

Soziale Ausgrenzung und Moral: Von Helen Levitt zu Christoph Schlingensief. Mit einem kurzen Exkurs zur »Nächstenliebe« bei Luis Buñuel

Unter Präsident Franklin D. Roosevelt gab es in den USA im Rahmen seiner Politik des »New Deal« ein bis heute einzigartiges kulturelles Förderprogramm, das Federal Art Project (FAP), das nicht nur einigen später berühmten Künstlern/innen zeitweise ein, wenn auch bescheidenes Auskommen verschaffen sollte, sondern ganz erheblich zum Austausch der US-amerikanischen Künstler/innen untereinander und damit zur Herausbildung einer nationalen Identität beitrug.¹ Den Auslöser für das Engagement der Politiker hatte die Weltwirtschaftskrise von 1929 gebildet und ein wichtiges Modell lieferten die öffentlichen Aufträge für die mexikanischen Wandmaler im Nachbarland.

So wurden ab 1934 auch in den USA Wandbilder in Auftrag gegeben und die beteiligten Künstler/innen erhielten als Starthilfe ein kleines Lehrbuch zu den Arbeiten des Mexikaners Diego Rivera. 1935 erweiterte man die Initiative auf Leinwandbilder, Skulpturen und andere Medien. Aber den vielleicht größten Bekanntheitsgrad erreichte ein umfangreiches Zusatzprojekt, das die Farm Security Administration (FSA) koordinierte und in dessen Rahmen Photographen/innen die wirtschaftlichen und sozialen Folgen der Depression auf dem Lande dokumentierten. 1936 waren an dem Gesamtunternehmen rund 6000 Künstler/innen beteiligt, von denen Dreiviertel in New York lebten.

Catherine David kommt der Verdienst zu, im Rahmen der documenta X zumindest indirekt an dieses Projekt erinnert zu haben, indem sie zweien der damals beteiligten Photographen/innen, Walker Evans (FAS) und Helen Levitt (FAP), im Rahmen der »Retro-Perspektiven« einen Ehrenplatz einräumte.² Doch damit nicht genug, das Fortleben dieser sich weitgehend rein dokumentarisch verstehenden »straight photography« von der Nachkriegszeit bis heute bildete einen zusätzlichen, gleich durch verschiedene Photographen repräsentierten Schwerpunkt. Wolfgang Brückle, der diesem Aspekt einer photographischen Zeugenschaft einen Artikel in den kritischen berichten gewidmet hat³, nennt darin als ein weiteres gemeinsames Merkmal der Beteiligten ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, oder, um es mit den Worten von David zu sagen: Es »interessiert uns heute nämlich weniger das Bild an sich und was es erzwingt, sondern die sich in ihm vollziehende Öffnung zum Realen.«⁴

Dieser für die letzten Jahre besonders markante Paradigmenwechsel weg von der Postmoderne hin zur Alltagswelt blieb als Phänomen nun keineswegs auf die documenta beschränkt und nahm dort auch nicht seinen Ausgang, sondern wurde dort nur als Tendenz zum ersten Mal für alle greifbar. Bleiben wir zunächst bei der neueren Rezeptionsgeschichte von Roosevelts Förderprogramm, so wäre im Vorfeld schon die Essener Ausstellung »Edward Hopper und die Fotografie« zu nennen⁵, einen wichtigen Meilenstein lieferte ferner eine Schau von Dorothea Lange in der Schweiz⁶, die als Photographin die entscheidenden »Diskussionsbilder« der Depression schuf, aber auch eine erst kürzlich in Berlin gezeigte Einzelpräsentation mit Arbeiten von Helen Levitt muß Erwähnung finden.⁷ Peter Weiermeier schrieb in dem zugehörigen Katalog, daß Levitt auf unnachahmliche Weise die ästhetische Realität



1 Helen Levitt: New York City, 1939, Photographie

in der Realität selbst hervorhebt. Sie ist für ihn die klassische Straßenphotographin, die ihre Figuren nicht kennt und nicht von ihnen bemerkt wird. Weder Soziologin noch Dokumentaristin bezieht doch Helen Levitt durch die Wahl ihrer Spielorte, die Armutsquartiere von New York, Position. Zwar hält sie Distanz, aber trotzdem sind ihre Bilder in der Lage, Sympathie für die Ausgegrenzten und ihre schwierigen Lebensbedingungen zu wecken.

Sprechen wir nun über aktuelle Arbeiten, die im Projekt der Farm Security Administration einen inhaltlichen Referenzpunkt haben, so lassen sich, weiter bezogen auf Amerika, neben namhaften Dokumentarphotographen/innen auch eine ganze Reihe von Photokünstlern/innen benennen.⁸ Zur ersten Gruppe gehören die stark sozial engagierten Photographien des Dänen Jacob Holdt, der selbst lange in engem Kontakt mit Armen in den USA lebte und vielleicht deshalb nicht nur die Menschen, sondern erneut auch ihre unmittelbare Umwelt ins Bild setzte: »Holdt ist nicht ein engagierter Fotograf, sondern ein Betroffener, der fotografiert.« (Ed Reavis).⁹ Seine Bilder sind von der Kunstgeschichte bisher kaum wahrgenommen worden, doch scheinen sie in den 60er Jahren eine erstaunliche Rezeption diesseits und jenseits des Eisernen Vorhanges erfahren zu haben. Eine jüngere, besonders eindrucksvolle Publikation zum selben Genre stammt von Margaret Morton, die 1996 unter dem Titel »Der Tunnel: Die Obdachlosen im Untergrund von New York« bei Schirmer und Mosel erschien.¹⁰ Morton hat in ihren Photos eine Gruppe von etwa fünfzig Menschen porträtiert, die lange Zeit unbemerkt in einem vier Kilometer langen, stillgelegten Eisenbahntunnel lebten und deren Existenz nach ihrer Entdeckung nun ebenso von Drogen wie von einem neuen Problembewußtsein der Behörden bedroht

wird. Diese Arbeiten erzeugen durch eine besonders dichte Milieuschilderung echte Betroffenheit, und gehen damit, wie auch die Arbeiten von Holdt, über eine bloße Zeugenschaft hinaus.

In der anderen Gruppe der anerkannten Fotokünstler/innen lassen sich bekannte Namen wie die von Nan Goldin, Andrés Serrano und Jeff Wall anführen. Nicht zufällig nahmen ja auch die Arbeiten von Wall einen zentralen Platz auf der letzten documenta ein und präsentierte er hier zum ersten Mal in großem Stil Schwarzweiß-Photographien, die weniger inszeniert und stärker direkt aus der Realität gegriffen wirkten.

In seinem neusten Film »Neue Freiheit – keine Jobs« (Deutschland 1997) läßt der Maler, Autor und Filmemacher Herbert Achternbusch seinen Hauptdarsteller, den Obdachlosen Hick, sinngemäß sagen: In Deutschland lassen sich die Augen vor der Armut nicht verschließen, weil das Land nicht so groß ist wie die USA, wo man immer weit wegfahren kann.

Gibt es tatsächlich eine Differenz in der Auseinandersetzung mit dem Thema diesseits und jenseits des Atlantiks? Immerhin spricht auch der Soziologe Richard Sennett von verschiedenen politisch-wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. In seinem neuen Buch »Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus« unterscheidet er unter Berufung auf einen französischen Bankier für die politischen Ökonomien der entwickelten Länder ein »Rheinmodell« (Deutschland, Niederlande, Frankreich etc.) und ein »anglo-amerikanisches Modell«. ¹¹ Während das erste bestimmte Verpflichtungen der Wirtschaft gegenüber dem Gemeinwesen hervorhebt, betone das zweite die Unterordnung der staatlichen Bürokratie unter die Wirtschaft.

Mit dem Fall der Mauer und dem Verschwinden der sozialistischen Konkurrenz, so läßt sich ergänzen, entstand nun eine Art globaler »Dschungelkapitalismus«, der nicht nur das bisherige Gleichgewicht zwischen den beiden Modellen stört, sondern insbesondere für die Situation in den alten Demokratien auf dem europäischen Festland einen radikalen Einschnitt bringt. Auch hier gibt es nun, wie im »anglo-amerikanischen Modell« mit schnell wachsender Tendenz erhebliche Einkommensunterschiede und vor allem immer mehr Menschen, die aus dem sozialen Netz heraus in die Armut fallen. Da man in Europa allerdings stärker als jenseits des Atlantiks zu verlieren hat, sollte man vermuten, daß hier auch eine größere Sensibilität für diese Probleme existiert.

Wie also steht es um die Präsenz des Themas der sozialen Ausgrenzung in neueren Publikationen und künstlerischen Produkten des »Rheinmodells«? Politik und Soziologie haben entsprechenden Fragen in den letzten Jahren nicht nur eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet, sondern im Vorfeld der Bundestagswahl gaben sie ihm sogar deutliche Priorität. Ich erwähne als Beispiel nur die großangelegte Studie von Pierre Bourdieu »Das Elend der Welt« ¹² und den »Armutbericht« der Bundesregierung, anlässlich dessen Veröffentlichung z.B. die »tageszeitung« eine ganze Ausgabe durchgehend mit Kurzbiographien und Photos eines ausgewählten Personenkreises ausstattete, der am Rande des Existenzminimums lebt. ¹³

Aber auch speziellere Studien, wie die in dem von Elisabeth Blum herausgegebenen Sammelband »Wem gehört die Stadt? Armut und Obdachlosigkeit in den Metropolen« sprechen für ein wachsendes Problembewußtsein. ¹⁴ In dieser Veröffentlichung geht es nicht nur um die Tatsache, daß die Armut nun immer häufiger künst-

lich aus den Konsummeilen verbannt wird, etwa, indem private Sicherheitskräfte sozial Deklassierten den Zugang zu Bahnhöfen, Einkaufszentren und Passagen versperren, sondern auch Architektur und Stadtmöblierung bereits von Anfang an so beschaffen sind, daß die Nutzungsmöglichkeiten erheblich eingeschränkt werden, z.B. im Falle öffentlicher Bänke, die durch künstliche Unterteilung nicht mehr als Schlafliegen fungieren können.

Im Bereich der Kunst finden wir das Thema auch in Europa nicht in den klassischen bildenden Künsten. Wieder ist es die Fotografie, die durch ihre besondere Affinität zur Wirklichkeit die Vorreiterin macht. In Deutschland denke ich u.a. an einzelne Arbeiten von Astrid Klein, aber auch von Gundula Schulze el Dowy, die kürzlich auf der Ausstellung »Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945« zu sehen waren.¹⁵ 1996 zeigte im Berliner »Tresor« Miron Zownir, Sohn eines Ukrainers und einer Deutschen Photos von Obdachlosen, Nutten und Sterbenden, die er in Moskau gemacht hatte.¹⁶ In besonderer Weise hat sich aber der Konzeptkünstler Rogelio López Cuenca der Ausgegrenzten angenommen. In einer Arbeit von 1991 mit dem Titel »Sin ir más lejos« (»Ohne weiter zu gehen«), zeigte er verschiedene, meist auf Karton geschriebene Originalbittexte von Bettlern in Vitrinen.¹⁷ In letzter Zeit hat sich vor allem der Filmmacher¹⁸ und Aktionskünstler Christoph Schlingensiefel für das Thema engagiert. Nachdem er für die Bundestagswahl eine Partei gegründet hatte, die vor allem Behinderte und Arbeitslose auf ihren Landeslisten verzeichnete¹⁹, postierte er beim Steirischen Herbst in Graz 1998 Obdachlose auf Hochsitzen und ließ sie eigene Staaten ausrufen: »Künstler gegen Menschenrechte – Chance 2000 für Graz. Die Erniedrigten werden erhöht. Die sonst im Schatten lebenden erstrahlen auf einmal im Grelle. Mitten in der Stadt und unter



2 Gundula Schulze el Dowy, o. T., Berlin 1987/1992
aus der Serie: Der große und der kleine Schritt,
1984-1990, Farbphotographie



3 Jeff Wall: Der Denker, 1986, Farbphotographie

uns. Der Sieger wie immer der Markt. Das wird nicht abgehen ohne Scham und Schande.«²⁰

Im transatlantischen Vergleich fällt auf, daß das Thema in Europa trotz eines starken Engagements der Politik und einer breiteren Diskussion in der Öffentlichkeit in der Kunst längst nicht den Stellenwert besitzt wie in Amerika. In beiden Fällen lassen sich jedoch ähnliche Tendenzen bei einer inhaltlichen Bewertung des Stoffes ausmachen.

Es gibt, gerade bei den Kunstphotographen, eine gewisse Tendenz zur Idealisierung der Betroffenen. Ich denke hier vor allem an den noch zu behandelnden Andrés Serrano, aber auch an die 1986 entstandene inszenierte Photographie »The Thinker« (»Der Denker«) von Jeff Wall.²¹ Diese Arbeit, die am Stadtrand, dem bis heute bevorzugten Schauplatz der Computerbilder des kanadischen Photographen angesiedelt ist, enthält eine melancholische Botschaft. Jeff Wall, der sich in Interviews immer sehr klassenkämpferisch gibt, aber im Grunde vor allem schöne Bilder im Dialog mit den verschiedenen Gattungen der traditionellen Malerei schuf, hat auch hier auf kunsthistorische Vorbilder zurückgegriffen. Die Verknüpfung eines

zeitgenössischen »Nomaden«-Porträts mit Elementen von Albrecht Dürers »Bauernsäule« und Auguste Rodins »Denker« läßt eine allegorische Figur entstehen, die die Tradition des in der Weimarer Republik kreierte Weltenbummlers und Stadtstreichers fortführt – man denke an Hermann Hesses »Steppenwolf« – die auch heute wieder als positive Gegenbilder zu den Vertreibungsoffern ethnischer und ökonomischer Katastrophen Konjunktur haben.²²

Doch charakteristischer als diese idealistische Position ist für das Bild der Ausgegrenzten eine weitgehend dokumentarische Haltung. Ja die Künstler/innen bemühen sich nahezu einhellig um eine möglichst neutrale Position und werden darin von der entsprechenden Sekundärliteratur unterstützt. Fast gebetsmühlenartig finden wir sowohl im Umgang mit den Photographien von Helen Levitt wie auch mit Gundula Schulze el Dowy u.a. meist einen stereotypen Satz in der Art »Das Bedürfnis nach Bildern, die ihrer eigenen Lebensrealität und ihrem eigenen Lebensgefühl entsprechen, führt die Photographin zu einer nüchternen, kühlen, gleichwohl nicht moralisierenden Bestandsaufnahme.«²³

Woher kommt diese Angst vor moralischen Stellungnahmen? Was ist an ihnen so verwerflich? Kann jemand, der moralische Fragen ausspricht, keine gute Kunst machen? Mein Eindruck ist, daß diese Berührungängste vor allem in der europäischen und US-amerikanischen Kunst existieren. In Lateinamerika, in Afrika, aber auch bezogen auf europäische Länder mit diktatorischen Systemen werden entsprechende ästhetisch-moralische Stellungnahmen gerade auch von westlichen Kritikern sogar besonders geschätzt. Vielleicht kommt nun Thomas Kellein das Verdienst zu, das Tabu – allerdings mit einer ironischen Übertreibung – gebrochen zu haben, indem er einige bekannte zeitgenössische Künstler/innen unter dem Titel »Welt-Moral. Moralvorstellungen in der Kunst heute« ausstellte.²⁴

Das moralische Engagement, vor allem wenn es Richtung Nächstenliebe tendierte, war bei uns lange Zeit konservativ besetzt und damit für eine kritische linke Opposition unbrauchbar. Dies hat am nachdrücklichsten Luis Buñuel in seinem Film



4 Luis Buñuel: Standphoto mit einem »Abendmahl« aus »Viridiana«, Spanien 1961

»Viridiana« (1961) zum Ausdruck gebracht, der auf Initiative des Vatikans in Spanien verboten wurde und in Cannes die Goldene Palme erhielt.²⁵ In ihm sehen wir die Geschichte von Viridiana, die ihr Onkel zwingt, ihr bisher nur im Kloster praktiziertes Konzept der Nächstenliebe in die Praxis umzusetzen. Nach scheinbaren Anfangserfolgen übernehmen die von ihr betreuten Bedürftigen die Macht im vom Onkel geerbten Haus und erweisen sich als böse und verschlagen. So bedrohen sie in der Schlußsequenz ihre Wohltäterin mit Vergewaltigung und Tod. Die Botschaft, ganz ähnlich wie in Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«, scheint klar: christliche Fürsorge ist nur Kompensation für ein falsches gesellschaftliches System, man muß die sozialen Verhältnisse verändern.

Nun hat der am ZKM lehrende Professor für Philosophie und Ästhetik, Peter Sloterdijk, darauf hingewiesen, daß ein zentraler Punkt in der Unterscheidung zwischen Links und Rechts inzwischen hinfällig geworden ist.²⁶ Während die Linke, so Sloterdijk, sich immer für eine Erleichterung des Lebens einsetzte, hatte die Rechte immer einen harten Wirklichkeitsbegriff und predigte die Opferrolle. Heute nun sind es eher die Rechten, in Form von »Managern, Beratern und Designern«, die zu einem nahezu revolutionären Wandel aufrufen, während die früheren Linken das »Schwerefeld« entdecken. Löst der Erleichterer den Retter, d.h. den christlichen Erlöser, als Kompensationsfigur auf der rechten Seite ab, so erhalten die Ausgegrenzten nun auf der linken immerhin die moralisch besser angesehene »Märtyrer«-Position.

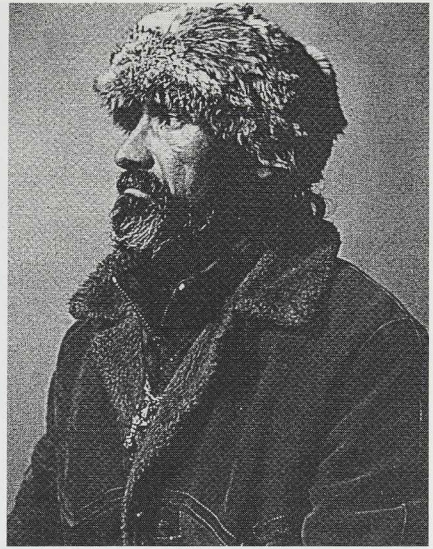
Sloterdijk ist nicht gerade ein Freund von Pierre Bourdieu, der durch seinen Elendsbericht zu einer Art Leitfigur einer neuen kritischen Öffentlichkeit geworden ist, mehr fühlt er sich offenbar von Jean-Paul Sartre angezogen.²⁷ Doch auch bei Sartre sieht er das Problem, daß dieser als kritischer Intellektueller zwei antagonistische Wege miteinander verbinden wollte, den »griechisch-römischen, bei dem Macht und Geist in einer positiven Korrelation zueinander stehen und den jüdisch-prophetischen« mit einer negativen Beziehung dieser beiden Determinanten: »Den ersten Weg sind die Fürstenberater und die Reichstheoretiker gegangen, und die Consulting-Experten setzen ihn heute mit zeitgemäßen Mitteln fort. Den anderen Weg gingen die Propheten, Moralisten, Volkstribunen und neuerdings folgen ihnen die Korrekten und die Fundamentalen.«²⁸

In unserer Gesellschaft, in der »der Unterschied zwischen Siegern und Verlierern wieder mit antiker Härte und vorchristlicher Unbarmherzigkeit an den Tag tritt«, so noch einmal Sloterdijk²⁹, wird einiges davon abhängen, welche Partei sich rechtzeitig zur Schwere, d.h. auch zur Moral bekennt. Zuletzt konnten wir moralische Positionen in der Kunst nur im Ausland akzeptieren, weil es dort angeblich extremere Bedingungen gab, doch wenn die soziale Ausgrenzung weiter voranschreitet, besteht dann nicht auch bei uns Handlungsbedarf? Immerhin haben moralische Diskussionen in und um die deutsche Kunst eine lange Tradition. Erst nach 1945 wurde es bei uns schwerer, Betroffenheit und Engagement in eine gültige ästhetische Form zu bringen, doch hat Jörn Merkert ganz zu Recht darauf hingewiesen, daß nicht nur Joseph Beuys im Westen, sondern auch Bernhard Heisig im Osten weiter überzeugende moralische Parameter in ihrer Kunst verwandten.³⁰

Die konservative Seite jedenfalls hat das Thema noch nicht aus den Augen verloren. Noch kurz vor der Bundestagswahl eröffnete der inzwischen in den Ruhestand getretene Bundeskanzler im Deutschen Historischen Museum in Berlin eine Ausstellung zum Thema »Die Macht der Nächstenliebe. Einhundertfünfzig Jahre In-



5 Karikatur



6 Andrés Serrano: Nomaden, Johnny, o.J., Farb-
photographie

ner Mission und Diakonie 1848-1998.«.³¹ Der Organisator, Direktor Christoph Stözl, teilte vielleicht am stärksten Kohls kulturelle Vorstellungen und hatte zuletzt noch ganz massiv durch verschiedene Beiträge u.a. im Deutschlandfunk und in der »Zeit« für seine Politik Partei ergriffen.³² War die »Nächstenliebe« ein konkretes Angebot an vier Millionen Arbeitslose?

Sich selbst der Nächstenliebe zu bezichtigen, d.h. sich bereitwillig zu christlichen Positionen zu bekennen, wäre wahrscheinlich für unsere linke künstlerische Avantgarde ein noch größerer Tabubruch als eine offen moralische Argumentation. Doch was bleibt nach dem Wegfall der sozialistischen Revolutionsutopien und berichtet nicht Sennett, daß in den USA gerade in Regionen wirtschaftlicher Depression das kirchliche Engagement unter den Betroffenen wieder zugenommen hätte?³³

Einen interessanten Brückenschlag zwischen christlicher und zeitgenössischer Ikonographie versuchte ein in Spanien entstandener Katalog mit dem Titel »Los géneros de la pintura« (»Die Genre der Malerei«).³⁴ In dem Beitrag von Juan Antonio Ramírez über »Porträts, Allegorien, Spiegelbilder ...«, werden auch die Darstellungen von Obdachlosen im Werk von Andrés Serrano thematisiert.³⁵ Dabei weist der Autor daraufhin, daß der Photograph durch die Wahl des ungewöhnlichen Sujets der »Nomaden« unter Beibehaltung der klassischen Kompositionsmerkmale, wie Halbfigurenbildnis, Profilansichten und bestimmter Kleidungsattribute, die sozialen Rahmenbedingungen der Gattung, eben daß die Porträtierten normalerweise einer höheren Gesellschaftsschicht entstammen, entlarvt. In dem ungewöhnlichen Kontext erscheinen die Modelle ferner nicht nach der üblichen Einschätzung als minderwertige Personen, sondern fast wie Heilige und heroische Opfer unserer Zeit. Entsprechend finden wir als zugehörige Textabbildung dann auch einen hl. Andreas mit entblößtem Oberkörper und ausgemergelten Zügen von José de Ribera.³⁶ Dem Jesuitenschüler Buñuel hat man nachgesagt, daß er in seinem Kampf gegen die Amtskir-



7 Joan Vilatobà: Meditation, o.J., Photographie

che immer besonders christlich argumentierte. Läßt sich auch der Blasphemiker Andrés Serrano, der auf ein Kreuzifix urinierte, in diese Kategorie einordnen?

Doch noch eine andere Frage drängt sich angesichts der Parallelsetzung von Obdachlosen und Aposteln auf: wann erfolgte der Umschwung, wann wurde der bewunderte christliche Märtyrer zum verachteten Ausgegrenzten? Noch Anfang unseres Jahrhunderts finden wir in Spanien inszenierte Photographien, etwa des Piktoralisten Joan Vilatobà, auf denen Arme in einem Kontext erscheinen, der uns an Darstellungen von Heiligen, etwa des hl. Hieronymus erinnern soll.³⁷ Überhaupt spielen Bildtraditionen für das Thema eine wichtige Rolle und die sehen im katholischen Süden ganz anders als im protestantischen Norden aus. Man darf vermuten, daß auch weil jeder Bettler auf der Straße in Spanien oder Italien immer gleich Assoziationen an einschlägige Kirchenbilder wachruft, die seit dem Tridentinum gezielt die Armenpflege verherrlichen, die Ausgegrenzten dort bis heute, so jedenfalls der oberflächliche Eindruck des Reisenden, der weiter hinterfragt werden müßte, deutlich mehr soziale Anerkennung als bei uns genießen.³⁸ Die »Macht der Bilder« kann eben durchaus auch positive Folgen haben.

In Deutschland ist vor der Bundestagswahl viel über Armut und soziale Ausgrenzung gesprochen worden, doch die Kunst ließ sich davon, anders als damals in Amerika, nur geringfügig infizieren. Leider hat auch die neue Bundesregierung, die ja

mehr Geld in die Kultur fließen lassen will, bisher noch kein dem Rooseveltischen Ansatz vergleichbares Projekt angedacht. Und das »Kunst am Bau« – Programm für die Berliner Regierungs- und Parlamentsbauten, noch in der vorausgegangenen Legislaturperiode vorbereitet, scheint mir nur sehr bedingt vergleichbar.³⁹ Zwar wird auch hier in großen Dimensionen gedacht, immerhin sind mehr als hundert Aufträge im Gespräch und elf international bekannte Künstler/innen haben bereits Direktverträge, doch ist der Rahmen unglücklich gewählt. Statt wie in den USA die Beteiligten aufs Land zu schicken und erst einmal eine Bestandsaufnahme zu machen – und damit vielleicht sogar Ost-West übergreifend identitätsstiftend zu wirken – sollen sie in der Treibhausatmosphäre der Hauptstadt und im Dialog vor allem mit der Politik zu eigenen Projekten gelangen.

Bei allem Respekt gegenüber der neuen Bundesregierung, wird hier nicht wieder im Zeichen der Kunst Macht und Moral, wie im Falle des Holocaust-Denkmal, in unglücklicher Weise verknüpft? Ich bin gespannt, wie viele Künstler da mitmachen werden und wie viele ihrer Arbeiten auch bei den Politikern Akzeptanz finden können. Soziale Ausgrenzung jedenfalls, d.h. ein Thema aus dem deutschen Alltag, sollte neben den großen internationalen Fragen unbedingt einen Schwerpunkt bilden. Es scheint, daß wir hier vom Süden lernen können, der die Armut ja auch erst richtig in seine Bildikonographie aufnahm, als seine europäische Vormachtstellung im 17. Jahrhundert durch eine wirtschaftliche Krise verlorenging.⁴⁰

Anmerkungen

- 1 Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Bd. 3: Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1995, Frankfurt a. M. 1995, S. 83 - 98.
- 2 Die documenta X, Sonderheft der Zeitschrift Kunstforum 138 (September - November 1997).
- 3 Wolfgang Brückle: Die »Dimension der Zeugenschaft«. Zur Fotografie auf der documenta X, in: kritische berichte 25 (1997), H. 4, S. 15-23.
- 4 Jean François Chevrier/Catherine David: Die Aktualität des Bildes, zwischen den Schönen Künsten und den Medien, in: documenta documents 2, Ostfildern 1996, S. 57.
- 5 Edward Hopper und die Fotografie. Die Wahrheit des Sichtbaren (Kat.): Museum Folkwang Essen, 28.6. - 27.9.1992.
- 6 Dorothea Lange (Kat.): Fotomuseum Winterthur, 4.4.-1.6.1998. – Im Könemann Verlag, Köln erscheint 1998 eine Monographie unter dem Titel »Photographs of a lifetime«.
- 7 Helen Levitt (Kat.): Festspielgalerie Berlin, 2.9. - 4.10.1998., München 1998.
- 8 Ich muß hier darauf verzichten, für den amerikanischen Kontext auch noch auf Konzept- und Aktionskünstler einzugehen, die sich mit dem Thema der sozialen Ausgrenzung befaßt haben. Als ein Beispiel sei Rirkrit Tiravanija erwähnt, der 1997 den Kölner Kunstverein als Asyl für Obdachlose umgestaltete, vgl. hierzu: Jochen Becker: Nachts paßt der Wachhund Max auf, in: die tageszeitung, 8.1.1997.
- 9 Jacob Holdt: Bilder aus Amerika, Frankfurt a.M. 1978, Umschlagtext. – Die dänische Originalausgabe erschien 1977. Eine vollkommen überarbeitete deutsche Neuauflage erfuhr der internationale Bestseller noch einmal 1984.
- 10 Margaret Morton: Der Tunnel: Die Obdachlosen im Untergrund von New York City, München 1996. Margaret Morton: Der Tunnel: Die Obdachlosen im Untergrund von New York City, München 1996. – Das Leben im Kanal- und Tunnelsystem der Städte scheint inzwischen in Anknüpfung an Fritz Langs »Metropolis« eine gewisse Idealisierung als Ort des Widerstan-

- des zu erfahren. So auch in dem Roman »La sombra cazadora« (1995) des spanischen Autors Suso de Toro. In New York werden angeblich bereits Abenteuerouren angeboten: zwei Tage Überlebenskampf unter dem Kanaldeckel.
- 11 Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin 1998, S. 66-68.
 - 12 Pierre Bourdieu: Das Elend der Welt, Konstanz 1997.
 - 13 die tageszeitung, 18.9.1998.
 - 14 Elisabeth Blum (Hrsg.): Wem gehört die Stadt? Armut und Obdachlosigkeit in den Metropolen, Basel 1996.
 - 15 Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat.): Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7.9.1997 - 11.1.1998.
 - 16 Vgl. hierzu: Gespräch von Ulrich Clewing mit Miron Zownir, in: die tageszeitung, 22.8.1996.
 - 17 El Sueño Imperativo (Kat.): Círculo de Bellas Artes, Madrid, 22.1. - 3.3.1991, Abb. S. 198.
 - 18 Anders als in den Bildenden Künsten spielen Ausgegrenzte im Film schon länger eine immer deutlichere Protagonistenrolle. So etwa auch in den Szenefilmen »Zugvögel« (1998) und »Lola rennt« (1998). Für die Literatur wäre ein besonders drastisches Beispiel der Roman »Push« von der US-amerikanischen Autorin Sapphire.
 - 19 Christoph Schlingensief: Chance 2000. Wähle Dich selbst, Köln 1998.
 - 20 Abb. zu dem Artikel von Dirk Baecker: Chance Romantik, in: die tageszeitung, 19.10.1998.
 - 21 Jeff Wall, mit Beiträgen von Boris Groys, Arielle Pelenc und Thierry de Duve, London 1996, Abb. S. 116.
 - 22 Peter Sloterdijk: Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira, München. Wien 1996.
 - 23 Positionen künstlerischer Photographie (wie Anm. 15), S. 179.
 - 24 Welt-Moral. Moralvorstellungen in der Kunst heute (Kat.): Kunsthalle Basel, 1994.
 - 25 Michael Schwarze: Buñuel, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 81-84; Luis Buñuel: Viridiana, in: Wolfgang Schuch (Hrsg.): Spanische Filmtex-te, Berlin 1982, S. 5-96.
 - 26 Sloterdijk (wie Anm. 22), S. 123-131.
 - 27 Ebenda, S. 44-48.
 - 28 Ebenda, S. 48.
 - 29 Ebenda, S. 126.
 - 30 Jörn Merkert: Das Denken in Bildern, in: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten (Kat.): Sinclair-Haus, Bad Homburg, 1.9. - 11.10.1998, S. 12: »Beide sind sie sehr deutsch auch darin, in ihrer Kunst überhaupt moralische Haltungen zu verhandeln, sich als Künstler auch in der verpflichtenden Rolle als Aufklärer und Kritiker ihrer Gesellschaft zu verstehen.« – Für Heisig ist diese Position natürlich gerade im Westen wieder sehr umstritten.
 - 31 Die Macht der Nächstenliebe. Einhundert-fünfzig Jahre Innere Mission und Diakonie 1848-1998 (Kat.): Deutsches Historisches Museum, Berlin, bis 8.12.1998.
 - 32 Christoph Stölzl: Kohl tut wohl. Nackte Zahlen sprechen für die Kanzler-Kultur, in: Die Zeit, 24.9.1998.
 - 33 Sennett (wie Anm. 11), S. 55.
 - 34 Los géneros de la pintura. Una visión actual (Kat.): Sala del Antiguo Museo Español de Arte Contemporaneo, Madrid, 9.2. - 31.3.1994.
 - 35 Ebenda, S. 33-42.
 - 36 Ebenda, S. 37.
 - 37 La fotografía pictorialista en España 1900-1936 (Kat.): Sala de Exposiciones Banco Herrero, Oviedo, September - November 1998, Abb. S. 60.
 - 38 Zu diesem Thema bereite ich derzeit eine größere Arbeit vor.
 - 39 Rolf Lautenschläger: Kunst am Bau im Crashtest, in: die tageszeitung, 14.4.1998.