

# KUNSTFORUM

Bd. 212 November - Dezember 2011

INTERNATIONAL



BIENNALEN MOSKAU  
INSTANBUL, LYON ...

**RES PUBLICA 2.0**  
STADTKUNST ALS BILD, TEXT, KLANG

JOHANNES MEINHARDT

## The Eye is a Lonely Hunter: Images of Humankind

4. Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg

10.09.2011 – 6.11.2011

Das 4. Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg ist das größte kuratierte Fotofestival in Deutschland. Es findet an 8 verschiedenen Orten in den drei Städten Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg statt (die übrigens auch in zwei verschiedenen Bundesländern liegen) und umfasst über 1000 Fotos von 56 Künstlern aus 32 Ländern. Fast alle Arbeiten stammen aus den letzten 10 Jahren, viele sind ganz neu, wurden 2011 produziert.

Die beiden Kuratorinnen dieser Ausstellung, Katerina Gregos (Brüssel), die 2006-2007 die künstlerische Leitung an dem sehr interessanten Argos-Centre for Art & Media in Brüssel innehatte, und Solvej Helweg Ovesen (Berlin und Kopenhagen), versuchen mit dieser Ausstellung und

dem begleitenden Katalog eine schwierige Gratwanderung: sie versuchen, die welterschließende, dokumentarische und potentiell kritische Dimension der Fotografie neu oder zumindest erneuert zu formulieren, ohne die strukturalistische und post-strukturalistische Destruktion des Dokumentarischen zu vergessen. In einer doppelten Bewegung knüpfen sie an eine paradigmatische Fotoausstellung an und weisen zugleich auf deren eurozentrische Naivität hin: Edward Steichens große Ausstellung „The Family of Man“, die im Januar 1955 im Museum of Modern Art in New York eröffnet worden war und jahrelang durch die ganze Welt geistert ist.

Gegen den ideologischen Mythos der uns allen gemeinsamen Mensch-

lichkeit (oder Humanität), den Mythos, demzufolge die wesentlichen und unveränderlichen Aspekte des Lebens die von allen Menschen geteilten Ur-Erlebnisse, Ur-Gefühle und Ur-Empfindungen sind, welchen Mythos Roland Barthes grundlegend in Frage gestellt hatte – „Der Mythos von der *conditio humana* stützt sich auf eine sehr alte Mystifikation, die seit jeher darin besteht, auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen“, – berufen sich die Kuratorinnen auf einen „Neuen Humanismus“: dieser Neue Humanismus setze nicht allgemeine (also westliche, weiße, männliche) Werte und Kategorien, und damit Wahrnehmungs- und Blickweisen, voraus, sondern lasse Unterschiede aller Art zu: er ermögliche unterschiedlichste, multi-ethnische Sichtweisen von Filmern und Fotografen, die jeweils aus ihrem eigenen kulturellen Zusammenhang heraus arbeiten. „Die Fragen ‚Wer repräsentiert wen?‘ und ‚Wer identifiziert sich mit wem?‘ sind grundlegende Fragen. Wir haben Künstler und Fotografen aus der ganzen Welt eingeladen, die als interdisziplinäre Forscher tätig sind und einen Kontext repräsentieren, in dem sie, entweder für einen längeren Zeitraum oder ihr ganzes Leben lang, gelebt und gearbeitet haben.“

Der Begriff des Dokumentarischen wird so präzisiert: er bezieht sich nicht mehr selbstverständlich auf eine Haltung der wissenschaftlichen Objektivität, die bei Steichen sogar nur ein Behaviorismus war; die Ausstellung stellt, wie das für die Ethnologie beispielsweise Michel Leiris und der frühe Claude Lévi-Strauss unternommen hatten, die Neutralität und Objektivität der Beziehung zwischen dem Forscher und seinem Objekt in Frage und macht sie zu einem zentralen Thema der Selbstreflexion des Forschers. In jeder sozialen Situation, und besonders in jeder Situation des Fotografierens oder Filmens, sind hierarchische Relationen vorgegeben, die mit unbefragten und weitgehend unbewussten Wertungen und Deutungen des Anderen zusammenhängen: die dokumentarische Beobachtung und Erfassung des Anderen ist viel eher die Artikulation eines unbewussten, kulturell vermittelten Phantasmas als eine neutrale Wahrnehmung.

Deswegen ist es den Kuratorinnen wichtig, dass die Rolle des Fotografen, aber auch der Fotografierten nicht ausgeblendet wird, und dass, damit verknüpft, der Fotograf oder Film den sozialen Kontext, in dem er sich bewegt, sehr gut kennt, oder ihm sogar angehört: durch die Teilhabe am konkreten Gesellschaftlichen erst wird eine nicht naive, und deswegen potentiell kritische, auf eine spezifische Weise engagierte Fotografie möglich, die den Künstlern durch reflexive, anthropologische und dokumentarische Offenheit eine Position als Forscher erlaubt. Es geht durchaus darum, Gegenbilder zum Imperialismus des naiven Humanismus zu zeigen und Gegendiskurse zu ermöglichen: die Art und Weise, wie Menschen die Welt, vor allem Kulturen und Gesellschaften (und zuerst und primär ihre eigene) sehen, kann verändert werden.

Die Fotografie ist, ganz anders als jedes Gemälde und jede Zeichnung, psychisch primär an das Imaginäre angekoppelt; erst durch ihre diskursive Einbettung, Kontextualisierung und Befragung kann sie aus dem Imaginären befreit werden. Eine Strategie oder sogar Politik der Unterschiedlichkeit muss die ideologischen oder mythischen Selbst- und Fremdbilder, mit denen wir, aber auch

Anderer leben, in Frage stellen; wir müssen uns und die Anderen neu wahrnehmen und verstehen.

Die Ausstellung ist, jeweils bezogen auf einen der acht Ausstellungsorte, in fünf thematische Blöcke und drei Einzelausstellungen gegliedert: die interessanteste Sektion ist „Rolle und Ritual“ in der Kunsthalle Mannheim; in Zephyr – Raum für Fotografie der Reiss-Engelhorn-Museen wird „Affekt und Wirkung von Politik“ gezeigt; im Wilhelm-Hack-Museum „Ökologische Kreisläufe“; im Kunstverein Ludwigshafen „Das alltägliche Leben“; im Heidelberger Kunstverein „Lebenskreisläufe“. Dazu kommen eine bemerkenswerte Einzelausstellung von Roger Ballen in der Sammlung Prinzhorn; eine Einzelausstellung von Tobias Zielony in der Halle02/Kunsthalle; und ein Außenprojekt von Beat Streuli auf dem Alten Messplatz in Mannheim – Beat Streuli hatte eine Woche lang Passanten unterschiedlichster Herkunft in der Mannheimer Innenstadt fotografiert und diese Fotos zu einer langen Plakatwand zusammengesetzt.

Sehr auffällig ist, dass die meisten der starken Arbeiten der Ausstellung sich dadurch auszeichnen, dass sie selbst zum einen eine Reflexion auf bestimmte historische Fotografien und deren ideologischen oder mythischen Gebrauch betreiben, eine Reflexion über die historischen Bilder der Anderen, ihre Wirkungen und ihre ideologischen Effekte, und dass sie zum anderen eine solche analytische Arbeit nicht mit Fotos oder Filmen allein leisten (oder leisten können). Denn die Fotografie ist selbst kein analytisches Instrument, sondern ist abhängig von der Komplexität der Diskurse, die sie einrahmen und die auf sie Bezug nehmen. Das Problem des dokumentarischen Fotos ist, dass es nicht spricht und deswegen nicht kritisch funktioniert.

Schon die bloße Identifizierung und damit Verstehbarkeit dessen, was man sieht, setzt eine diskursive Rahmung des Fotos voraus; und je umfangreicher der Beweis- oder auch nur Hinweiswert eines Fotos sein soll, desto komplexer müssen die Erläuterungen ausfallen, die das Foto in der Realität situieren und verankern. Gesellschaftliche Realität ist weitgehend unsichtbar, beruht auf institutionalisierten Macht- und Diskursver-

hältnissen, die sich nicht selbst zeigen lassen. Jedes Erfassen von Wirklichkeit erfordert deswegen umfangreiche Erläuterungen, Legenden, die das erklären und kontextualisieren, was man sieht.

Deswegen kann das einzelne Foto auch nicht kritisch sein: es kann nur durch leiblich-mimetische Affektivität, durch Identifikation mit den gezeigten Personen Empathie hervorrufen; Mitgefühl oder Einfühlung aber bleiben psychische, an das Imaginäre gebundene Phänomene, die keinen eigenen Erkenntniszugang, keine Analyse oder Kritik des Gezeigten ermöglichen. Erst komplexe Zusammenstellungen von Fotos und Filmen, verbunden mit Texten, schriftlichen Dokumenten, und vor allem Erläuterungen, also das Ausbreiten von unterschiedlichsten Materialien, kann Fotografie kritisch werden lassen. Erst durch die gegenseitige Erhellung der Medienbilder, vor allem aber durch ihre Situierung in der gesellschaftlichen Realität und durch die Erläuterung ihrer Fragestellung (und damit dessen, was sie zeigen und beweisen), kann eine analytische Konstellation entstehen.

Bei Fotos generell, und besonders bei dokumentarischer Fotografie, ist nicht das Kunstwerk komplex; es ermöglicht kaum Reflexion auf das Sehen, die Vieldeutigkeit der Wahrnehmung und die Differenzierung der Wahrnehmungsordnungen, sondern es erfordert eine Anreicherung des positiv Sichtbaren durch Wissen, durch Kontexte, durch Zuschreibungen. Die Anreicherung von Fotos ist potentiell unbeschränkt; sie werden in Diskurse eingebettet, und die unterschiedlichen Typen von Diskursen geben ihnen Bedeutung: die historische oder biografische Erzählung, die kritische soziologische, politische, psychologische, kulturgeschichtliche Erschließung, die journalistische Recherche. Die Ausstellung berücksichtigt dieses Problem durch umfangreiche informierende Beschriftungen, die nicht nur den Fotografen, den Titel, Gegenstand, Ort und Datum der Fotografie und ihre technischen Daten angeben, sondern auch erläutern, was der Problem- oder Fragehorizont der jeweiligen Fotos ist.

Konstellationen von dokumentarischen, analytischen, narrativen oder sogar literarischen Texten und von

CLEMENS VON WEDEMEYER, Part of The Fourth Wall: Installation view, Kunsthalle, Mannheim. Foto: Rolf Ellwanger



Bildern entstehen als langfristige Projekte und sind veränderbar, lassen sich immer wieder anders inszenieren. Clemens von Wedemeyer schafft in „Found Footage (von: Die vierte Wand)“, 2008-2009, eine Konstellation von filmischen Berichten, Zeitungsphotos und selbst inszenierten Filmen, die das ontologische Phantasma der Ethnologie demonstriert und denunziert: sie zeigt die in der Presse gefeierte Entdeckung eines anscheinend noch nicht mit der Zivilisation in Kontakt gekommenen Stammes und die tatsächliche Inszenierung der Ursprünglichkeit, welche die Stammesangehörigen unternommen hatten. Sven Augustijnen konfrontiert in „Les Demoiselles de Bruxelles. Recueil d'articles“, 2008, Fotos von Prostituierten aus dem Kongo in Brüssel mit (auch psychologischen) Berichten über den belgischen König Leopold II., der den Kongo als seinen Privatbesitz behandelt und mit furchtbarsten Mitteln ausgebeutet und ruiniert hatte. An derselben historischen Realität setzt Peggy Buth mit „Desire in Representation (Travelling through the Musée Royale)“, 2004-2009, an: um die Schätze seiner privaten Kolonie gebührend präsentieren zu können, ließ der König auf seinem privatem Grund ein Museum erbauen, das 1907 als 'Kolonialpalais' eröffnet wurde; später wurde es in „Museum des Kon-

go“ umbenannt und erhielt 1960 seinen heutigen Namen Königliches Museum für Zentralafrika. In 70 Fotos aus diesem Museum, das sich in einer permanenten Umorientierung befindet, zeigt Peggy Buth diesen Prozess: leere Räume, Vitrinen, alte Beschriftungen, isolierte Schauobjekte; der Kampf um die Deutung dieser Sammlung und ihrer angemessenen Präsentation wird wahrnehmbar.

Chen Chieh-jen aus Taiwan zeigt zum einen eine zugleich fiktive und reale, fast überreale filmische Dokumentation: „Factory“, 2003. Der Film zeigt die Näherinnen einer Fabrik, die geschlossen worden war und weitergezogen ist, da die Löhne in anderen Ländern jetzt noch niedriger sind, an ihren alten Arbeitsplätzen, wie sie die damaligen monotonen Bewegungen an den Maschinen wieder ausführen; zum anderen inszenierte er mit „Lingchi – Echoes of a Historical Photograph“, 2002, eine fiktive Rekonstruktion der letzten Hinrichtung mittels der 'Folter der hundert Teile' im kaiserlichen China; ein berühmtes Foto dieser Folter war für Georges Bataille zur zentralen Referenz in seinem Buch 'Les Larmes d'Eros' geworden. Vincent Meessen untersucht in „Vita Nova“, 2009, und „Fac Dissimile“, 2010, die Geschichte eines schwarzen Jungen in Uniform, der 1955 auf dem Titel der Paris Match abgebildet war,

aus der aufwendigen Suche nach diesem Jungen aus dem Dorf Diouf in Burkina Faso machte Meessen einen Film (und ein falsches Facsimile der betreffenden Nummer der Paris Match) über die kolonialen Bilder der Kolonisierten und deren Zurichtung zu untermenschlichen Stereotypen.

Ein anderes, traditionelleres, aber hier sehr wirksames Modell von Dokumentation zeigen die Fotos von Roger Ballen. Die Fotos entstammen zwei thematischen Serien, „Outland“, 1987-2000, und „Shadow Chamber“, 2001-2004. Diese Serien kommen ohne weitere Erläuterungen aus, abgesehen von den Titeln. Sie zeigen deklassierte Weise (die in den USA White Trash genannt werden) in Südafrika, ökonomische Verlierer der Modernisierung und der zumindest formalen Aufhebung der Rassentrennung. Die Deklassierung hat ihre sichtbaren Spuren hinterlassen: eine Art von Erstarrung, von Versteinerung – die aber zugleich nicht voyeuristisch eingefangen wird, sondern von den Fotografierten selbst gewählt und präsentiert wird, in einer solidarischen Komplizenschaft von Fotograf und Fotografierten. In „Shadow Chamber“ ist die Situation noch komplizierter: die Fotos zeigen deutlich sozial oder psychisch deviante Personen, meist zusammen mit ihren Haustieren; aber auch hier bleibt spürbar, wie der



ROGER BALLEEN, Teenager with glass eye, Western Transvaal, 1994, Courtesy the artist and Gagosian Gallery



ROGER BALLEEN, Tommy, Samson and a mask, 2000, Courtesy the artist and Gagosian Gallery

Wunsch der Porträtierten in der Herstellung des zugleich inszenierten und selbstinszenierten Bildes mitinszeniert.

Deutlich wird in den Arbeiten von Sven Augustijnen, Peggy Buth, Chen Chieh-jen, Vincent Meessen und Clemens von Wedemeyer, dass eine Verbindung von dokumentarischen Verfahren und von Kritik an der Naivität des Dokumentarischen möglich und wirksam ist: indem historische Fotografien dekonstruiert und rekonstruiert,

indem ihre kulturell unbewussten ideologischen Voraussetzungen und Wirkungen freigelegt und erforscht werden. Das erfordert auch die Erforschung der Formationen des Wissens, der Erzählungen, der kulturellen Stereotype oder Mythen, der Überzeugungen und des Glaubens, die diese Fotografien motiviert und determiniert haben. Die Untersuchung solcher Fotos will deren unreflektierten Bedingungen bewusst und explizit sichtbar machen (denn eine solche

Untersuchung schließt ihrerseits Fotos ein): Wer fotografierte wen mit welchem Ziel, welcher Ideologie, welchem Weltbild, welcher Intention, in welchem fotografischen Kontext und in welchem Gebrauchskontext? Was sollte mit diesen Fotos bewiesen oder dokumentiert werden?

Ausstellungsorte: Kunsthalle Mannheim / Zephyr der Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen / Kunstverein Ludwigshafen / Heidelberger Kunstverein / Sammlung Prinzhorn, Heidelberg / Halle02-Kunsthalle Heidelberg

PEGGY BUTH, Desire in Representation (Travelling through the Musée Royale), 2004-09 70-teilige Serie, Courtesy die Künstlerin und Klemm's, Berlin

CHEN CHIEH-JEN, Standbild aus Lingchi -

Echoes of a Historical Photograph, 2002, Einkanal-Videoinstallation Super 16mm übertragen auf DVD, SAW, Ton, 21:04 min., © Chen Chieh-Jen

