

Christine Walter

Bilder erzählen!

*Positionen Inszenierter Fotografie:
Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman,
Anna Gaskell, Sharon Lockhart,
Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*

Diese Arbeit wurde 2001 von der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Walter, Christine:

Bilder erzählen! : Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood / Christine Walter. - Weimar : VDG, 2002

Zugl.: München, Univ., Diss., 2001

ISBN 3-89739-282-8

Umschlagabbildung: Sharon Lockhart, *Untitled*, 1996
Cortesy neugerriemschneider, Berlin

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin
Druck: VDG, Weimar

ACHTUNG

Dieses Buch ist urheberrechtlich geschützt und darf nicht digitalisiert werden! Dies gilt auch für Bibliotheken.

Digitalisate unserer Titel finden Sie unter:
<http://www.vdg-weimar.de/pdfdownload>

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Teil A	
Historische und begriffliche Grundlagen der Inszenierten Fotografie	17
1. Voraussetzungen	17
Street Photography:	
Grundlage und Gegenpol Inszenierter Fotografie	17
Fotografie in der Bildenden Kunst der sechziger Jahre	19
2. Inszenierte Fotografie in der fotohistorischen Literatur von 1976 bis 1989	22
Begriffsvielfalt ohne Konsens: Von der »Erfundenen Wirklichkeit« zur »Table-Top-Photography«	23
»Photography in the Directorial Mode« (1976) von A. D. Coleman	27
»Fabricated to be Photographed« (1979): Erste inszenierte Fotoarbeiten	29
»Invented Images« (1980): Inszenierte Fotografie als Synthese verschiedener künstlerischer Richtungen	31
»Concept/Theater/Fiction« (1981): Fotografie und Wirklichkeit	33
»Image Scavengers« (1982): Der Einfluß der Massenmedien	34
»Staged Photo Events« (1982): Inszenierte Fotografie außerhalb der USA	35
Inszenierte Fotografie in den achtziger Jahren: »Ausstellungsvielfalt« versus »Definitionseinfalt«	36
Neue Ansätze zur Kategorisierung Inszenierter Fotografie	38
Zusammenfassung: Fabricated Photography in den siebziger und achtziger Jahren	41
3. »Postmoderne Fotografie« und der schwierige Umgang mit einer Theorie der Fotokunst nach der Moderne	43
4. Inszenierte Fotografie: Versuch einer Definition	52
Inszenierung im Theater	53
Inszenierung in der Fotografie	55
5. Exkurs: Zur Inszenierten Fotografie im 19. Jahrhundert	63
Der Piktorialismus der ersten Phase	64
Der Piktorialismus der zweiten Phase	66

Teil B

Inszenierte Fotografie in den siebziger und achtziger Jahren

69

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6. | Eileen Cowin: »The Photographer as Storyteller« | 69 |
| | Biographischer Hintergrund | 69 |
| | Werkübersicht: 1971 bis Anfang der achtziger Jahre | 70 |
| | Werkübersicht: 1984 bis Anfang der neunziger Jahre | 75 |
| | Das »Family Docudrama« (1980-1984): | |
| | Fiktion versus Dokumentation | 77 |
| | »Untitled« (1980) – Der Kuß als Inbegriff
alltäglicher Familienkonflikte | 79 |
| | »Untitled« (1980) – Fotografiertes Raum als
Bühnenraum. Familienalltag als Theater | 82 |
| | »Untitled« (1981, Double-Departure Scene) – Ein Abschied
aus mehreren Blickwinkeln | 84 |
| | Das »Family Docudrama«: Bilder erzählen! – mit den
Mitteln von Film, Theater und Malerei | 87 |
| | Exkurs: Das Simulakrum bei Rosalind Krauss und Eileen Cowins
»Family Docudrama« | 92 |
| | Eileen Cowins Werk in den neunziger Jahren:
Narrative Fotografie ohne Inszenierung | 99 |
| 7. | Jeff Wall: »Straight Photography along with Cinematography« | 102 |
| | Biographischer Hintergrund | 103 |
| | Das Frühwerk bis 1978 | 104 |
| | »Landscape Manual«, 1969 | 105 |
| | Die »Kluft zum Kunstwerk« (1971 bis 1978) | 110 |
| | Erste inszenierte Fotoarbeiten als Ausdruck eines
narrativen Bildkonzepts | 113 |
| | Gesellschaftskritische Beobachtungen in »Picture
for Women« (1979) | 115 |
| | »Picture for Women« als Inszenierte Fotografie | 123 |
| | Jeff Walls Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre:
Dokumentarfotografie mit den Mitteln der Inszenierung | 125 |
| 8. | Cindy Sherman und das inszenierte Porträt | 128 |
| 9. | Inszenierte Fotografie als Zeitchronik und Folge
eines gewandelten Kunstverständnisses | 133 |

Teil C	
Inszenierte Fotografie heute	141
10. Anna Gaskell: Gesteigertes Erzähltempo in Anlehnung an filmische Errungenschaften	141
Die »Wonder-Series«	144
11. Sharon Lockhart: Der veränderte Umgang mit der Erzählung im Bild	146
»Audition I bis V«	149
12. Tracey Moffatt: Emotion, Dramatik und Erzählung in stilistischer Vielfalt	153
»Scarred for Life«	158
13. Sam Taylor-Wood: Narrative Strukturen durch die Darstellung von Gleichzeitigkeit	160
Schlußbetrachtung	169
Bibliographie	174
Anmerkungen	188
Anhang	213
Verzeichnis der im Anhang aufgenommenen Literatur	243
Personenregister	245
Bildnachweise	247
Farbtafeln	249

Einleitung

Insenzierte Fotografie – was ist das? Will man das Bild eines Freundes machen und bittet ihn zu diesem Zweck, sich vor die Kulisse einer stimmungsvollen Landschaft zu stellen, ist die Aufnahme dann *inszeniert*? Fotografiert man den liebevoll gedeckten Tisch, bevor die Gäste kommen, ist das Inszenierte Fotografie, ein inszeniertes Stilleben gar? Gibt es bestimmte Kriterien, die erfüllt sein müssen, damit man von »Inszenierter Fotografie« sprechen kann, oder ist jede Fotografie nicht auf irgendeine Art *in Szene gesetzt*? Was überhaupt rechtfertigt die Etablierung eines Stilbegriffs, wenn durch den allgemeinen Sprachgebrauch der Eindruck vermittelt wird, daß dessen Merkmale der Fotografie ohnehin immer inhärent sind? Und, welches sind die Kennzeichen Inszenierter Fotografie, seit wann sind sie anzutreffen, wie lassen sie sich definieren und auf welche Art entwickelten sie sich im Verlauf der letzten zwanzig Jahre? Warum begannen Künstler das Medium der Fotografie in einer Weise zu nutzen, die zuvor höchstens im Piktorialismus des 19. Jahrhunderts zu finden war, nicht aber in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts?

Diesen Fragen geht die vorliegende Untersuchung nach, wobei sich der erste Teil mit der Ursprungsklärung, Erläuterung und Definition des Terminus beschäftigt, das heißt mit der Aufarbeitung dessen, was wir bis heute über Inszenierte Fotografie wissen, während sich der zweite und dritte Teil mit der Analyse Inszenierter Fotografie an konkreten Beispielen befaßt. Nur am Rande wird auf die Verortung der Fotografie in der Kunstgeschichte eingegangen und der in dem Fach immer stärker an Bedeutung gewinnenden Frage nach dem Bild. Dafür kommt dem Einfluß anderer »Bilder« und Medien auf die Inszenierte Fotografie in dieser Publikation besondere Aufmerksamkeit zu. Selbstverständlich gehört dazu, daß die Bedingungen, die für die Entwicklung der Inszenierten Fotografie berücksichtigt werden, nicht nur im Bereich der bildenden Kunst anzusiedeln sind, sondern daß auch Aspekte technischer, historischer oder sozialer Natur einbezogen werden. Die Ausführungen, die zu diesen Bereichen erfolgen – immer nah am Werk – erlauben daher, in dieser Arbeit nicht nur einen Beitrag der Kunstgeschichte zu sehen, sondern auch der Kunstgeschichte im Sinne einer Bildwissenschaft¹

Der Begriff »Inszenierung« ist seit Beginn des 19. Jahrhunderts gebräuchlich, der Ausdruck der »Inszenierten Fotografie« ist es erst seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. 1976/77 kam der Terminus in den USA auf und seit Mitte

der achtziger Jahre ist er auch in Deutschland geläufig. Ohne daß jemals definiert wurde, was »Inszenierte Fotografie« bedeutet, wird die Bezeichnung für nahezu jede Form von Fotografie verwendet, der man auf den ersten Blick ansieht, daß sie nicht im sog. Schnappschußverfahren entstanden ist.

Entgegen dieser geläufigen Auffassung von Inszenierter Fotografie läßt sich festhalten, daß der Terminus

- 1.) durchaus definierbar ist, und zwar in Anlehnung an den Theaterbegriff der Inszenierung, und daß
- 2.) die Inszenierte Fotografie bestimmte Merkmale erfüllt, die zuerst in der Fotokunst der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts auftreten, um sich dann in den achtziger Jahren voll zu entfalten.

Für die zeitgenössische Fotografie kann der Begriff nur noch mit Einschränkung verwendet werden, da sich viele Kennzeichen, die für die Inszenierte Fotografie der siebziger und achtziger Jahre charakteristisch sind, in der aktuellen Fotokunst zwar wiederfinden, durch den veränderten zeitlichen Kontext aber eine andere Bedeutung haben. Vor allem hat sich das Interesse an einer geschichten-erzählenden Kunst, die typisch für die Inszenierte Fotografie in ihrer Anfangszeit war, zu der Überlegung verlagert, wie Narration im Bild funktioniert.

Bisher hat sich die europäische Kunstwissenschaft relativ wenig mit Fotografie beschäftigt. Während in den USA die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium schon in den siebziger Jahren einsetzte, begann man in Europa erst etwa fünfzehn Jahre später, sich der Fotografie als einem kunsthistorisch relevanten Bereich anzunehmen.² Entsprechend bewegt sich die fototheoretische Forschung auch auf einem anderen Terrain: Werden in den USA etwa Fragen der Identitätssuche auf der Basis von feministischen, homophilen oder ethnisch/kulturellen Thesen diskutiert³, bleibt es hier häufig bei der Frage, ob eine Fotografie der Wirklichkeit entspricht. Trotz dieser Diskrepanz zwischen europäischer und amerikanischer Fotografieforschung versuchte man in den letzten Jahren, an die fototheoretische Auseinandersetzung in den USA anzuknüpfen, ohne zuvor die Grundlagen für den Umgang mit Fotografie als relativ neuem Medium der Kunstgeschichte zu klären.⁴ Zu diesen Grundlagen gehört neben der oben angesprochenen Frage nach dem fotografischen Bild auch die Definition und Analyse bestimmter Richtungen von Fotografie. Diese stehen zwar auch in der amerikanischen Fototheorie nicht immer im Einklang zu den dazu verwendeten Begriffen, durch die bereits viel länger währende Auseinandersetzung mit Fotografie werden dort aber bestimmte stilistische Ausprägungen für selbstverständlich genommen, über die hierzulande kein Konsens besteht – zumindest was die Fotokunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrifft.

Und da prinzipiell die kunsthistorische Aufarbeitung eines Mediums, einer Gattung oder einer künstlerischen Richtung ohne eine präzise Sprache nicht möglich ist, ist hier noch Grundsätzliches zu leisten. Wie schon Werner Hofmann in seinen »Grundlagen moderner Kunst« feststellte, ist »die Neuschöpfung des Kunstwerks im Wort die einzige Form der Aneignung, deren wir fähig sind.«⁵ Erst wenn das Bild in der Sprache einen angemessenen Ausdruck findet, kann auch ein Gespräch über Kunst stattfinden.

Der gesamte erste Teil dient daher Fragen der Begriffsklärung: Wann wurde der Begriff der Inszenierten Fotografie in welchem Zusammenhang verwendet und wie läßt er sich aus heutiger Sicht näher bestimmen?

In den siebziger Jahren waren viele Fotokünstler der *Street Photography* überdrüssig und suchten nach neuen Wegen, sich mittels der Fotografie künstlerisch auszudrücken, ohne länger auf den »entscheidenden Augenblick« zu warten. Gleichzeitig wurde das Medium Fotografie in anderen Kunstrichtungen (Concept Art, Land Art etc.) immer bedeutender, anfangs als Mittel der Dokumentation, später zum eigenständigen Schaffensprozeß. Beides trug zur Anerkennung der Fotografie als Medium der Bildenden Kunst bei und war damit wesentliche Voraussetzung für die Etablierung Inszenierter Fotografie.

Dem Überblick über Fotografie und Kunst in den fünfziger und sechziger Jahren schließt sich eine Übersicht der kunsthistorischen Literatur zur Inszenierten Fotografie an, die Rückschlüsse auf die zeitliche, örtliche und stilistische Einordnung des Phänomens zuläßt, und in die Thematik einführt. Ergänzend dazu ist die tabellarische Auflistung im Anhang gedacht, die sämtliche Fotokünstler enthält, die zwischen 1976 und 1992 im Zusammenhang mit dem Phänomen der Inszenierten Fotografie ausgestellt wurden (im Anhang verzeichnete Künstler sind im Text fett gedruckt). In dieser Auflistung sind Geburts- und Wohnort (2. Spalte) von über 400 Fotokünstlern aufgenommen sowie der Ort und Zeitraum ihrer Ausbildung (1. u. 2. Zeile der 3. Spalte). Damit wird auf einen Blick die regionale und zeitliche Verbreitung Inszenierter Fotografie erfassbar und für die weitere Forschung nutzbar gemacht. Eine Kurzbeschreibung wichtiger Werkkomplexe, die sich auf Inhalt, Genre und/oder Technik der fotografischen Arbeiten bezieht, verdeutlicht wiederkehrende Charakteristika der Inszenierten Fotografie (mit Spiegelstrich versehene Zeilen der 3. Spalte). Zudem nennt die letzte Spalte der Tabelle im Anhang diejenigen Ausstellungen, an denen die Fotokünstler teilgenommen haben, so daß künstlerische Vernetzungen sichtbar werden und die Bedeutung einer Reihe von in Europa weitgehend unbekanntem Fotografen hervorgehoben wird, die durch ihre rege Ausstellungstätigkeit zur Etablierung der Inszenierten Fotografie wesentlich beigetragen haben.

Der Literaturüberblick im ersten Teil dieser Untersuchung macht vor allem das sich wandelnde Verständnis von Inszenierter Fotografie deutlich und ihr Kernthema, die Frage nach dem Verhältnis zur Wirklichkeit. Einer der ersten, der sich zu dem Thema äußerte, A. D. Coleman (1976), sah Inszenierte Fotografie noch als kleinen Bereich von Fotografie, die er als interpretierend verstanden wissen wollte. Etwa zehn Jahre später wurde bereits selbstverständlich davon ausgegangen, daß Fotografie mit der Darstellung von Wirklichkeit nichts mehr gemein habe. Vielmehr wurde nun ein differenzierterer Blick auf das Phänomen geworfen, der weitere Unterteilungen hinsichtlich Methode und Inhalt erforderte.

Oft wurde Inszenierte Fotografie mit Strategien der Postmoderne in Verbindung gebracht, die in der Fotografie zeitlich mehr oder weniger parallel auftreten. Die Ausführungen zur postmodernen Fotografie erläutern daher neben dem wissenschaftlichen Stand fototheoretischer Forschung deren Merkmale, die auch für die Inszenierte Fotografie überprüft werden. Zwei unterschiedliche Ansätze postmoderner Fototheorie zeigen dabei die Schwierigkeiten, die sich aus dem Umgang mit einer Theorie der Fotografie und ihrer Analyse ergeben – vorausgesetzt, daß kein einheitliches Analysemodell existiert. Um ein derartiges Modell zu entwickeln, wird in dieser Untersuchung ein Vorschlag für eine Definition gemacht, die die Grundlage für Bildanalysen Inszenierter Fotografien bilden soll.

Unter der Voraussetzung, daß ein Begriff aus einer Disziplin oder Gattung nicht zufällig auf eine andere übertragen wird, wird zunächst der Inszenierungsbegriff der Theaterwissenschaften untersucht. Bislang wurde die Beziehung zwischen Theater (oder Film) und Fotografie viel zu wenig beachtet. Zwar hat man den Terminus der Inszenierung selbstverständlich für die Fotografie übernommen, allerdings ohne zu hinterfragen, worin die Verbindung zwischen dem ›In-Szene-setzen‹ des Theaters (und des Films) und einer Fotografie liegen könne. Gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte sich in den Theaterwissenschaften die Auffassung von Inszenierung aber grundsätzlich. Während sich der herkömmliche Inszenierungsbegriff auf materielle Dinge wie Licht- und Bühnentechnik, Kostüm oder Maske bezog, versteht die moderne Theaterwissenschaft unter Inszenierung die Umsetzung eines dramatischen Ganzen einschließlich seiner Überarbeitung auf die Reaktion des Betrachters hin. Wenn gegen Ende der siebziger Jahre nun der Begriff der Inszenierung auf die Fotografie übertragen wurde, ist davon auszugehen, daß dieser Übertragung die veränderte, das Bedeutungsspektrum maßgeblich erweiternde, Auffassung des Terminus zugrunde lag.

Alle weiteren Merkmale zur Definition Inszenierter Fotografie stützen sich neben ihren Parallelen zur Inszenierung im Theater auf methodische Grundlagen der Kunstgeschichte. In dem Moment, in dem ein Fotokünstler sämtliche Bildmittel bewußt einsetzt, müssen kompositorische, inhaltliche und rezeptionsästhetische Fragen für die Fotografie ebenso berücksichtigt werden wie für jede andere Gattung der Bildenden Kunst. Die Inszenierte Fotografie der siebziger und achtziger Jahre fordert damit etwa im Unterschied zur *Street Photography* auch eine veränderte Betrachtungsweise, die nur über den Weg des Bildes gehen kann.

Im Gegensatz zur Inszenierten Fotografie der siebziger und achtziger Jahre stehen Fotoin szenierungen des 19. Jahrhunderts, die in Abhängigkeit von der Malerei zu sehen sind. Im sog. Piktorialismus wurde weniger eine eigene fotografische Bildästhetik reflektiert, als daß man versuchte, mit den Mitteln der Inszenierung Malerei zu imitieren. Ein Exkurs zum Piktorialismus soll auch deshalb die Grundzüge piktorialistischer Fotografie aufzeigen, um sie gegenüber der Inszenierten Fotografie der zweiten Jahrhunderthälfte abgrenzen zu können.

Der zweite und dritte Teil der Untersuchung befaßt sich schließlich mit beispielhaften Werkkomplexen. Für die siebziger und achtziger Jahre wurden die amerikanischen Fotokünstler Eileen Cowin, Jeff Wall und Cindy Sherman als repräsentative Vertreter ausgewählt, für die zeitgenössische Fotokunst Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt und Sam Taylor-Wood. Die Entstehung Inszenierter Fotografie wird insbesondere anhand des Frühwerks von Eileen Cowin und Jeff Wall erläutert. Eingehende Analysen ihres Werkes verdeutlichen, warum und auf welche Weise sich Fotografen in den siebziger und achtziger Jahren mit der Inszenierung narrativer Szenen beschäftigten. Dabei fällt auf, daß ihr Werk und ihre dazu in Beziehung stehenden Aussagen die eingangs erwähnte Frage nach dem Bildbegriff in der Fotokunst nur marginal berühren, weshalb diese Diskussion auch nur sekundär behandelt werden kann – auch deshalb, weil sich diese Untersuchung sehr eng am Werk orientieren will.

Eileen Cowin war vor allem in der Anfangszeit auf Ausstellungen zur Inszenierten Fotografie häufig vertreten. Sie gehörte zu den ersten, die ihre Bilder in Szene setzten und damit zur Etablierung des Terminus wesentlich beitrugen. Außerdem ist Cowin seit 1975 in Santa Monica (Los Angeles/CA) ansässig, wo sie zu einem Kreis kalifornischer Fotokünstler zählt (u. a. JoAnn Callis, Robert Heincken, Darryl Curran), der durch seine Ausstellungs- und Lehrtätigkeit die Entwicklung von der geradlinigen Fotografie (*Straight Photography*) hin zu einer Fotografie förderte, deren künstlerische Handhabung keinen Beschränkungen mehr unterliegt.

Daß viele dieser Fotokünstler in Kalifornien lebten und/oder studierten, zeichnet die kalifornische Umgebung als eine der Geburtsstätten Inszenierter Fotografie aus.⁶ Das zeigt auch eine Reihe früher Ausstellungen mit inszenierten Fotografien an der amerikanischen Westküste.⁷ Zweifellos war hier die Nähe zu Hollywoods Filmindustrie inspirierend und der Blick auf die Filmbranche lag allein aus praktischen Gründen nahe: Auch wenn die inhaltlichen Anliegen Inszenierter Fotografie mit denen der »Traumfabrik Hollywood« nichts gemein haben, konnten hier technisch-materielle Erfahrungen etwa zur Beleuchtung, zur Maskenbildnerie, zur Schauspielkunst oder zur Dramaturgie gesammelt und umgesetzt werden. Wie sehr neben diesen technischen Fragen auch Inhalte und Erzählstrukturen des Films von Fotokünstlern reflektiert und übernommen wurden, zeigen ebenfalls Cowins Fotografien. In der Serie »Family Docudrama« setzt sich die Künstlerin intensiv mit filmischen Mitteln auseinander, übernimmt Stereotypen des Films und zitiert direkt filmische Vorbilder.

Auch **Jeff Wall** ist dem Film besonders verbunden. Als junger Künstler experimentierte er mit verschiedenen Richtungen der Bildenden Kunst (abstrakte Malerei, Concept Art etc.), ohne zunächst einen Weg zu finden, seine theoretischen Interessen mit seinem Wunsch nach einem narrativen Bildkonzept zu vereinen. Gerade die konzeptuelle Fotografie konnte der Erzählung im Bild sogar hinderlich sein, wie die Analyse von Walls bisher wenig beachtetem Frühwerk zeigt. Die Arbeit »Landscape Manual« (1969) macht deutlich, daß der dokumentarische Charakter der Fotografie, wie die Concept Art ihn sich zu eigen machte, auch in seiner freiesten Anwendung über kurz oder lang zu großer formaler und inhaltlicher Ähnlichkeit verschiedener Arbeiten führen mußte. Die Abwendung von vorherrschenden Kunstformen war daher die Voraussetzung zur Idee der inszenierten Leuchtkastenbilder, für die »Picture for Women« (1979) hier exemplarisch steht.

Die amerikanische Künstlerin **Cindy Sherman** darf bei dem Thema der Inszenierten Fotografie nicht fehlen. Ihre aufwendigen Selbstdarstellungen sind geradezu zum Inbegriff des Terminus geworden. Da Shermans Werk aber bereits in vielerlei Hinsicht aufgearbeitet ist, wurde eine Analyse ihres Gesamtwerkes nicht angestrebt. Die Darstellung der Entwicklung von ihren »Untitled Film Stills« (1977) zu den sog. »History Portraits« (1988) soll allein die Weiterführung inszenatorischer Strategien für das Genre des Porträts (und des Stillebens) veranschaulichen.

Die Werkanalysen von Eileen Cowin, Jeff Wall und Cindy Sherman werfen die Frage auf, ob es sich bei der Inszenierten Fotografie der siebziger und achtziger Jahre um ein einheitliches Bildkonzept handelt, welches auch in den neunziger Jahren und später noch verfolgt wird, oder ob hier eine Vorgehensweise gegeben ist, die stilistisch, inhaltlich und formal nur für einen bestimmten Zeitraum oder sogar nur für einzelne Künstler zutrifft.

Dabei fällt auf, daß die Aufmerksamkeit, die man der Inszenierung in der Fotografie sowohl in der Praxis als auch der wissenschaftlichen Auseinandersetzung noch bis Anfang der neunziger Jahre entgegenbrachte, deutlich abgenommen hat. Ausstellungen oder Publikationen zum Thema finden sich in jüngster Zeit kaum mehr, und der Umstand, daß Fotokünstler inszenieren, scheint fast nicht mehr der Rede wert. Zu selbstverständlich ist mittlerweile die Tatsache, daß eine Fotografie manipuliert oder inszeniert wird, als daß ihre Entstehungsweise noch thematisiert würde. Zwar sind die Grundzüge Inszenierter Fotografie nicht verloren gegangen, aber das Feld ihrer Anwendung hat sich verändert. Am Beispiel von **Anna Gaskell**, **Sharon Lockhart**, **Tracey Moffatt** und **Sam Taylor-Wood** wird ein Ausblick auf jüngste Beispiele Inszenierter Fotografie geworfen. Dabei zeigt sich, daß zeitgenössische Fotokünstler das Erbe der älteren Generation zwar übernehmen, es aber mit ihren eigenen Themen so ausbauen, daß die Frage nach der Inszenierung im Bild sekundär wird. Die Werkanalysen der jungen Fotokünstlerinnen belegen, wohin sich die Inszenierte Fotografie der siebziger und achtziger Jahre entwickelt hat, und wie sich die Fragen nach dem Bild verändert haben. Deutlich wird dabei, daß die Anwendung der aufgestellten Definition und der damit verbundene interpretative Ansatz nach wie vor eine wichtige Annäherung an das Phänomen leistet – auch wenn es sich um ein Phänomen handelt, dessen fortlaufende Veränderung selbstverständlich zu berücksichtigen ist. Inszenierte Fotografie ist keine abgeschlossene Epoche der Fotografiegeschichte, sondern muß als eine bestimmte künstlerische Darstellungsweise mit jeder neuen Fotoinszenierung neu hinterfragt werden.

Teil A Historische und begriffliche Grundlagen der Inszenierten Fotografie

1. Voraussetzungen

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es für die Fotografie nicht nur in Bezug auf die Inszenierung zu entscheidenden Veränderungen. Obwohl es aus heutiger Sicht den Anschein macht, als sei die Inszenierte Fotografie in den siebziger Jahren plötzlich und zufällig entstanden, wurde ihr Fundament genau genommen schon seit langer Zeit vorbereitet: zum einen durch die Etablierung der *Street Photography* in der Bildenden Kunst und – damit verbunden – zum anderen durch ein sich wandelndes Verständnis gegenüber dem Medium der Fotografie.

Die *Street Photography*, die das Erscheinungsbild der Fotografie bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts wesentlich prägte, bildet historisch gesehen die Basis der Inszenierten Fotografie, verhält sich darüber hinaus aber konträr zu dieser. In diesem Gegensatz liegt einer der Gründe, warum sie für die Inszenierte Fotografie so bedeutend war: Fotografen und Fotokünstler hatten immer seltener ein Interesse daran, auf ihr Motiv zu warten, ohne in das erhoffte Geschehen eingreifen zu können. Der Zwang zur Spontaneität stand der Lebendigkeit und dem Humor der *Street Photography* im Weg, so daß sie einer »gestellten Lebendigkeit« weichen mußte, die sich nur mit den Mitteln der Inszenierung erreichen ließ.

Street Photography: Grundlage und Gegenpol Inszenierter Fotografie

Street Photography, ein Begriff für den es keine adäquate deutsche Übersetzung gibt, umfaßt die Fotografie der vierziger bis sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die im weitesten Sinn das spontane Fotografieren auf der Straße beinhaltet. Häufig ist die *Street Photography* dokumentarisch, da sie bestimmte soziale Umstände festhält und öffentlich macht.⁸ Umgangssprachlich wird auch der nicht genauer definierte Begriff der Schnappschußfotografie verwendet, der die gleichen Inhalte wie die *Street Photography* transportiert. Der Ausdruck

»Schnappschußfotografie« wird in der Regel aber noch allgemeiner gebraucht, da der Begriff weder stilistisch, lokal (durch die »Straße«) noch zeitlich eingeschränkt ist.⁹ Ein »Schnappschuß« (engl. candid shot/snap shot) ist eine ungestellte Fotografie, für die der Fotograf weder kenntlich noch bewußt in das Bildsujet eingreift.

Obwohl es derartige Aufnahmen schon seit dem 19. Jahrhundert gegeben hat, entwickelte sich die *Street Photography* erst seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem eigenen künstlerischen Zweig. Diese Entwicklung wurde wesentlich durch die Erfindung von Kleinbildkameras gefördert (Markteinführung der Leica 1925), die es dem Fotografen ermöglichte, seine Kamera immer bei sich zu tragen, so daß er nach der Erfindung des Blitzlichtes (1887 Erfindung des Blitzlichtpulvers, 1925 Erfindung des Blitzes) sogar in Innenräumen fotografieren konnte – im übrigen eine Situation für die der Ausdruck der *Street Photography* genaugenommen nicht mehr greift. Eine ganz eigene Ästhetik dieser spontanen, ungestellten Fotografie in Hinsicht auf ihren künstlerischen Wert entwickelte Henri Cartier-Bresson, der mit seinem Werk »Images à la Sauvette« (1952) den Begriff des »entscheidenden Moments« in die Fotografiegeschichte einführte.¹⁰ Der entscheidende Moment, Ausdruck für eine spontan entstandene, aber dennoch künstlerische Aufnahme »verkörpert eine Wechselbeziehung zwischen Auge, Körper und Geist, in der intuitiv der Moment erkannt wird, in dem formale und psychologische Elemente [...] eine größere Bedeutung erkennen lassen.«¹¹ In Europa trugen neben Henri Cartier-Bresson vor allem André Kertész und Brassai dazu bei, daß sich die *Street Photography* als künstlerische Fotografie durchsetzte, während in den USA **Garry Winogrand**, Robert Frank und **Lee Friedlander** Wegbereiter dieses *street style* waren. Obwohl die Bilder der *Street Photography* in formaler Hinsicht selten einen gemeinsamen Nenner haben, lassen sich einige Charakteristika ausmachen, die eine stilistische Zuordnung erlauben: Oft sind es alltägliche Situationen, die mit der Kamera festgehalten werden. Die häufigsten Motive sind Menschen auf der Straße, beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen. Der Fotograf sieht etwas, was seine Modelle nicht sehen können, Szenen, die alltäglich sind, dafür aber Widersprüche oder im Motiv verborgene Analogien enthalten, und zwar in ungewohnter, unterhaltender oder belustigender Weise. Formale Kennzeichen der *Street Photography* sind schwarzweißes Fotopapier mittelgroßen Formats, große Tiefenschärfe, starke Kontraste und die Konzentration des Hauptmotivs in der Bildmitte.

Neben der *Street Photography* gab es andere künstlerische Richtungen, die für die Entwicklung der Inszenierten Fotografie in den siebziger und achtziger Jahren von Bedeutung waren. In Bezug auf die Bildende Kunst sind hier vor allem

Pop Art, Land Art, Performancekunst und Concept Art zu nennen. Andere Bereiche, die zur Entstehung der Inszenierten Fotografie beitragen, betreffen einen größeren sozialen und kulturellen Kontext. Einige grundsätzliche Bemerkungen zur Fotografie der sechziger Jahre sollen die Veränderungen hinsichtlich ihres Status als Gattung der Bildenden Kunst skizzieren.

Fotografie in der Bildenden Kunst der sechziger Jahre

Zunächst einmal ist festzuhalten, daß es zwei Stränge innerhalb der Fotografiegeschichte gibt, für die zu unterscheiden gilt, wie sehr sich das Medium eigenständig, das heißt aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften entwickelte und wie sehr es an zeitgenössische Tendenzen der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, gebunden war. Seit Erfindung der Fotografie orientierten sich Fotografen immer stark an der Malerei und imitierten, was ihre malenden Kollegen mit Pinsel und Farbe erreichten. Erst mit der *Straight Photography* (etwa ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts) und noch stärker mit der *Street Photography* setzten Fotografen bewußt auf die Eigenschaften der Fotografie über die die Malerei nicht verfügt: größtmögliches objektives, authentisches oder spontanes Festhalten der Wirklichkeit. Davor entwickelte sich die Fotografie nicht nur in Anlehnung an die Malerei der Zeit, sondern ist ohne diese auch nicht denkbar, wie etwa der Piktorialismus der ersten und zweiten Phase zeigt (1850 und um 1900) oder die Fotografie, die sich unter dem Einfluß sog. ›ismen‹ entwickelte, das heißt kubistische, surrealistische und dadaistische Fotografie bis circa zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

Die Ablösung der Fotografie als »Anhängsel« der Malerei zu einem selbständigen künstlerischen Medium führte zu spezifischeren Fragen nach Form und Inhalt. In dem Maße, in dem sich die Fotografie an die Malerei angelehnt hatte, übernahm sie auch ihre Themen und Motive. Jetzt stand aber die Aufnahmetechnik im Vordergrund. Das heißt, man wollte mit der Fotografie etwas darstellen, was **nur** mit der Fotografie so darstellbar war. Daß unter diesen Bedingungen eine Reflexion über das Medium selbst stattfand, viel stärker als es bei der an die Malerei gebundenen Fotografie der Fall sein konnte, war unerläßlich.

Entscheidende Veränderungen brachten die sechziger Jahre, als man begann, sich mit dem Medium selbst, seinem spezifischen Ausdruck und seinem Verhältnis zur Wirklichkeit zu beschäftigen. Es war nicht mehr nur der Fotograf, der fotografierte, sondern immer häufiger der Künstler, der zur Kamera griff. Dem kam entgegen, daß die Kameratechnik mittlerweile so vereinfacht war, daß selbst ein Amateur die Fotografie leicht nutzen konnte. Im Laufe der sechziger Jahre