

Hausarbeit

Betrachtungen der
Poiesis und der Material Fiction
anhand der analogen Fotografie.

Im Rahmen des Seminars "Material Fiction"
bei Karin Lingnau und Prof. Dr. Georg Trogemann.

Sommersemester 2018

Sissy Schneider
Matrikel Nr.: 101855
sissy.schneider@hotmail.de

1 Einleitung

2 Poiesis

2.1 Einführung in das Konzept der Poiesis

2.2 Poiesis und Material Fiction

2.3 Poiesis und Praxis in der künstlerischen Arbeit

3 Die fotografische Praxis als Poiesis

3.1 Drei Diskurse in der Fototheorie

3.1.1 Fotografie als Spiegel des Wirklichen

3.1.2 Fotografie als Transformation des Wirklichen

3.1.3 Fotografie als Spur eines Wirklichen

4 Index, Materialität und Fiktion

4.1 Index und Fiktion

4.2 Das Innere Bild

4.3 Codes und das Weltgefüge

5 Fazit

6 Quellen

1 Einleitung

Was ist das Konzept der Poiesis und wie funktioniert sie? Welche Bedeutung hat der poetische Erkenntnisprozess für den Menschen? Was ist der Zusammenhang der Poiesis und der Material Fiction, und wie konstituiert sich dieser im Detail? Kann die künstlerische Praxis durch die Poiesis hinreichend beschrieben werden? Ist eine Fotografie, die einen Ausschnitt der Wirklichkeit zeigt etwas poetisch hervorgebrachtes und inwiefern ist sie anders als die bloße Mimesis der Wirklichkeit? Inwiefern spielt der direkte Verweis der Fotografie auf die Welt eine Rolle in der Material Fiction? Und was bedeutet das für die fotografischen Hervorbringungen in verschiedenen Kontexten?

In einem deduktiven Vorgehen möchte ich diese Fragen beantworten, indem ich als erstes eine allgemeine Definition der Poiesis anführen möchte. Die Ursprüngliche aristotelische Konzeption der Poiesis werde ich anhand zeitgenössischer Positionen (Georg Picht und Dirk Cürsgen) erweitern, um in einem nächsten Schritt die Verbindung der Poiesis zu real existierendem Material zu betrachten, anschließend werde ich die Poiesis in Beziehung zur Material Fiction setzen. Durch die gezielte Fragestellung nach den poetischen Mechanismen in der künstlerischen Praxis werde ich die inklusiven Definitionen der Poiesis auf die Probe stellen und Arbeitsmechanismen im Sinne der Material Fiction beispielhaft anführen. In einem dritten Schritt werde ich ausführlich die poetischen Hervorbringungen innerhalb der analogen Fotografie analysieren und ihre Beziehung zur Fiktion, welche sich in physischem Material veräußert, betrachten. Diese dritte Teilanalyse werde ich anhand der Struktur der fotografischen Diskursordnung nach Philippe Dubois durchführen, und zeigen, dass mit der intensiven Beschäftigung der Fototheorie auch die Mechanismen der Poiesis in ihr hervortreten werden. Schlüsselbegriffe der Analyse hinsichtlich der Material Fiction in der künstlerischen Arbeit allgemein, und in der Fotografie speziell, werden die von Charles S. Peirce definierten Zeichenkategorien des Ikon, Symbol und Index sein, mithilfe derer ich die genauen Verhältnisse von Material und Fiktion aufzeigen möchte.

Um unterschiedliche Facetten und Wirkmechanismen der Poiesis in der künstlerischen Arbeit mit dem Fokus auf die Material Fiction offenzulegen, wird die Analyse über die Poiesis und die Material Fiction im Allgemeinen, über die Analyse der Poiesis in der künstlerischen Arbeit, bis hin zur Material Fiction in der analogen Fotografie im Speziellen führen. Dieser dritte Teil fokussiert sich auf das Aufkommen der Fotografie und seine analoge materialgebundene Technik (Anfang des 19. Jahrhunderts), die Digitalisierung der Fotografie ab Beginn des 21. Jahrhunderts werde ich nicht betrachten. Ergebnis soll ein detailliertes Verständnis der poetischen Hervorbringungen in der künstlerischen Arbeit sein, wobei der Fokus auf der Material Fiction in der analogen Fotografie liegen wird.

2 Poiesis

2.1 Einführung in das Konzept der Poiesis

Aristoteles zufolge gibt es drei Grundformen der Erkenntnis.»(...) in der *Nikomachischen Ethik* (VI, 2, 1339a26-b4) (unterscheidet Aristoteles) bekanntermaßen zwischen *Theorie, Praxis und Poiesis*. Die *Theorie* strebt nach der Erkenntnis der Wahrheit über die von sich aus bestehenden Dinge im reinen Denken, also über Seiendes, das nicht erst durch und für den Menschen besteht. Die *Praxis* richtet sich hingegen vorrangig auf das gute (tugendhafte) und schlechte Leben des einzelnen Menschen innerhalb einer politischen und sozialen Gemeinschaft. Aus der *Praxis* wird dann schließlich noch ein besonderer Typus menschlichen Handelns ausgeschieden, das Hervorbringen oder Herstellen, die *Poiesis*. Hat das praktische Handeln seinen Zweck jederzeit in sich selbst - das Gute wird nicht um etwas anderen, sondern um seiner selbst willen erstrebt-, so setzt das poetische Tun immer schon ein äußeres Ziel als gesetzt voraus.« (Cürsgen, 2012: 13f) Die theoretische Erkenntnis beispielsweise, beobachtet den Lauf natürlicher Gewässer und folgert daraus, dass der Wasserlauf der Schwerkraft folgt. Ein Beispiel für die Praxis wäre das Singen unter der Dusche. Es erfüllt keinen Zweck, sondern ist eine Tätigkeit, die selber ein Ziel (Selbstzweck) ist. Die Poiesis beschreibt Aktivitäten, die ein Werk oder Produkt hervorbringen oder verwirklichen welches, nachdem es hervorgebracht ist, für sich selbst besteht und Aristoteles zufolge einen äußeren Zweck erfüllt. So zum Beispiel die Erfindung und das Verlegen einer Wasserleitung, damit die gesellschaftliche Wasserversorgung gesichert ist. »*Poiesis* heißt das Hervorbringen, oder das Schaffen. (...) der Oberbegriff für solches Hervorbringen heißt bei Aristoteles ‚*Technē*‘ (...) unter den Namen *Technē* fällt: sämtliche Handwerke, die Medizin, sämtliche Künste aber auch weite Bereiche der Politik und Ökonomie. Die Theorie der Poiesis wäre also eine Theorie von allen überhaupt möglichen Formen der Produktion gewesen« (Picht, 1968: 429), hätte Aristoteles sie ausgearbeitet.

Jedoch lässt sich, besonders seit der Philosophie der Neuzeit, so Cürsgen, nicht mehr von drei hermetisch voneinander getrennten Erkenntnisprozessen sprechen, sondern von solchen, die sich gegenseitig durchdringen. (vgl. Cürsgen, 2012: 14) Das praktische Handeln fordert theoretische Erkenntnisse. Und erst durch das in der Welt sein der Dinge und durch die theoretische Erkenntnis dieser, lassen sich neue mögliche Dinge hervorbringen. Andererseits »ist (es) eine methodische Notwendigkeit für die Physik, sich nicht mehr zufällig theoretischen Beobachtungen zu überlassen, sondern gesetzmäßig und wissenschaftlich die Natur zu Antworten zu zwingen. Denn die Vernunft kann allein das wirklich einsehen, was sie selbst nach ihrem eigenen Plan und Entwurf hervorbringt (Kritik der reinen Vernunft, B XIII); sie muß sich in die Natur hineinlegen, um überhaupt etwas in ihr finden zu können (Kritik der reinen Vernunft, B XIV). Poietisches Denken offenbart sich als Ursprung des theoretischen wie des praktischen Denkens. (...) Die Erkenntnistheorie sucht dementsprechend nach dem Verständnis der immer schon stattfindenden poetischen Vermittlung von Form und Stoff, Begriff und Anschauung, Denken und Sinnlichkeit. Alle theoretisch-physische Erkenntnis gründet in einem subjektiv poetischen, formalen materiegerichteten Apriorismus.« (Cürsgen, 2012: 16f).

Neben Cürsgen beschreibt auch Picht die Poiesis als die Erkenntnisform, die Theorie und Praxis eigentlich zugrunde liegt. »Hier steht die poetische Vernunft nicht mehr selbstständig neben der theoretischen und der praktischen Vernunft, sondern sie ist (ihnen) übergeordnet. Aus dem Vermögen der Kunst im weitesten Sinne dieses Wortes entspringt erst das Vermögen theoretisch zu erkennen und praktisch zu handeln.« (Picht, 1968: 431) Man kann sich die Poiesis wie eine Analyse mit gleichzeitiger Synthese, eine Deduktion und damit einhergehender Induktion vorstellen. Cürsgen beschrieb die Bewegung der Möglichkeiten als charakteristisch für die Poiesis (vgl. Cürsgen, 2012: 38). Doch was ist die primäre Leistung der poetischen Vernunft? Diese Frage beantwortet Picht mit dem Begriff des Entwurfs. Er beschreibt den Entwurf als eine innere Anschauung, ein geistiges Bild von dem, was hervorgebracht werden soll. »Das Entwerfen ist jenes ursprüngliche Vermögen, welches den Menschen befähigt zu produzieren und zu planen (...) und jene künstliche Welt zu erzeugen, die ihm das Leben inmitten einer feindlichen Natur erst möglich macht.« (Picht, 1968: 432) Aber wie entstehen diese Entwürfe? Cürsgen schreibt: »Allem Denken, Handeln und Hervorbringen liegt der Begriff der Möglichkeit zugrunde. Er ist der letzte Horizont, mit dem wir ans Ende aller Dinge gelangen und hinter dem nichts mehr ist.« (Cürsgen, 2012: 33) Durch die Existenz der Welt, und die gerichtete Veränderbarkeit von Raum und Materie durch Zeit und Energie entsteht eine unbegrenzte Anzahl von Möglichkeiten, die durch ein theoretisch antizipierendes und praktisch sowie poetisch handelndes Subjekt hervorgebracht werden können. Die inneren Modelle entstehen dadurch, dass ein reflektierendes Wesen in der physischen Welt existiert, und sich in ihm poetische, theoretische und praktische Erkenntnisse gegenseitig durchdringen. »Die Poiesis ist der Inbegriff und der ursprüngliche Sinn von Kultur; ihre älteste Gestalt, vor Wissenschaft oder Kunst, ist die Technik, ohne die es keinerlei kulturelles Handeln gäbe.(...) Das Bauen bestimmt die sprachliche Wurzel des Begriffs ‚*Technik*‘, also die Ermöglichung, Aufrechterhaltung und Ausweitung von Seßhaftigkeit. Der Mensch kann ohne Technik in keiner Weise existieren. Es gibt keine reine Natur (des Menschen), sofern der Mensch sein Leben immer schon gestalten und herstellen muß; die Technik ist das Element seines Lebens, das somit keinerlei

vortechnischen Zustand kennen kann.« (Cürsgen, 2012: 70f) Dies bedeutet also, dass es für den Menschen existenziell ist eine poetische Erkenntnissynthese aus Theorie und Praxis zu vollziehen und aus den so antizipierten Möglichkeiten, Bilder und Modelle abzuleiten, welche mithilfe der Technik im poetischen Handeln hervorgebracht werden können. »Die Technik basiert immer schon auf einem Wirklichkeitsbezug, aber sie tut dies, indem sie ihn ständig erzeugt, verändert und erweitert, so daß Grund und Ziel sich wechselseitig durchdringen.« (Cürsgen, 2012: 71) Picht führt dies aus, indem er sagt, dass isolierte (innere) Bilder nicht existieren, sondern jedes Bild Teil eines Kontextes anderer Bilder im Weltzusammenhang sei. »Der Entwurf eines Hauses setzt die Kenntnis der Lage des Hauses und die Kenntnis der Bedürfnisse voraus, denen es dienen soll. (...) Das Haus repräsentiert von einem bestimmten Standort aus die ganze Welt, und der Entwurf des Hauses ist nur dann gelungen, wenn er sich in den Weltzusammenhang, in dem das Haus seinen Platz hat, richtig einfügt.« Aber nicht nur der passende Entwurf spielt eine entscheidende Rolle bei der Hervorbringung von etwas Neuem. Cürsgen erläutert: »Zum Wesen des Möglichen gehören Gelingen und Mißlingen (...) Im Möglichen haben sich Idealität und Realität immer schon vereinigt (...) Die Möglichkeit wird auf dem Weg zur Wirklichkeit nicht einfach identisch aus dem Nichtsein oder dem mentalen Sein in das reale Sein überführt und übertragen, sondern sie ist darin auf veränderte Weise anwesend. Sein und Realität sind nicht bloß an die Stelle von Nichtsein und Idealität getreten, sondern haben deren Gehalt verwandelt - wie auch das herstellende Subjekt hierbei nicht unberührt bleibt.« (Cürsgen, 2012: 36f)

Abschließend muss gesagt werden, dass so lange Menschen existieren, die poetischen Prozesse an kein Ende gelangen können. »Im Gesamtzusammenhang der Poesis und der Welt der Ermöglichungen wird jedes Wirkliche in neue und weitere Möglichkeiten umgewandelt. Oft sieht die Poesis bereits während der Verwirklichung eines Wirklichen lediglich dessen Möglichkeiten, die Möglichkeiten die es hat, wenn es da sein wird.« (Cürsgen, 2012: 11) Damit einher geht aber wiederum die Transformation der Wahrnehmung der physikalisch gegebenen Welt. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer poetischen Entschlüsselung sprechen. Picht schreibt: »Nun stellt sich aber heraus, dass dieser Welthorizont selbst den Charakter des Entwurfes hat (...) weil die Welt in der Zeit, also in Richtung Zukunft offen ist.« (Picht, 1968: 434) Das bedeutet, dass durch eine Akkumulation poetischer „Mikroprozesse“ innerhalb der Welt auch der Welthorizont stetig verschoben wird, dieser nichts als eine Möglichkeit von vielen ist, ein Entwurf. Denn je nach Verschiebung des Welthorizontes müssen sich auch theoretische und praktische Vernunft innerhalb neu justieren. »Auf jeder Stufe - sei es bei einer ursprünglichen oder bei einer über schon Wirkliches vermittelten Ermöglichung - mobilisiert die Poesis Möglichkeiten. Das Endziel dieses Prozesses bleibt letztlich ein unirdisches: die Realisierung aller Möglichkeiten überhaupt, die totale Wirklichkeit, die Unendlichkeit.« (Cürsgen, 2012: 11)

2.2 Poesis und Material Fiction

Der Begriff Material wird synonym mit dem Begriff des Werkstoffes verwendet. Materialien sind Stoffe aus denen etwas besteht, gefertigt oder hervorgebracht werden kann. Dabei bedeutet der Begriff Material in der Regel physisch existierende Stoffe. Da die Poesis immer in einem Weltzusammenhang vonstatten geht, der letztendlich aus Materie besteht, ist das Material eine grundlegende Komponente des poetischen Hervorbringens. Immer als apriori, manchmal als Zwischenstadium oder als Ergebnis des Prozesses. Dem Material wohnt eine Autorität inne, die postuliert, was wirklich und in der Welt vorhanden, greifbar ist. Im Zusammenhang mit der Fragestellung nach poetischem Hervorbringen, im Hinblick auf den Begriff der Material Fiction werde ich mich, wenn nicht anders formuliert, im Folgenden auf den Begriff des Materials als physisch existierenden (Werk-)Stoff beziehen. Material Fiction meint die gegenseitige durchdringung von fiktiven (immateriellen) Ein- oder Zuschreibungen und einem Material, das physisch vorhanden ist. Fiktion und Material werden durch ein poetisches Hervorbringen aneinandergelassen, und verweisen gegenseitig aufeinander. Eine Behauptung oder Idee kann durch das Material ausgelöst werden, sich im Material manifestieren, sowie das Material (oder ausschließlich die menschliche Wahrnehmung dessen) manipulieren. Eine Fiktion (lateinisch fictio = Einbildung, Annahme) ist in erster Linie das Unechte, Unwirkliche, das nicht physikalisch Nachweisbare, eine Vorstellung die losgelöst von den real gegebenen materiellen Umständen existieren kann. Wie jedoch oben beschrieben, kann kein Bild (im Sinne der poetischen Idee) alleine für sich stehen, sondern ist immer eingebettet in einen Kontext aus anderen Bildern. Somit besteht durchaus eine Anbindung der Fiktion an die vorhandene und erfahrbare Welt. Eine Fiktion kann durch den poetischen Prozess in der Welt manifestiert werden. Sie repräsentiert in diesem Sinne eine Narration, die sich als Spur oder Information in das Material einschreiben kann, oder im Sinne einer Zuschreibung (Reliquie, Fetischismus, Geld) mit einem Material verschmilzt und es dadurch zu etwas Neuem macht. Durch Material Fiction, kann parallel zu der physisch vorhandenen Welt eine parallelwelt der poetischen Hervorbringungen im Sinne der Fiktion entstehen. So kann ein Wertpapier, das physisch nur ein Papier ist, durch eine entsprechende Fiktion und Zuschreibung, durch ein Glaubenssystem, etwas völlig anderes sein als ein Stück Papier. Es wird codiert. Selbst dann, wenn es alle physikalischen Eigenschaften des Papiers behält. Zum Beispiel seinen Herstellungs-

prozess, oder materielle Eigenschaften wie die Brennbarkeit oder die Bedruckbarkeit. Picht schreibt: »Gewiß: die objektiven Gegebenheiten, auf die wir stoßen, und mit denen wir zu rechnen haben, begegnen uns immer nur in einer Welt. Aber die Welt als solche ist niemals objektiv gegeben. Die perspektivischen Ausmessungen des Horizontes seines Daseins werden vom Menschen selbst entworfen, und das bedeutet zugleich, daß der Mensch aufgrund der poetischen Vernunft das unheimliche Vermögen hat, in einer falschen Welt zu leben.« (Picht, 1968: 434) Dementsprechend braucht man die Fiktion bis zu einem gewissen Grad, um die Realität zu verstehen, da die Realität sich immer durch das poetische Vermögen des Menschen konstituiert.

Fiktionen sind als Werkzeuge zu verstehen. Einerseits, um etwas Neues hervorzubringen, andererseits um das bereits Hervorgebrachte in der Welt zu begreifen. Die Material Fiction dient zum Beispiel bei der Hervorbringung von etwas gänzlich Neuem, als Ideengenerator, indem Vorhandenes in einen neuen hypothetischen Kontext versetzt wird. Die inneren Bilder des „als ob“ oder „was wäre wenn“ können dann, wenn sie als passend erscheinen, aus dem Zustand der Fiktion enthoben und in die Realität überführt werden. Aus der Fiktion wird dann eine Stoffgebundene Narration, die zu einem System heranwächst, welches allgemein durch gesellschaftlichen Konsens als die Wahrheit angenommen werden kann. Andererseits gründet vieles, was in unserer heutigen Gesellschaft als Theorie bezeichnet wird, auf poetischen Hervorbringungen welche zuvor aus einem materialgebundenen fiktiven poetischen Prozess entstanden sind. So zum Beispiel die Wirtschaftslehre, die Systeme der Zinstheorie, die Inflationstheorie oder die Geldpolitik. *„Ebenso wie die Technik unsere Relation zur Welt ist, so ist sie auch die Relation der Welt zu uns; die Technik ist reflexiv verfaßt, genauer: Sie ist die gemachte Reflexion im gemachten Medium.“* (Cürsgen, 2012: 72)

2.3 Poiesis und Praxis in der künstlerischen Arbeit

Auch in den poetischen Prozessen der Hervorbringung eines Kunstwerkes, oder in der künstlerischen Praxis, spielt die Material Fiction eine große Rolle. Cürsgen beschreibt das Kunstwerk als *»das ausgezeichnete, singuläre Hervorgebrachte, das Werk des höchsten und reinsten Herstellens. Auf dieser Spitze tritt die Poiesis als eigentliches Seinsverhältnis des Menschen hervor. Das Kunstwerk hat keinen anderen Zweck als den der Offenlegung des Wesens des Poietischen, sofern dieses zugleich das Wesen des Menschen und des Seins ist. (...) Kunstwerke ahmen nichts mehr nach, was von sich aus da ist, sondern werden autonom erzeugt, um sich auf die Welt zu beziehen. Das Kunstwerk leistet die Hervorbringung von Bedeutung und repräsentativem, verdichtetem Ausdruck, will folglich ein Seiendes hervorbringen, das über sich hinausgeht und -weist, einen Mehrwert besitzt und dessen Innerlichkeit wesentlich in die Äußerlichkeit übergreift.«* (Cürsgen, 2012: 124f) Cürsgen sieht das künstlerische Hervorbringen als die Poiesis schlechthin an, da der bloße Akt des Hervorbringens damit etwas („nutzloses“) aus dem Nichts in die Wirklichkeit gelangt und dort autonom existiert, den Grundmechanismus - die Konzentration auf das Hervorbringen - der Poiesis repräsentiert. *»Das Kunstwerk ist im Gegensatz zum technischen Artefakt prinzipiell unbrauchbar, unpraktisch und nutzlos«* (Cürsgen, 2012: 126), die ursprüngliche aristotelische Annahme, die Poiesis würde etwas zweckgebundenes oder nützliches hervorbringen wird also im poetischen Hervorbringen einer künstlerischen Arbeit aufgeweicht. Cürsgen schreibt: *»Das Werk ist die Wirklichkeit des Möglichen, das dergestalt zugänglich wird. Das Kunstwerk entspringt einem Machen, das nie ganz wissen kann, wie es das Gemachte gemacht hat. Das Herstellen aus dem Nichtsein spiegelt sich im Nichtwissen und schließt so das Nichtsein in das Machen selbst ein. Neben Plan, Absicht, Arbeit und Technik treten Einfall, Eingebung, Intuition, Inspiration und dergleichen, d.h. aus dem äußeren Nichtsein Eindringendes.«* (Cürsgen, 2012: 126) Gerade weil das Kunstwerk die Wirklichkeit des Möglichen ist, wäre es falsch eine exklusive Definition dessen anzustreben. Zweck und Selbstzweck sind in der künstlerischen Poiesis nicht immer genau von einander zu unterscheiden. Theorie, Praxis und Poiesis durchdringen sich zwar gegenseitig, dennoch entstehen Kunstwerke durch unterschiedlich motivierte poetische Prozesse in denen diese drei Aspekte jeweils verschiedene Gewichtungen aufweisen. Ein paar dieser unterschiedlichen Gewichtungen im Kontext der Hervorbringung eines Kunstwerkes möchte ich im Folgenden anhand der Konzeptkunst beleuchten, welche ihren Schwerpunkt auf der Konzeption, und nicht dem materialisierten Endergebnis haben. Vorher soll jedoch kurz beschrieben werden, dass die künstlerische Arbeit auch ohne Konzeption als Praxis und experimentelle Arbeit mit dem Material existiert.

Denn nicht jeder kunstschaftende Mensch durchläuft den Prozess des Hervorbringens anhand eines konkreten Entwurfes, der dann durch eine Handlung in die Welt gebracht wird. Es besteht nicht immer eine klare Idee, was denn hervorzubringen sei, wie zum Beispiel im Design. Das Design kümmert sich im ursprünglichen aristotelischen Sinne um die konkrete Hervorbringung eines Äußeren für einen bestimmten Zweck. Im Gegensatz dazu gibt es in der künstlerischen Praxis, wie der Name schon sagt, auch das praktische, zweckfreie Arbeiten um seiner Selbst willen, dem kein konkretes Konzept vorangeht. Am Ende dieses Prozesses kann ein abgeschlossenes Kunstwerk entstehen, im Vordergrund steht jedoch das Tun, das ergebnisoffene Experiment mit dem Material. Hier scheint es eine große Teilmenge zwischen poetischem und praktischem Handeln zu geben. Oftmals kann aus der Praxis ein Entwurf entstehen, der wiederum ein Kunstwerk hervor-

bringen will. Dem muss jedoch nicht zwangsläufig so sein. In den mannigfaltigen Definitionsmöglichkeiten des „Kunstwerks“ tritt die Verflüssigung der von Aristoteles vorgeschlagene Trennung zwischen Theorie, Praxis und Poiesis besonders stark hervor. Dass sich die Theorie und die Praxis der Poiesis unterordnen, so wie Picht beschreibt, wird durch die Analyse der unterschiedlichen künstlerischen Praxen besonders deutlich. Die poetische Absicht etwas hervorzubringen lässt sich in jeder menschlichen Mikrohandlung finden. So zum Beispiel in den Strömungen der Konzeptkunst, dem Fluxus und der Appropriation Art.

Die Konzeptkunst, die besonders ab den 1960er-Jahren auftaucht, beschäftigt sich in erster Linie mit der Formulierung eines Konzepts, oder eines Gedankens, infolge eines poetischen Prozesses. Die Idee, oder das Konzept für ein Kunstwerk stehen hier im Vordergrund; dessen Ausführung muss nicht zwingend durch die KünstlerIn selbst erfolgen. Innerhalb dieser Strömung spielt die Umsetzung, das Hervorbringen eines materiellen Artefakts meist eine untergeordnete Rolle, wohingegen das Hervorbringen eines Konzeptes, das zuvor noch nicht in der Welt gewesen ist, im Vordergrund steht. Dieses soll neue Sichtweisen von Bekanntem provozieren. Dabei kann sich die Vermittlung des Konzeptes zum Beispiel durch Anleitungen, Skizzen, oder Objekte manifestieren, das Werk an sich ist jedoch das Gedankenspiel, Poiesis aus Theorie und Fiktion. Fluxus als Vorläufer der Konzeptkunst wurde ebenfalls in den 1960-Jahren bekannt. Nach dem Dadaismus war Fluxus der zweite elementare Angriff auf das Kunstwerk im herkömmlichen Sinn, das negiert wurde und als bürgerlicher Fetisch galt. Künstler wie: Joseph Beuys (1921-1986), Bazon Brock (1936), John Cage (1912-1992), Yoko Ono (1933) und Nam June Paik (1932-2006) waren einige VertreterInnen der Fluxus Strömung. Repräsentativ möchte ich kurz auf die Arbeit des Künstlers Joseph Beuys eingehen, da in seiner Arbeit die poetische Material Fiction eine markante Rolle spielt. Bei Beuys werden Materialien im Sinne schamanischer Riten oder Reliquien aufgeladen. Seiner Arbeit liegt ein ganzes System von Materialien und Materialeigenschaften oder Fiktionen zugrunde, dessen Vokabular er sich in seinen skulpturalen Arbeiten, Installationen und Performances bedient. »In seinen Werken verwendet Joseph Beuys immer wieder Materialien wie Fett, Filz, Honig oder Schokolade, die traditionell nicht mit Kunst verbunden werden. Ein zentrales Anliegen seines gesamten Schaffens ist es, den Menschen Botschaften von den heilenden Kräften der Kunst zu vermitteln. Für die ‚Formulierung‘ dieser Botschaften kommt nicht nur der Ikonographie der Werke im engeren Sinne, sondern auch ganz bestimmten Materialien, ihren Energien und Eigenschaften, eine zentrale Rolle zu« (<https://kunstaspekte.art/event/joseph-beuys-die-materialien-und-ihre-botschaft-2006-11>). In Beuys Arbeit finden sich eine Reihe von Fiktionen, die der Künstler bestimmten Materialien zuschreibt. Diese Eigenschaften sind oft mit dem Material verwandt, aber nicht charakteristisch. So werden Materialien wie Filz, Fett, Holz, Honig oder Schokolade als nährnde, wärmende oder isolierende Stoffe in den Skulpturen sowohl als skulpturales Material als auch als Symbol eingesetzt. Hier findet sich ein mehrfaches poetisches Hervorbringen, von der Konzeption der Materialzuschreibungen, über Narrationen durch ihre Anordnungen miteinander, bis hin zum skulpturalen oder performativen Ausdruck. Beuys Arbeit geht weit über klassisch konzeptionellen Kunstwerke hinaus und synthetisiert verschiedenen Kunstformen durch mehrstufige poetische Prozesse. Als kurzes Beispiel soll die "Fettbatterie" (Abb.1) von Joseph Beuys, aus dem Jahr 1963 betrachtet werden. Die Fettbatterie ist eine Skulptur, welche aus einem Karton mit den Maßen 13,2 x 37,3 x 24,8 cm besteht. In diesem Karton sind Filz, Fett, Zinn und Holzelemente in drei kleineren Objekten angeordnet. In dem Karton befinden sich links zwei Holzzylinder welche mit einem Stück Filz verbunden sind. In der Mitte liegt eine Zinnscheibe, welche mit Fett bestrichen und halb mit einem Filzstück abgedeckt wurde. Rechts in der Kiste liegt eine geöffnete Dose, vermutlich aus Zinn, in der sich ebenfalls das gelbliche Fett befindet. Diese Assemblage aus Materialien, betitelt mit dem Namen "Fettbatterie" verdeutlicht die Materialfiktionen von Beuys, die er in einem poetischen Prozess zu einer Skulptur verarbeitet hat. Dem Filz wird analog zu einer handelsüblichen chemischen Batterie die Wärme- und Energiespeicherung sowie Isolierungsqualitäten zugeschrieben. Fett und Holz dienen in dieser fiktiven anthroposophischen Batterie als Energiespender, das Zinn ist ein energieleitendes Medium. In dieser Arbeit transformiert Beuys die Batterie als Energiespender im Sinne der Material Fiction, indem er Materialien in einer Box zusammenstellt, die in seinem Materialvokabular die selben Materialeigenschaften haben, wie eine chemische Batterie. Darüber hinaus wirkt auch die Anordnung der Elemente in dem Karton wie eine



2 **Fettbatterie**, 1963
Filz, Fett, Zinn, Holz und Karton, 13,2 x 37,3 x 24,8 cm
Tate, Presented by E. J. Power through the Friends of the Tate Gallery 1984

Abb. 1
Die Arbeit *Fettbatterie* von Joseph Beuys, 1963

Analogie zu den sonst industriell bekannten Batterien. Das Kunstwerk entsteht durch die systematische fiktive Materialzuschreibung und die analogische Anordnung gemäß etwas bereits Bekanntem. Durch diese systematischen Zuschreibungen entsteht ein fiktiv einsatzfähige Batterie.

Die Appropriation Art wird zur Konzeptkunst gezählt und beschäftigt sich mit dem künstlerischen Ausdruck durch vorgefundenes Material, das von dem/der KünstlerIn gesammelt, angeeignet und gegebenenfalls modifiziert oder rekontextualisiert wird. In der Appropriation Art finden sich oft Konzepte, die durch die Mimesis von anderen Kunstwerken oder Materialien einhergeht. Die Mimesis wird von Cürsgen als eine Grenzerscheinung der Poiesis gedeutet, die Nachahmung als solches sei kein vollwertiger poetischer Akt, da etwas bereits Wirkliches erneut verwirklicht wird. »Das Nachahmen ist bereits ein Machen, basiert allerdings auf dem Vorhandensein von etwas Vorgegebenem. Das Hervorbringen bezieht sich hingegen auf ein Fehlen oder eine Lücke, in die hinein es aus dem Nichtsein gebracht wird; das Mögliche erscheint im Zusammenhang des Wirklichen als eine leere, offene Stelle. (...) Trotz ihrer mimetischen Dimension ist die Poiesis also kein bloßes Nacherschaffen eines schon vorweg Bestehenden.« (Cürsgen, 2012: 73) Die mimetische Dimension hat in der künstlerischen Arbeit eine Sonderstellung, sie kann dort durchaus poetisch sein. Der reflektierte Akt der Kopie eines anderen Kunstwerks im mimetischen Sinne, kann je nach Kontext, als künstlerische Handlung oder als neuartiges Konzept anstatt als Kopie begriffen werden. In der Appropriation Art finden wir poetische Prozesse, da der Reflektionsprozess, der zu der Kopie eines Kunstwerkes führt, selbst das Kunstwerk sein kann (ähnlich der Konzeptkunst oder der Prozesskunst). Dieses zuvor nicht dagewesene muss nicht zwangsläufig physischer Materialität sein, das Material kann dennoch das Trägermedium der poetischen Idee sein. »Kunstwerke ahmen nichts mehr nach, was von sich aus da ist, sondern werden autonom erzeugt, um sich auf die Welt zu beziehen. Das Kunstwerk leistet die Hervorbringung von Bedeutung und repräsentativem, verdichtetem Ausdruck, will folglich ein Seiendes hervorbringen, das über sich selbst hinausgeht und -weist, einen Mehrwert besitzt und dessen Innerlichkeit wesentlich in die Äußerlichkeit übergreift.« (Cürsgen, 2012: 125) Die Nachahmung kann ein Mittel zum Zweck eines größeren Kontextes sein, und muss nicht nur auf den eigenen mimetischen Charakter verweisen. Wenn das mimetische Element in einer künstlerischen Arbeit reflektiert und in einen neuen Kontext eingebettet wird, so wird anhand dieses neuen Kunstwerks mit mimetischen Qualitäten, die unendliche Anzahl der Möglichkeiten, die jedes Werk, das aus einem poetischen Prozess entspringt beinhaltet, umso deutlicher. Der/Die KünstlerIn, welche das zu kopierende Kunstwerk geschaffen hat, hat eben nur eine von unzähligen Möglichkeiten aus dem Nichts in die Wirklichkeit gebracht. Durch die Appropriation Art, können vielfach andere Möglichkeiten zum Vorschein kommen und sich verdichten.

Diese Verhältnisse möchte ich kurz anhand der Serie *History Portraits* (1990) der Fotografin *Cindy Sherman* verdeutlichen. Cindy Sherman (*1954) ist bekannt für ihre inszenierten Selbstportraits, in welchen sie durch Kostümierungen in unzählige Rollen schlüpft. Dabei eignet sie sich gesellschaftliche Stereotypen (besonders bezüglich der Rolle der Frau in der Gesellschaft)



Abb. 2
Tafel 23 Untitled #183 (108 x 72 cm), 1988
aus der Serie *History Portraits* von Cindy Sherman

an, um diese in ihren Inszenierungen zu dekonstruieren und zu reflektieren. Dies tut sie zum Beispiel in der Serie *Untitled Film Stills* (1977–1980), in der sie sich in verschiedenen fiktiven Filmszenen inszeniert, um die konstruierte Darstellung der Frau im Film aufzuzeigen. Obwohl die Filme, die sie in den Stills (nach)stellt niemals existiert haben, bedient sie sich des klassischen filmischen Vokabulars, und erzeugt so eine frappierende Ähnlichkeit, zu bereits Existierendem.

In der Serie *History Portraits*, widmet sich Cindy Sherman klassischen Malereien aus der Renaissance um diese Darstellungen genauer auf ihre Inszenierung hin zu untersuchen. Dabei geht sie in der Aneignung noch einen Schritt weiter als bei den Filmstills. Die Malereien sind Vorlagen, die Sherman nahezu mimetisch kopiert. »Die Portraits sind in gewissem Sinne tableaux vivants - ein lebendiger Mensch posiert eine Zeitlang als Mimesis eines gemalten Menschen - und das Wissen, daß es ein Original gibt, spielt für unsere Reaktion eine Rolle, doch beinhaltet diese Reaktion mehr als das Erkennen des Originals und seine erfolgreiche Identifizierung.« (Danto, 1991: 11) Lichtstimmung, Kleidung, Gesichtszüge und Posen sind an den Vorbildern orientiert, ahmen diese detailliert nach und dennoch, durch kleine gewollte Nachlässigkeiten und Fehler in der Reinszenierung, bekommen die Bilder eine völlig neue Bedeutung, verweisen auf etwas ganz Anderes als die Mimesis der kopierten Malereien (abgesehen davon, dass es sich um Fotografien handelt). Zum Beispiel ist auf der Fotografie *23 Untitled #183* (Abb.2) recht schnell zu erkennen, dass die Brüste der dargestellten Frau künstlich wirken. Künstlicher, als die sonst nachgeahmten Aspekte, wie zum Beispiel das Makeup, oder die Frisur. Die BetrachterIn bleibt mit dem Blick an den Brüsten hängen (vermutlich die ursprüngliche Intention des malerischen Originals) und bemerkt, dass mit diesen etwas nicht stimmt. Auf den zweiten Blick erkennt man, dass es sich eindeutig um künstliche Brüste handelt, die bewusst schlecht "angebracht" wurden, die Masquerade wird an dieser Stelle offensichtlich und führt zu einem Bruch in der Rezeption, sowohl hinsichtlich des Originals, als auch der mimetischen Darstellung Shermans. Sherman bedient sich bewusst der Mimesis, um etwas Neues zum Vorschein zu bringen, das die Lesart der ursprünglichen Vorlagen vollkommen verändert, diese dekonstruiert. Die vielschichtigen materiellen Fiktionen, die dieser Arbeit inhärent sind, kann ich leider nicht ausführen, da diese den Rahmen der Hausarbeit sprengen würden. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass gerade diese dreifache Mimesis - das mimetische Abbild der gemalten Person (innerhalb der Malerei), die mimetische Inszenierung von etwas bereits existierendem (die Malerei), sowie die fotografische Mimesis - poetisches Hervorbringen sehr subtil möglich macht, und Shermans *History Portraits* auch im Hinblick auf die Fragestellung nach dem Material und der Fiktion in der Fotografie, welche ich im nächsten Kapitel detaillierter beleuchten möchte, eine wichtige Rolle spielen. »(...) die Tatsache, daß sie (Sherman) Reproduktionen benutzte, um Photographien zu machen (von denen der Leser dieses Buches wiederum Reproduktionen vor sich hat), illustriert und bestätigt beinahe die absurd anmutende These Baudrillards, daß wir in einer Welt von Simulakren leben.« (Danto, 1991: 12)

3 Die fotografische Praxis als Poiesis

Im Folgenden soll die fotografische Praxis auf ihre poetischen Momente hin untersucht werden. Die Fotografie bildet eine interessante Analogie zu den mehrstufigen Prozessen des poetischen Hervorbringens, sowohl im Sinne der Konzeption, als auch durch die Arbeit mit dem fotografischen (indexikalischen) Material. Speziell die analoge fotografische Technik, auf welche ich mich in dieser Hausarbeit beschränken werde, bietet sich als Forschungsobjekt hinsichtlich der Material Fiction an.

Dazu möchte ich zuerst eine kurze Einführung in die semiotischen Begrifflichkeiten nach Charles Sanders Peirce vornehmen, um anschließend drei Diskurse der Fototheorie auf ihre poetischen Fragestellungen hin zu untersuchen. Auch die Frage der Mimesis, der Nachahmung von bereits Vorhandenem als noch-nicht-poetischer Akt wird in diesem Kontext überprüft und ich werde weiterhin versuchen zu zeigen, inwiefern die Mimesis Teil der Poiesis ist. Besonders im Kontext der Hervorbringung von Fotografien drängt sich diese Fragestellung auf. Cürsgen beschreibt das Bild (nicht spezifisch das fotografische Bild) wie folgt: »Es ist das Erste, das etwas vermittelt, ausdrückt und zeigt. Das Bild ist Gattung und Form von Erscheinung und Schein gleichermaßen. Es präsentiert sich als Unmittelbarkeit, die Wahrheit oder Schein sein kann. (...) Es ist etwas Gefügtes, das sich in immer neue immanente Kontexte auseinanderlegen läßt, in stets weitere Zusammenhänge einfügen kann und läßt. Auch wenn das Bild Bild von etwas (dahinter) ist, ist es zugleich eine eigene Wirklichkeit.« (Cürsgen, 2012: 120)

3.1 Drei Diskurse in der Fototheorie

In der folgenden Analyse werde ich mich der Begrifflichkeiten *Operator*, *Spectator* und *Referent* von Roland Barthes bedienen, um Sachverhalte im fotografischen Akt genau benennen zu können. »Ich habe bemerkt, daß ein Photo Gegenstand dreier Tätigkeiten ist, (oder dreier Gefühlsregungen oder dreier Absichten) sein kann:

tun, geschehen lassen, betrachten. Der Operator ist der PHOTOGRAPH. Der spectator, das sind wir alle, die wir in Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen. Und was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent«. (Barthes, 1986: 11) Barthes spricht hier von dem Foto als Gegenstand einer Tätigkeit, welches die poetischen Momente in der Fotografie bereits hervorhebt.

Außerdem möchte ich zuvor eine Minimaldefinition der von Charles Sanders Peirce bezeichneten Zeichen *Symbol*, *Index* und *Ikön* geben, da diese in den folgenden Diskursen eine wichtige Rolle spielen. Nach Peirce ist das Ikön ein Zeichen, das sich durch seine Ähnlichkeit zum Bezeichneten auszeichnet. Emoticons sind beispielsweise abstrahierte Gesichter, die Emotionen darstellen. Sie sind den menschlichen Gesichtern in einigen Aspekten Ähnlich, und können so als Icon wiedererkannt werden. Symbole hingegen haben keine Ähnlichkeit zu dem Bezeichneten. Es sind Zeichen die stellvertretend für etwas Anderes stehen, als das, was sie abbilden, und dessen Bedeutung nur durch Kenntnis dieses Übereinkommens verstanden werden kann. »„jedes gewöhnliche Wort wie (...) >Vogel< (...) ist ein Beispiel für ein Symbol.“ (S/I 199) Das Symbol hat keinen abbildenden Charakter: "Es zeigt uns nicht den Vogel (...) sondern setzt voraus, daß wir uns diese Dinge vorstellen können und das Wort mit ihnen verbunden haben."« (Nagl, 1992: 49). Der Index ist ein Zeichen (Anzeichen), welches durch eine direkte physische Verbindung zum Bezeichneten steht. Er ist der physische Verweis auf die Existenz von etwas Anderem. So sind zum Beispiel Spuren im Schnee ein Index, welcher Anzeigt dass ein Mensch oder ein Tier an ebendieser Stelle auf den Schnee getreten ist. Der Index »ist nicht notwendig an ein Gehirn gebunden. Es erscheint in der Arbeit der Bienen, in den Kristallen und überall in der rein physischen Welt.« (Nagl, 1992: 48) Der Einfachheit halber, werde ich meine weitere Analyse der poetischen Hervorbringungen innerhalb des fotografischen Akts, anhand der Diskursordnung von Philippe Dubois (1998) durchführen, die er wie folgt strukturiert hat:

1. *Fotografie als Spiegel des Wirklichen (der Diskurs der Mimesis)*
 2. *Fotografie als Transformation des Wirklichen (Diskurs der Codes und der Dekonstruktion)*
 3. *Fotografie als Spur eines Wirklichen (Diskurs des Index und der Referenz)*
- (Dubois, 1998)

3.1.1 **Fotografie als Spiegel des Wirklichen**

Mit dem Aufkommen der Fotografie entstand ein erster Diskurs (1. Drittel des 19. Jahrhunderts), welcher die Frage nach dem Wesen der Fotografie beantworten wollte. Dieser bezog sich Anfangs auf die Mimesis, als das die Fotografie auszeichnende Charakteristikum. »nach den damaligen Diskursen verdankt sie (die Fotografie) dieses mimetische Vermögen ihrem technischen Wesen, ihrem mechanischen Verfahren, das es gestattet, ein Bild automatisch, objektiv und beinahe auf natürlichem Weg (einzig nach den Gesetzen der Optik und der Chemie) entstehen zu lassen, ohne daß die Hand des Künstlers direkt eingreift. Dadurch steht dieses acheriopoietische Bild (sine manu facta, wie das Schweißtuch der Veronika) dem Kunstwerk gegenüber, dem Produkt der Arbeit, der Begabung und der handwerklichen Befähigung des Künstlers.« (Dubois, 1998: 31) Besonders Charles Baudelaire unterscheidet die Fotografie »als bloßes Instrument eines dokumentarischen Wirklichkeitsgedächtnisses von der Kunst als einer reinen Schöpfung der Einbildungskraft.« Baudelaire schreibt der Fotografie den Status des reinen Ikön zu, welches mithilfe des fotochemischen Automatismus entsteht. Interessant, im Hinblick auf das poetische Hervorbringen des Menschen scheint hier die Zuschreibung des fotografischen Bildes als acheriopoietisches Bild. Baudelaire's damaliges Verständnis der fotografischen Technik als deus ex machina, etwas nicht kunstvollem, ist besonders im Hinblick auf die Frage nach der Poiesis in der Fotografie interessant. Der Umfang des Diskurses der Poiesis darüber, dass eigentlich alles Menschgemachte, also auch die Technik der Fotografie auf ein poetisches Hervorbringen zurückzuführen ist (vgl. Picht und Cürsgen), wird hier besonders deutlich. Denn ohne die poetisch-theoretische Betrachtung der chemikalischen und physikalischen Gegebenheiten in der Natur, denn ohne den praktischen und poetischen Umgang mit den Chemikalien und Optiken wäre ein Hervorbringen der fotografischen Technik niemals möglich gewesen. Darüber hinaus wäre keine Fotografie ohne die Zusammenstellung der fotografischen Notwendigkeiten, Apparatur, Licht, Referent*In, und der Operator*In möglich. Hier wird die Vervielfachung der Möglichkeiten nach Cürsgen deutlich, denn durch die Hervorbringung der fotografischen Apparatur wird eine unendliche Vielzahl von weiteren Hervorbringungen mit, durch und anhand der Fotografie möglich. Doch in diesem ersten Diskurs wird die Fotografie als das Mimetische angesehen, als Automatismus der keinerlei Gestaltungsmöglichkeiten beinhaltet. Es verhält sich hier mit der Mimesis wie bereits im Kapitel zur Appropriation Art beschrieben; das Mimetische kann durchaus Teil eines vollwertigen poetischen Prozesses sein, je nach Kontext und Absicht. Selbst wenn die Fotografie ausschließlich mimetischen Charakter hätte, gäbe es eine Vielzahl möglicher poetischer Hervorbringungen (durch die Konzeption oder die Inszenierung des Referenten durch den Operator), wie zum Beispiel in der naturalistischen Malerei (vgl. Cindy Shermans History Portraits). Festzuhalten bleibt, dass sich die Verkürzung der Fotografie auf ihre mimetischen Eigenschaften

im weiteren Diskurs aufheben wird und das poetische Potenzial der Fotografie als Transformation des Wirklichen entdeckt werden wird.

3.1.2 Fotografie als Transformation des Wirklichen (Diskurs der Codes und der Dekonstruktion)

»Wenn der Diskurs des 19. Jahrhunderts über das fotografische Bild ganz allgemein einer der Kopie der Wirklichkeit ist, so könnte man, wieder sehr allgemein sagen, daß das 20. Jahrhundert stärker die Idee einer Transformation des Wirklichen durch das Foto in den Vordergrund stellt.« (Dubois, 1998: 41) Betont wird in diesem Diskurs, »daß das Foto hochgradig codiert ist (und zwar in allen möglichen Hinsichten: technisch, kulturell, soziologisch, ästhetisch usw.). Daraus wird ersichtlich werden, daß diese Codierung den Begriff des Realismus aus seiner Verankerung in der Empirie auf das verschiebt, was sich als Prinzip einer inneren Wahrheit (Diane Arbus) bezeichnen ließe.« (ebd.) Im folgenden werden einige Beispiele genannt in denen der Realitätseffekt der Fotografie dekonstruiert, und die anfängliche Idee der Mimesis als alleiniger Aspekt der Fotografie relativiert wird. So unternimmt zum Beispiel Rudolf Arnheim 1932 eine »Synopsis der offensichtlichen Unterschiede zwischen dem Bild und der Wirklichkeit: zunächst bietet die Fotografie der Welt ein Bild, das zugleich durch den gewählten Blickwinkel, durch die Entfernung vom Gegenstand und durch die Bildränder (die Kadrierung) determiniert ist; dann reduziert sie zum einen die Dreidimensionalität des Objekts auf ein zweidimensionales Bild und zum andern das ganze Feld der chromatischen Variationen auf einen Schwarzweißkontrast; schließlich isoliert sie einen präzisen Punkt in Raum und Zeit und ist rein visuell.«

(Dubois, 1998: 42) Der Operator bemächtigt sich also dem Gegebenen in der Welt anhand der Apparatur, dennoch modifiziert er das Gegebene durch die von Arnheim beschriebenen Codierungen, die einerseits auf die Apparatur, andererseits auf den Operator zurückzuführen sind. Das Hervorbringen einer Fotografie ist also nur zu einem kleinen Teil „automatisch“ und nur höchst bedingt mimetisch. Vielmehr findet durch die Codierung des vorhandenen Referenten durch den Operator eine poetische Hervorbringung im Sinne einer subjektiven Rekontextualisierung statt. Dies kann bewusst als gestalterisches Mittel eingesetzt werden oder unbewusst, „aus Versehen“ geschehen. Neben dem Index (der im Anschluss erläutert wird), schreibt sich auch ein Code, eine subjektive Handschrift der Fotografin in das Material der Fotografie ein.

Darüber hinaus lässt sich auch die Kontextualisierung der Fotografie, als das Mimetische schlechthin, dekonstruieren. Dubois bezieht sich in seinem Text auf einen Artikel von Allan Sekula von 1982 in dem dieser schreibt: »Der Anthropologe Melville Herskovits zeigt einer Buschmann-Frau ein Foto ihres Sohns. Sie ist außerstande, irgend etwas als Abbild wiederzuerkennen, bis ihr die Details des Fotos erläutert werden. (...) Für diese Frau ist die Fotografie nicht als Botschaft markiert, ist eine Nicht-Botschaft, bis sie durch den Anthropologen sprachlich abgesteckt wird. Eine metasprachliche Aussage wie »dies ist eine Botschaft« und »das steht für ihren Sohn« macht den Schnappschuss erst lesbar.« (Dubois, 1998: 46) Die Fotografie als Solche ist also an anthropologisch-kulturelle Kontexte gebunden und kann nur dann als mimetisch erkennbar sein, wenn der inhärente Bildcode entschlüsselt wird. Bezüglich der Überlegungen, was in der Fotografie poetische Momente sind, ist dies sehr interessant, da durch die kulturellen Codes, die in diesem Diskurs hervorgearbeitet werden deutlich wird, dass nicht nur der Fotoapparat, sondern dass jede Fotografie, vielmehr die Fotografie per se ein poetisch Hervorgebrachtes ist, ihr also eine gewisse Fiktion inhärent ist, die nur innerhalb des kulturellen Systems verstanden werden kann. Das Wunder der Mimesis zu Beginn der Fotografie, wird innerhalb des Diskurses über die sie konstituierenden Codes entzaubert und zu einem Kulturprodukt. Dieser Diskurs beschäftigt sich vornehmlich mit den Eigenschaften der Fotografie als Symbol. Auch die genaue Analyse des Herstellungsprozesses einer Fotografie, durch die Wahl von Objektiv, Kadrierung, Abstand, Kamera, und Referenten, zeigen eine gezielte Vorbereitung des im Entstehen begriffenen fotografischen (Ab-)Bildes, seitens des Operators, der in einem poetischen Prozess, all diese Entscheidungen trifft, sich bereits ein Bild vom Bild gemacht hat. Was dennoch unberührt bleibt ist die Realität, das „es-ist-so-gewesen“ (Barthes), welche sich als Index, durch den fotochemischen Entstehungsprozess in das Material einschreibt.

3.1.3. Fotografie als Spur eines Wirklichen (Diskurs des Index und der Referenz)

Den dritten Diskurs benennt Dubois als den Diskurs des Index und der Referenz. »Ausgegangen wird folglich vom technischen Wesen des fotografischen Verfahrens, vom elementaren Prinzip des von den Gesetzen der Physik und Chemie bestimmten Lichtabdrucks. Zunächst die Spur, die Markierung (...). In typologischen Begriffen bedeutet dies, daß die Fotografie mit jener Kategorie von Zeichen verwandt ist, in der man auch Rauch vorfindet (Indikator eines Feuers), (...) Gemeinsam ist allen diesen Zeichen, daß »der Gegenstand tatsächlich auf sie eingewirkt hat« und daß sie »physisch mit (ihrem) Objekt verbunden (sind)«. Darin unterscheiden sie sich radikal von den Ikonen (die nur durch eine Beziehung der Ähnlichkeit definiert sind) und von den Symbolen (die genauso wie die Worte der Sprache ihren Gegenstand durch eine allgemeine Konvention definieren.« (Dubois, 1998: 54) Diesen drei Diskursen folgend, lässt sich ein mimetischer Aspekt in der Fotografie nach C.S.Pierce als Ikon, ein kultureller Code als Symbol, und die Spur in der (analogen, fotochemischen) Fotografie als Index be-

zeichnen. »Das Foto ist in erster Linie ein Index. Erst in zweiter Linie kann es ähnlich werden (Ikon) und einen Sinn erhalten (Symbol).« (Dubois, 1998: 57) Das besondere am fotografischen Bild ist, wie oben analysiert, sein indexikalisches Wesen. Das Material, auf dem sich das Licht einschreibt unterliegt dabei einem mehrfachen Transformationsprozess, der nach der fotochemischen Entwicklung zunächst das „Negativ“ hervorbringt. Das wirklich Indexikalische ist das Negativ, die Abzüge und Vergrößerungen, die das Negativ ermöglicht sind ebenfalls poetisch hervorgebrachte "Kopien". Selbstverständlich wäre der Abzug ohne das Negativ nicht möglich, der Abzug weist jedoch nur eine Indexikalität zweiten Grades auf. Das direkte „Jetzt“ ist nicht mehr im Material vorhanden, der Abzug verweist eher (symbolisch) auf die Vergangenheit als auf den photochemischen Moment in der Vergangenheit. Die Potenziale für das poetische Hervorbringen im Sinne der Material Fiction im fotografischen Akt, werde ich im Folgenden eingehender bezüglich der Indexikalität in der analogen Fotografie analysieren.

4 Index, Materialität und Fiktion

4.1 Index und Fiktion

Die Analyse der fotografischen Diskurse nach Dubois bieten viele Anhaltspunkte um über die poetischen Momente in der Fotografie, besonders im Hinblick auf Material und Fiktion, nachzudenken. Dabei soll im Folgenden das Verhältnis des fotografischen Index als beweisführendes Material und der möglichen Fiktion durch Codes, und die Verwendung oder Transformation des Materials im Hinblick auf das poetische Hervorbringen untersucht werden. Es scheint eine starke strukturelle Verwandtschaft zwischen dem poetischen Hervorbringen und dem (künstlerisch-) fotografischen Akt zu geben. Dubois schreibt: »Man beachte allerdings auch, daß das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein Moment im gesamten fotografischen Ablauf ist. 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 (davor: die Entscheidung für ein Sujet (...), für den Film, die Belichtungsdauer, (...)) – all das, was vor dem entscheidenden Moment liegt und schließlich im Druck auf den Auslöser gipfelt; danach: all diese Entscheidungen wiederholen sich beim Entwickeln und beim Abziehen; dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Porno (...). Nur zwischen diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur des Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden. Nur hier, aber wirklich nur hier greift der Mensch nicht ein und kann auch nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. (Dubois, 1998: 55) Wie bereits festzuhalten war, wohnt dem Material eine Autorität inne, die postuliert was wirklich und in der Welt vorhanden, greifbar ist. In der Fotografie entsteht, bedingt durch Code, Index und Material eine interessante Synthese aus real in der Welt Vorhandenem Referenten, dem darauf verweisenden indexikalischen Material und poetisch, sogar fiktiv Hervorgebrachtem. Durch die Autorität des fotografischen Index wird der Versuch einer fiktiven oder realen Beweisführung unternommen, eine Dichotomie von Bezeugtem und Fiktivem kann in ein und demselben Medium entstehen. Wie Dubois ausführt, gibt es im fotografischen Prozess eine Vielzahl von Stellschrauben, die das menschliche Gestalten oder Eingreifen fordern.

Eine spannende materielle Fiktion entsteht in dem Moment, in dem der Bildinhalt im Sinne des Referenten inszeniert wird. Es gibt inszenierte Fotografien, die sich als solche ausweisen, zum Beispiel klassische Einzel- oder Gruppenportraits (Abb.3). Andererseits gab es, besonders zu Beginn der Fotografie (19. Jahrhundert) Ver-



Abb. 3
Familienporträt 1920
Privatbesitz, Sissy Schneider

suche, die mystifizierung der Technik zu nutzen um anhand einer inszenierten Fotografie Fiktionen in das Material einzuschreiben, zum Beispiel Geister sichtbar zu machen. Die Autorität des Materials, des Index und zu Beginn auch jener der Mimesis sollten Bezeugen, dass 1. Geister existieren und sie 2. dank der fotografischen Technik sichtbar gemacht werden können (Abb.4). »Beide Versuche, die Reiche der Lebenden und der Toten im Medium der Fotografie überlappen zu lassen, basieren dabei auf einem voll ausgeprägten Realismuskurs, der sich in den ersten Dezennien nach der Erfindung der Fotografie entwickelt hatte. Die indexikalische Beglaubigungsmacht und appellative Kraft des »Sieh, das da!« sowie das mimetische Vermögen der Nach- und Ebenbildlichkeit kollaborieren auch in der Geisterfotografie, um die diaphanen Schemen der Verstorbenen, wenn sie im selben fotografischen Bild mit den Lebenden auftauchen, als reale, aber immaterielle Existenzen auszuweisen.« (Sykora, 2009: 125). Durch diesen Versuch den Index zu gebrauchen um etwas nicht vorhandenes nachzuweisen, wird die Kraft dessen aufgeweicht. »Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der PHOTOGRAPHIE ansehen. (Barthes, 1986: 86) Die Geisterfotografie ist deshalb ein ideales Beispiel für die Kollision des „Als-Ob“ der Material Fiction und des „es ist so gewesen“, dem Noema der Fotografie. Ebendieses Phänomen wird mit dem Aufkommen der digitalen Fotografie umso stärker. Neben der Geisterfotografie entwickelte sich auch die Totenfotografie, welche sehr verbreitet war. Auf solchen Fotografien wurden Verstorbene vor der Kamera inszeniert, als seien sie lebendig. Oft wurden die Verstorbenen aufrecht sitzend und mit geöffneten Augen dargestellt um die Illusion eines lebendigen Körpers vor der Kamera zu erzeugen (Abb. 5). Diese Inszenierung war jedoch im Gegensatz zu der Geisterfotografie immer als solche, als post mortem Fotografie ausgewiesen, war der Zweck dieser Illusion doch die Erinnerung an den Verstorbenen oder die Mitteilung seines Todes. Auch das Gegenteil existiert. Eines der ersten Selbstportraits zeigt Hippolyte Bayard (Abb.6) wie er sich selbst (nach postulierte[m] vollzogenem Selbstmord) als Ertrunkener inszeniert. Dies wird besonders durch die Wahl der ihn umgebenden Objekte (Symbole) deutlich. Diese Selbstinszenierung spielt bereits 1840, kurz nach der Erfindung der Fotografie auf die spannende Frage von Material und Fiktion in der Fotografie an, und kann als Ausdruck poetischer Hervorbringungen unter Einbezug der Material Fiction verstanden werden. Alle hier genannten Beispiele können aus verschiedenen Gründen der Material Fiction zugerechnet werden. Der gleichbleibende Faktor ist jedoch immer das indexikalische Moment. Einige dieser Aspekte der Material Fiction in der analogen Fotografie möchte ich im Folgenden hervorheben.



Abb. 4
William Mumler (zugeschrieben): Geisterfotografie.
Mann mit toten Familienmitgliedern. Boston. ca. 1868



Abb. 5
Albin Mutterer: Totenporträt des Redakteurs Reitmayer,
Wien, 1864

4.2 Das Innere Bild

In der Analyse der Poiesis hat sich gezeigt, dass dem Prozess des Hervorbringens oft ein inneres Bild vorausgeht, von dem was hervorbringen sei. Dies gilt genauso für die Fotografie. Bevor man auf den Auslöser drückt, hat man sich in der Regel ein inneres Bild von dem zu machenden Bild gemacht, und wählt daraufhin das Motiv, Objektiv, Blickwinkel etc. aus. Selbst wenn es sich um eine „dokumentarische“ Fotografie handelt, jene Fotografie, die den Anspruch erhebt objektiv darzustellen was ist, so bleibt doch die in sekundebruchteilen vorausgehende Entscheidung ein Bild zu machen, und wie dieses zu sein hat. In der Dokumentarfotografie findet eine blitzschnelle Synthese aus Beobachtung, Codes und Kontext, zu dem inneren Bild, das im Äußeren durch die „fotografische Manipulation“ festgehalten und dadurch materialisiert werden soll. Die Fotografie ist ein starkes Instrument für die Hervorbringung innerer Bilder, welche mithilfe von Mimesis, Code und Index eine Synthese

aus Fiktion und Material in die Welt bringt. Selbstverständlich stimmen die inneren Bilder und das fotografische Ergebnis nicht immer überein. Dabei ist besonders die Dichotomie von autoritärem, indexikalischem Material, und der Gestaltung eines semi-fiktiven Kontextes durch die verwendeten Codes interessant. Im fotografischen Prozess rückt man etwas in das rechte Licht, damit es dem inneren Bild oder der angestrebten Erzählung beim Spektator, dem Formalismus oder der Ästhetik zuträglich ist. Selbst im Falle einer forschenden oder forciert zufälligen Fotografie geht ein inneres, vages Bild, der Betätigung des Auslösers voraus. So beschreibt zum Beispiel Peter Geimer in dem Text „Bilder aus Versehen“, die wissenschaftliche Beweisführung durch die Fotografie in den Naturwissenschaften. Dabei sind viele, für das menschliche Auge unsichtbare Sachverhalte erst durch das fotografische Festhalten sichtbar gemacht worden (Röntgen, Teleskop, Mikroskop, Infrarot...). Dennoch, der »Vorstoß in den »Bereich des Unsichtbaren« war kein planloses Stolpern im Dunkeln, bei dem die fotografische Platte von Zeit zu Zeit auf ein unsichtbares Phänomen gestoßen wäre. Vielmehr war selbst das Experimentieren beyond vision von einem Wissen, einer Erfahrung, einer Vorahnung, einer Intuition, einer wie auch immer verschwommenen Vorstellung begleitet.« (Geimer, 2010: 268)

4.3 Codes und das Weltgefüge

Die Codes, von denen im fotografischen *Diskurs der Codes und der Dekonstruktion* die Rede war, beeinflussen durch den Operator bewusst oder unbewusst, jedes Bildergebnis. Ob forschender oder künstlerischer Natur, ob für einen konkreten Zweck oder ergebnisoffen. Wenn Picht davon spricht, dass Bilder (innere Bilder, Ideen, Entwürfe) niemals isoliert auftreten können, dass diese also immer im Kontext anderer (innerer) Bilder, und der Beobachtung der Natur (durch Theorie, Poiesis und Praxis) stehen, so sind die gesellschaftlichen, anthropologischen Codes immer ein Teil dieser Bilder, die nur dann richtig passen, oder Sinn ergeben, wenn man sie kennt und zu lesen weiß (vergleiche das Beispiel des Anthropologen Melville Herskovits). Das ästhetische Empfinden bezüglich der Komposition zum Beispiel ist ein weiterer Aspekt, der durch vorhergehende Bilder oder Codes geschult wurde und im Moment des Bildermachens abgerufen wird. Dementsprechend ist die Fotografie ein hochpoietischer Akt der Transformation des Wirklichen, der in jeder Fotografie aufs Neue etwas hervorbringt, das zuvor nicht dagewesen ist, und das nach der Hervorbringung für sich selbst autonom besteht. Genau genommen ist jede Fotografie im weitesten Sinne eine Material Fiction,

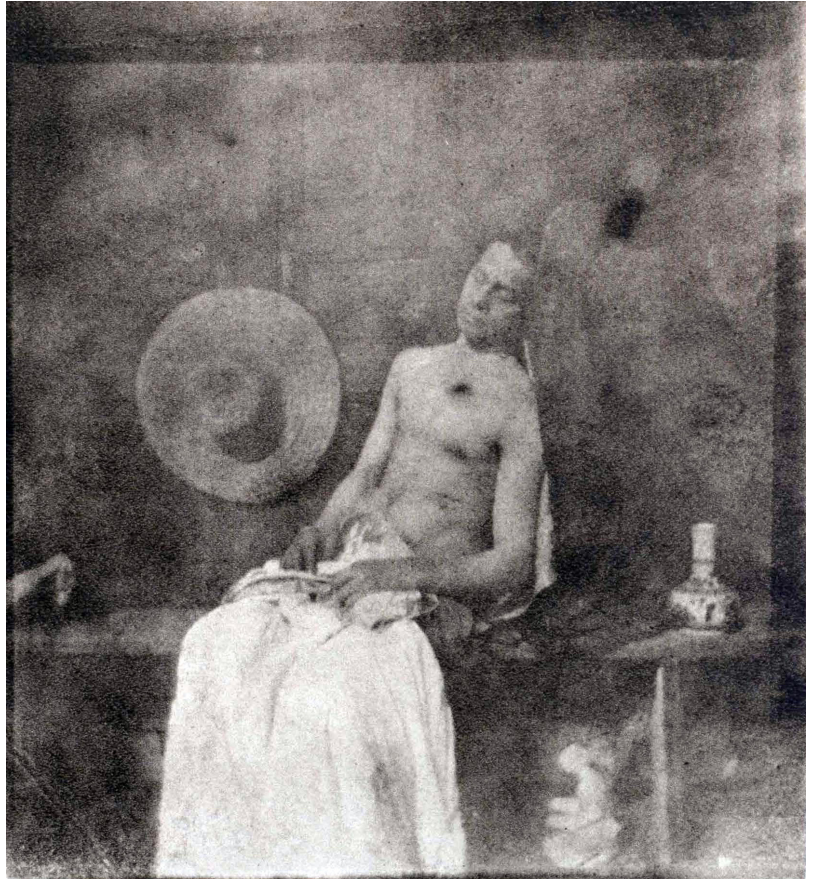


Abb. 6

Selbstbildnis Bayard als Ertrunkener und Faksimile seines fingierten Nekrologs, als Protest gegen seine Widersacher. 1840 (188 x 192 mm)

da jedem gemachten Bild durch Codes und die Inszenierung eine Mikronarration mitgegeben wird, die jedwede mögliche Interpretation durch den Index bezeugt. Es verhält sich wie Cürsgen hinsichtlich des Bildes geschrieben hat: »*Es ist etwas Gefügtes, das sich in immer neue immanente Kontexte auseinanderlegen lässt, in stets weitere Zusammenhänge einfügen kann und lässt. Auch wenn das Bild Bild von etwas (dahinter) ist, ist es zugleich eine eigene Wirklichkeit.*« (Cürsgen, 2012: 120). Das Neue, Menschgemachte in der Fotografie verweist nicht nur durch eine potenziell mögliche Mimesis auf die Hervorbringung aus der Natur heraus. Besonders der indexikalische Charakter der Fotografie, eingebettet in codierte Handlungsweisen des Operators, bringt das Wesen der Poiesis zum Vorschein. Unterschiedliche Abstufungen des Hergestellten (des Poietischen) treffen in der Fotografie aufeinander, und steigern sich gegenseitig. Fiktive, innere Bilder werden auf die Welt projiziert und im fotografischen Akt materialisiert. Auch anders herum kann eine Beobachtung in der Wirklichkeit das Interesse des Operators wecken, und dieser übersetzt jenes Gefühl, jenes innere Bild wieder in die materialisierte Fotografie. Die Fotografie ist eine Schnittstelle zwischen Material und Fiktion, sie fungiert wie ein Katalysator.

5 Fazit

Rückblickend möchte ich den deduktiven Analyseprozess nachvollziehen, welchen ich vollzogen habe. Angefangen bei dem Konzept der Poiesis nach Aristoteles, über die Poiesis in der künstlerischen Arbeit hin bis zur Analyse der mehrstufigen poietischen Hervorbringungen in der (analogen) Fotografie. Zu Beginn habe ich Aristoteles Konzept der Poiesis als zweckgebundenes Hervorbringen nachvollzogen. Die Poiesis steht bei Aristoteles als dritter Aspekt der Erkenntnis neben der theoretischen Erkenntnis und der praktischen Erkenntnis. Die theoretische Erkenntnis bezieht sich auf die von sich aus bestehenden Dinge in der Welt, die praktische Erkenntnis auf das Handeln des Menschen innerhalb dieser. Die Poiesis, ursprünglich ein Teilaspekt der Praxis, meint bei Aristoteles das zielgerichtete Hervorbringen von etwas Nützlichem. Anschließend habe ich hervorgearbeitet, dass gemäß Cürsgen und Picht, die Poiesis die Grundlage aller Erkenntnis (der theoretischen und der praktischen) ist. Das poietische Hervorbringen entsteht durch die Synthese von poietischer Welterkenntnis durch praktische und theoretische Erkenntnisse und ist eine Theorie von Allem, in der menschlichen Perzeption existierendem. Aus dieser Synthese können Entwürfe und innere Bilder entstehen von dem, was noch nicht existiert und in die Welt zu bringen sei. In einem weiteren Schritt habe ich nachvollzogen, was der Begriff "Material Fiction" bedeutet und in welchem Zusammenhang dieser mit dem poietischen Hervorbringen steht. Material Fiction bedeutet eine Fiktion, die sich mithilfe poietischer Prozesse in physischem Material durch Einschreibung oder Zuschreibung manifestieren kann. Ein Beispiel dafür ist das Konzept des Geldes. Die bis dato analysierten Aspekte der Poiesis verfolge ich in einem nächsten Schritt hinsichtlich der poietischen Hervorbringung von Kunstwerken. Cürsgen beschreibt das Kunstwerk als eine der reinsten Formen der Poiesis, da dieses Hervorbringen um des Hervorbringens Willen geschieht und in keiner Weise einem anderen Ziel nützlich ist. Diese Setzung habe ich von Cürsgen übernommen, da eine Ausarbeitung dieser Verhältnisse den Rahmen der Hausarbeit gesprengt hätte. Es bleibt jedoch fraglich, in wiefern der Kunstmarkt oder andere äußere Faktoren, die Reinheit der Zwecklosigkeit einer Poiesis in der künstlerischen Arbeit trüben. Repräsentativ beleuchte ich die praxisorientierte künstlerische Arbeit im Gegensatz zur Konzeptkunst (Fluxus und Appropriation Art), um verschiedene Definitionen von Kunst und das Konzept der Poiesis miteinander zu verbinden. Als Beispiel für eine künstlerische Position welche sich mit der Material Fiction auseinandersetzt, habe ich skizzenhaft die Arbeit des Künstlers Joseph Beuys beleuchtet, um die mögliche Vielstufigkeit der poietischen Hervorbringungen mithilfe der Material Fiction darzustellen. Herausgestellt hat sich, dass nicht nur das Hervorbringen einer Arbeit als Gesamtes ein poietischer Prozess ist, sondern auch einzelnen Komponenten der Arbeit durch poietische Prozesse, wie der Material Fiction, hervorgebracht werden können. So zum Beispiel das Material- und Symbol-Vokabular von Joseph Beuys, welches er auf weitere Hervorbringungen von Kunstwerken, Skulpturen und Installationen, anwendet. Die poietischen Prozesse der Material Fiction habe ich bei Beuys anhand der Arbeit *Fettbatterie* stellvertretend analysiert.

Auch die nicht materialgebundenen (konzeptionellen) Kunstwerke in der künstlerischen Arbeit habe ich auf ihre poietischen Momente hin untersucht, sowie eine nicht-konzeptionelle, praktisch orientierte Arbeitsweise in der künstlerischen Praxis. Um den allumfassenden, inklusiven Begriff des poietischen Hervorbringens zu verdeutlichen, habe ich versucht die vermeintliche Grenze der Poiesis, die Mimesis, anhand des Beispiels der History Portraits der Fotografin Cindy Sherman zu dekonstruieren. In Ihrer Arbeit findet sich die Mimesis sowohl in der Inszenierung der Künstlerin, als auch im fotografischen Akt an sich. Beide mimetischen Momente dieser Arbeit beinhalten jedoch das bewusste Spiel mit der Mimesis, welche nicht auf sich selbst verweist, sondern über sich hinaus. Die (absichtlich fehlerhafte) Mimesis der Renaissance-Gemälde bei Cin-

dy Sherman verweist auf die stereotypisierende Darstellung von Mann und Frau, sowie auf die Bildkonventionen dieser Zeit, und die mimetische Illusion wird zweifach aufgebrochen. Die Auseinandersetzung mit dieser Arbeit von Cindy Sherman bereitet auf die Fragen der Mimesis und der Poiesis im Fotografischen vor. Anschließend habe ich die analoge Fotografie als Instrument (künstlerischer) Hervorbringungen anhand der fototheoretischen Diskursordnung nach Philippe Dubois untersucht. Mithilfe der Zeichenbegriffe *Ikon*, *Symbol* und *Index* nach Charles Sanders Peirce, und den Begrifflichkeiten *Referent*, *Operator* und *Spectator* nach Roland Barthes, war es mir möglich die Poiesis auf mehreren strukturellen Ebenen der Fotografie zu untersuchen. Dabei habe ich mich auf die analoge fotografische Technik beschränkt, da die Digitalfotografie gemäß der Virtualität ganz andere Dimensionen des poetischen Hervorbringens eröffnen. Auch die Fragen nach der Indexikalität und der materialisierten Fiktion der Fotografie ändert sich entscheidend, sobald man die digitale fotografische Technik befragt. Diese Thematik ist höchst spannend, es war mir jedoch nicht möglich diese so kurz zu fassen, dass sie innerhalb dieser Hausarbeit ihren Platz gefunden hätte, auch wenn sich viele Grundaspekte der (analogen) Fotografie auf die Digitalfotografie übertragen lassen.

So hat sich herausgestellt, dass die Entdeckung der Poiesis in der Fotografie, dem historischen Diskurs um die Fotografie folgt. Der fotografische Diskurs Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sich auf die mimetische Eigenschaft der Fotografie als *Spiegel des Wirklichen* fokussiert. Auch an dieser Stelle habe ich gezeigt, dass die Mimesis als reine Nachahmung des Menschen nicht existiert, sondern immer menschengemachte, poetische Elemente beinhaltet. Zum Beispiel ist die fotografische Technik an sich etwas poetisch hervorgebrachtes, sowie jedes durch die fotografische Technik hervorgebrachte Bild, durch poetische Prozesse, und nicht durch eine automatische Mimesis entsteht. Die Fotografie kann ikonisch sein, es ist jedoch nicht ihr Charakteristikum. So wie der Diskurs der Mimesis durch den folgenden Diskurs der *Fotografie als Transformation des Wirklichen* dekonstruiert wurde, gilt dies auch für die Idee der Mimesis, als nicht vollwertiger poetischer Akt. Jede Fotografie ist abhängig vom Referenten, und den Entscheidungen des Operators. Jede Fotografie ist kulturell, ästhetisch oder technisch codiert (ein Symbol). Jeder Entscheidung ein Bild zu machen geht ein inneres Bild voraus, das man sich von dem zu machenden Bild macht, bevor man es gemacht hat. Die Wahl der Kamera, des Referenten, Ort und Zeit, die Kadrierung sowie die Inszenierung sind nur einige wenige Aspekte, die zu der Codierung jeder Fotografie führen. Im folgenden *Diskurs der Fotografie als Spur des Wirklichen*, wird ein einziger Moment im fotografischen Akt definiert, der sich dem menschlichen Eingriff entzieht, nämlich das indexikalische Moment. Die Einschreibung der fotochemischen Spur, die bezeugt, dass da dort etwas gewesen ist, das das Licht eben genau so reflektiert hat. Und ebendieser Moment konstituiert das Wesen der (analogen) Fotografie. Mit all den möglichen Eingriffen durch den Menschen, durch die poetischen Manipulationen, ist das indexikalische Wesen der Fotografie die ideale Verknüpfung von Materie und Fiktion, im Sinne der Material Fiction. Sie ist die Kollision des indexikalischen Beweises und der fiktiven Inszenierung. Dies verdeutliche ich anhand einiger Beispiele verschiedener Inszenierungsgrade in der Frühphase der Fotografie. Als Beispiele führe ich klassische fotografische Porträts, die Geisterfotografie, die Totenfotografie sowie das Selbstporträt Bayards als Ertunkener an. In der fotografischen Inszenierung offenbart sich die Verschränkung der poetischen materiellen Fiktionen des *als ob* und des *es-ist-so-gewesen*. In einem letzten Schritt analysiere ich ebendiese Dichotomie in der Material Fiction der analogen Fotografie, anhand der Aspekte, die durch die Diskursanalyse nach Dubois hervorgetreten sind. Die drei von mir genannten Aspekte sind die wechselseitigen Beeinflussungen durch den Index, das Material und die Fiktion; das innere Bild als Ausgangspunkt jeder Fotografie und als das erste poetische Moment der fotografischen Hervorbringungen, sowie die Einschreibung von Inszenierungen und Codes durch das Weltgefüge, in welchem Fotografien hervorgebracht werden.

6 Quellen

Barthes, Roland (1986): Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Cürsgen, Dirk (2012): Phänomenologie der Poiesis, Würzburg: Königshausen & Neumann

Danto, Arthur C. (1991): History Portraits / Cindy Sherman, München: Schirmer Mosel

Dubois, Philippe (1998): Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden: HC. u. Herta Wolf

Geimer, Peter (2010): Bilder aus Versehen, Hamburg: Philo Fine Arts

Jensen, Ulf (2010): aus Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf: hrsg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Marion Ackermann und Isabelle Malz

Nagl, Ludwig (1992): Charles Sanders Peirce, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag

Picht, Georg (1968): Die Kunst des Denkens, in: Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien, Stuttgart: Klett Cotta

Sykora, Katharina (2009): Die Tode der Fotografie, Bd.1, München: Wilhelm Fink Verlag

Links:

<https://kunstaspekte.art/event/joseph-beuys-die-materialien-und-ihre-botschaft-2006-11>,
Stand 07.09.2018

Bildnachweise

Abb.1

(2010): Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf: hrsg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Marion Ackermann und Isabelle Malz; S.155

Abb.2

(1991): History Portraits / Cindy Sherman, München: Schirmer Mosel; Tafel 23

Abb.3

(1920): Privatbesitz Sissy Schneider

Abb.4

(2009): Die Tode der Fotografie, Bd.1, München: Wilhelm Fink Verlag; S.124

Abb. 5

(2009): Die Tode der Fotografie, Bd.1, München: Wilhelm Fink Verlag; S.111

Abb.6

(1975): Hippolyte Bayard, Bibliothek der Fotografie Band 8, Luzern und Frankfurt/M: Verlag C. J. Bucher S.21