

tionally, while coinciding with increasing critical disenfranchisement about the function and effectivity of large-scale exhibitions of this sort. Future instalments have already been mentioned, but this may depend on how the success of "Terrible Beauty" is determined in a wider agenda of touristic speculations and national cultural benefits. For many, it is a miracle it happened at all.

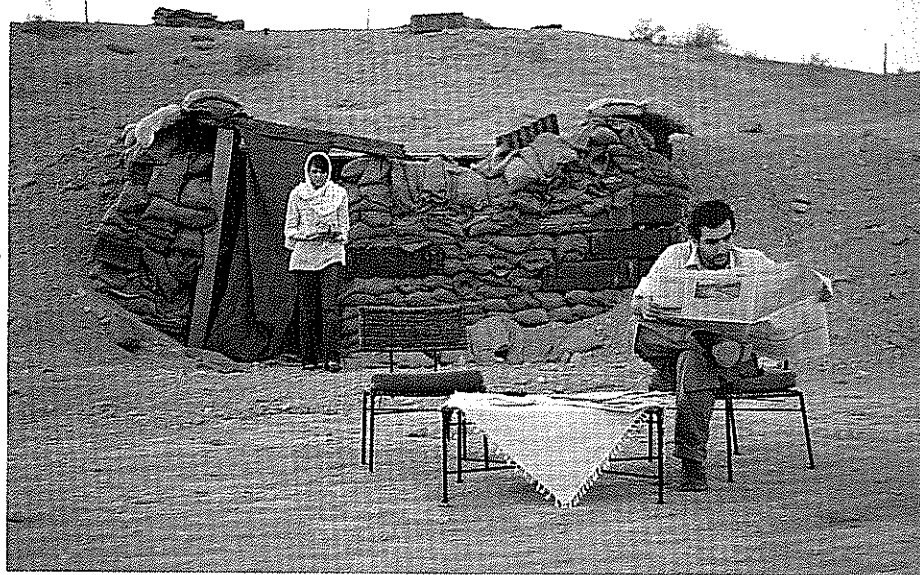
#### The Eye Is a Lonely Hunter. Images of Humankind. 4. Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg

Verschiedene Orte, 10. 9. – 6. 11. 2011

von Maren Lübbke-Tidow

Das größte Fotofestival im deutschsprachigen Raum, mit seinen Spielstätten in Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg, wartet in seiner vierten Ausgabe nicht nur mit einer auffällig langen und vielversprechenden Liste von international bereits renommierten KünstlerInnen auf, sondern wagt auch eine steile These: Schon im Titel ihres Ausstellungsprojekts verweisen die Kuratorinnen des Festivals, Katerina Gregos und Solvej Helweg Ovesen, auf eine Vorstellung des Fotografen als Bilderjäger, und behaupten, dass dieser – angetrieben von einem engagierten und emphatischen Habitus – angetreten sei, vor uns BetrachterInnen einen Reigen von »Bildern der Menschheit« auszubreiten. Erklärend führen die Kuratorinnen weiter aus, sie sähen in gegenwärtigen fotografischen Konzepten die deutliche Tendenz zu einem »neuen Humanismus«, mit dem Auskunft gegeben würde über die *conditio humana* zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Explizit knüpfen sie an die von Edward Steichen 1955 realisierte Schau »The Family of Man« an. Diese wurde einerseits für eine Vielzahl von KünstlerInnen der Nachkriegsgeneration und deren eigene Arbeit am (auch Menschen-) Bild wegweisend und verhalf der Rezeption einer fotografischen Praxis, die sich einem dokumentarischen Stil verschrieben hatte, zum Durchbruch. Andererseits wurde sie aber auch aufgrund ihres Anspruchs, universellgültige Erfahrungen und Zustände der Menschheit zu spiegeln, insbesondere durch den sich nur wenig später formierenden Anti-Humanismus kritisiert. Zu sehr bediente »The Family of Man« die Vorstellung der klassischen Geistes- und Ideengeschichte als evolutionäre Erfolgsgeschichte des seiner Perfektion entgegengehenden Menschengeschlechts. Die Poststrukturalisten misstrauten, diesem geschichtsphilosophisch fundierten Humanismus zutiefst. Denn er versperrte den Blick auf die Nuancen und Differenzen, ließ nur die großen Erzählungen gelten, das feine Gestrüpp der unterschiedlichen Lebenswelten, das Alltägliche und sein Eigensinn indes wurden negiert.

Gregos und Ovesen reagieren auf diese Kritik, indem sie mit der Konzeptionierung von »Images of Humankind« versucht haben, die kleinen und großen Unterschiede freizulegen und in der Präsentation der künstlerischen Projekte auch die sozialen Kontexte, in denen diese entstanden sind, mitzureflektieren, genauso wie – anders als noch bei Steichen – Wert auf die Betonung der Individualität des Künstlersubjekts gelegt wurde. Die großen Themenfelder ihres Projekts umreißen sie so mit »Affekt und Wirkung von Politik«, »Ökologische Kreisläufe«, »Rolle und Ritual« und »Das alltägliche Leben«, diese werden ergänzt durch Einzelpre-



Gohar Dashti, aus der Serie: Today's life and war, 2008. C-Print, 120 x 90 cm. Courtesy: the artist.

sentationen von Roger Ballen, Beat Streuli und Tobias Zielony. Das ganze Projekt ist angetrieben von dem hehren Wunsch nach mehr Wirkmächtigkeit der Bildenden Kunst angesichts gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen, die nicht nur einer politischen Kommentierung bedürfen, sondern auch den Willen nach Veränderung wachrufen. Der Fotografie wird hierbei die Rolle eines Gegengifts zugewiesen: Mit ihrem appellativen Charakter sei die Fotografie imstande visuell Zeugnis abzulegen von den verheerenden Zuständen auf der Erde und ein System der Empathie zu generieren, das uns BetrachterInnen in selbstbewusste, politisch handelnde Subjekte verwandelt.

Als Provokation und Denkspiel mag dieser Zugang interessant sein und zeigt ein lustvolles und politisch-couragiertes Engagement der Kuratorinnen (das im begleitenden Katalog zur Ausstellung mit einem lesenswerten Text von TJ Demos mit dem sprechenden Titel: »Kann Fotografie die Welt lebenswerter machen?« aufgegriffen und gedanklich durchgespielt wird), in der Ausstellung selbst aber verfängt dieser Ansatz nicht. Denn die Kuratorinnen zäumen das Pferd von hinten auf: Ausgangspunkt der Reflexion ist nicht die Frage nach dem Status des fotografischen Bildes selbst, danach, welche Zugriffe aufs Medium in einer visuell zunehmend überfrachteten Welt heute überhaupt noch etabliert werden können, um das diskursive Potenzial der Fotografie produktiv zu machen bzw. um eine Ereignishaftigkeit des Bildes zu ermöglichen, nein, Ausgangspunkt ist die Frage der Kuratorinnen nach dem Zustand der Menschheit im 21. Jahrhundert: »Welchen wesentlichen Fragen und Herausforderungen steht die Menschheit heute gegenüber? Wie kümmern sich Menschen um ihresgleichen, wie erwecken sie Verständnis füreinander und wie wird dies durch das Medium Fotografie dokumentiert?« Diesen generalisierenden Anspruch aber kann kein künstlerisches Projekt – und keine Ausstellung – je einlösen. Und: Die für den fotografischen Diskurs nach wie vor entscheidende Frage der Repräsentation – an die die Fotografie gebunden bleibt – und ihrer Kritik wird in diesem Zugang einfach vom Tisch gefegt.

Dadurch ergeben sich in der Präsentation einige Unschärfen. Zu wenig wird in der Gegenüberstellung verschiedener künstlerischer Projekte differenziert: Die fotojournalistische Ar-

beit von Boniface Mwangi, der die gewaltsamen Ausschreitungen in Kibera, dem größten Slum Nairobis, nach den Wahlen 2008 in Kenia – mit Sicherheit unter lebensbedrohlichen Bedingungen – dokumentierte, den kühl inszenierten und museal aufbereiteten Fotografien Taryn Simons (»The Innocents«, 2002, Geschichten von Personen, die für Gewaltverbrechen, die sie nicht begangen hatten, im Gefängnis waren) gegenüberzustellen, mag inhaltlich irgendwie stimmig sein, formal ist es mehr als waghalsig: Denn die verschiedenen Zugriffe aufs Medium drohen einander zu nivellieren. Ein Festival aber, dass sich der Fixierung auf ein Medium verschrieben hat, braucht deutlicher als in anderen, medienübergreifenden Ausstellungszusammenhängen, einen klar sichtbar differenzierten Umgang mit ihm. Sich dabei zu ertappen, eine Arbeit wie die von Sven Augustijnen (»Les Demeiselles de Bruxelles«, 2008) – eine der stärksten Arbeiten und eine der wenigen, die als Installation in den Raum verlängert wurde – aus diesem Kontext heraus- bzw. in einen anderen Kontext hinein zu wünschen, wo doch gerade sie für eine erweiterte Vorstellung von Fotografie produktiv gemacht werden kann, zeigt, dass das Aufmachen von Denkräumen, die über die Betrachtung der Oberflächen der Bilder hinaus gehen und uns die sozialen Gebrauchsweisen und Funktionen von Fotografie erkennen lassen, stellenweise nicht gelungen ist. So sind die besten Präsentationen der durchgängig kritisch-reflexiven Positionen – das muss betont werden – die, in denen den KünstlerInnen viel Platz zugestanden wurde bzw. dort, wo sie eigene Räume besetzen konnten, wie z.B. die von Clemens von Wedemeyer (»The Fourth Wall«, 2009), von Vincent Meessen (»Vita Nova«, 2009), von Peggy Buth (»Desire in Representation«, 2004 – 2009) oder die Einzelausstellung von Tobias Zielony.

Wie aber hätte der kuratorische Ansatz der Ausstellung produktiv gemacht werden können? Die Antwort liegt in den Arbeiten der eingeladenen KünstlerInnen selbst: Denn diese scheinen weniger einer Vorstellung von Bildgenerierung zu folgen, die sich emphatisch und selbstbewusst zu einem panoramatischen oder auch nur ausschnitthaften Überblick auf das Weltgeschehen verdichtet. Im Gegenteil: Sie themati-

sieren vielmehr die Grenzen der Darstellbarkeit von Geschichte und Gegenwart. Die Fokussierung auf Fragmente, Versatzstücke, Zwischenräume, Leerstellen und Lücken sind die gestalterischen Mittel, mit denen auf die blinden Flecken in den Aufschreibesystemen von Geschichte hingewiesen wird. Eine konzise, auch räumlich stärker durchdachte Zusammenstellung der künstlerischen Arbeiten hätte die Geister der Vergangenheit, die durch die Räume der politischen Gegenwart wandeln, und die die KünstlerInnen mit ihren Projekten wieder aufstehen lassen, in den Köpfen der BetrachterInnen beschwören und zum Nachdenken anregen können.



The Eye is a Lonely Hunter. Images of Humankind. 4. Foto-festival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg. Hrsg. von / ed. by Katerina Gregos, Solvej Helweg Ovesen, Foto-festival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg e.V.

Mit Textbeiträgen von / with contributions by Jonatan Ahlm Brenander, TJ Demos, Carolin Ellwanger, Katerina Gregos, Heide Häusler, Solvej Helweg Ovesen (ger./eng.). Mit Werken von / with works by Sven Augustijnen, Roger Ballen, Edward Burtynsky, Peggy Buth, Aglaia Konrad, Boris Mikhailov, Guy Tillim, Tobias Zielony u.a./a.o. Kehrer Verlag, Heidelberg / Berlin 2011. 240 Seiten / pages, 18 x 24,5 cm, 267 Farbabbildungen / colour illustrations. € 20,- / ISBN 978-3-86828-240-5

## Rollenbilder – Rollenspiele

Museum der Moderne, Salzburg,  
24. 7. – 30. 10. 2011

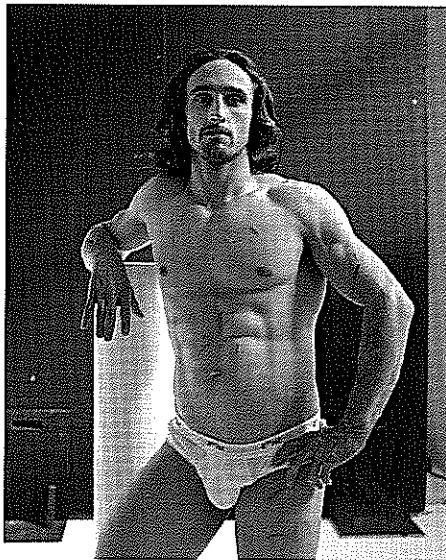
von Daniela Billner

Nach »Kunst auf der Bühne« (2006) und »Sound of Art. Musik in der Bildenden Kunst« (2008) zeigt das Salzburger Museum der Moderne dieses Jahr unter dem Titel »Rollenbilder – Rollenspiele« erneut eine große Sommerausstellung. In zeitlicher Parallelität und inhaltlicher Nähe zu den Salzburger Festspielen gelegen ist das Verhältnis von Persönlichkeit und Rolle zentrales Thema der Schau. Gemeint ist damit nicht das reine Bühnenspiel, sondern das alltägliche Theater rund um die eigene Persönlichkeit, der permanente Reigen aus erwünschten und erwarteten Rollen, die man einnimmt, um gesellschaftlichen Normen zu entsprechen, aber auch um das eigene Ego ins rechte Licht zu rücken, das dem ständigen Diktat seines wohl schärfsten Kritikers, dem eigenen Selbst, unterworfen ist.

Vor diesem Hintergrund nahm man es sich in Salzburg zum erklärten Ziel, einen Überblick über das Phänomen des inszenierten Rollenspiels zu geben. Dass die Möglichkeiten der Repräsentation in diesem Bereich schier unbegrenzt sind, mag spontan kaum überraschen. Was dann aber doch überrascht, ja fast überwältigt, ist die immense Fülle an gezeigten Exponaten auf dem Mönchsberg: Anhand von 400 Fo-

tografien, Grafiken, Videos und Installationen von rund 90 KünstlerInnen wollte man schon allein vom Volumen her dem sehr ambitionierten Anspruch gerecht werden. Gezeigt wird eine Zeitspanne von den paraphrasierenden *Tableaux vivants* des 19. Jahrhunderts bis zu den Rollenspielen in sozialen Netzwerken im Internet, die von den KuratorInnen Esther Ruelffs, Toni Stooss, Tina Teufel und Veit Ziegelmaier in folgende thematische Felder unterteilt wurden: »Historische Kapitel«, »Religiöse Rollenspiele«, »Bildparaphrasen«, »Ich ist ein anderer«, »Künstlerrolle / Künstler als Kunstwerk«, »Geschlechterrollen«, »Travestie«, »Theatralität«, »Multiplikation und Wiederholung«, »Ethische Identität«, »Soziale Rolle / Klasse / Beruf«, »Ernstes Spiel«, »Reenactment« und »Fiction«. Der begleitende umfangreiche Katalog, herausgegeben von Toni Stooss und Esther Ruelffs, enthält Texte von Mark Butler, Susanne Holschbach, Birgit Jooss, Sabine Kampmann, Thomas Meinecke, Vanessa Joan Müller, Veit Ziegelmaier sowie den HerausgeberInnen, die die einzelnen Themenfelder wiederum in Kapiteln zusammenfassen.

Obwohl der Rundgang mit den frühesten Exponaten beginnt und mit dem Beitrag »Fiction« endet, kann man nicht von einem durchgehend chronologischen Aufbau sprechen, auch wenn



Jack Pierson, Self Portrait #25, 2005. Pigmentdruck, 135,9 x 109,2 cm. Courtesy: Teutloff Photo + Video Collection, Bielefeld.

manche Einheiten sich streckenweise am Lauf der Zeit orientieren. Den historischen Anfang beschreibt jedenfalls ein Überblick über die Tradition des *Tableaux vivants*. Anhand der zusammengetragenen Stiche und Fotografien zu dieser Kunstform, die sich vor allem des Figurenrepertoires der bildenden wie darstellenden Kunst bediente, wird auch aufgezeigt, welche Möglichkeiten das damals noch junge Medium Fotografie als Inspirationsquelle bot, wie etwa anhand des berührenden »Selbstporträt als Ertrunkener« (1840) von Hippolyte Bayard, der sein Selbstverständnis als verkanner Künstler im performativen Spiel vor der Kamera inszenierte. Neben Aufnahmen von Maskenbällen und Künstlerfesten sind vor allem *Tableaux vivants* nach Vorbildern aus der Malerei bemerkenswert, wie z.B. die »Bauernhochzeit« (ca. 1860) von Mertens & Co nach Pieter Brueghel. Vor gemaltem Hintergrundprospekt erscheint die fotografierte Zeremonie als Resultat des neuen Mediums erstaunlich le-

bendig. Voraussetzung für diesen überraschenden Effekt war allerdings das Wissen um die kunsthistorischen Vorbilder beim Publikum.

Diese Aneignung von Werken anderer Künstler als performativer Akt verbindet diese Abteilung mit einem zentralen Beitrag zu den »Bildparaphrasen«. Im Gegensatz zu den Beispielen aus dem Historismus greift die hier gezeigte Appropriation Art auf Werke zurück, die ihrerseits bereits das Inszenieren von Modellen implizieren. Neben Werken von Elaine Sturtevant, Martin Kippenberger, Elfie Semotan, G.R.A.M. und Rodney Graham steht vor allem ein Raum mit Werken rund um das Schaffen Cindy Shermans im Zentrum. Gegenüber den bekannten »Untitled Films Stills« der Amerikanerin inszeniert sich Aneta Grzeszykowska in ihrer gleichnamigen Serie (2007) zwar in gleicher Pose, jedoch in eigener Kleidung und in Farbe vor der Kulisse Warschaws, während Yasumasa Morimura in »To My Little Sister: For Cindy Sherman« (1998) sich bis ins Detail dem Bild »Centerfold Untitled, # 96« (1981) annähert. Als dritte Adaption im Spiel der *Simulacra* reinszeniert Sławomir Elsner in »Still« (2010) die Hintergründe ohne Protagonistinnen aus Cindy Shermans Settings zum eigentlichen Motiv.

Ein sehr breit angelegtes Kapitel ist unter dem Titel »Geschlechterrollen« zusammengefasst. Das Spektrum der verschiedenen Praktiken des Cross-Dressings reicht von Marcel Duchamps »Portrait als Rrose Sélavy« (1921) über Claude Cahun, Andy Warhol, Jürgen Klauke, Cindy Sherman bis Matthias Herrmann, Ulrike Lienbacher und Ming Wong (um nur einige wenige zu nennen). Anja Manfredi, Hannah Wilke und Manon stehen hingegen für Reflexionen zum Formen- und Gestenrepertoire der weiblichen Theatralität. Erneut unterstreicht die Auswahl der Arbeiten die Dominanz der Fotografie als ideales Medium für die Auseinandersetzung mit der geschlechtlichen Identität, auch wenn Video und Installation hier an Bedeutung gewinnen.

Um Strategien der Inszenierung des Selbst in Kunst und Leben geht es in dem Beitrag »Soziale Rolle / Klasse / Beruf«. Tina Barney etwa widmet sich in ihrer Fotoserie »The Europeans« (1998 – 2004) den feinen Diskrepanzen zwischen dem Habitus der öffentlichen Maske und der Person, die sie anhand der privilegierten Schicht Europas zu akzentuieren sucht. Das Hineinwachsen in Rollen thematisiert Sanja Iveković in »Doppelleben« (1976), indem sie Fotos von sich selbst, vom Kind bis zur jungen Frau, Bildern aus der Werbung gegenüberstellt, die sich in Gestik und Haltung weitgehend ähneln. Einen Bruch in der Wahrnehmung beschreiben hingegen Fotografien aus der Publikation *Antlitz der Zeit* (1929) von August Sander. Aus heutiger Sicht verweigern sich die damals typischen Vertreter einer bestimmten Berufs- und Gesellschaftsschicht der eindeutigen Zuordnung. Aber auch auf der Ebene der ethnischen Identität wird eine klare Aussage verwehrt, wie Ferhat Özgür in dem Video »I can sing« (2008) demonstriert: Vor der Kulisse der homogenen Außenbezirke Ankaras hebt eine anatolische Frau zum Gesang eines vermeintlich inbrünstigen, gestenreichen Klageliedes an, welches sich aber auf der Tonebene als Playback von Jeff Buckleys Version des Leonard-Cohen-Klassikers »Hallelujah« erweist.

Zahlreiche weitere Abteilungen umkreisen unter verschiedenen und doch mitunter ähnlichen Aspekten das übergreifende Thema. Dass ihre Majestät Queen Elizabeth II, vertreten vom