

Wolfgang Brückle

Die »Dimension der Zeugenschaft«

Zum Stellenwert der Fotografie auf der *documenta X*

Die Medienkritik, wie sie im Kontext der jüngsten *documenta* wieder laut wird, hat Geschichte. Als Paul Westheim 1925 einen Almanach zum Stand der Künste im damaligen Europa herausgab, konnte ein Beitrag auf die Stimmen verweisen, die schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Ende der Künste durch moderne Technologie herbeigeführt sahen.¹ Inzwischen ist wieder ein Dreivierteljahrhundert vergangen, und das Übel für die Künste scheint, statt zu verschwinden, an Bedrohlichkeit zuzunehmen: Bekanntlich gehörte es zu den hauptsächlichen Sorgen Catherine Davids, die Authentizität der Kunst der *documenta X* gegen den Ansturm der Medienflut zu bewahren. In einem Gespräch, das sie während der Vorbereitung mit dem wortführenden »Kritiker moderner Technologien« (Virilio über Virilio) führte und in dem es vor allem um die »Dislozierung« der Künste durch die virtuellen Welt ging, äußerte Virilio sich skeptisch über die Zukunft der institutionalisierten Künste; für ihn sind sie, wie er betont, schon jetzt instrumentalisiert und erledigt.² Er konstatiert Identitätsverlust der Rezipienten im Netz virtueller Systeme und eine Anziehungskraft, die von der Dematerialisierung auf die Künstler ausgehe. Die Ferne werde dem Nahen, der Tod von Körperlichkeit durch Selbsttransformation in Maschinen den Störungen durch den Kollaps des umweltlichen Tempos vorgezogen. Solche Beobachtungen sind, zumal in Deutschland, nicht ganz neu: Es gehörte bekanntlich zu den charakteristischen Zügen der Neuen Sachlichkeit, den Wunsch nach Härte, Kälte, Undurchdringlichkeit und maschineller Funktionalität der eigenen Identität gegen die Anfechtungen auszuspielen, denen diese im Prozeß der großstädtischen Modernisierung ausgesetzt sei.³ In direkter Konkurrenz zu Benjamins berühmten Kommentaren zu den Fotografien August Sanders – für Benjamin ein »Übungsatlas im Klassenkampf« – vermutete fast gleichzeitig etwa Ernst Jünger, daß der schützenden Maske, von der er das Gesicht des modernen Menschen überzogen findet, das technische Reproduktionsmedium als Werkzeug zielgerichteter Präzision und kalter Unverletzlichkeit verwandt sei.⁴ Die Anverwandlung des Menschen an die Technik ist also ein alter Hut, was der Kunst nicht schaden muß, aber – die generelle Topik ästhetischer Diskurse mit berechnet – deren Beweiskraft als Indiz für das »Ende einer Welt«, für das »Taumeln in eine unbekannte Welt, die uns entschlüpft« (Virilio), zumindest partiell beschränkt. Zumal deshalb ist das zu betonen, weil auch Virilios Hang zur Entelechie der Bilderwelt, die ihn die Geschichte der Medien als fortschreitende Dislozierung der Bilder wahrnehmen läßt, in der Theorie jener Zeit ein Korrelat in Moholy-Nagys Thesen von der Entwicklung kinetischer Bildproduktion (das Einzelbild wird schon von ihm zum Anachronismus erklärt) und seinen fotografischen Experimenten zur Dokumentation zivilisatorischer »Totalbewegung« hat.⁵ Das Schreckbild von Omnipräsenz und Flüchtigkeit der reproduzierten Wirklichkeit ist eine Gedankenfigur, die das Medium Fotografie von der Zeit ihrer Erfindung an begleitet.

Daraus hat sich ein ubiquitärer Realitätsverlust bisher noch nicht ergeben.⁶ Eine treffende Bemerkung Jean Genets in *Un captif amoureux*, derzufolge die Heimat der Palästinenser über lange Zeit hinweg das Fernsehen gewesen sei, weist dar-

auf hin, daß die Ebenen, in denen »Realität« zu fassen ist, vielfältiger sind, als sich im Gegensatz von natürlicher Umwelt und elektronischem Bild beschreiben ließe. Auf diesen Gegensatz aber bleiben die Analysen Virilios bezogen, auch wo er eine Entwicklung prophezeit, die durch Normierung unseres Perzeptionsapparates und Kontrolle der Hirnfunktionen das Bild als solches obsolet machen werde. »Gibt es keine Photographie im Sinne ihrer Erfinder Niepce oder Daguerre mehr, sondern nur noch ein Festhalten im Bild, und sind die starren Bilder folglich nur noch »Stationen« auf dem Weg der visuellen Abfolgen, so warten wir nämlich vergeblich auf den anteilnehmenden Blick. Die Kunstfertigkeit des passionierten Blicks wird bald nicht mehr gefragt sein, an ihre Stelle tritt eine Industrie des Sehens, die alles dem Motor, dem Sender/Empfänger dieser »Wellenzüge« verdankt, welche fortan Videosignal wie Funksignal transportieren.«⁷ Es fragt sich, ob, was Virilio hier als Konsequenz jüngster Entwicklung ausgibt, nicht schon etwa in den Projekten Moholy-Nagys präsent gewesen ist und ob nicht von daher ein weniger beunruhigendes Licht auf den Wirklichkeitsgehalt der erstarrten Bilder der verfließenden Umwelt fällt. Als »frozen images« (Virilio im Original) sind die Dokumente des realen Lebens sogar schon eine Generation vor Moholy-Nagy aufgefaßt worden – es kommt mehr darauf an, welches Realitätskonzept dem Interesse der Betrachter zugrunde liegt, als darauf, wie die Bilder übermittelt werden.⁸ Die Produktionsverhältnisse der Fabriken, die etwa darauf zu sehen sein könnten, sind jedenfalls noch nie in der »Realität« von Bildern enthalten gewesen, das wird nicht nur von Brecht betont.⁹ – Virilio sieht uns zu unbewußten Opfern einer durch Wahrnehmungsbeschleunigung korrumpierten Bilderwelt werden. Was genau opfern wir eigentlich dabei?¹⁰ Die »optische Undurchdringlichkeit der wahrnehmbaren Realität« besteht gewiß. Aber sie wird von der zwar vorhandenen Echtzeit-Bilderflut zweitrangig, von der Unfaßbarkeit der Realitätszusammenhänge in unkommentierten Bildern, ob diese uns nun später oder früher erreichen, erstrangig bestimmt. Kommunikativer Sinn ist ohne Beitrag der Sprache nicht zu haben.

Wie dem Angriff audiovisueller Sequenzen von virtuellen Realitäten auf unser Vorstellungsvermögen zu widerstehen sei, ist die Frage geworden, die sich für Frau David aus der Auseinandersetzung mit Virilio für die Austellbarkeit von Kunst im medialen Weltdorf (Exit Kassel) ergeben hat. Gegen dessen Invektiven hält sie die Distanz des Künstlers wie des Rezipienten zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, zu »Spektakulärem«, zum »Exhibitionismus des Mediums« für eine Bedingung von Kunst, die es zu erhalten gelte. Das zeitliche und räumliche Intervall – von dessen allgegenwärtigem Entschwinden Virilio ausgeht – und der mentale Abstand sind Voraussetzungen für ein kritisches Bewußtsein, aus dem heraus sich Reflexion ergibt. »Eine Ausstellung wie die *documenta* versucht, im Hier und Jetzt zu arbeiten. Man muß sich also fragen, wie man Werke präsentieren kann, die noch eine echte Erfahrung, eine ästhetische, kognitive, sinnliche und sogar ethische Erfahrung ermöglichen. [...] Kann Kunst noch ein Zeuge sein? [...] die Dimension der Zeugenschaft ist wichtig.«¹¹ Dieser programmatische Kommentar kann als Motto ihrer Position verstanden werden, und er stellte offensichtlich ein Kriterium für die dominante Rolle der Fotografie auf der *documenta* und auch für die konkrete Auswahl einer großen Zahl der Fotoarbeiten dar. Denn nicht nur begleitet die Entwicklung des Mediums fast konstitutiv dessen Zuständigkeit für die Augenzeugenschaft, die ihm erst seit kurzem die Entwicklung digitaler Aufzeichnungsprozesse

streitig macht.¹² Hinzu kommt auch, daß die Fotografen, die innerhalb der *retrospective* der diesjährigen Konzeption zu sehen sind, zum Großteil der *straight photography* der ersten Jahrzehnte seit dem Zweiten Weltkrieg angehören. Werke, die sich an formalästhetischen Problemen orientieren, sind fast vollständig ausgeschieden. Während sich auf der letzten *documenta* etwa Aufnahmen von Angela Grauerholz und der Becherschule fanden, die sichtlich bemüht waren, sich in ein klassischeres Konzept von Kunst einzuordnen, repräsentieren diesmal Walker Evans, Helen Levitt, Garry Winogrand, Ed van der Elsken, Robert Adams die Tradition, in der sich die Zeugenschaft bis ins bevorzugte Genre hinein behauptet hat. In einer Stellungnahme zur Bedeutung der Fotografie für die Moderne bestätigen Chevrier und David, was man als deren Realitätsprinzip benennen könnte, und skizzieren allgemein das Kriterium, das ihre Auswahl bestimmte: »Uns interessiert weniger das Bild an sich als seine Öffnung zum Realen. Aufmerksamkeit für reale Ereignisse, für das Zufällige in der Wirklichkeit, aber keine Rhetorik der Spontaneität.«¹³ Die ausgestellten Fotografen sind durchweg mit seriellen Konzepten vertreten, die im Unterschied zur »Kunstfotografie«, sei es von Grauerholz, sei es anderer gängiger Anverwandlungen des Mediums an die Kunst, als Einzelbilder ihren Sinn verlieren. Sie alle haben quasi-dokumentarische *street photography* betrieben und einander teils beeinflusst, teils auch gekannt.

Es handelt sich zum Großteil um Aufnahmen, die das Leben der Einwohner von Metropolen in deren Alltag spiegeln. Helen Levitt, die in den späten dreißiger Jahren in New York zu arbeiten begann, zeigt den Alltag von Harlem in Porträts der Bewohner, stets jedoch im öffentlichen Raum aufgenommen, und vor allem in den Spielen von Kindern. James Agee hat mit durch den Existenzialismus gefärbtem, exotistischem Blick für die Poesie der Natürlichkeit, die in den Bildern vorherrscht, von einer ursprünglichen und königlichen Tätigkeit von Jagd, Krieg, Kunst und Tanz gesprochen.¹⁴ Zumindest in den Fotos der Wandzeichnungen, die die *documenta* zeigt, ist tatsächlich eine eigene Mythologie der Kinderwelt zu spüren: ein eigenes Zeichen- und Nachrichtensystem, in dem die Straße zum Zuhause wird. In Levitts Bildern geht es wohl nicht darum, an das soziale Gewissen der Betrachter zu appellieren. Daß uns – zumal in Nachbarschaft des ebenfalls auf der *documenta* ausgestellten Dokumentationsprojekts Hans Haackes von 1971 über die Mietspekulationen in New York – die Verelendung Teil dieser Umwelt zu sein scheint, ist kein Hauptmerkmal der Bilder, wenngleich ein Aspekt, den die Fotografien gleichsam *per accidens* vermitteln können.

Den Grafitti ist eine ganze Wand im Fridericianum gewidmet; sie sind im *documenta*-Katalog als Ausweis von Levitts surrealistischer Ader gedeutet worden.¹⁵ Es fragt sich allerdings, ob ihnen die Analogie zu den dafür herangezogenen Fotos gleichen Themas von Brassäi gut bekommt. Das nächtliche Paris der dreißiger Jahre war Brassäi Gegenstand von Flânerien, in denen er die artifizielle Urtümlichkeit des Grafitto für eine Reise in die Obsession verwendete; der Strategie nach stand dafür wohl Bretons *Nadja* Pate. Die Harlemer Zeichnungen dagegen sind in gewisser Hinsicht subtiler. Sie geben die Sicht einer Klasse von Bewohnern – der der Kinder – auf die Welt und machen sie in Verbindung mit anderen Aufnahmen der Straßen zu einem Deutungsmuster, in dem die Wirklichkeit verarbeitet wiederkehrt. Es handelt sich bei ihnen nicht um eine Mythenkonstruktion, sondern um deren Reflexion: um eine Art Kommentar zu den Relationen des engen sozialen Umfeldes, das in al-

len Bildern der Levitt als Gegenstand ihrer Arbeit erscheint. In ihren besten Aufnahmen koinzidiert der Bildraum spannungsreich mit der Interaktion der ihn bevölkernden Personen; zu ihren herausragenden Stärken gehört durchweg ein untrügliches Gespür für einen perfekten Bildausschnitt und eine Arbeitsweise, die fast jede Aufmerksamkeit der Dargestellten für die Anwesenheit der Fotografin verhindert.

Wiederholt hat mit ihr Walker Evans zusammengearbeitet, den sie in New York kennenlernte, als er dort mit Cartier-Bresson zusammen ausstellte.¹⁶ Von beiden hat sie neben dem thematischen Interesse an der Sozialgemeinschaft auch die Lakonie des fotografischen Verfahrens übernommen, die kaum erkennen läßt, worin der ästhetische Eingriff ins Motiv bestanden hat; die Leichtigkeit der *straight photography*, die alle Kunst darauf verwendet, diese im scheinbar Zufälligen zu vertuschen. Die Hinwendung zum Real-Alltäglichen, die sich von journalistischer Nutzanwendung gleichwohl freihält, ist als die zumindest für die amerikanische Fotografie große Neuerung von Walker Evans anzusehen; er selbst sprach vom »dokumentarischen Stil«. In Kassel ist er vor allem mit einer Serie von Porträts zu sehen, die dem Band *Many Are Called* entstammen, einer Buchveröffentlichung von 1966, die auf Arbeiten der späten dreißiger Jahre beruht. Es handelt sich um im Prinzip willkürlich zusammengekommene Einzel- oder Doppelbildnisse von Verkehrsteilnehmern des New Yorker Subway, deren meist tristen Ausdruck das schwach beleuchtete Umfeld und die Ermüdung großstädtischen Getriebes hervorzurufen scheint. Mit versteckter Kamera ist eine Menge aufgenommen, deren Homogenität sich wohl darauf beschränkt, daß sie die Klasse der U-Bahn-Fahrer bildet. Was Evans an diesem Thema gereizt haben kann, erhellt eine Rezension von August Sanders *Antlitz der Zeit*, die Evans 1931 geschrieben hatte: »*Antlitz der Zeit* ist mehr als ein Band mit »Typen-Studien«, nämlich Beispiel der Kamera, die unter Menschen in die richtige Richtung schaut. Dies ist eine der künftigen Möglichkeiten der Photographie, die Atget prophezeit hatte. Es ist eine fotografische Edition von Gesellschaft, ein klinischer Vorgang; sogar von genügender kultureller Notwendigkeit, um die Frage aufzuwerfen, warum andere sogenannte fortschrittliche Länder der Welt nicht gleichermaßen untersucht und dokumentiert worden sind.«¹⁷ Es ist erstaunlich, wie nah diese Formulierung den berühmten Überlegungen Benjamins zum gleichen Buch ist. Beide betonen die »Lesbarkeit« dessen, was zugleich die unprätenziöse Sachlichkeit mechanischen Aufnehmens hat.¹⁸ Die Kälte des klinischen Vorgangs hat auch in Evans' Werk Eingang gefunden, wie er selbst bezeugt: »Ich bin auf die amerikanische Stadt aus [...], die Atmosphäre auf den Straßen, der Geruch der Straßen, all das widerwärtige Zeug [...]. Der Wert [...] liegt in der Aufzeichnung, die sich im Laufe der Zeit als eine intelligente und weitsichtige Unternehmung erweisen wird. Bloß keine Politik, welcher Art auch immer.« Das Leben der Stadt erscheint dort ohne sichtliche Sympathiebekundung, ganz im Gegensatz zur Wärme der Bilder Helen Levitts.¹⁹

Der inventarisierende Anspruch dürfte auch für die Auswahl der Aufnahmen Winogrands mit verantwortlich gewesen sein; seine oft banalen Bilder beziehen ihre Kraft (wo vorhanden) teils aus der Serienwirkung, teils aus der Konfrontation mit Arbeiten anderer Fotografen: in Kassel zu sehen in Nachbarschaft von Evans und Adams. Sie sind in den späten 60er und Anfang der 70er Jahre entstanden, ediert zum Teil 1975 unter dem Titel *Women are beautiful*. Die Arbeiten halten der Betrachtungsweise nach, was der Titel verspricht: Tatsächlich handelt es sich um zum Teil wenig

spektakuläre Bilder in Schnappschuß-Ästhetik, die vor allem von den Obsessionen Winogrands zeugen, daneben aber die Hektik des urbanen Kollektivs transportieren. Winogrand ist der »Mann in der Menge«, der seit Poes berühmter Erzählung den Prototyp des entwurzelten Großstädtlers bestimmt, sein Terrain ist der öffentliche Raum. Künstlerische Kriterien interessieren Winogrand, von den expressiven Blickwinkeln abgesehen, weniger als jeden anderen ausgestellten Fotografen, die Metapher der »Zeugenschaft« paßt auf sein Werk genau, gepaart mit einem Willen, der zu einer Wiedergabe der »Totalbewegung« fluktuierender Relationen anzuleiten scheint.²⁰ In den Aufnahmen ist kaum anderes enthalten als der Pulsschlag der Metropole selbst.

Robert Adams stellt – neben einigen dem Leitthema »Metropole« dialektisch zugeordneten Landschaftsbildern und ländlichen Architekturaufnahmen, die, bei dieser *documenta* ungewöhnlich, von fast klassizistischem Kompositionswollen zeugen – eine Serie aus, die an Winogrands Motivvorlieben anschließt, aber weniger konturlos ist. 1982 in Denver, Colorado entstanden, stehen sie in der Tradition der von Robert Frank geprägten Straßenfotografie der Nachkriegszeit. Sie zeigen Menschengruppen vor einem Einkaufszentrum unter dem Titel *Our Lives and Our Children*. Nur dieses eine Mal hat Adams Menschen zum Thema seiner Arbeit gemacht. Die sozialen Komponenten großstädtischer Existenz sind auch hier bestimmend: der Schauplatz Symbol von Ruhelosigkeit, die Familie als sozialer Verband. Vor drückend-gleißendem Himmel sind Szenen auf dem Parkplatz angesiedelt, die – oft unscharf, oft in steiler Untersicht – nervöse, angestrenzte Alltagsmomente einfangen. Der öffentliche Raum ist eigentlicher Gegenstand der Darstellung, auf Porträts im emphatischen Sinn hat Adams keinen Wert gelegt. In einem Begleittext kommentiert der Fotograf selbst seine Arbeit. Er erwähnt die besondere Situation des Ortes, an dem er tätig war (eine Siedlung in unmittelbarer Nähe einer Plutoniumfabrik für Nuklearwaffen – man kann kaum umhin, die Hetze der Einkäufer mit unterschwelliger Bedrückung zu assoziieren): »When we can find in ourselves the will to keep asking questions of politicians, it is, I think, after we have noticed the individuals with whom we live. How mysteriously absolute each is. How many achieve, in moments of reflection of joy or concern, a kind of heroism. Each refutes the idea of acceptable losses.« Adams stellt sich mit diesen Sätzen in eine Tradition humanistischer Wahrnehmung, die für sein ganzes Werk bezeichnend ist.²¹ In der Zusammenstellung der Serien und im Kontext der Fragestellungen der diesjährigen *documenta* drängt sich der Eindruck auf, daß – wie immer sich die Fotografien sonst unterscheiden – sie alle unter diesem Anspruch versammelt sind, ohne daß die Auswahl sich damit dem Vorwurf »humanistischer Ideologie« aussetzen müßte, vor dem einige Besprechungen die Arbeiten retten zu müssen glauben. Die Montage mit gleichzeitigen Projektskizzen zur Stadtplanung der Nachkriegszeit bis in die unmittelbare Gegenwart hinein (die älteren im Erdgeschoß des Fridericianum, die jüngeren im Ottoneum) sorgt dafür, daß das Pathos allgemeiner Menschlichkeit vermieden wird. Am deutlichsten vielleicht in einer Arbeit von Alison und Peter Smithson aus den 50er Jahren, die Fotos von Straßenszenen mit einer Analysevorgabe des urbanen Raumes verbindet. Wenige Jahre nach dem Entstehen dieses bildbegleiteten Manifests erscheint Christopher Alexanders polemischer Essay *A City is not a Tree*, in dem er das grundsätzliche Scheitern der Stadtplanung der Corbusier-Nachfolge verbucht und auf dem gewachsenen Beziehungsgefüge der alten Städte und ihrer Nachbarschaftsverhältnisse als Anspruch an die Lebensqualität der Metropolen insistiert.²²

Insofern läßt sich die Präsenz des Fotografischen in der Kasseler Ausstellungskonzeption als eine reflektierte Folgeerscheinung der *Family of Man* auffassen, die Edward Steichen 1955 in New York inszenierte. Anlässlich deren Eröffnung in der Station Frankfurt hatte, was kaum bekannt ist, Max Horkheimer gesprochen und sie als Symbol für die Zusammengehörigkeit aller Menschen bei aller politischen Zerrissenheit gefeiert. In seinen Äußerungen – die Betulichkeit der älteren Frankfurter Sozialphilosophie einmal abgerechnet – wirkt der Rekurs auf eine Idee, die mit der Repolitisierung der Kunst der *documenta X* wieder an Boden gewinnt und deren Alter Horkheimer bis weit vor die politischen Alternativen unserer Jahrzehnte zurückverfolgt, indem er auf Kants »weltbürgerliche Absicht« verweist.²³ »Wahr ist, daß die Menschen durch ihre Verflechtung ins motorisierte Leben heute in immer höherem Maß auf Zeichen und Bilder verwiesen sind und daß eben damit die seelische Apparatur dazu neigt, aufs unmittelbar Erfahrbare sich einzustellen, dem suggestiv Gebotenen zu folgen und langen geistigen Atems sich zu entwöhnen.« Also von anderer Warte her das längst allgegenwärtige Modell, von dem aus noch Virilio seine prophetische Stimme erhebt. Die Bilder sind Ergebnis einer Auswahl, die, so Horkheimer, »den Dingen die Züge abgewinnen wollte, die im Verlauf des zweckbestimmten Lebens nicht wahrgenommen werden. In der Hingabe an den in der Praxis unwichtigen, und für den Blick des Kindes, des Sehnsüchtigen und Einsamen so wichtigen Aspekt einer Straße, einer eisernen Treppe, einer Gruppe von Menschen oder eines Einzelnen, der ausruht oder vorbeigeht, haben die Photographen jener Jahre [...] den Dingen und Menschen zu dem Wort verhelfen wollen, das in der Wirklichkeit nicht gehört wird und doch das Gehörte erst vernehmbar macht.«²⁴ Die Wirkung der Fotografie sei auf deren unbedingte Orientierung an der Wirklichkeit, auf das Tatsächliche zurückzuführen – darin liegt ein Moment, das sich in der Rezeption von Fotografie bis in die 80er Jahre gehalten hat und ihre besondere Zeugenschaft ausmacht. Für die Tradition der fotografischen Konstruktion einer *Family of Man* steht in gewisser Weise auch das in Kassel ausgestellte Werk *Sweet Life* von Ed van der Elsken, das nach einer Weltreise 1966 publiziert wurde; es zeigt Arbeiten aus aller Herren Länder (das ist angesichts des pointierten Blicks von van der Elsken auf die sozialen Verhältnisse wörtlich zu nehmen).

Die Tradition, in die sich auch der mit digitalen Erzeugungsmodi arbeitende Jeff Wall in Selbstäußerungen wiederholt gestellt hat, zeigt, daß in metaphorischer Hinsicht diese Zeugenschaft auch gelten kann, wenn man Virilio, Baudrillard u.a. darin zustimmt, daß Authentizität von Bildern in ihrer Medienpräsenz nicht mehr uneingeschränkt erwartet werden kann: Halten wir den Ball flach. Für Goethe hat im fernen Weimar die französische Revolution kaum mehr stattgefunden als der Golfkrieg für Baudrillard. Die Wirklichkeit existiert wirklich.²⁵ Daß die Sorge um den Untergang des Individuums und der Institution Kunst, soweit sie sich aufeinander beziehen, teils eine periodisch wiederkehrende intellektuelle Mode sein könne, setzt sich als Ansicht wieder durch. Der Amsterdamer Fotograf Gerald van der Kaap bezeichnet seine Absage an das postmoderne Jahrzehnt als »The Ed van der Elsken Turn«.²⁶ Eine ähnliche Wendung vollzieht Jeff Wall in den Arbeiten, die er auf der *documenta* zeigt: große Schwarzweiß-Abzüge, die nicht mehr computergeneriert sind, aber soweit noch Walls bekanntem Stil folgen, als man vermeintliche Schnapsschüsse vor sich hat. Es bleibt beim Arrangement und perfekter innerer Montage, aber sie wird weniger offensichtlich. Beim *Citizen* von 1996 ist wieder

völlig unklar, was der Fotograf zur Szene überhaupt beigetragen hat. Walls eigene Aussagen haben nie daran zweifeln lassen, daß seine Bilder versuchen, die Realität eines Sozialgefüges einzufangen. Seine auf der *documenta* in einer Straßen-Unterführung zu sehende Arbeit *Milk* hat er selbst in einem Kasseler Vortrag mit einem Verweis auf die *street photography* von Diane Arbus erläutert.²⁷ Thema der Inszenierung sei die impulsive Wut des sozial Deklassierten. Dessen fahriges Gesten so zu einer Art Pathosformel (m.E. tatsächlich in Analogie zu Warburgs Verständnis) für die Affekte, die der Gesellschaft latent innewohnen.²⁸ Jeff Walls ganzes Verfahren erklärt sich für ihn selbst als Versuch, Bilder auf traditionelle Weise herzustellen: »Denn im Grunde genommen ist es das, was ich mache, obwohl ich hoffe, daß meine Bilder den gegenteiligen Effekt erzielen wie die in traditioneller Technik entstandenen Bilder. Hierin liegt eine doppelte Möglichkeit: die Vergangenheit einzuholen – die große Museumskunst – und im gleichen Atemzug am allerneuesten spektakulären Geschehen teilzunehmen und dabei eine kritische Wirkung zu erzielen.«²⁹ Das Porträt eines Individuums und einer Klasse schließen sich, im Gegensatz zu Benjamins Prognosen, im Werk von Wall nicht aus. In einem Interview gefragt, was sie von der historischen Konstruktion Benjamins noch erwarte, äußert sich Catherine David nicht präzise.³⁰ Insgesamt ergibt sich aber aus dem Gespräch und aus anderen Kommentaren der Ausstellungsleiterin, daß die Realität für sie ein unabgeschlossenes Projekt ist. Wie einst Evans bekennt sich Wall ausdrücklich zu Baudelaire und dessen wirklichkeitsorientierten Aktualitätsansprüchen an die Moderne.³¹ In unterschiedlicher Weise lassen sich noch die Arbeiten von Jean-Louis Schoellkopf, der unter Beihilfe der Fotografie eines Kadavers als Existenzialmetapher (der Gedanke an Rembrandt und Bacon drängt sich auf) die Wohnverhältnisse der Bürger von St. Etienne dokumentiert, von Marc Pataut, der Ähnliches für die Umstrukturierung von St. Denis unternommen hat und von Richter, dessen fotografischer Atlas charakteristischweise statt der daraus ableitbaren Gemälde ausgestellt ist, darauf beziehen. Der Franzose Patrick Faigenbaum steuert der Metropolen-Dokumentation Bilder bei, die, scheinbar zusammenhanglos an den Randexistenzen der Gesellschaft orientiert, die Identität der Stadt Bremen in Eindrücke von der *conditio humana* in der namenlosen Großstadt überführen. Auch die caravagesken Inszenierungen Suzanne Lafonts in Kombination mit sachlichen Architekturfotografien und Lothar Baumgartens verspielte Konfrontation verschiedener fotografischer Fiktionalitätsebenen sind mit Rücksicht auf diese Tradition deutbar, wenngleich mit anderem Schwerpunkt. Die »Fotografie des modernen Lebens« spielt insofern, frei nach Baudelaire, auf der *documenta X* eine paradigmatische Rolle. Ob sie das Medium dabei schlüssig in die Institution Kunst einbettet, ist allerdings kaum pauschal zu entscheiden. Walker Evans, der selbsternannte Aristokrat ästhetischer Provenienz, hat so bekommen, was er gewollt hat: »no politics whatever«; seine Bilder sind, wie er es hoffte, auf eine Art, die Kunst aus ihnen macht, zu »Zeugnissen im Nachhinein« geworden.³² Warum hat die *documenta* auf eine Herleitung verzichtet, die eine andere Retrospektive als durch das Werk von Wall erlaubt, etwa durch Arbeiten von Eggleston, Parr, Goldin?³³ Deutlich wird bei der Präsentation zumindest, daß die integrative Wirkung des Systems, sei auch David mehr am Realitäts- als am Kunstbegriff interessiert, auf einzelne Exponate zurückwirkt, und deren Kasseler Zusammenstellung befördert diese Wirkung.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Europa-Almanach. Hg. Paul Westheim. Potsdam 1925, hier S. 193.
- 2 Für die Stellungnahme Virilios vgl. ders./Catherine David, Der blinde Fleck der Kunst, in: *documenta documents 1*. Ostfildern 1996, S. 56-67, hier und im Folgenden bes. S. 57, S. 62, S. 58.
- 3 Vgl. Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M. 1994.
- 4 Vgl. Ernst Jünger, Der Arbeiter. Hamburg 1932, S. 117. – Zu Benjamins Position vgl. Ulrich Keller, August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1994, S. 66 ff., bes. S. 67.
- 5 Vgl. Andreas Haus, Luftbild Raumbild Neues Sehen, in: *Fotogeschichte 45/46* (1992), S. 74-90, bes. S. 87. Für eine Stellungnahme Catherine Davids zur wegweisenden Bedeutung von Moholy-Nagy vgl. dies., Photographie et cinéma, in: *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst*. Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, S. 101-109, hier S. 104 f.
- 6 Vgl. Virilio, in: *Der blinde Fleck*, S. 63 und passim.
- 7 Paul Virilio, Tempo und Sehen. Das Privileg des Auges, in: *Daidalos 47* (1993), S. 96-107, hier S. 96.
- 8 Vgl. Enno Kaufhold, Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986, S. 161, S. 191 ff.
- 9 Vgl. auch neuere Ansätze: W. J. T. Mitchell, What Do Pictures Really Want?, in: *October 77* (1996), S. 71-82. – Nebenbei sei auf die Kritik verwiesen, die aus anderem Blickwinkel von Hans Ulrich Reck an Virilio geäußert wird: Ders., Auszug der Bilder? Zum problematischen Verhältnis von Erinnern, Techno-Imagination und digitalem Bild, in: *Risikante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*. Hg. Norbert Bolz u.a. München 1996, S. 103-115.
- 10 Wenn man Virilio folgt, so ist das einmal der friedliche [sic!] Charakter unseres täglichen Umfeldes, zum anderen die »Lust an der Welterkenntnis«, die vom Bedürfnis, die Welt auszubeuten, überlagert werde. Die direkt folgende Formulierung in Virilio, Tempo und Sehen S. 97.
- 11 David, in: *Der blinde Fleck*, S. 64 und S. 66.
- 12 Für die Auswirkungen, die die Digitalisierung der Bildproduktion für die retrospektive Bewertung des Realitätsmomentes im Medium Fotografie hat, vgl. Barbara E. Savedoff, Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism 55* (1997), S. 201-214.
- 13 Jean-François Chevrier/Catherine David, Die Aktualität des Bildes, zwischen den Schönen Künsten und den Medien, in: *documenta documents 2*. Ostfildern 1996, S. 52-61.
- 14 Vgl. im *documenta*-Führer, S. 140.
- 15 Sandra Alvarez de Toledo, Straße, Mauer, Delirium, in: *Politics-Poetics*. Ostfildern 1997, S. 111-123, hier S. 112. Ebd. auf S. 117 Ansätze zur sozialkritischen Deutung, die sicher berechtigt, nicht aber zwingend sind.
- 16 Zu ihrer Biographie und ihrem Stil vgl. Roberta Hellman/Marvin Hoshino, Ce n'est pas une pipe, in: Helen Levitt fotografías. Ausst.-Kat. Granada 1994.
- 17 Zitiert nach Michael Brix, Walker Evans' photographisches Werk 1928-1938. Ein Feldzug gegen Richtig-Denken und Optimismus, in: *Walker Evans – Amerika*. Ausst.-Kat. München 1990, S. 23-45, hier S. 44.
- 18 Die Einschätzung des *documenta*-Führers (S. 56) scheint mir unsinnig: Im Vordergrund steht keine Selbstbezeichnung, sondern der elitäristische Abstand zum *common sense*.
- 19 Zitiert nach Walker Evans – Amerika, S. 17. Evans berichtet, daß er zeitlebens an Flaubert als Vorbild kühler Objektivität und aristokratischer Distanziertheit gehalten habe. Vgl. ebd. S. 39 und S. 76, Anm. 15. – Was an Levitts Aufnahmen »metaphysischen Raum« implizieren soll, wie im *documenta*-Katalog (*politics-poetics*, S. 114) behauptet wird, ist wohl nur zu begreifen, wenn man der Autorin in ihrer poetischen Kontemplation surrealistischer Stadtmythologien folgt.
- 20 Vgl. zu Winogrands Stil und Arbeitsweise John Szarkowski, *The Work of Garry Wi-*

- nogrand, in: Ders. (Hg.), Garry Winogrand. *Fragments from the Real World*. Ausst.-Kat. New York 1988; zu den in Kassel zu sehenden Aufnahmen bes. S. 20 und S. 23 ff. Warum in den Aufnahmen »übertriebene Geschäftigkeit der Großstädter« zu sehen sein soll, wie der hier moralisierende *documenta*-Führer (S. 248) behauptet, ist nicht einzusehen. Geschäftig ist mindestens ebenso der ruhelose Blick des Fotografen. Vgl. für die stil- und motivbildende Bedeutung von dessen Gastlosigkeit außerdem das informative Gespräch zwischen Colin Westerbeck und Joel Meyerowitz, in: Dies., *Bystander. A History of Street Photography*. London 1994, S. 373 ff., bes. S. 375: dort wird allgemein, aber dennoch etwas passender von den »contradictions of life in a big city« gesprochen.
- 21 Vgl. etwa die Sammlung von Essays von Adams unter dem aussagekräftigen Titel: *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values*. New York 1996.
- 22 Vgl. in deutscher Übersetzung Christopher Alexander, *Eine Stadt ist kein Baum*, zuerst in: *Architectural Forum*, April/Mai 1965. Im gleichen Jahr erscheint auch Mitscherlich's *Unwirtlichkeit unserer Städte*. Für den derzeitigen Stand der Diskussion, die auch auf die vorherrschenden Themen der *documenta* Einfluß hat, vgl. z.B.: *Mythos Metropole*. Hg. Gotthard Fuchs u.a. Frankfurt a.M. 1995.
- 23 Sprechend scheint mir angesichts der Parallelen zu Steichens Ausstellung der übergreifende Titel einer Serie von Fotoarbeiten zu sein, die auf der *documenta* als *La ciutat de la gent* gezeigt wurde: eine Neuformulierung der *Family of Man* unter profanierendem Rekurs auf den universalen Gottesstaat Augustins. Vgl. zu Steichens Konzept Claudia Gabriele Philipp, *Die Ausstellung The Family of Man (1955)*, in: *Fotogeschichte* 7 (1987), Heft 23, S. 45-62.
- 24 Horkheimer spricht bei den »Bildern jener Jahre« über die älteren der 1955/58 ausgestellten Bilder. Ders., *Eröffnung der Photoausstellung The Family of Man – Wir alle (1958)*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 13. Frankfurt/M. 1989, S. 31-37, hier S. 33 und S. 35 f. Für eine verwandte Rezeption der Aufnahmen Levitts vgl. Barbara Otto, *Streetlife*. Zu den Photographien von Helen Levitt, in: *Materialien zur documenta X*. Hg. Werner Stehr/Johannes Kirschenmann. Ostfildern bei Stuttgart 1996, S. 112-115, bes. S. 115.
- 25 Vgl. für die Rückkehr des Originalitätsbegriffs gerade aufgrund der postmodernen Manipulierbarkeit von Bildern Jos de Mul, *The Virtualization of the World View. The End of Photography and the Return of the Aura*, in: *The Photographic Paradigm*. Hg. Annette W. Balkema/Henk Slager. Amsterdam 1997, S. 44-56.
- 26 Gerald van der Kaap, *The Ed van der Elstern Turn*, in: *The Photographic Paradigm*, S. 68-74; vgl. bes. S. 72 f.
- 27 Der Vortrag Walls ist über das Internet als Videoaufzeichnung abrufbar. Die häufig reproduzierte Aufnahme von Arbus, die Wall als Dia zum Vergleich zeigte, ist zugänglich z.B. in Westerbeck/Meyerowitz, S. 387.
- 28 Vgl. Jeff Wall in ders./Ed Barents, *Typologie, Lumineszenz, Freiheit*, in: Jeff Wall, *Transparencies*. Ausst.-Kat. München 1986, S. 95-105, hier S. 102.
- 29 Jeff Wall/Ed Barents, hier S. 100.
- 30 Catherine David/Jürgen Müller/Dietmar Rübél, *Eine documenta des Übergangs*. Kann jeder heutige Mensch noch einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden?, in: *Materialien* S. 91-96, bes. S. 91.
- 31 Für Evans vgl. Walker Evans – Amerika S. 36; für Jeff Wall u.a. Kerry Brougher, *Der Fotograf des modernen Lebens*, in: Ders., Jeff Wall. Zürich/Berlin/New York 1997, passim, und das oben zitierte Gespräch mit Ed Barents, hier S. 99 f.
- 32 Die symbolische Aristokratie war schon für die Kunstfotografie der vorangehenden Generation ein Ausdruck ihrer Kunstbeflissenheit gewesen. Vgl. die Erörterung von Stieglitz bei Alan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in: *Thinking Photography*. Hg. Victor Burgin. Houdmills u.a.O. 1982, S. 84-109, bes. S. 99 f.
- 33 Für Abbildungen vgl.: *The Art of Photography 1839-1989*. Hg. Mike Weaver. Aust.-Kat. London 1989, Nr. 359-365, Nr. 403-408.