

## **Fritz Franz Vogel, THE CINDY SHERMANS: inszenierte Identitäten, 2006, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien**

### **Schauplatz 19: Stellvertreter-Ichs**

In den meisten bisher untersuchten Bildwelten steht das Subjekt im Vordergrund, das zugleich als Fotograf amtiert. In einigen Fällen kann oder will sich das Subjekt hinter der Kamera aber nicht aus dieser Funktion herauslösen, z.B. weil es stärker als Fotograf wahrgenommen werden will oder weil es sich vermeintlich nicht (mehr) ziemt, als Modell vor die Kamera zu treten, oder weil es schlicht für das Konzept nicht relevant ist. In solchen Fällen werden Menschen als Modelle angeheuert und agieren vor der Kamera auf Anweisung des inszenierenden Fotografen. Sie verwirklichen seine Idee und der Fotograf dirigiert und inszeniert entlang seines Konzepts. Den Models oder Statthaltern wird die Rolle von Statisten zugewiesen, die mit mehr oder weniger eigenem Engagement, ja individueller Obsession, agieren dürfen.

Durch die Aquisition von Aussenstehenden, Bekannten und/oder Fremden, wenn auch dem Projekt gegenüber wohlgesinnten Menschen, wird nicht nur eine Arbeitsteilung in den Produktionsprozess eingeführt, sondern es lassen sich auch ungleich umfangreichere Vorhaben umsetzen. Der Ich-Erzähler mutiert in die 3. Person.

Diese Vorgehensweise ist vor allem in neuerer Zeit sichtbar, wenn die Inszenierung zu Tableaus ausufert. Dabei werden beinahe filmische Dimensionen erreicht, die keinen Aufwand scheuen, gross dimensionierte Projekte zu realisieren. Dem Fotografen kommt dabei nicht mehr nur die Rolle des Konzeptualisten und Ablichters zuteil, sondern auch als eigentliche Regisseurin, Dramaturgin und Produktionsleiterin. Der Fotograf wird zum Kleinunternehmer, zum theatralischen Störarbeiter, der mal da mal dort Inszenierungen schafft, deren Konzept und Resultate in Buchform gegossen werden. Es sind weniger Einzelarbeiten, sondern sie knüpfen an am Projektgedanken.

Die Vielfalt solcher fotografischer Grossproduktionen soll an einigen Beispielen exemplifiziert werden, weil der Trend zu grossformatigen Bildern mit einem Trend zu seriellen und eben umfangreichen, grossinszenatorischen Projekten verkoppelt wird.

Zu erwähnen sind die Arbeiten von Jeff Wall, dessen Einzelbildern ein hochkomplexes Bezugssystem von Bildchiffren und Wahrnehmungsebenen zugeordnet wird. Da zu Wall genügend Literatur vorhanden ist – er gilt sozusagen als intellektueller Kopf der Inszenierungsbranche, denn Wall ist promovierter Kunsthistoriker –, sei hier auf eine eingehende Bildanalyse verzichtet. Walls Arbeiten oszillieren zwischen klassischer Historienmalerei und Werbeästhetik, sind angesiedelt zwischen dörflichem Niemandsland, abgewerkter Industriebrache und metropolitaner Banlieu, thematisieren Heimat, Migration, gesellschaftliche Konventionen, und bedienen sich der methodischen Mitteln der Mikrosoziologie, Konzeptkunst und des Fotojournalismus. Als Form hat er das Diapositiv gewählt, dessen riesige Formate nicht nur eine übersteigerte Leuchtkraft besitzen, sondern von mehreren Betrachtern gleichzeitig und von verschiedenen Winkeln betrachtet werden können. Darüber hinaus sollen die Dias Transparenz (transparency = Diapositiv) in die Metaphern unserer Zeit und Gesellschaft schaffen. Die Einbettung kleiner Szenen des Alltags in eine monumentale Gemäldekonzepktion mit dramatischem Horizontaufbau, diversen Blickrichtungen und Verlaufslinien, hergestellt mit digitalen und analogen Verfahren, z.T. zusammengesetzt aus Dutzenden von fotografischen Einzelteilen bringt ihn nicht nur in die Nähe von Rejlanders Kompositfotografie «The two ways of life» (1857), sondern lässt auch erahnen, dass sich seine Rekonstruktionen halbfiktionaler, halb dokumentarischer Ereignisse zur Verdichtung der theatralischen Mittel (Kostümierung, Windmaschine, Lichtdramatik) bedienen. Die analytische Kombination von Kunst und Dokumentation an den Rändern der Gesellschaft bezweckt und bemüht zwar eine aufklärende Pädagogik, doch sind viele Bilder jenseits des Aha-Effekts erstaunlich dünn. Da mögen auch die kunsthistorischen Anleihen und Exzerpte in seinen Bildern, die ihn als kanadischen Gegenspieler zur Amerikanerin Cindy Sher-

man stilisieren, nur wenig ändern. Die kinematografisch-epischen Aufrisse (z.B. durch Boden- oder Luftperspektive, durch die Dialektik von Mimik und Gestik) erzeugen zwar An- und Entspannung, doch werden sie fotohistorisch in gescheiterten Interpretationsversuchen über Gebühr verklärt, wenn man ähnliche Inszenesetzungen anderer FotokünstlerInnen als Gegenbeispiele in Betracht zieht und begutachtet.

Wenn es also darum geht, aktuelle Gegenbeispiele zu Wall zu finden, so sollen Istvan Balogh, Bettina Flitner, Diana Blok, Vanessa Beecroft, Albert Arthur Allen, Charlie White und Olaf Breuning einer Untersuchung unterzogen werden.

## Istvan Balogh

Einem unmittelbaren Vergleich zu Wall hält der Schweizer Istvan Balogh (\*1962) problemlos stand. In stiller Bescheidenheit produzierte er in den letzten Jahren grossformatige, inhaltlich sehr dichte Bilder. In «Cadre de vie» (1992) und «The iron age» (2002) versammelt er einen Teil seiner bisherigen Bildwerke. Wie Wall realisierte Balogh narrative Einzelbilder, jedoch auf Papier und nicht als Leuchtkästen, die nicht linear eine Geschichte erzählen, sondern als Metaphern und Allegorien gelten. Die Farbfotografien sind ausgestattet mit einer Sensibilität, die ein geschultes Auge ausmachen, aber auch mit einer postmodernen Verrätselung, die ob den potentiellen Anspielungen und der verklausulierten Logik auch ratlos macht. Titellose Bilder mit einigen wenigen Ausnahmen wie «Nemesis» (1992), «Orakel» (1994), «Membran» (1993), «Eisprinzessin» (2004) geben keine eindeutigen Antworten, wie wir das bereits für Boyd Webb festgestellt haben. In ihnen steckt der aufgesaugte Zeitgeist, der zwischen Bewusstsein, Erinnerung und Unbewusstsein pendelt. Baloghs Welten sind in gewisser Masse Archivierungen dieser Reflexionen, fotografische Container, die in einem abgezielten Bereich die subjektiven Erfahrungen mit den Objektivitäten der Welt für einen Moment korrelieren und symbolisieren lassen.

Der Verweis auf die Eisenzeit in seiner letzten Publikation, also der neben der Stein- und Bronzezeit dritte Teil, mit dem die Forschung im 19. Jahrhundert die vorgeschichtlichen Periode anhand verwendeter Werkstoffe zu systematisieren versuchte, wird hier eher in einem übertragenen Sinn einer eisernen Zeit gebraucht. Es ist eine versteifte, unbewegliche, kristalline Zeit, die irgendwie glücklos, vereinsamt und abgelöscht ist; es ist vielfach Lebensherbst, manchmal gar garstiger Winter. Deshalb lauert in Baloghs Bildern auch immer etwas Bedrohliches.

«Allegorie» (C-Print, 1480x1100 mm, 1992)

An einem frühlingshaften Tag untersucht eine mit dem obligaten Volvo vorgefahrene, 5-köpfige Mordkommission in einem Brachland vor einer tristen Wohnüberbauung eine männliche Leiche: einer fotografiert, einer telefoniert, einer inspiziert die Hand des Toten, einer probiert ein Pulver mit seiner Zunge, eine letzte Person riecht an einer Phiole mit einer gelblichen Flüssigkeit, die wohl aus den ausgeleerten Nippes der Handtasche stammt. Woran und warum der junge Mann gestorben ist, lässt sich nicht sagen.

Die zusätzlich vom Aufnahmestandpunkt her geblitzte Tageslichtaufnahme präsentiert die fünf Personen in einem künstlich arrangierten Auftritt. Die Fotografie lässt sich als Allegorie auf die fünf Sinne lesen: sehen, hören, tasten, schmecken, riechen. Bei der kriminalistischen Spurensicherung ist es angezeigt, alle Sinne einzusetzen.

«Ohne Titel» (C-Print, 1460x1140 mm, 1992)

An einer Ausfallstrasse in der Nähe einer Kochkamin-Verbrennungsanlage sitzt eine Frau mit ihrem gut eingepackten, krabbelnden Nachwuchs, der ihr keine Ruhe zu lassen scheint. Gemäss Schriftzug auf ihrem Kartonschild möchte sie an diesem gräulichen Wintertag nach Lyon, kann sich aber nicht aufraffen, per Autostopp wirklich mitgenommen zu werden. Ihr Gesichtsausdruck ist ernüchtert, ihre Augen sind verweint. Die Flucht dieser alltäglichen Maria mit ihrem Kind irgendwohin ist nahe am

Ende eines Kremierungsofens für allerlei Produkte, einschliesslich der Gefühle, an eine vorläufiges Ende gekommen. Mensch wie Material sind Strandgut, das erst nach eingehender Einkehr wieder bewegt werden kann.

«Ohne Titel» (C-Print, 1420x1100 mm, 1993)

Das männliche Gegenstück dazu findet in einem spätherbstlichen Niemandsland mit natürlichem Wildwuchs und deponierten Steinbrocken statt. Hier hat ein junger Mann seine Briefschaften aus Übersee vor sich ausgebreitet und damit begonnen, einen Brief nach dem andern anzuzünden. Wie schwer es ihm fällt, die Liebe hier zu verbrennen, steht ihm ins Gesicht geschrieben. Die Radikalität seines Tuns scheint ihm sehr bewusst, denn sein Outfit verweist auf einen, der zu einem individuellen, metaphorischen Begräbnis gekommen ist. Er ist gewillt, das Vergangene durchaus seelisch schmerzvoll und mit innerer Teilnahme hinter sich bringen zu wollen. Die Liebe verbrennt hier allemal und in effigie.

Es gibt weitere Werke, die als <Suchbilder der Liebe> gelten könnten, denn oft treffen sich Leute unvorhergesehen, befinden sich am Scheideweg, sehen einander vor lauter Wald nicht mehr, sinnieren angesichts des Dickichts, orakeln über die Zukunft, stehen in der Schattenseite des Lebens, balancieren über dem Abgrund, finden Erinnerungen im Strandsand. Die Beziehungsaspekte treffen Menschen in ihrem besten Alter, zwischen 20 und 40, dann, wenn das promiskuitive Wechselspiel der Geschlechter zwar nicht unbedingt am grössten ist, aber wo Erfahrungen und Erwartungen stärker akzentuiert werden und damit Enttäuschungen am heftigsten die Seele treffen.