

Show, don't tell?

Research-based Fotobücher von Laia Abril, Christian Patterson und Regine Petersen

„Ich finde den Begriff *research-based photobook* irreführend“, hat Sophia Greiff auf einem Workshop zur Fotobuchforschung gesagt, „da gerade Bücher von Fotojournalist*innen meist auf intensiven Recherchen beruhen, auch wenn sie diese nicht explizit sichtbar machen.“¹ Und tatsächlich muss man hier präzisieren: *Research-based* Fotobücher stellen nicht nur Recherche an, sie stellen Recherche aus. Sie sind Medieneinheiten, Sammlungen disparater Materialien, die im Buch, so eine weiterführende Kritik der Fotografin Elisabeth Neudörfl, egalisiert und damit oft ihres dokumentarischen Werts beraubt werden.²

Die bildjournalistische Recherche fand man früher im *Stern*, in der *Zeit*, im *National Geographic*. Heute findet man sie auch in Büchern.³ Fotobücher, die selbst sehr rechercheintensiv erarbeitet werden, wo Text und Bild einen Begründungszusammenhang bilden. War die Dokumentarfotografie durch die kontextualisierenden und sich selbst thematisierenden Positionen von Martha Rosler und Allan Sekula selbstreferenziell geworden, wird sie nun wieder selbstbewusst. Diese *research-based photobooks* sind längst als ein eigenes Genre im Fotobuchsektor zu betrachten⁴ und waren bei den Preisverleihungen der letzten Jahre überaus erfolgreich.⁵

Zwar bietet jedes Kunstwerk eine Epistemologie, eine Form, ein Paradigma oder ein Modell, etwas zu wissen, an. Aber bei *research-based* Fotobüchern ist diese Epistemologie vorrangig, hier will etwas vermittelt, Wissen generiert werden. In dieser

1 Gesprächsnotizen des Workshops *Neue Perspektiven der Fotobuchforschung*, veranstaltet von Anja Schürmann und Steffen Siegel, 10. Juli 2019, KWI Essen.

2 Ebd.

3 Die Wechselwirkungen zwischen Fotojournalismus und Fotobuch können an dieser Stelle nicht vertieft werden, zumal sich die Dissertation von Sophia Greiff unter anderem damit beschäftigt wird. Ein Abstract ihres Vorhabens findet sich hier:

<https://www.folkwang-uni.de/home/wissenschaft/promotion/theorie-und-geschichte-der-fotografie/promotionen/> (zugegriffen 15. November 2019).

4 Vgl. beispielsweise auch Verlage, die sich dezidiert diesem Genre zuwenden, wie The Eriskay Connection: <https://www.eriskayconnection.com/> (zugegriffen 23. Juli 2019).

5 Vgl. z. B. den *PhotoBook of the Year Award 2018* für *On Abortion* von Laia Abril und den *First Photobook Award 2017* für Mathieu Asselin *Monsanto: A Photographic Investigation*.

Intentionalität liegt eine Pädagogik geborgen, die sich bereits auf der Bildebene entfaltet. Denn auf der Bildebene finden wir in *research-based* Fotobüchern auch längst nicht mehr nur Fotografien: Von der Anzeige bis zum Brief werden verschiedenste Formen von visuellen Fundstücken zum Bild egalisiert, wohl wissend, dass damit Semantiken des Dokuments übertragen oder gar evoziert werden.

In der Forschungsliteratur ist der Referenzrahmen, in dem diese Bücher beheimatet sind, noch nicht eingehender untersucht worden. Mein Beitrag möchte dies ändern und stellt Fragen nach der Evidenz des Materials und der Sichtbarkeit der – durchaus interessengeleiteten – Autor*innen dieser Publikationen. Weitere Fragen sind: Wie verhalten sich Bild- und Textebene zueinander? Wird das ‚mechanische‘ Paradigma der Fotografie etwa gezielt angewendet, um Objektivität einfordern zu können, oder welche Semantiken der Zeugenschaft werden in den Büchern aktiviert?⁶

Definition

Wenn man Definitionen für das recherchebasierte Fotobuch sucht, stellt man fest, dass es sich bei dieser Form des Buches um ein relativ junges Phänomen handelt.⁷ Jörg Colberg verweist in seiner Definition darüber hinaus auf die Funktion des Bildes im Fotobuch, das sich an „conventions outside of photography in the documentary mode“ hält, oft auf Archivmaterial zurückgreift und sich wissenschaftlicher und institutioneller Bildpraktiken bedient.⁸ *Research-based* Fotobücher firmieren zeitgleich unter dem Sammelbegriff der Phototexte,⁹ den Federica Chiocchetti folgendermaßen umreißt:

„Quite literally, it is a book where photographs and words share equal ontological dignity, or, less academically, equal importance in contributing to the narrative of the project — and where text is not a mere introduction, postface, or essay on the photoworks.“¹⁰

6 Über Fotobücher als Medien der Evidenz zu sprechen birgt selbstverständlich ein „Tautologie-Paradoxon“ (Rolf F. Nohr, „Einleitung: Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen“, in: Rolf F. Nohr [Hrsg.], *Evidenz „... das sieht man doch!“*, Hamburg 2004, S. 8–17, hier S. 12.) Evidenz wird durch die wissenschaftliche Beschäftigung nicht nur gefunden, sondern auch hergestellt.

7 Wobei Jim Goldbergs Fotobuch *Raised by Wolves* (Zürich 1995) in seiner medialen Vielfalt ein wichtiges Bezugsobjekt darstellt.

8 Vgl. <https://cphmag.com/photobook-taxonomy> (zugegriffen 23. Juli 2019).

9 Wobei die Gattung der Fototexte natürlich weit umfangreicher ist und sich jeglicher Form der künstlerisch bewussten Kombination von Fotografie und Text annimmt. Vgl. Federica Chiocchetti, „What is a Photo-Text Book?“, in: *The Photobook Review* 16, 2019, S. 9.

10 Ebd.

Als Autor*in jener Werke wird oft jemand angenommen, der/die ‚engagiert‘ ist, also – im scheinbaren Gegensatz zum quasiobjektiven, faktualen Erscheinungsbild seiner Arbeit – einen subjektiven, normativen Standpunkt vertritt und das Buch als Appell versteht. Eine Konferenz am Maison des Sciences de l’Homme in Paris trug nicht ohne Grund den Titel *Le phototexte engagé: Du militantisme aux luttes de visibilité*.¹¹

Seit 2016 vergibt das Fotofestival in Arles neben den Preisen für Fotoautor*innen und historische Fotobücher auch einen Preis für das beste *photo-text book*, der im Jahr seiner Etablierung an den Fotografen Edmund Clark und den Journalisten Crofton Black¹² ging, die – als kleine Anekdote – ihr Buch allerdings in der Autorenkategorie eingereicht hatten. Aber bereits im ersten Jahr des Wettbewerbs schafften es 17 Bücher auf die Shortlist. Je mehr diese Gattung – die übrigens keine Erwähnung in Martin Parrs und Gerry Badgers dreiteiliger ‚Geschichte‘ findet¹³ – zu wachsen scheint, umso vielschichtiger werden ihre Erscheinungsformen. Eine Differenzierung – so meine These – ist mit künstlerischen und journalistischen Strömungen verbunden, beispielsweise mit dem, was in den USA der 1960er-Jahre *New Journalism* genannt wird,¹⁴ aber auch mit appropriativen und konzeptuellen Ansätzen der Kunst. Die drei Fotobücher von Christian Patterson, Laia Abril und Regine Petersen, auf die ich zu sprechen kommen werde, sind alle unterschiedlich stark diesen Traditionen verhaftet. Und alle drei Bücher gehen unterschiedlich stark über sie hinaus: indem sie im Buch das Bild thematisieren, reflektieren und problematisieren. Sie sind fiktiv und faktisch zugleich, da sie als in einem Buch präsentierte Bild-Text-Konfiguration einerseits Fiktionalität evozieren¹⁵ und andererseits dies mit faktualen Geschehnissen, Dokumenten und Zeugenaussagen kombinieren.

11 Das Programm der Konferenz, die am 31. Mai und 1. Juni 2018 stattfand, findet sich hier: https://www.academia.edu/34015600/Le_Phototexte_engag%C3%A9_Du_militantisme_aux_luttes_de_visibilit%C3%A9_The_Committed_Phototext_From_Activism_to_Struggles_for_Visibility (zugegriffen 23. Juli 2019).

12 Edmund Clark und Crofton Black, *Negative Publicity: Artefacts of Extraordinary Rendition*, New York 2015.

13 Vgl. Martin Parr und Gerry Badger (Hrsg.), *The Photobook: A History*, Bd. 1–3, London/New York 2004–2014.

14 Zum *New Journalism* vgl. z. B. Tom Wolfe, *The New Journalism* (1973), London 1990.

15 Ich beziehe mich auf die Definition von Jens Schröter: „Fiktionalität ist keine Eigenschaft isolierter Bilder (welcher Medialität auch immer) oder Bildsequenzen, sondern von intermedialen Bild-Text (oder Bild-Klang)-Konfigurationen (außer in dem Fall, dass der Kontext sich in eine Ikonographie sedimentiert hat).“ Jens Schröter, „Fiktionalität in der Bildwissenschaft (Kunstgeschichte/Fotografie)“, in: Lut Missinne et al. (Hrsg.), *Handbuch Fiktionalität*, New York/Berlin 2020 (noch nicht erschienen), S. 1–19, hier S. 15. Einzusehen hier: https://www.academia.edu/37791974/Fiktionalit%C3%A4t_in_der_Bildwissenschaft_Kunstgeschichte_Fotografie_PRE_PRINT (zugegriffen 10. August 2019).

Christian Patterson, Redheaded Peckerwood (2010–2013)

Das erste Buch heißt *Redheaded Peckerwood* und stammt von Christian Patterson.¹⁶ Es ist 2010 erstmals im Eigenverlag erschienen und bei MACK bis heute in drei Editionen wiederaufgelegt worden. Thematisiert werden die Verbrechen der Teenager Charles (Chuck) Starkweather und Caril Ann Fugate, die zehn Menschen, einschließlich der Familie von Fugate, während einer dreitägigen Flucht durch Nebraska bis zu ihrer Gefangennahme in Douglas, Wyoming, ermordeten.

Die Textebene

Das Buch arbeitet auf unterschiedlichen Ebenen mit Texten. Im Gegensatz zu den Werken von Laia Abril und Regine Petersen

verzichtet es jedoch auf Interviews. Von den Bildunterschriften abgesehen fügt Patterson dieser viel beschriebenen und in der Populärkultur Amerikas fest verankerten Geschichte keinen weiteren Text hinzu, nur weitere Bilder.¹⁷ Der Text, den man findet, erweckt den Anschein von ‚gefundenem‘ Text, von *found footage*: Die als Faksimile eingebundenen Dokumente, die Postkarte und die fotografisch reproduzierten Textobjekte sind typografisch und materiell in die Zeit des Tathergangs, den Winter 1957/58, zu datieren und haben unterschiedliche Funktionen. Begonnen wird mit einem Text. Wenn man das Buch aufschlägt, wird man adressiert und doch nicht adressiert, denn ein handgeschriebener Briefausschnitt verkündet: „for the law only“. Man blättert

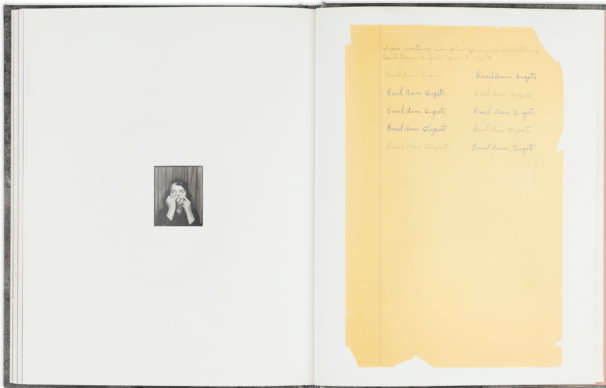
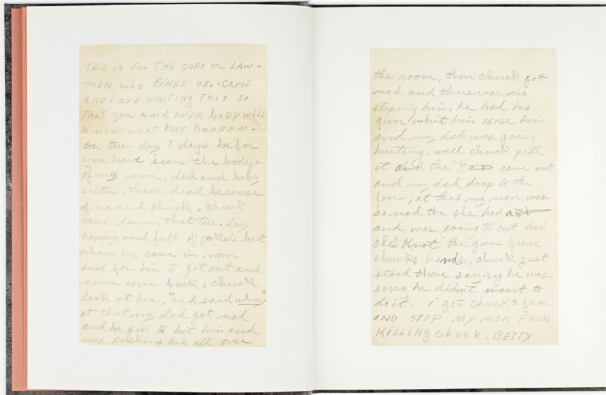


Abb. 93–94

16 Der Begriff *peckerwood* bezeichnet umgangssprachlich arme, ländliche Weiße.

17 Die Taten wurden filmisch wie musikalisch verarbeitet. Vgl. unter anderem Terrence Malick und seinen Film *Badlands* –

Zerschossene Träume (1973), *Natural Born Killers* (1994) vom Regisseur Oliver Stone und *Nebraska* (1982) von Bruce Springsteen. Abb. 93–94 Christian Patterson, aus dem Buch *Redheaded Peckerwood*, MACK, 2012.

trotzdem weiter und liest auf den nächsten fünf Seiten einen Brief, die gleiche Handschrift, mit einer Zeichnung, Unterstreichungen und Großbuchstaben durchsetzt. Es handelt sich um ein Geständnis. Die Briefeschreiberin und Chuck haben ihre Eltern und ihre Schwester umgebracht, beschrieben in stotterndem Englisch, in dem parataktisch das Geschehen geschildert wird. Ein Streit zwischen Caril, Chuck und ihren Eltern. Ein eskalierender, tödlicher Streit, der damit beginnt, das Chuck von Carils Eltern aus dem Haus geworfen wird.

Nach dem Brief, noch bevor der Schmutztitel des Buches und die ersten aktuellen Fotografien erscheinen, folgen eine rudimentäre Karte, auf der der *point of catch* abgebildet ist und ein Schwarz-Weiß-Foto eines unterirdischen Zugangs. Ein Versteck, wie man jetzt annimmt.

Weiter hinten im Buch ist eine Handschriftenprobe von Caril Ann Fugate abgedruckt und eine Postkarte von Chuck eingelegt, alle drei handgeschriebenen ‚Dokumente‘ weisen identische Handschriften auf.

Bereits an dieser Stelle scheint fraglich, ob jene manuellen Zeugen ihren dokumentarischen Wert wahren können, ob es sich wirklich um handgeschriebene Objekte von Caril Ann und Chuck handelt. Dieser dokumentarische Zweifel, der mit einer detektivischen Aufmerksamkeit gepaart wird, findet auch Entsprechungen auf der Bildebene.

Eine andere Schriftebene stellen die *claims* und immer wieder im Buch verstreuten Werbesprüche dar. Man fragt sich, ob es sich hier um singuläre oder generelle Bilder handelt,¹⁸ d. h., ob das Bild etwas über den konkreten Gegenstand oder über eine Klasse von Gegenständen aussagt.

Fotokritik hat sich angewöhnt, eine derart illustrative Bildpraxis als minderwertig oder unkünstlerisch zu betrachten. In Fotobüchern kommt es aber vor, dass singuläre und generelle Bilder eine ästhetisch sehr fruchtbare Koexistenz führen. In das Buch von Patterson werden immer wieder Werbetexte und -tafeln eingepflegt, die durch ihre Typografie als ‚typisch‘ für die Werbeästhetik der 1950er-/1960er-Jahre in Amerika identifizierbar sind und somit den Zeitkontext der Ereignisse aufrufen. Dadurch, dass sie sich als generelle Bilder von spezifischen Ansprüchen abheben, bilden sie eine Textebene aus, die sich – wie in der Werbung üblich – direkt und plakativ an den/die Betrachter*in wendet und die Diegese, die Handlung des Buches, durchbricht. Sie fungiert wie ein Erzähler im Film, der unvermittelt das Publikum jenseits der Leinwand adressiert: Durch diese Form der persönlichen Ansprache wird die vierte Wand durchbrochen und man

¹⁸ Vgl. Schröter, *Fiktionalität in der Bildwissenschaft*, 2019, S. 11.



Abb. 95

wird „You know who“ und „What happens after the shot is fired?“ gefragt, auf einem Reifen steht „You can't run away from anything“ geschrieben und die letzte Seite des Buches fordert „Let's all go out and get a steak“.

Als Stilmittel von Kriminalromanen hat der Soziologe Erving Goffman diese direkte Adressierung *Keying* genannt:¹⁹

„[*Keying* ist die] Bezeichnung für die Anwendung eines System[s] von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird.“²⁰

Als Kommentar zur kommerzialisierten und konventionalisierten Wahrnehmung von Verbrechensnarrativen erscheint die Werbung aufdringlich und geschmacklos, auch durch den brutalen Kontrast zur kriminellen Rahmenhandlung. Ähnlich wie es in einer beliebigen Zeitschrift der Fall sein könnte, wo Werbung die redaktionellen Inhalte ebenfalls kontaminiert, wird hier durch die Adressierung der Lesenden die Spannungserzeugung durch Hinweise auf die Inszeniertheit bewusst gestört.²¹ Dadurch wird der Rezipient als Akteur ausgestellt, als Komplize benannt, der ebenso hungrig auf ein Steak wie auf eine blutrünstige Liebesgeschichte sein könnte.²²

Die Bildebene

Die Fotografien von Patterson nehmen die Form von Indizien an. Es sind – und darin ist er Regine Petersen nicht unähnlich – sehr

¹⁹ Vgl. Erving Goffman, *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977.

²⁰ Ebd., S. 55.

²¹ Im Film passt die direkte Adressierung des/der Zuschauenden nicht in dramaturgische Inventare von Spannung evozierenden Diebesen und wird vor allem in der Komödie und im Musical verwendet. Vgl. ausführlich:

Francesco Casetti, *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington 1998, S. 16 ff.

²² Dazu passt, dass Patterson im hinteren Buchteil die Rolle der Presse und des Publikums bei der Gerichtsverhandlung thematisiert.

Abb. 95 Christian Patterson, aus dem Buch *Redheaded Peckerwood*, MACK, 2012.

objektzentrierte Fotos mit halbnahem Ausschnitt, nicht erzählerisch, eher still und gefunden. Gefunden werden: eine kaputte Deckenlampe, ein nicht wirklich frisch bezogenes Bett, an die Wand gehängte Bilder von nackten Frauenkörpern, ein Hammer, ein verhangenes Fenster im Gegenlicht und vieles mehr. Evident scheint die Fotografie gerade durch ihre Begrenztheit. Die Ausschnitthaftigkeit, Distinktheit des Bildes ist mit einem Vergrößerungsglas vergleichbar, das allein auf das gerichtet wird, was bedeutsam wirkt. Jeder Bildproduzent kennt den Impuls, nur etwas zu fotografieren, was man noch einmal sehen möchte, was einer weiteren, detaillierteren Analyse bedarf. Diesen produktionsästhetischen Effekt transferieren wir als Bildproduzent*innen auch auf die Rezeption: Ein Foto ist auch deswegen evident, weil es gemacht und in einem Buch abgebildet wurde. „Wenn Bilder auf diese Weise agieren können“, schreibt Ludger Schwarte, „müssen wir sie als Akteure und nicht nur als Produkte, d. h. als Zeugen und nicht nur als Zeugnisse ansehen.“²³ Nicht nur das Referenzielle, auch das Deiktische der Fotografie, die Tatsache, dass ein Objektiv auf etwas gerichtet wurde, initiiert einen Zeigegestus, der nicht mit der Aufnahme aufhört. Auch dieser Zeigegestus schiebt das Foto auf das Spielfeld des Dokuments. Denn ein Kriminalfall und eine fotografische Spurensuche versetzen jedes Detail in den möglichen Zustand eines Beweises, alles Abgebildete wird sofort aufgeladen, evident, bedeutsam. Damit wird der Rezipierende als detektivischer Mitspieler aufgewertet und die Semiotik des Bildes betont. Doch Patterson macht bei



Abb. 96

dieser Einsicht nicht halt. Er inszeniert die Artefakte seiner eigenen – der Flucht von Chuck und Caril Ann nachempfundenen – Reise, setzt sie vor farbiges Papier, retuschiert sie.

²³ Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015, S. 25.

Abb. 96 Christian Patterson, aus dem Buch *Redheaded Peckerwood*, MACK, 2012.

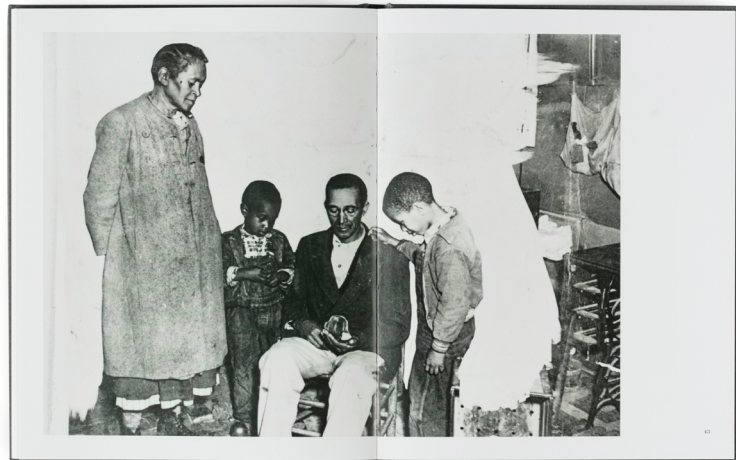
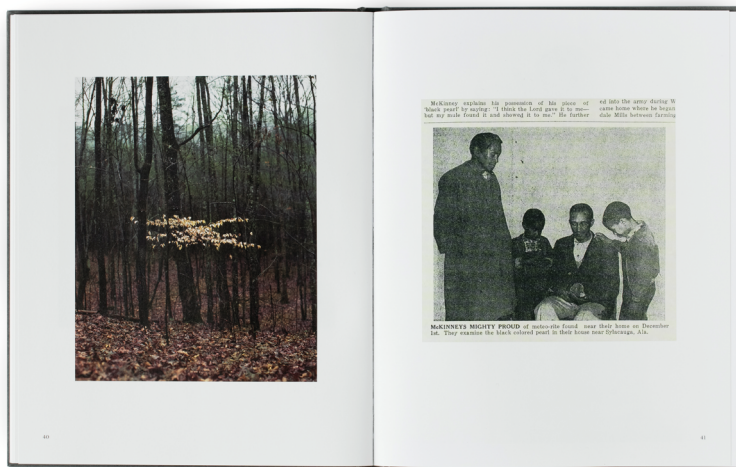


Abb. 97-98

Und zeigt damit, dass die Mechanismen von Werbung und Berichterstattung sich gleichen, die mediale und juristische Separierung von Details zu Indizien ist der gleiche Impuls, der auch der Vermarktung der Verbrechen hilft. Denn kaum ein Mordfall wurde in der amerikanischen Popkultur breiter verhandelt, mehrere Filme, Songs und Bücher nahmen sich seiner an. Warum nicht noch einen Schritt weiter gehen und die Limonade wieder auflegen, die im Fahrzeug der Flüchtenden gefunden wurde? Dieser Gedanke stammt aus der Fotografie *Oregon Trail Bottle*, die teils retuschiert im Buch erscheint und damit, wie Karen Irvine darlegt,²⁴ nicht nur (foto-)journalistische Praktiken der Isolation und Dekontextualisierung wachruft, sondern auch Strategien der Werbung imitiert. Damit hebt sich Patterson von den literarischen Assoziationen ab und zeigt etwas genuin Fotografisches: die Fluidität eines in

²⁴ Karen Irvines Essay ist als eingeleitetes Heft der dritten Auflage des Buches von 2013 beigelegt worden, mit der ich gearbeitet habe.

Abb. 97-98 Regine Petersen, aus dem Buch *Find a Fallen Star*, Kehrer, 2015.

einer Fotografie abgebildeten Gegenstands, seine Bedeutungslosigkeit, seinen fehlenden Kontext und seine Fähigkeit, in die gegensätzlichsten Kontexte eingebettet zu werden. Die gleiche visuelle Strategie verwendet auch Regine Petersen in ihrem Kapitel über den Meteoritenfall in Alabama. Indem sie das gedruckte Foto und das teilübermalte Negativ der Familie abbildet, die ebenfalls ein Stück des Meteoriten gefunden hat, zeigt sie, wie die soziale Realität der afroamerikanischen Familie bewusst zensiert wird, um die extreme Armut der Familie McKinney zu verbergen.

Laia Abril, *The Epilogue* (2014)

In *The Epilogue* von Laia Abril wird das Wissen um die Bulimie der bereits verstorbenen Protagonistin zeitlich versetzt präsentiert und die Unwissenheit der Familie spiegelt sich in der Unwissenheit des Lesers. Die Fotografin wollte damit erreichen, dass durch geteilte Empathie die Situation nicht bereits im Vorfeld be- und verurteilt wird.²⁵



Abb. 99

Doch wenn, wie auf dem Buchtitel, ein blaues Rechteck über einem Gesicht klebt, auf dem *The Epilogue* steht, ahnt man bereits, dass es der Dargestellten nicht wirklich gut gehen kann.

Dem blauen Rechteck folgen auf blauem Papier abgezogene Blätter, die dann nach dem Datum 16. Juni 2013 zu grünen Blättern vor einem Haus werden, vor dem eine Frau mittleren Alters einen kleinen Jungen im Arm hält. Schon auf der nächsten Doppelseite ist man im Haus, sieht diverse familiäre Szenen in der Vergangenheit und im Präsens der Geschichte und liest einen Brief, der als Faksimile ins Buch gebunden wurde. Bereits in den ersten Bildüberschriften werden die dargestellten Personen in

Bezug zu Cammy gesetzt, aber Cammy wird nicht gezeigt, was vermuten lässt, dass es ihr Profilbild war, das auf dem Cover blau durchgeschnitten wurde. In dem Brief – einem Brief des Sohnes an seine Eltern zum Vatertag – erfahren wir von Cammys Tod.

²⁵ Vgl. Jörg Colberg, *Understanding Photobooks. The Form and Content of the Photographic Book*, New York/London 2017, S. 36 f.

Abb. 99 Laia Abril, *The Epilogue*, Dewi Lewis Publishing, 2014.

Die Textebene

Es wird sehr viel gesagt in *The Epilogue*, von unterschiedlichsten Akteuren: Die Kernfamilie, Vater, Mutter und Bruder sind überproportional häufig vertreten, aber auch Freunde und Zimmergenossen von Cammy, entferntere Verwandte, die Therapeutin kommen zu Wort.²⁶ In einem Buch, in dem sehr viel gesprochen wird, fällt es auf, wenn einer nichts sagt: Cammys Freund Adam wird zwar genannt, aber nicht interviewt, was eine Leerstelle in der retrospektiven Überlieferung erzeugt, zumal seine Mutter Pam zu Wort kommt. Diese Vielzahl der Stimmen setzt einen Kontrapunkt zur ‚stummen‘ Krankheit Bulimie, die vor allem im Verborgenen existiert.

Die Interviewten treten als Zeug*innen in Erscheinung. Als gewesene Zeug*innen, die auch jetzt präsent sind, die nicht sagen ‚ich beweise‘, sondern ‚ich kann Dir versichern, dass ich gegenwärtig gewesen bin‘.²⁷ Damit verbinden sie die Ebene der Tat oder des Ereignisses mit der Ebene der Rezeption, was in kriminologischen Narrativen bedeutet, dass man die Tat und die nachgeschaltete Suche nach den Bedingungen, Effekten und Gründen der Tat kausal verbindet. Bei der Lektüre der Interviews begibt man sich auf diese Suche, weil, wie bei Patterson, am Anfang das Ereignis – Cammys Tod – offenbart wird, jedoch nicht die Todesursache, die Gründe oder die näheren Umstände ihrer Krankheit. Diese sehr intime Rezeptionshaltung hat der Kritiker Adam Bell ebenfalls betont:

„As readers, we're forced to uncover the secrets at the heart of the story, which draws us closer. The tension between what is purposely revealed and obvious, and what is withheld and we need to uncover mirrors the tragic nature of the disease at the heart of the book.“²⁸

Diese Nähe wird auf der Bildebene durch zahlreiche Familienfotos begleitet und auch in der Zeitstruktur des Buches bewusst gesteigert, da man sich im überwiegenden Teil synchron zu Cammys Werdegang befindet, ihr Leben sich in „real time“ ereignet, „just like it happens when you see a movie“, wie Abril betont.²⁹ Diese Zeitstruktur findet sich auch häufig in der Kriminalliteratur:

26 Wobei es sicher kein Zufall ist, dass in vielen Fotobüchern Interviews mit einer Schriftart wiedergegeben werden, die an eine Schreibmaschine erinnert, obwohl sie nicht auf einer Schreibmaschine protokolliert wurden. Ein ‚dokumentarischer Stil‘, nicht im Bild, sondern im Schriftbild. Die

Schreibmaschine finden wir sowohl bei Laia Abril als auch bei Regine Petersen.

27 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 2015, S. 170.

28 Zitiert nach Colberg, *Understanding Photobooks*, 2017, S. 37 f.

29 Zitiert nach ebd., S. 53 f.

„Writers of crime fiction similarly employ narrative strategies associated with the distortion of time. Todorov claims ‘time is a critical design feature of the traditional detective narrative, leading us slowly backwards from effect to cause’.“³⁰

Narrativ ist dieser Ablauf in Truman Capotes *true-crime-fiction* *novel In Cold Blood* vorbereitet worden.³¹ Auch dort wusste man sehr früh, dass die Familie Clutter ermordet wurde, kannte aber nicht die Gründe und genauen Umstände der Tat. Die dadurch generierte Neugierde und der Wunsch, die Wahrheit herauszufinden, sind eine Rezeptionshaltung, die auch auf *The Epilogue* zutrifft, zumal Capote ebenfalls seine Erzählperspektive mehrfach wechselt und unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lässt.³² Gleichermaßen sind Rückblenden und Vorwegnahmen Stilmittel von *In Cold Blood*, die sich auch in *The Epilogue* finden lassen: Die notwendigerweise retrospektiv geführten Interviews interagieren fortwährend mit den überwiegend chronologisch sortierten Dokumenten.

Dazu häuft Abril alles an, was indexikalischer Art ist, um die Verbindung zwischen der abwesenden Protagonistin und den anwesenden Rezipierenden enger werden zu lassen, Zeugenaussagen,³³ Familienfotos, Briefe, aber auch medizinische Akten und Cammys Totenschein. Diese auf physische Verbindungen zielenden Zeichen, die selbstverständlich auch mit der indexikalischen Grundannahme der Fotografie arbeiten, schaffen eine Nähe zwischen Buch und Lesern, die dazu beiträgt, Cammy als Opfer zu sehen, nach Schuldigen zu suchen und sie somit mit weniger Handlungsmacht auszustatten als die repräsentierten Stimmen.³⁴

30 Christiana Gregoriou (Hrsg.), *Representations of Transnational Human Trafficking. Present-day News Media, True Crime, and Fiction*, 2018, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-78214-0> (zugegriffen 10. August 2018).

31 Vgl. Truman Capote, *In Cold Blood*, New York 1965. Diese Referenz stelle ich nicht her, um direkte Bezüge zu unterstellen. *In Cold Blood* wird hier primär als Paratext und Assoziationsraum gesehen.

32 Vgl. Ida Söderlund, „In Cold Blood – Fable or Fact? A Study of New Journalism and how reality is depicted in Truman Capote’s *In Cold Blood*“, Växjö University 2009, S. 12, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:275577/FULLTEXT02> (zugegriffen 10. August 2019).

33 „Zeugen vermitteln nicht repräsentatives Wissen darüber, wie es denn gewesen ist“, sondern ein qualitatives Wissen, d. h. sie berichten von spezifischen Erfahrungen, die dem Zuhörenden per se nicht zugänglich sind und zu denen es auf anderem Wege keinen Zugang gibt. Für diese Erfahrungen, denen sie in einer unwiederbringlich vergangen Situation ausgesetzt waren, stehen

die Zeugen mit ihrer Person leibhaftig ein. Insofern ist das Verhältnis des Zeugen zum Geschehen, für das er zeugt, indexikalischer Natur, indexikalisch im Sinne von Charles S. Peirce [...].“ Sigrid Weigel, „Bilder, Stimmen, Gesichter. Zur Dramaturgie verschiedener Zeugnis-Arten in Yael Hersonskis Film zum Archivfilm über das Warschauer Ghetto: *A Film Unfinished* (2010)“, in: Sibylle Krämer und Sibylle Schmidt (Hrsg.), *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, S. 177–193, hier S. 191.

34 „This means that if one wishes to be seen as a victim, one must deny all agency. Once a person is a designated ‘victim’, their agency is also not acknowledged in subsequent proceedings, as victims are presumed unable to speak for themselves. Even more so, the characteristic of lacking agency and having victim-status are circular; Alvarez and Alessi (2012), Chuang (2015), and Columb (2015) suggest that the victim-status itself implies a lack of agency, while the (assumed) lack of agency facilitates victim-status.“ Gregoriou, *Representations of Transnational Human Trafficking*, 2018, S. 10.



Abb. 100–102

Denn wenn man ein Buch nach Narrativen organisiert, die kriminalistisch besetzt sind, wo es Opfer und Täter und eine Spurensuche gibt, läuft es Gefahr, die Tragik und kausale Mehrstimmigkeit des Todesfalls auf ein *whodunnit* zu reduzieren, wobei das *who* nicht unbedingt eine Person adressieren muss. Gerade die Spannung evozierenden Elemente des Buches, die die Lektüre so kurzweilig werden lassen, sind hinsichtlich der moralischen Implikationen fragwürdig, zumal Cammy in Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Kategorie der Fokalisierung³⁵ sehr viel weniger ‚spricht‘ als alle anderen.

Die Bildebene
Das Buch, das die unsichtbare Krankheit dem Leser erst einmal unsichtbar präsentiert, bevor dann mit dreifachen Klappseiten eine zusätzliche Ebene des Verborgenen existiert, arbeitet mit medialen Formen der Inter- und Externalisierung und Aspekten von Kriminalliteratur. Seine Bildebene – die ‚Stimme‘ Abrils – beinhaltet häufig symbolisch lesbare, atmosphärische Fotografien. Es fängt bei dem Triptychon an, das sich über drei Doppelseiten erstreckt. Mama und Papa und – als Mitteltafel – Cammy kurz nach der Geburt. Die Blicke der Eltern weisen

35 Zur Fokalisierung, einem Begriff der Erzähltheorie, der das Verhältnis zwischen dem Wissen eines Erzählers und dem einer Figur thematisiert, vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1998.

Abb. 100–102 Laia Abril, aus dem Buch *The Epilogue*, Dewi Lewis Publishing, 2014.

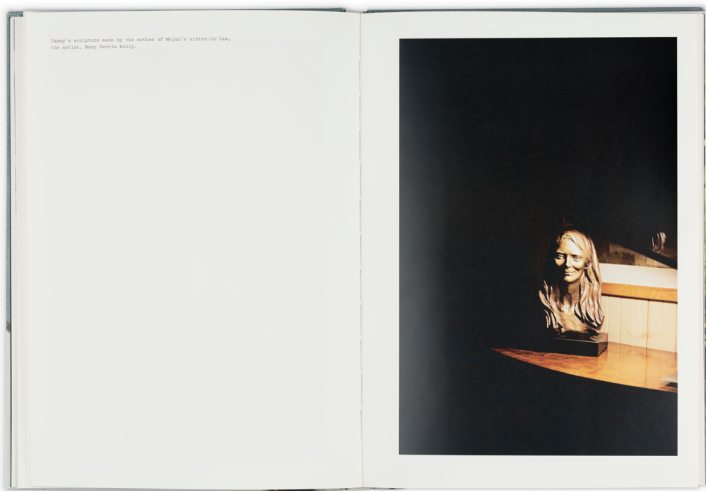


Abb. 103

auf das Kind vor bzw. zurück und die starke vertikale Linearität der Bilder ebnet nicht nur das Querformat, sondern vermittelt auch eine Distanz zur Mitteltafel, die diese aufnimmt: Das Vintage-Foto ist nur halb belichtet und schneidet daher die Person, von der Cammy getragen wird, vertikal ab. Diese Symbolik wird in den Gartenstühlen der Mutter und den Fensterscheiben des Vaters wiederholt. Zudem werden beide Elternteile mit hängenden Armen gezeigt, Armen, die nicht mehr halten, nicht mehr beschützen können.

Das überbelichtete Foto eines wegfahrens Schulbusses neben der Überschrift „Cammy never went to any Proms, she was never invited“ zeigt abermals den metonymischen, auf symbolhafte Lesarten zielenden Ansatz von Laia Abril, wenn es um die Sequenzierung geht. Cammy wird in der Schule und von ihrem Bruder wegen ihres Gewichts gehänselt und sozial ausgegrenzt. Im Verlauf der Interviews liest man, dass Cammy in den Träumen ihrer Familie immer blaue Kleidung trägt. Das erklärt die Dominanz der Farbe Blau im gesamten Buch: Die ganze Familie scheint blau benetzt in und durch die Erinnerung an Cammy, ihr Bruder formuliert Sätze wie „I have a closer relationship with her after she died [...]“, ihre Familie hat ihre Trauer, die Erinnerungen externalisiert und – so könnte man meinen – institutionalisiert. Ein Hinweis darauf ist auch die Präsenz Cammys im Haus, beispielsweise durch ein posthumes skulpturales Porträt, das eine totemähnliche Funktion anzunehmen scheint.

Die überformende Emotionalität der Familie ohne direkten Kontakt, die zumindest Teil an Cammys Krankheit hatte,³⁶ wird

³⁶ Die Ausschnitte aus den Protokollen des Essstörungscenters, in dem Cammy therapiert wurde, legen nahe, dass Cammy das Gefühl hatte, dem Perfektionismus ihrer Familie – physisch wie psychisch – nicht entsprechen zu können, weshalb sie sich

zurückzog. Das entspricht auch der Aussage ihrer Mutter Jen, wenn sie auf der übernächsten Doppelseite sagt, dass Cammy einzig ihren Tagebüchern die ‚negativen‘, unglücklichen Gefühle anvertraute.

Abb. 103 Laia Abril, aus dem Buch *The Epilogue*, Dewi Lewis Publishing, 2014.

im Buch wiederholt. Wie bei Patterson betont das Buch dadurch die Widersprüchlichkeit des Dokuments,³⁷ läuft aber hier Gefahr, sein ‚Opfer‘ zu reviktimisieren, da Cammy strukturell gar nicht die gleiche *agency* haben kann wie die Personen und Dokumente, die etwas über sie auszusagen scheinen.

Regine Petersen, *Find a Fallen Star* (2015)

Regine Petersens Projekt *Find a Fallen Star*³⁸ besteht aus drei Büchern und einem Textheft, die von einem Schuber zusammengefügt werden. Ihre Arbeit dokumentiert drei Meteoritenfälle auf unterschiedlichen Erdteilen, die sie – wie Patterson und Abril – durch eigene und gefundene Fotografien und verschiedene Dokumente, unter anderem Zeitungsausschnitte, Interviews, einen FBI- und einen wissenschaftlichen Bericht, kontextualisiert. Doch anders als Abril und Patterson arbeitet Petersen nicht mit Faksimiles – ihre Dokumente sind als Scans den anderen Fragmenten angeglichen worden. Dadurch werden sie den Fotografien im Buch in Format und Sichtbarkeit ähnlicher und verlieren ihre materielle Eigenständigkeit, was eine höhere Vergleichbarkeit von Dokument und Bild zur Folge hat.

Die Meteoritenfälle nutzt sie als eine Art dokumentarischen Zufallsgenerator und erzählt von den Auswirkungen, die der Fund in der jeweiligen Region hatte. Petersen fragt sich, wie Geschichte konstruiert wird. Bei dieser Frage muss sie natürlich die Gegenfrage zulassen: Wie konstruiert sie in ihrem Fotobuch Geschichte?

Die Textebene

Für jedes Kapitel aufs Neue erweist sich dabei die Komposition, die Auswahl und räumliche Organisation von Informationen, als die wichtigste Entscheidung – wie beim Akt des Fotografierens selbst. Gleichzeitig muss jeder Versuch, die Welt zu verstehen und abzubilden, zwangsläufig fragmentarisch bleiben, dessen ist sich die Künstlerin bewusst: „Eine Fotografie“, so Petersen, „kann immer nur auf etwas Größeres, Chaotisches verweisen. Sie ist unvollständig, wie eine Erinnerung oder ein Stück Geschichte.“³⁹ Diese Unvollständigkeit reflektiert sie auch auf der Textebene: In *Fragments* schildert sie einen Meteoritenfund 1958 in Ramsdorf,

³⁷ Mit Widersprüchlichkeit sind etwa die Widersprüche innerhalb der Schriftebene gemeint. Die Ausschnitte aus den Protokollen des Essstörungencenters lassen sich z. B. nur schwer mit dem in den Interviews geäußerten Selbstverständnis von Cammys Eltern in Einklang bringen.

³⁸ Siehe hierzu auch die Bildstrecke *Find a Fallen Star* von Regine Petersen in diesem Band.

³⁹ Zitiert nach Erik Irmer, „Suche nach einem gefallenen Stern“, in: *taz am Wochenende*, 28. März 2015, S. 22–23, <https://taz.de/!204872/> (zugriffen 19. August 2019).



BIRMINGHAM, Ala., (U—Stuart H. Perry, publisher of the *Adrian, Moth, Telegram*, now owns a valuable meteorite found on a country road last Nov. 30 by a 60-year-old Negro farmer.

The meteorite is thought to be a fragment of the same shooting star that struck Mrs. Hewlett Hodges, 31, of Sylacauga, who became the first human being ever hit by such a missile from outer space.

Purchase price of Perry's star fragment was not disclosed.

36

37

Abb. 104

nachdem sie mit den Kindern von damals gesprochen hat, die den Stein sicherten, ihn zer- und untereinander aufteilten, wobei bis zuletzt nicht klar wird, wer wirklich in welchem Stadium des Fundes dabei war. Die Aussagen widersprechen sich ebenso wie die offizielle Erzählung des Meteoritenfalls in Alabama 1954, wo es zwei Einschlagstellen gab. Welche Stimmen werden gehört, fragt sich Petersen in diesem Abschnitt: Während die weiße Familie medial vermarktet wurde und im Fernsehen auftrat, zeugt nur ein kleiner Bericht vom zweiten Fund eines 60-jährigen, afro-amerikanischen Farmers. Im dritten Bericht, *The Indian Iron*, wird auch die ansonsten Transparenz signalisierende Interviewform opak, wenn Petersen ihr eigenes Nichtverstehen thematisiert, indem sie weite Teile des Gesprächs in der indischen Schrift Devanagari darstellt.

Dadurch macht sie nicht nur auf die Grenzen der subjektiven Erkenntnisfähigkeit aufmerksam, sie lässt den Geschichten und ihren Repräsentanten ihre mythische Komponente.

Der Band *Stars Fell on Alabama* wird gleich auf der ersten Seite mit einer sehr mystischen Beschreibung eines frühen Meteoritenschauers von 1833 eingeleitet. Durch die Angleichung von dokumentarischen und fotografischen Materialien im Scan zeigt Petersen, dass Meteoritenfunde auch als kulturelle und religiöse Erzählung epistemische Funktionen aufweisen können, und wehrt sich gegen eine Hierarchisierung jener Narrative.

Abb. 104 Regine Petersen, aus dem Buch *Find a Fallen Star*, Kehrer, 2015.

Geschichte wird nicht nur freigelegt, sondern auch geborgen und damit gezeigt, dass Fakten und Fiktionen nicht nur gegensätzliche, sondern auch komplementäre Elemente eines komplexeren Verständnisses von Wahrheit sein können.

Die Bildebene

Diese Irritationen werden auf der Bildebene beibehalten.

Petersens Großformatkamera arbeitet sehr oft mit Distanzen, Nähe und Ferne werden verunklärt und Größenverhältnisse infrage stellt.⁴⁰ Sie isoliert kleinere Objekte und lässt den Betrachter rätseln, worum es sich bei dem fotografierten Gegenstand handeln möge, wobei das Buchformat seinerseits dazu beiträgt, die Formate einander anzugleichen.

Durch diese fotografische Haltung werden zwei Perspektiven verbunden: die Perspektive des/der Fotografierenden auf das Objekt und die Perspektive des/der Rezipierenden auf die Fotografie. Petersen dupliziert durch die Draufsicht in zweifacher Hinsicht das Thema ihrer Bücher: den Fall eines Meteoriten und den Fund eines Meteoriten. Somit verbindet sie die faktische Ebene des Ereignisses mit einer Ebene der nachgeschalteten Rezeption jenes Ereignisses. Durch die Perspektive des Bildes und die Perspektive des Buches wird der/die Rezipient*in selbst der/die Entdeckende, womit sie auch zeitliche Ebenen verschränkt: die des Ereignisses, seiner fotografischen Aufnahme und die Zeitebene der Rezeption. Wie Meteoriten, die ebenfalls verschiedene Zeiten in sich vereinen. Meteoriten sind das Älteste, was man auf der Erde in Händen halten kann. Sie beinhalten Partikel, die 4,5 Milliarden Jahre alt sind. Die Fotografie als ‚Oberfläche des Augenblicks‘ könnte man so als indexikalische Schwester, aber auch – durch die kurzfristige Belichtung – Antagonistin eines Meteoriten betrachten: „Sie sind Zeugen der Entstehung des Sonnensystems und die ersten Staubkörnchen aus der Zeit sind in ihnen noch enthalten.“⁴¹

Unsichtbarkeit und metonymische Verweise spielen ebenso wie bei Abril auch bei Petersen eine Rolle. In ihren nicht primär narrativen Fotografien mit zentral positionierten Objekten und passivem Ausschnitt⁴² betont sie die Leerstellen der Rezeption,

40 Eine ähnliche Ästhetik hat Sophie Ristelhueber in ihrem Fotobuch *Fait* (New York 1992) angewendet: Im Oktober 1991 fotografierte sie die kampfersehnte Landschaft Kuwaits nach dem Ende des Ersten Golfkriegs mit dem Irak als extraterrestrische Ebenen.

41 Regine Petersen im Gespräch mit Peter Lindhorst, 12. Juni 2015, <https://www.hatjecantz.de/fotoblog/?p=5630> (zugegriffen 19. August 2019).

42 In *The Nature of Photographs* hat

Stephen Shore zwischen zwei Arten von Rahmen im Foto unterschieden: Rahmen, die bergen, und Rahmen, die schneiden. Im ersten Fall sprach er von „passiven Ausschnitten“ und bezog sich auf Fotografien, die zum Rand hin auslaufen, wo der Einschnitt auch ein paar Millimeter hätte verschoben sein können, da sich die Spannung des Bildes irgendwo im Bild, aber nicht an seinen Rändern aufhält. Vgl. Stephen Shore, *Das Wesen der Fotografie. Ein Elementarbuch*, Berlin 2009, S. 62 ff.

die Opazität des Dokuments und die Unabgeschlossenheit der Rekonstruktion. Ihr fast vollständiger Verzicht auf Zentralperspektivität hat auch epistemologische Folgen in einem Medium, dessen optische Technik die Zentralperspektive präferiert: Denn die Zentralperspektive – so eine These von Lambert Wiesing – festigt den Betrachter in seinem Ort und, abgeleitet davon, in seinem Erkenntnisinteresse. Mit zentralperspektivischen Fotografien lassen sich „Aussagen über das Aussehen von abwesenden oder fiktiven Dingen formulieren, die nicht falsch sind“.⁴³ Somit ist die zentrale Einfluchtperspektive ein wichtiges Stilmittel dokumentarischer Praxis. Fehlt die sichtbare Zentralperspektive – wie in vielen Bildern Petersens und übrigens auch oft bei Patterson der Fall –, ist der/die Betrachtende nicht nur räumlich, sondern auch in seinem/ihrem auf das Bild gerichteten epistemologischen Verlangen irritiert.

Fazit

„[T]he seeds are currently being sown for the ‘genre-fication’ of the photobook“, so lautet die Analyse von Lesley A. Martin. Ihre Taxonomie, die sich – wie sie selbst sagt – vor allem aus der Juryarbeit für den *Paris Photo-Aperture Foundation PhotoBook Award* herleitet, nennt sie „tracks rather than trends“.⁴⁴ Ihr Ansatz ist dreigeteilt und stellt ‚Schienen‘ vor, die sie für relevant hinsichtlich des zeitgenössischen Fotobuchs hält: eine thematische Schiene, in der sie archivarische Ansätze subsumiert, einen narrativen Ansatz, den sie mit dem Puzzle identifiziert, und einen produktionsästhetischen Ansatz, den sie *The Baroque Form* nennt.

Die hier thematisierten Fotobücher sind alle Puzzles. Puzzles, die zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen changieren und das mit mehr als nur Fotografie tun. Wenn Martin für dieses Genre den Begriff des Puzzles wählt, betont sie den rezeptionsästhetischen Ansatz der Kategorie, denn die Rezipient*innen, die Lesenden/Betrachtenden sind diejenigen, die das Puzzle zusammensetzen müssen. Und so ist es nicht das Material, das die drei *research-based* Fotobücher voneinander scheidet, sondern die Organisation des Materials.

Bei Christian Patterson interagieren Bild- und Textebenen nicht reibungslos: Sowohl sein Bild- als auch sein Textkonzept sind

⁴³ Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 174.

⁴⁴ Lesley A. Martin, „Invitation to a Taxonomy of the Contemporary Photobook“,

in: Ausst.-Kat.: *Photobook Phenomenon*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 2017, o. S.

appropriativ, sie arbeiten „gezielt in der Dialektik der ästhetischen Grenze“ und markieren „jene Grenze, an der das Medium der Reproduktion, die Fotografie, zum Ort einer ästhetischen Erfahrung wird“.⁴⁵ Ebenso wie das Indiz eine Auswahl aus einer Auswahl ist, ist auch das Foto immer nur eine Ausformulierung vieler möglicher Fotos. Der Fotograf ist doppelt anwesend: Indem er im fotografischen Akt eine neue Situation schafft und eine alte Situation reproduziert, schreibt er eine Art Rezeptionsästhetik der *Appropriation Art* fort: nur nicht in Bezug auf Kunst, sondern in Bezug auf die Tat und ihre mediale Reproduktion. Wenn man Appropriation mit ‚Aneignung‘ übersetzt, markiert die Aneignung immer gleichzeitig die Ausweglosigkeit des eigenen Versuchs: Wie in der *Appropriation Art* wird hier durch die Kopie das Original infrage gestellt, die inszenierte oder neu erschaffene Erinnerung kritisiert das Bild, das wir von der Vergangenheit zu haben glauben.

Laia Abrils Arbeit ist am ehesten als *New-Journalism*-Fotobuch zu bezeichnen. Tom Wolfe hat die vier Hauptcharakteristika des *New Journalism* skizziert:⁴⁶ Die wechselnden Szenen ohne geschichtliche Hintergründe finden wir in den unterschiedlichen Personenkonstellationen, die bei Abril zu Wort und Bild kommen, die aber immer – durch die Interviewsituation – sehr perspektivisch bedingt und subjektiv erzählen. Durch die journalistisch längst vertraute Form des fotografischen Porträts mit gleichzeitigem Interview folgt Abril einer weiteren Konvention von Tom Wolfe: „The scenes should be played before the reader“⁴⁷ und „dialogue“⁴⁸, weil das gesprochene Wort es wie kaum eine andere literarische Technik vermag, die Lesenden an die Geschichte zu binden. Auch den „third-person point of view“,⁴⁹ den Wolfe – anders als die Ich-Perspektive – für notwendig erachtet, um eine Szene lebendiger zu gestalten, da sie mit den Augen eines Zeugen oder einer Figur beschrieben wird, ist in den Interviews, die keine Autorenperspektive, z. B. durch den Abdruck der Fragen, wiedergeben, ebenfalls evident. Der letzte Punkt auf Wolfes Liste betrifft Details. Das Detail bindet die Worte an die Welt der Objekte zurück und erhöht die Anschaulichkeit. Abrils Details, die Verwendung der Farbe Blau oder die Vielzahl an Marienkäfern, die Cammy mochte, weisen auch auf dieser Ebene Nähe und Zugänglichkeit nach. Dass diese Nähe auf der Bildebene nicht irritiert werden darf, versteht sich von selbst, da die Lesen-

⁴⁵ So die Definition von Martina Dobbe für fotografische Appropriation. Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte*, München 2007, S. 182.

⁴⁶ Vgl. Wolfe, *The New Journalism*, 1990, S. 46 f.

⁴⁷ Zitiert nach Söderlund, *In Cold Blood – Fable or Fact?*, 2009, S. 10. Die repräsentierte Stimme ist für die Lesenden sowohl im Wort als auch im Bild anwesend.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

den in der Diegese gehalten und die Spannung aufrechterhalten werden soll. Johanna Drucker hat in diesem Zusammenhang von „refamiliarization“ gesprochen, einer Bildstrategie, die im Gegensatz zur „de-familiarization“ durch (Wieder-)Erkennen Verbundenheit fördert.⁵⁰

Wenn jeder Text ein Vertrag zwischen Autor*in und Leser*in ist, der auf gegenseitigem Verständnis beruht, ist Abrils Arbeit durch die aufgebaute Nähe sehr viel enger auf Glaubwürdigkeit verpflichtet als die anderen beiden Bücher, da hier Intimität, nicht Distanz oder Irritation als Darstellungsziel zu erkennen ist.

Regine Petersens Arbeit steht der Konzeptkunst am nächsten, da sie sehr stringent und auf mehreren Ebenen die Idee des Meteoritenfalls mit der Medienspezifität der Fotografie verbindet.

Peter Osborne hat die Konzeptkunst als additive Akte der Negation beschrieben und Petersens Arbeit kann sich zumindest in zwei Punkten schuldig bekennen: der Negation der „materiellen Objektivität als dem Ort der Identität des Kunstwerks durch die Zeitlichkeit ‚intermediärer‘ Akte und Ereignisse“,⁵¹ da sie im Fotobuch nicht nur die materielle Ebene ihrer Dokumente durch den Scan egalisiert, sondern auch indexikalische, dokumentierende Medien – wie das Interview und die Fotografie – in ihrer Widersprüchlichkeit betont: Die Darstellung eines Maultiers in Abbildung 104 macht beispielsweise erst Sinn, wenn zwei Doppelseiten später der Farmer McKinney seinen Meteoritenfund mit den Worten „I think the Lord gave it to me – but my mule found it and showed it to me“ kommentiert.

Und zum anderen die Negation der „intrinsischen Bedeutung der visuellen Form, durch einen semiotischen oder auf einer schmalen linguistischen Basis beruhenden konzeptionellen Inhalt“:⁵²

In dieser Kategorie ist nicht nur ihre differenzierte Konzeption von Zeit, sondern auch von Perspektive zu nennen, die beide das ‚Thema‘ des Buches, die Meteoritenfälle, (rezeptions-)ästhetisch mit dem Trägermedium Buch verbinden. Dadurch wird die referenzgestützte Abbildungsfunktion und somit die ‚Bedeutung‘ der visuellen Form im wahrsten Sinne des Wortes transzendiert.⁵³

50 „Refamiliarization asks images to show the contingent relations of complex systems, to expose vectors and forces of interest, desires, and power. The task of refamiliarization is to show that what is is not entirely simulacral, but connected to the lived experience of persons and peoples, organic beings, within cultural, political and vulnerable ecological spheres.“ Johanna Drucker, „Making Space: Image Events in an Extreme State“, in: Francis Francina (Hrsg.), *Modern Art Culture: A Reader*, London/New York 2008, S. 25–45, hier S. 38.

51 Peter Osborne (Hrsg.), *Conceptual Art*, London 2002, S. 181.

52 Ebd.

53 Ich beziehe mich damit z. B. auf die in der Bildebene genannte Verunklärung der Betrachterstandpunkte in den stark auf-sichtigen Fotografien Petersens, die eine Verunklärung auch der gezeigten Objekte zur Folge hat. Die Ansicht von oben kann man vielfach semantisieren: als Perspektive des Suchenden, als Perspektive des fallenden Meteoriten, aber auch als ‚Gottesperspektive‘.

Authorial silence:⁵⁴ Dieser literaturwissenschaftliche Begriff wird oft bemüht, wenn der Autor nicht direkt im Text spricht, sondern andere literarische Mittel nutzt, um dem Leser etwas zu vermitteln. Die Fotobuchautor*innen und ihre ‚Stimmen‘ können auch mit diesem Mittel identifiziert werden, weil in allen drei Büchern kein ‚direkter‘, als im Bild oder Text vorhandener Autor auftritt, die Perspektivierungen also indirekt verlaufen. Die Tatsache, dass der Autor nicht ‚spricht‘, liegt auch in der quasidokumentarischen Anlage der Bücher: Als ‚wissenschaftlich‘ geframte Bilder blenden – historisch gesehen – den Bildproduzenten aus, um nicht ihm, sondern dem Bild alle wissensvermittelnden Akte zuzuerkennen. Das Bild selbst musste heuristisch sein, nicht das interpretierende Auge. Als fotografische Autorin ist Abril die leiseste der genannten Künstler*innen. Bei Patterson und Peterson fügen sich die Bildebenen nicht so nahtlos in die reale Geschichte ein wie bei Abril. Ihre fotografischen ‚Stimmen‘ sind sowohl auf der darstellenden als auch auf der ästhetischen Ebene dem erzähltheoretischen Konzept der Metalepse⁵⁵ verwandt und somit brüchiger, fragmentierter, opaker als die atmosphärischen Fotografien von Abril, die auch in den Bildunterschriften viel mehr Informationen und Kontexte liefert als Patterson und Peterson. Die beiden Letztgenannten sind sehr einsilbig in den Beschreibungen, die – anders als bei Abril – auch nicht direkt den Fotografien zugeordnet sind. Damit verlassen die Bücher von Patterson und Petersen den Bereich der *non-fiction novel*,⁵⁶ da in ihnen etwas sichtbar wird, was nur auf visueller Ebene sichtbar werden kann: eine pikurale Evidenz, die – nach Ludger Schwarte – „die Aufmerksamkeit auf ‚ein Visuelles‘ richtet, das sich als eine noch unerkannte Wahrheit vom Sichtbaren abhebt“.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition, Chicago 1983, S. 271 ff.

⁵⁵ Wenn zwei Erzählebenen – beispielsweise die Ebene der Handlung und die Ebene des Erzählers – logikwidrig miteinander verbunden sind, spricht man von Metalepse. Den Begriff hat Gérard Genette in die Sprachwissenschaft eingeführt. Vgl. Genette, *Die Erzählung*, 1998.

⁵⁶ Die *non-fiction novel* ist ein literarisches Genre, das reale historische Persönlichkeiten und tatsächliche Ereignisse darstellt, die mit fiktiven Elementen verwoben werden, und ebenfalls Erzähltechniken der Fiktion verwendet. Als Denkraum für *research-based* Fotobücher finde ich den Begriff daher geeignet.

⁵⁷ Schwarte, *Pikurale Evidenz*, 2015, S. 200.