Qajar Series, Nummer 2, Bromsilberdruck, 20,2 x 30,8 cm, 2005,
MUMOK, Wien
- Abb. 25: Shadafarin GHADIRIAN, Qajar Series, Nummer 5, Bromsilberdruck, 30,8 x 20,2 cm, 2005,
MUMOK, Wien
- Abb. 26: Shadafarin GHADIRIAN, Qajar Series, Nummer 8, Bromsilberdruck, 30,8 x 20,2 cm, 2005,
MUMOK, Wien
- Abb. 27: Shadafarin GHADIRIAN, Qajar Series, Nummer 3, Bromsilberdruck, 30,8 x 20,2 cm, 2005,
MUMOK, Wien
- Abb. 28: Nobuyoshi ARAKI, Love by Leica, Schwarzweißfotografie, 38,5 x 56 cm, 2006
- Abb. 29: Nobuyoshi ARAKI, Love by Leica, Schwarzweißfotografie, 38,5 x 56 cm, 2006
- Abb. 30: Nobuyoshi ARAKI, My Wife Yoko, Silbergelatine-Print, 1968 – 1976, Museum der
Moderne Salzburg
- Abb. 31: Nobuyoshi ARAKI, My Wife Yoko, Silbergelatine-Print, 1968 – 1976, Museum der
Moderne Salzburg
- Abb. 32: Nobuyoshi ARAKI, Schwarzweißfotografie
- Abb. 33: Nobuyoshi ARAKI, Schwarzweißfotografie
- Abb. 34: Abbildung aus dem 2. Band des Imayō tsuma kagami, Holzschnitt, 1770, Privatbesitz Wien
- Abb. 35: KUNIMORI (zugeschrieben), Geschlechtsverkehr im Bad, Holzschnitt, späte Edo-Zeit,
Privatbesitz Wien
- Abb. 36: Felice BEATO, Samurai in Kriegsausrüstung, Yokohama, handkolorierter Albuminabzug, ca
23 x 28 cm, Juni 1864
- Abb. 37: Felice BEATO, Junge Frau beim Schminken, handkolorierter Albuminabzug, ca 23 x 28 cm
- Abb. 38: Baron Raimund von STILLFRIED-RATHENICZ, Geisha, um 1875
- Abb. 39: Baron Raimund von STILLFRIED-RATHENICZ, Ohne Titel., handkolorierter
Albuminabzug, 9.1 x 13.5 cm

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Hubertus von AMELUNXEN, Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin [u.a]), dt. von Sebastian Wohlfeil, Berlin 1989, S. 39.
- Abb. 2: Hubertus von AMELUNXEN, Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin [u.a]), dt. von Sebastian Wohlfeil, Berlin 1989, S. 40.
- Abb. 3: Hubertus von AMELUNXEN, Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin [u.a]), dt. von Sebastian Wohlfeil, Berlin 1989, S. 43.
- Abb. 4: Geoffrey BATCHEN, William Henry Fox Talbot, London/New York 2008, Plate 38.
- Abb. 5: MUMOK, Jeff Wall. Photographs (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Köln 2003, Abb. 3, S. 67.
- Abb. 6: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), Methoden – Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, München 2002, Abb. 3, S. 139.
- Abb. 7: MUMOK, Jeff Wall. Photographs (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Köln 2003, S. 134.
- Abb. 8: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 181.
- Abb. 9: MUMOK, Jeff Wall. Photographs (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Köln 2003, Abb. 15, S. 83.
- Abb. 10: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 97.
- Abb. 11: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 98.
- Abb. 12: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 99.
- Abb. 13: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 73.
- Abb. 14: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 75.
- Abb. 15: Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 78

- Abb. 16: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 195.
- Abb. 17: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 212.
- Abb. 18: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 32.
- Abb. 19: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 220.
- Abb. 20: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 221.
- Abb. 21: Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009², S. 228.
- Abb. 22: Hubertus von AMELUNXEN [u.a.] (Hg.), Fotografie nach der Fotografie (Ausst. Kat., Aktionsforum Praterinsel, München [u.a.], dt. von Gottfried Dampf [u.a.], München 1996, S. 151.
- Abb. 23: Hubertus von AMELUNXEN [u.a.] (Hg.), Fotografie nach der Fotografie (Ausst. Kat., Aktionsforum Praterinsel, München [u.a.], dt. von Gottfried Dampf [u.a.], München 1996, S. 152.
- Abb. 24: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 82.
- Abb. 25: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 83.
- Abb. 26: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 83.
- Abb. 27: MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006, S. 82.
- Abb. 28: Nobuyoshi ARAKI, Love by Leica, Tokyo 2006, Tafel 6.
- Abb. 29: Nobuyoshi ARAKI, Love by Leica, Tokyo 2006, Tafel 19.
- Abb. 30: Nobuyoshi ARAKI, Silent Wishes (Ausst. Kat., Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg) Weitra 2008, S. 63
- Abb. 31: Nobuyoshi ARAKI, Silent Wishes (Ausst. Kat., Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg) Weitra 2008, S. 66.
- Abb. 32: SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (Ausst. Kat., Secession, Wien), dt. von Elisabeth Frank-Großebner [u.a.], Wien 1997, S. 25.

- Abb. 33: SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (Ausst. Kat., Secession, Wien), dt. von Elisabeth Frank-Großebner [u.a.], Wien 1997, S. 144.
- Abb. 34: Franz X. EDER/Sabine FRÜHSTÜCK (Hg.), Neue Geschichte der Sexualität, Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000, Wien 2003, S. 132.
- Abb. 35: Franz X. EDER/Sabine FRÜHSTÜCK (Hg.), Neue Geschichte der Sexualität, Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000, Wien 2003, S. 137.
- Abb. 36: Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863 – 1873 (Ausst. Kat., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Heidelberg 1991, S. 142.
- Abb. 37: Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863 – 1873 (Ausst. Kat., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Heidelberg 1991, S. 181.
- Abb. 38: Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863 – 1873 (Ausst. Kat., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Heidelberg 1991, Abb. 2, S. 9.
- Abb. 39: <http://www.museeniepce.com/catalogues/im.php?id=8&img=344> (18.02.2010)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Literaturverzeichnis

- Aischa AHMED, „Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen“. Passing in Deutschland – Überlegungen zu Repräsentation und Differenz, in: Maureen Maisha EGGERS [u.a.] (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 270 – 282.
- Franz-Josef ALBERSMEIER (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 2003⁵.
- Julia ALLERSTORFER, Shadafarin Ghadirian; Eine iranische Künstlerin im Spannungsfeld zwischen Tradition und Modernismus, Diplomarbeit Universität Wien 2004.
- Hubertus von AMELUNXEN [u.a.] (Hg.), Fotografie nach der Fotografie (Ausst. Kat., Aktionsforum Praterinsel, München [u.a.]), dt. von Gottfried Dampf [u.a.], München 1996.
- Hubertus von AMELUNXEN, Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin [u.a.]), dt. von Sebastian Wohlfeil, Berlin 1989.
- Heike ANDER [u.a.] (Hg.) David Lamelas. A New Refutation of Time (Ausst. Kat., Kunstverein München/Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam), dt. von Brigitte Kalthof und Regina Sassen, Düsseldorf 1997.
- Nobuyoshi ARAKI, Shikijyo. Sexual Desire, Kirchberg/Zürich 1996.
- Nobuyoshi ARAKI, Love by Leica, Tokyo 2006.
- Nobuyoshi ARAKI, Silent Wishes (Ausst. Kat., Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg) Weitra 2008.
- Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, dt. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2005.
- Roland BARTHES, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, dt. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2005.
- Roland BARTHES, Mythen des Alltags, dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 2008.
- Geoffrey BATCHEN, William Henry Fox Talbot, London/New York 2008.
- Walter BENJAMIN, Medienästhetische Schriften, Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main 2006.
- Claudia BENTHIEN/Inge STEPHAN (Hg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Ronald BERG, Die Ikonen des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001.
- Beatrice von BISMARCK [u.a.] (Hg.), Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008.
- Gottfried BOEHM (Hg.), Was ist ein Bild ?, München 2006⁴.
- Hartmut BÖHME/Klaus R. SCHERPE (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen. Theorien. Modelle, Reinbek bei Hamburg 1996.

- Pierre BOURDIEU, Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches, dt. von Hella Beister, Wien 2005 (2 erweiterte Auflage).
- Pierre BOURDIEU [u.a.], Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, dt. von Udo Rennert, Hamburg 2006.
- Pierre BOURDIEU, Zur Soziologie der symbolischen Formen, dt. von Wolfgang Fietkau, Frankfurt am Main 2007.
- Pierre BOURDIEU, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, dt. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main 2007.
- Pierre BOURDIEU, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, dt. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main 2008.
- Pierre BOURDIEU, In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, herausgegeben von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli, dt. von Jörg Ohnacker und Daniela Böhmler, Konstanz 2009².
- Wolfgang BRASSAT/Hubertus KOHLE (Hg.) , Methoden – Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, München 2002.
- Boris von BRAUCHITSCH, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002.
- Bertolt BRECHT, Die Dreigroschenoper, Frankfurt am Main 2002.
- Bernd BUSCH, Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt am Main 1995.
- Judith BUTLER, Das Unbehagen der Geschlechter, dt. von Kathrin Menke, Frankfurt am Main 1991.
- CAMERA AUSTRIA INTERNATIONAL, 45, 1993.
- Truman CAPOTE, Frühstück bei Tiffany, dt. von Heidi Zerning, München 2007.
- Ernst CASSIRER, Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1994.
- Kimberlé CRENSHAW, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: Joy JAMES/T. Denean SHARPLEY-WHITING (Hg.), The black Feminist Reader, Old Westbury/New York 2000, S. 208 – 238.
- Dario DONATI [u.a.] (Red.), Ans Licht geholt. Frühe Fotografien aus dem Archiv des Völkerkundemuseums (Ausst. Kat., Völkerkundemuseum der Universität Zürich), Zürich 1997.
- Philippe DUBOIS, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf, dt. von Dieter Hornig, Amsterdam/Dresden 1998.
- Umberto ECO, Das offene Kunstwerk, dt. von Günter Memmert, Frankfurt am Main 2002.
- Umberto ECO, Einführung in die Semiotik, dt. von Jürgen Trabant, Paderborn 2002.

- Franz X. EDER/Sabine FRÜHSTÜCK (Hg.), Neue Geschichte der Sexualität, Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000, Wien 2003.
- Thomas ELSAESSER/Malte HAGENER, Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007.
- Umut EREL [u.a.], Intersektionalität oder Simultaneität?! Zur Verschränkung und Gleichzeitigkeit mehrfacher Machtverhältnisse. Eine Einführung, in: Jutta HARTMANN [u.a.], Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht, Wiesbaden 2007, S. 239 – 250.
- Edition Sammlung ESSL, Augenblick. Foto\Kunst (Ausst. Kat., Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg), Klosterneuburg 2002.
- Monika FABER/Klaus Albrecht SCHRÖDER (Hg.), Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina (Ausst. Kat., Albertina Wien/Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum), Wien 2003.
- Michel FRIZOT (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, dt. von Rolf W. BLUM [u.a.], Köln 1998.
- Michel FOUCAULT, Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, dt. von Walter Seitter, erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 2003.
- Michel FOUCAULT, Analytik der Macht. Herausgegeben von Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Auswahl und Nachwort von Thomas Lemke, dt. von Reiner Ansén [u.a.], Frankfurt am Main 2005.
- Michel FOUCAULT, Die Hauptwerke. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar, dt. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 2008.
- Johanna GEHMACHER/Maria MESNER (Hg.), Frauen und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven, Innsbruck [u.a.] 2003.
- Johann Wolfgang GOETHE, Faust. Erster Teil. Mit Illustrationen von Eugène Delacroix und einem Nachwort von Jörn Göres, Frankfurt am Main/Leipzig, 2007.
- Ingvild GOETZ/Christiane MEYER-STOLL (Hg.), Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin (Ausst. Kat., Sammlung Goetz, München), Hamburg 1997.
- Veit GÖRNER/Frank-Thorsten MOLL (Hg.), Araki meets Hokusai. Band 1 (Ausst. Kat., Kestnergesellschaft, Hannover), Heidelberg 2008.
- Antonio GRAMSCI, Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, Berlin 1991 – 2002.
- Inka GREAVE INGELMANN, Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Ausst. Kat., Pinakothek der Moderne, München), dt. von Joachim Nagel, Ostfildern 2008.
- Stuart HALL, Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, dt. von Ulrich Mehlem [u.a.], Hamburg 2008.
- Stuart HALL, Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, dt. von Kristin Carls [u.a.], Hamburg 2004.

- Manfred HATTENDORF, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Martin HENTSCHEL/Gerald MATT (Hg.), Tracey Moffatt (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien/ Vorarlberger Kunstverein, Magazin 4, Bregenz/Württembergische Kunstverein, Stuttgart/AR/GE Kunst, Bozen), Ostfildern bei Stuttgart 1998.
- Andreas HEPP/Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden 1999.
- Antje HORNSCHEIDT, (Nicht)Benennungen: Critical Whiteness Studies und Linguistik, in: Maureen Maisha EGGERS [u.a.] (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 476 – 490.
- Antje HORNSCHEIDT, Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen. Aspekte sprachlicher Normalisierung und Privilegierung, in: Katharina WALGENBACH [u.a.] (Hg.), Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen 2007, S. 65 – 106.
- Andreas HEPP/Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden 1999.
- Friedrich JAEGER/Jürgen STRAUB (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart/Weimar 2004.
- Christine KANZ (Hg.), Gegenwelten: zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Bamberg 1997.
- Jens KASTNER, Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus, Wien 2009.
- Wolfgang KEMP/Hubertus von AMELUNXEN (Hg.), Theorie der Fotografie. Band I-IV. 1839-1995, München 2006.
- Thomas KELLEIN/Angela LAMPE (Hg.), Abstrakte Fotografie (Ausst. Kat., Kunsthalle Bielefeld), Ostfildern-Ruit 2000.
- Juliane KIEPE, Ästhetische Inszenierungen in der Ethnographie. Bronislaw Malinowski im Spannungsfeld der Kulturen (Europäische Hochschulschriften : Reihe 19, Volkskunde, Ethnologie : Abt. B, Ethnologie ; 66), Frankfurt am Main 2004.
- Kay KIRCHMANN, Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess, Opladen 1998.
- Cornelia KLINGER, Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht, in: Gudrun-Axeli KNAPP/Angelika WETTERER (Hg.), Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II, Münster 2003, S. 14 – 48.
- Cornelia KLINGER/Gudrun-Axeli KNAPP, Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz: Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, Rasse/Ethnizität, in: dies. [u.a.], Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz: zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität, Frankfurt am Main 2007, S. 19 – 41.
- Susanne KNALLER (Hg.), Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben, Wien [u.a.] 2008.

- Michael KÖHLER (Hg.), Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert, Schaffhausen 1989.
- Siegfried KRACAUER, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, herausgegeben von Karsten Witte, Frankfurt am Main 2006.
- Rosalind KRAUS, Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, mit einem Vorwort von Hubert Damisch, dt. von Henning Schmidgen, München 1998.
- Christian KRAVAGNA (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.
- Andrea LEISER, „focus on black female beauty“ Zur Repräsentation des schwarzen weiblichen Körpers, in: Sigrid SCHADE (Hg.), Unterschiede. Unterscheiden: zwischen Gender und Kulturen, Zürich 2004, S. 128 – 147.
- Bettina LOCKEMANN, Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008.
- Christina LUTTER/Markus REISENLEITNER, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 2005.
- Shaheen MERALI/ Martin HAGER (Hg.), Entfernte Nähe. Neue Positionen iranischer Künstler (Ausst. Kat., Haus der Kulturen der Welt, Berlin), Berlin 2004.
- Siegfried MATTL [u.a.] (Hg.), Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft (Zeitschrift für Kulturwissenschaft, 2 , 2007), Bielefeld 2007.
- Wolfgang MÜLLER-FUNK, Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien/New York 2002.
- Wolfgang MÜLLER-FUNK, Kulturtheorie. Einführung in die Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften, Tübingen 2006.
- MUMOK, Jeff Wall. Photographs (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Köln 2003.
- MUMOK, Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Nürnberg 2006.
- MUSEUM DER MODERNE SALZBURG (Hg.), Nobuyoshi Araki. Silent Wishes (Ausst. Kat., Museum der Moderne Salzburg), dt. von Yasuko Rentke-Kimura, Weitra 2008.
- Sabine MOSTEGL/Gudrun RATZINGER (Hg.), Matrix. Geschlechter/Verhältnisse/Revisionen (Ausst. Kat., Museum auf Abruf, Wien), Wien 2008.
- Volker PANTENBURG, Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld 2006.
- PARKETT, Tracey Moffatt, Elisabeth Peyton, Wolfgang Tillmans, 54, 1998.
- PARKETT, Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Hirschhorn, 57, 1999.

- Stanislaw PAULUS, Riskante Positionierungen. Mediale Bilder von MuslimInnen im Zusammenspiel orientalischer Projektionen und neoliberale Subjektanrufungen, in: Irene DÖLLING [u.a.] (Hg.), Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen, Königstein/Taunus 2007, S. 207 – 223.
- Stanislaw PAULUS, Muslimische Frauen in Fernsehdokumentationen, in: Heinrich Böll Stiftung (08.01.2010), URL: http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1225.asp
- Claudia Gabriele PHILIPP [u.a.] (Hg.), Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863 – 1873 (Ausst. Kat., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Heidelberg 1991.
- Ali RATTANSI, Racism. A very Short Introduction, Oxford/New York 2007.
- Nora RÄTHZEL (Hg.), Theorien über Rassismus, Hamburg 2000.
- Edward W. SAID, Orientalism (Penguin Modern Classics, Nachdruck mit einem neuen Vorwort) London [u.a.] 2003.
- Johanna SCHAFFER, Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit, in: Ute HELDUSER [u.a.] (Hg.), Under Construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis, Frankfurt am Main 2004, S. 208 – 222.
- Johanna SCHAFFER, Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld 2008.
- Julia SCHMITT [u.a.], Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis (Forschung Soziologie, Band 73), Opladen 2000.
- Norbert M. SCHMITZ, Der Film der Neuen Sachlichkeit. Auf der Suche nach der medialen Authentizität, in: Ursula von KEITZ/Kay HOFFMANN (Hg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit. 1895 – 1945, Marburg 2001, S. 147 – 168.
- Uwe M. SCHNEEDE (Hg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle), Ostfildern-Ruit 2005.
- Sigrid SCHNEIDER/Stefanie GREBE, Wirklich Wahr ! Realitätsversprechen von Fotografien (Ausst. Kat., Ruhrlandmuseum Essen), Ostfildern-Ruit 2004.
- Gabriele SCHOR (Hg.), Held Together With Water. Art from the Sammlung Verbund (Ausst. Kat., Museum für Angewandte Kunst, Wien), Ostfildern 2007.
- SECESSION (Hg.), Nobuyoshi Araki (Ausst. Kat., Secession, Wien), dt. von Elisabeth Frank-Großbner [u.a.], Wien 1997.
- Mona SINGER, FREMD.BESTIMMUNG. Zur kulturellen Verortung von Identität, Tübingen 1997.
- Susan SONTAG, Über Fotografie, dt. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München/Wien 2002.
- Bernd STIEGLER, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt am Main 2006.

- Bernd STIEGLER, Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, München 2009.
- Cathrine SUMMERHAYES, The Moving Images of Tracay Moffatt, Mailand 2007.
- Pierre-André TAGUIEFF, Die ideologischen Metamorphosen des Rassismus und die Krise des Antirassismus, dt. von Uli Bielefeld, in: Uli BIELEFELD (Hg.), Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der alten Welt?, Hamburg 1991, S. 221 – 268.
- Georg TILLNER/Siegfried KALTENECKER, Offensichtlich männlich. Zur aktuellen Kritik der heterosexuellen Männlichkeit, in: Texte zur Kunst, Februar 1995, 5. Jg., Nr. 17 „Männer“.
- Thomas TODE/Barbara WURM (Hg.), Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum, Wien 2006.
- Katharina WALGENBACH, Gender als interdependente Kategorie, in: dies. [u.a.] (Hg.), Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen 2007, S. 23 – 64.
- Jeff WALL, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, herausgegeben von Gregor Stemmerich (Fundus-Bücher, 142), Hamburg 2008.
- Willi WALTER, Gender, Geschlecht und Männerforschung, in: Christina von BRAUN/ Inge STEPHAN (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000.
- Christine WALTER, Bilder Erzählen !. Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002.
- Stefan WEBER (Hg.), Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus, Konstanz 2003.
- Peter WEIERMAIR/Gerald MATT (Hg.), Lust und Leere. Japanische Fotografie der Gegenwart (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien), Kirchberg/Zürich 1997.
- Silke WENK, Sichtbarkeitsverhältnisse. Asymmetrische Kriege und (a) symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda HENTSCHEL (Hg.), Bilderpolitik. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 31 – 49.
- Michael WIENER, Ikonographie des Wilden. Menschenbilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990.
- Herta WOLF (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1, Frankfurt am Main 2005.
- Herta WOLF (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2, Frankfurt am Main 2007.
- Anja ZIMMERMANN, Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006.

Abstract

In der hier vorliegenden Diplomarbeit wurde versucht zu analysieren wie fotografische Bilder als komplexe soziale Konstruktionen unsere Sicht auf die Welt strukturieren. Hierzu wurde einerseits die eigene Position als situiert gekennzeichnet wie auch ausgehend von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, anhand der interdependenten Kategorien Race und Gender, nach den *Ambivalenzen von Sichtbarkeit* gefragt. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wurden nicht als ein binär strukturiertes Oppositionspaar behandelt, sondern akzentuiert, dass mit mehr Sichtbarkeit auch eine höhere Einbindung in normative Parameter gegeben ist. Parameter die einen Interpretationsrahmen vorgeben, welcher jedoch den Dekodierungsprozess nicht gewährleisten kann, denn der Rezipient, derjenige der die jeweilige Botschaft decodiert, arbeitet selbst an der Bedeutungsproduktion mit und ist als aktiver, produktiver Bestandteil des Kommunikationsprozesses an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt.

Die Bedeutung des Fotografischen selbst wurde als sozial und kulturell bedingt dargestellt und das fotografische Bild als eine Vermittlungsinstanz charakterisiert, als ein Leitfaden dafür, wie Wirklichkeit überhaupt zu bewerten ist. Die fotografische Inszenierung von Wirklichkeit wurde somit als ein machtvoller Diskurs, als ein Ort der Wissensproduktion aufgerufen, ein Diskurs, der Normierungen und Differenzsetzungen bedingen, bestätigen und fixieren kann. Diese Fixierung bedingt auch, dass visuelle Stereotype nur schwer zu widerlegen sind, da diese, indem sie einen Interpretationsrahmen vorgeben, unsere Sicht auf die Welt vorstrukturieren. Fotografische Bilder tun dies dabei auf besondere Art und Weise, da jene, aufgrund des ihnen zugebilligten „Realitätsbezugs“, die Authentizität des Dargestellten beglaubigen.

Mit den hier verhandelten fotografischen Arbeiten von Jeff WALL, Tracey MOFFATT und Shadafarin GHADIRIAN wurde einerseits versucht die unvermittelte Objektivität des fotografischen Apparates in Frage zu stellen. Andererseits wurde im speziellen mit Pierre BOURDIEU der Versuch unternommen, positivistisch gedachte wissenschaftliche Ansätze zu hinterfragen, die ihre Erkenntnisse mittels von fotografischen Bildern legitimieren. Die *westliche* Rezeption Nobuyoshi ARAKIs schließlich verweist auf die Beständigkeit von klischeehaften Vorstellungen wie auch auf die Verknüpfung eines geschlechtsspezifischen mit einem ethnischen „Anderen“.

Lebenslauf

Robert Andreas Buchta

Geboren am **13. 12. 1982** in Wien

1999 – 2004 Besuch der Höheren Graphische Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt in Wien
XIV

2001 Praktikum an der Österreichischen Nationalbibliothek

2002 Praktikum beim Österreichischen Rundfunk

2004 – 2005 Absolvierung des Zivildienstes in einer Pflegeeinrichtung der Caritas in Wies
(Steiermark)

Seit **2005** Studium der Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften an der Universität Wien

2008 Mitarbeit an einem Projekt der Niederösterreich Kultur. Kunst im öffentlichen Raum
"Die Weikendorfer Portraits. Eine photographische Intervention".