

Fotoserien als Bilderzählungen? *Up in the Sky* von Tracey Moffatt

Uta Daur, Köln

Zahlreiche Kunstaussstellungen der letzten Jahre zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Erzählung ein Bereich ist, der viele zeitgenössische Künstler interessiert, sei es im Medium der Fotografie, des Videos, der Zeichnung oder der Malerei.¹ Gab es in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts bereits ein Bestreben in der *Story Art*, Geschichten und Ereignisse zu erzählen², taucht dieses in der Kunst der 90er Jahre wieder auf.

Eine herausragende und innovative Position in der aktuellen künstlerischen Auseinandersetzung mit Erzählung ist die Tracey Moffatts. Die 1960 in Brisbane geborene Künstlerin kreiert vielschichtige Fotoserien, die dem Betrachter eine große Bandbreite an Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten erlauben. Insbesondere Moffatts Fotoserie *Up in the Sky*³ von 1997 ist eine Arbeit, die sich mit erzähltheoretischen Begriffen und vor dem Hintergrund der Narratologie sinnvoll untersuchen lässt.

Aufgrund der "minefields of confusing vocabulary"⁴ im Bereich der Erzählforschung und den semiotischen Besonderheiten des Mediums Fotografie sind einige Begriffe zu definieren: Erzählung soll den zu untersuchenden narrativen Text bezeichnen, d. i. die Fotoserie in ihrer materiellen Ausformung, während unter Geschichte der narrative Inhalt verstanden wird. Schließlich bezeichnet Narration den narrativen Akt.⁵

Die einer Erzählung zu Grunde liegende Geschichte ist eine Abfolge von Ereignissen. Als einzelnes Ereignis soll hier jeweils das Geschehen auf einem Bild der Serie gelten. Auf jedem Bild ist demnach ein Ereignis dargestellt. Diese Definition erscheint insofern sinnvoll, als jedes Bild in Größe und formaler Hinsicht eine gleichberechtigte Behandlung durch die Künstlerin erfahren hat.

Was ist das Besondere an Moffatts Beschäftigung mit Erzählung? Eine genauere Betrachtung der Fotoserie *Up in the Sky* gibt Aufschluss darüber.

Die Fotoserie *Up in the Sky*

Die Fotoserie *Up in the Sky* umfasst 25 Offsetdrucke im Format 62 x 76 cm. Moffatt hat die Einzelbilder der Serie nummeriert und damit in eine Reihenfolge gebracht. Es liegt deshalb nahe, die Serie in einer Ausstellung in dieser Reihenfolge zu präsentieren. Moffatt räumt dem Kurator jedoch ausdrücklich Freiheit bezüglich der Hängung ein: Die Fotografien

¹ Vgl. hierzu Goldberg 1997, S. 25. Goldberg erwähnt in diesem Zusammenhang insbesondere die New Yorker Ausstellung '*Pagan' Stories: The Situations of Narrative in Recent Art*. Vgl. ferner Kempkes, die die Präsentation von Moffatts Arbeiten in Ausstellungen mit Titeln wie *New Narratives* oder *New Storyteller* erwähnt (vgl. Kempkes 1998, S. 22). Für den Bereich der Videokunst siehe z. B. die Ausstellung *Dialogues & Stories. Neue Formen des Erzählens in der Medienkunst* von Mai-Juli 2001 im Museum Küppersmühle in Duisburg.

² Vgl. Jochimsen 1979, S. 9ff.

³ Abbildungen dieser Fotoserie finden sich u. a. im Katalog der Kunsthalle Wien et al. von 1998, aber auch auf der Webpage des Diacenter www.diacenter.org/exhibs/moffatt/project.

⁴ Hawthorn zitiert nach Dannenberg 1998, S. 47

⁵ Vgl. Genettes dreischichtiges Modell des Erzählens, Genette 1972, zit. 1998, S. 11f. und S. 16.

können ebenso in einer anderen, vom Kurator gewählten Reihenfolge präsentiert werden.⁶ Auch müssen die Fotografien nicht in einer einzigen, horizontalen Reihe gehängt werden, sondern können beispielsweise in Gruppen über nebeneinander liegende Ausstellungswände verteilt werden.

Die Hängung in einer einzigen Reihe dürfte schon aus pragmatischen Gründen häufig nicht durchführbar sein, da 25 großformatige Fotografien eine nicht unerhebliche Wandfläche besetzen. Moffatt stellt jedoch auch frei, die Serie nicht vollständig zu präsentieren. So können auch Teile der Serie zusammen ausgestellt oder sogar Einzelbilder für sich gezeigt werden.⁷ Dieser Aspekt ist insofern interessant, als die Serie auf den ersten Blick eine zusammenhängende Bildergeschichte zu sein scheint. Auch betont die Künstlerin selbst, dass sie in ihren Fotoserien immer eine Erzählung ("narrative") verwende.⁸ Die Serie, so Moffatt, biete jedoch viele Lesarten, die nicht dadurch beeinträchtigt werden, dass Teile der Serie fehlen.⁹ Die "story line" verändere sich zudem, je nach Reihenfolge, in der die Bilder gehängt werden: Anfang, Mitte und Ende der Erzählung seien nicht festgelegt.¹⁰ In welchem Sinne kann demnach überhaupt von Erzählung gesprochen werden und wie integrieren sich die einzelnen Bilder?

Folgt man traditionellen literaturtheoretischen Auffassungen, wie sie z. B. Lämmert vertritt, kann *Up in the Sky* nicht als Erzählung definiert werden, da bereits das "Prinzip der [zeitlichen] Sukzession"¹¹ in Moffatts Fotoserie nicht gegeben ist. Neueren Untersuchungen der Narratologie zufolge, die für einen weiten Begriff von Erzählung plädieren, lässt sich die Fotoserie als Bilderzählung charakterisieren. Chatman macht die Frage, ob es sich bei einem vorliegenden Text um eine Erzählung handelt, nicht am Text selbst fest, sondern an der Rezeption. Mit dem Vorhandensein einer doppelten Chronologie des Textes ("doubly temporal logic"¹²) kann auch *Up in the Sky* als Bilderzählung bezeichnet werden.

Kohärenz des Erzähltextes

Die Frage nach der Integration der Bilder in den Erzähltext ist komplexer und kann im Rahmen dieses Beitrags nur angeschnitten werden. Umfassenden Bildanalysen zufolge entsteht die Kohärenz der Bilderzählung insbesondere durch aufeinander bezogene Figuren, einen einheitlichen Schauplatz und einen homogenen visuellen Stil der Bilder. Die Bilder

⁶ In einer der ersten Präsentationen der Serie im *Dia Center for the Arts*, New York, wählte die Kuratorin Lynne Cooke eine Hängung, die nicht der Nummerierung von Moffatt entsprach (vgl. Fusco 1998, S. 46). Laut dem Galeristen Lothar Albrecht überlässt die Künstlerin die Hängung den Kuratoren und macht keine Vorgaben, wie die Serie präsentiert werden soll.

⁷ Im Interview mit Matt erwähnt Moffatt, dass es ihr nie um eine selbständige künstlerische Aussage einer einzelnen Fotografie gegangen sei, jedoch hätten Sammler einzelne Bilder aus ihren Serien gekauft. Daraus schließt sie, dass einzelne Bilder für sich wirken können (vgl. Moffatt 1998b, S. 21f.). Warum die Bilder tatsächlich einzeln bestehen können, wird im folgenden noch erläutert.

⁸ Vgl. Moffatt 1998b, S. 19. Moffatt spricht hier von "using a narrative", was im Katalog mit "der Fotoserie eine Erzählung zugrunde legt" übersetzt wird. Der erzähltheoretischen Begriffsbildung folgend, kann jedoch eine Erzählung nicht 'zugrunde liegen', nur die Geschichte, auf der die Erzählung basiert.

⁹ Vgl. Moffatt 1998a, S. 46 und 49.

¹⁰ Vgl. Moffatt 1998b, S. 20. Der Begriff "story-line" wird in der deutschen Übersetzung des Katalogs mit Story wiedergegeben. In konsequenter Anwendung erzähltheoretischer Begriffsbildung ist jedoch der Plot gemeint: Chatman versteht darunter die Ereignisse einer Geschichte in ihrem jeweils erzählbaren Zusammenhang (*story-as-discoursed*). Der Plot ist die innere Struktur der Erzählung, unabhängig von dem jeweiligen Medium (vgl. hierzu Chatman 1978, S. 43).

¹¹ Lämmert 1955, zit. 1967, S. 19.

¹² Chatman 1990, S. 9.

werden jedoch nicht nur formalästhetisch zusammengehalten, sondern auch durch Handlung, die vom Betrachter konstruiert wird. Indem er einzelne Fotografien aufgrund von Figuren und Ereignissen zu Bildgruppen zusammenfasst, kann der Betrachter Handlungszusammenhänge zwischen den Ereignissen annehmen. Solche Handlungszusammenhänge veranlassen ihn zum Versuch, sich die der Erzählung zu Grunde liegende Geschichte zu (re)konstruieren. Eine eindeutige Rekonstruktion der Geschichte ist nicht möglich, so dass der Betrachter dazu angehalten wird, in eigener Initiative Verbindungen zwischen Ereignissen zu schaffen und Lücken zu schließen, um zumindest für sich eine Handlung zu erkennen.

Einen weiteren formalen und auch inhaltlichen Zusammenhalt der Fotografien schafft Moffatt dadurch, dass sie den Bildtext mit einem religiösen Subtext unterlegt hat.¹³ Die Symbole bilden eine Art Leitmotivik: Durch die religiösen Konnotationen, welche die Bilder in sich tragen, wird eine Verklammerung von Bildern erzeugt, selbst, wenn diese nicht über Ereignisse oder Figuren verbunden sind. *Up in the Sky* lässt sich daher in Anlehnung an Volker Klotz als offene Erzählung bezeichnen. Nach Klotz steht jede Einzelszene im offenen Drama für sich.¹⁴ Statt einer Entwicklung der Handlung gibt es vielmehr eine Reihung gleichwertiger Elemente. Dabei besitzt "fast jede Szene einen eigenen Raum und eigenen zeitlichen Aggregatzustand".¹⁵ Die Kohärenz der einzelnen Szenen wird meist durch "metaphorische Verklammerung" erzeugt: "Bibel, Volkslied, Sprichwort, Märchen, Traum [...sind] die überindividuellen Quellen [...], aus denen das Material der Metaphorik im offenen Drama sich speist."¹⁶ In *Up in the Sky* greift Moffatt auf einen solchen Subtext zurück, um die Einzelereignisse zu verknüpfen.¹⁷ Inhaltlich kann sich eine mögliche Lesart aus dem religiösen Subtext der Serie entwickeln, die *Up in the Sky* beispielsweise als Neuschreibung der christlichen Religion in einer multikulturellen Gesellschaft interpretiert.

Ambiguität von Bildern

Einzelbildanalysen zeigen, dass Moffatts Bilder unterschiedliche Konnotationen in sich tragen und prinzipiell mehrere Lesarten ermöglichen. Hierfür ist insbesondere die Strategie der Appropriation¹⁸ verantwortlich, mit der die Künstlerin eine Deutungsvielfalt und Mehrdeutigkeit erreicht. Die Ambiguität entsteht aber auch dadurch, dass in der Komposition bestimmte Lesarten, zu denen das Bild geradezu auffordert, nicht unterstützt werden.

Eine Analyse des zeitlichen Rahmens der Serie ergibt, dass keine lineare Anordnung der Ereignisse (Bilder) möglich ist. Zwar können manche Ereignisse aufgrund bestimmter

¹³ Es handelt sich um einen christlich-religiösen Subtext: So finden sich z. B. Anspielungen auf Maria-Kind-Darstellungen der Kunstgeschichte, die heiligen drei Könige, Jakobs Kampf mit dem Engel etc.

¹⁴ Vgl. Klotz 1969, zit. 1975, S. 221.

¹⁵ Ebd., S. 220.

¹⁶ Ebd., S. 211.

¹⁷ Demgegenüber stellt Metzger für *Something More* fest, dass diese Serie in vergleichbarer Weise den Argonautenmythos benutze (vgl. Metzger 1998, S. 36). Moffatt selbst verweist darauf, dass sie mit Mythen arbeite. Im Interview mit Matt behauptet sie, es handle sich dabei um eine persönliche Mythologie (vgl. Moffatt 1998b, S. 20).

¹⁸ Unter 'Strategie' der Appropriation soll die absichtliche Aneignung von 'kulturellem Material' (Malerei, Literatur, Film, Fotografie, Werbung etc.) oder der Bezug auf dieses verstanden werden. Dies kann in Form von direkten Zitaten oder als Anlehnung an eine Atmosphäre, eine Komposition, einen Stil etc. geschehen. Die Künstlerin selbst spricht hier von "Sources of inspiration" (Moffatt 1998b, S. 17). Zur australischen Diskussion um die *Appropriation art* in den 80er Jahren vgl. jedoch Butler 1996.

Indizien in den Bildern in eine zeitliche Abfolge gebracht werden. Die meisten Ereignisse lassen sich jedoch nicht in einer Reihenfolge fixieren. Auch auf der zeitlichen Ebene bewahren diese Bilder ihre Ambiguität. Erzähltheoretisch läßt sich hier von *Achronie* sprechen, worunter nach Genette die Ambiguität von Zeitstrukturen zu verstehen ist, d. h. daß die Chronologie der Ereignisse der Geschichte (*story*) rätselhaft bleibt, nicht durch die Erzählung (*discourse*) gelöst wird.¹⁹

Die Suche nach eindeutigen Verbindungen zwischen den Bildern, nach kausalen Beziehungen zwischen den dargestellten Ereignissen wird folglich immer wieder ad absurdum geführt. Insbesondere die Mehrdeutigkeit der Bilder scheint zur Auflösung der Handlungslogik beizutragen. Durch welche Strategien erreicht Moffatt eine derartige Ambiguität?

Hinsichtlich der Handlung erreicht die Künstlerin Ambiguität durch eine rätselhafte Gestik, ungewöhnliche Körperhaltungen und mehrdeutige Mimik der Figuren, oder sogar durch das Vorenthalten der Identität von Figuren. So sind z. B. einige Figuren derart ins Bild gesetzt, dass ihre Gesichter nicht erkennbar sind. Andere Figuren tragen Sonnenbrillen, die ihren Gesichtsausdruck verschleiern. Auch die Darstellung von scheinbar sinnlosen Handlungen (z. B. kriecht ein Mann auf den Knien über eine Straße) und die Handlungsunentschiedenheit innerhalb der Bildsequenzen²⁰ trägt zur Mehrdeutigkeit auf dieser Ebene bei. Die Achronie entsteht durch den unklaren zeitlichen Rahmen, in dem die Figuren agieren, und die Einfärbung der Bilder in zwei unterschiedliche Farbtöne, die Konnotationen hinsichtlich der Zeitlichkeit von Bildern wecken, aber keine eindeutigen Zuordnungen ermöglichen. Schließlich erreicht Moffatt Mehrdeutigkeit auch durch die Anlehnung an Stile und Referenz auf kulturelles ‚Material‘ unterschiedlichster Herkunft. Dadurch wird der Betrachter dazu ermuntert, inhaltliche Verbindungen zwischen den völlig unterschiedlichen Bezugsquellen zu suchen.²¹ Zuletzt irritiert Moffatt den Betrachter durch das Oszillieren zwischen Dokumentation und Fiktion, Film und Fotografie sowie durch den Titel der Serie. Auch dadurch löst sie Assoziationen im Betrachter aus und erhöht die Ambiguität ihrer Serie.

Moffatts Bilder können sowohl als Einzelbilder wie in verschiedenen narrativen Zusammenhängen mit anderen Bildern der Serie gelesen werden. Dabei wird dem Betrachter ebenso ermöglicht, Handlungszusammenhänge über Figuren und Ereignisse zu konstruieren, als auch bestimmte Bilder aufgrund übergeordneter Themen zu verknüpfen. Diese Bildthemen sind existenzieller Art, so dass die Bilder, selbst wenn sie für die Geschichte nebensächlich erscheinen, ihren Sinn einzeln entfalten.

Somit weist *Up in the Sky* auch auf thematischer Ebene die Spezifika einer offenen Erzählung in Anlehnung an Klotz auf: Beim offenen Drama geht es darum, das "Ganze in Ausschnitten" zu präsentieren, um die "empirische[...] Totalität" darstellen zu können.²² Dadurch wird eine fragmentarische Form erreicht, die Themen weisen über das Drama

¹⁹ Vgl. Dannenberg 1998, S. 58. Genette bezeichnet die Achronie als eine "Anachronie, die [...] aller Zeitbezüge entbehrt, [...] als Ereignis ohne Alter und Jahr" (Genette 1972, zit. 1998, S. 57). Bezieht er sich auf Ereignisfolgen, die unabhängig von "der chronologischen Reihenfolge der erzählten Geschichte" existieren, spricht er von "achronische[n] Strukturen" (ebd.).

²⁰ Mehrere Bilder, die inhaltlich jeweils das gleiche Geschehen darstellen, lassen eine Handlungsentwicklung vermuten, sich aber tatsächlich nicht chronologisch ordnen.

²¹ So z. B. zwischen Pier Paolo Pasolinis Film *Accattone* von 1961 und George Millers *Mad Max* von 1979.

²² Klotz 1969, zit. 1975, S. 218f.

hinaus.²³ In vergleichbarer Weise kann auch Moffatts Absicht, fundamental-humane Themen zu behandeln, verstanden werden. Die behandelten Themen weisen über die Erzählung *Up in the Sky* hinaus, die sich letztlich als eine multiperspektivische Zustandsbeschreibung bezeichnen lässt.

Die Bilder präsentieren sich zwar im Gewand einer Erzählung, und es lassen sich Fragmente einer Geschichte rekonstruieren. Diese bildet aber nicht den ausschließlichen Inhalt der Serie, sondern ist eher als Hülle zu sehen, unter deren Oberfläche bestimmte Themen und Gedanken behandelt werden. Diese Art der Präsentation ist gewiß nichts Neues, wenn sie auf das Medium Literatur bezogen wird. Auch im Bereich der filmischen Erzählung, in deren Tradition Moffatt mit ihrer Bilderzählung eher steht und auf die sie sich hinsichtlich der Erzählweise auch ausdrücklich bezieht, gibt es diesbezüglich zahlreiche Vorläufer. Im Gegensatz zum traditionellen Hollywood-Erzählkino, in dem eine nachvollziehbare, auf Spannung ausgerichtete abgeschlossene Handlung im Vordergrund steht, gibt es zahlreiche Regisseure, die das Medium Film nutzen, um menschliche Verhaltensweisen, Gedanken, Theorien zu präsentieren, politische Machtstrukturen offenzulegen und gleichzeitig die herkömmliche Geschichte (*story*) in Frage zu stellen und zu dekonstruieren. Neu ist jedoch, die Vorgehensweise des Präsentierens und gleichzeitigen Fragmentierens einer Geschichte im Medium der Fotografie vorzutragen.

Literaturverzeichnis

- Butler 1996 Butler, Rex: Introduction, in: ders. (Hg.): *What is Appropriation? An Anthology of Critical Writings on Australian Art in the '80s and '90s*, Brisbane/ Sydney 1996, S. 13-46.
- Chatman 1978 Chatman, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978.
- Chatman 1990 Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.
- Dannenberg 1988 Dannenberg, Hilary P.: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung*, Trier³1998, S. 51-68.
- Fusco 1998 Fusco, Coco: Tracey Moffatt. Interview, in: *Bomb*, Sommer 1998, S. 45-50.
- Genette 1972 Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt, München²1998. Zit. 1998.
- Goldberg 1997 Goldberg, Vicky: The Artist becomes a Storyteller again, in: *New York Times*, 9. 11. 1997.
- Jochimsen 1979 *Jochimsen, Margarethe: Text-Foto-Geschichten*, in: *Text-Foto-Geschichten. Story Art/ Narrative Art. Dokumentation zur Ausstellung der Kunstvereine Heidelberg, Bonn und Krefeld 1979*, in: *Kunstforum International, Bd. 33, Nr. 3, 1979, S. 9-23*.
- Kempkes 1998 Kempkes, Anke: Das Tracey Moffatt-Fieber, in: *Springerin*, Bd. 4, Nr. 1, 1998, S. 22-25.
- Klotz 1969, Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama,

²³ Vgl. ebd., S. 220f.

- München ⁷1975. Zit. 1975
- Lämmert 1955, Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart
²1967. Zit. 1967
- Metzger 1998 Metzger, Rainer: Downunder-Dramolette. Plot und Pleasure: Zur Arbeit der australischen Film- und Fotokünstlerin Tracey Moffatt, in: *noëma art journal*, Nr. 47, April/ Mai 1998, S. 30-37.
- Moffatt 1998a Tracey Moffatt im Interview mit Coco Fuco, in: Fusco, Coco: Tracey Moffatt. Interview, in: *Bomb*, Sommer 1998, S. 45-50.
- Moffatt 1998b Tracey Moffatt im Interview mit Gerald Matt, in: Hentschel, Martin/ Matt, Gerald (Hg.): *Tracey Moffatt*. Katalog der Ausstellungen in der Kunsthalle Wien, im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, in der AR/GE Kunst Galerie und Museum Bozen und im Vorarlberger Kunstverein 1998, Ostfildern 1998, S. 16-25.