

Jens Kastner

»Gegen die Abstraktion des globalen Kapitals«

Das Foto als Transporter: Allan Sekula und postmoderne Fotografie ohne Postmoderne

Aus revolutionären Debatten hervorgegangen, in museumsreifer Eleganz präsentiert: Für den Kunsthistoriker Walter Grasskamp verkörperten die Dokumentarfotografien Allan Sekulas am deutlichsten die Widersprüchlichkeit einer »gezähmten Subversion« auf der Documenta 11.¹ Daß es mit der Zähmung aber gar nicht so weit her ist, auch wenn Sekula seine Arbeit vielleicht nicht mehr explizit in den Rahmen des Kampfes um einen »authentischen Sozialismus«² stellt, kann vielleicht das Aufgreifen seines Werkes im Kontext einer ganz anderen Debatte zeigen.

Allan Sekula versteht die Fotografie als Transporter, der zwar nicht neutral im Sinne von beliebig zu beladen ist, aber dennoch kein eigenes Wesen besitzt. Zentral sind ihm die transportierten Inhalte und nicht die formalen Aspekte des Einzelwerkes. Damit spricht er dem Foto seinen Wesenskern ab und wird wegen dieses Antiessentialismus folglich als »postmodern« kategorisiert.³ Eine Schublade, in die sich Sekula selbst, seinen eigenen Polemiken gegen Postmodernist/innen zufolge, wohl kaum gesteckt sehen möchte. Allerdings besteht der begründete Verdacht, daß in dieser Frage die gelehrten Einsortierer hier aneinander vorbei reden. Es läßt sich an der Arbeit Sekulas geradezu paradigmatisch der Unterschied zwischen postmoderner Philosophie auf der einen und postmoderner Zeitdiagnose auf der anderen Seite aufzeigen. Ein Unterschied, der auf den kulturellen Kampfplätzen des Feuilletons ebenso oft ausgeblendet wird wie in den Seminarräumen Akademias. Die nur auf Grundlage dieser Differenz zu beantwortende Frage, ob und wenn ja, wie die »beiden Postmodernen« zusammenhängen, wurde demzufolge bislang kaum diskutiert. Denn obwohl bereits Jean-Francois Lyotard 1979 die gesellschaftlichen Transformationen »im Verhältnis zur Krise der Erzählungen« ortet, bleibt doch eine grundsätzliche Unklarheit über die Beziehung zwischen dem sozialen Band und einer postmodernen Wissenschaft bzw. Philosophie, die sich bis in das seit den neunziger Jahren viel zitierte Werk Zygmunt Baumanns fortsetzt.⁴

Ist Sekulas Haltung gegenüber der Fotografie Teil eines Gewirrs von Positionen, das sich durchaus der philosophischen Postmoderne zurechnen läßt, so trifft dies auf seine Sicht gesellschaftlicher Verhältnisse keinesfalls zu. Anders als in postmodernen Zeitdiagnosen üblich, verschwinden hier keine Klassen, die Arbeitswelten verflüchtigen sich nicht im Cyberspace, und selbst die Körper sind ungemein präsent. Kurz: Sekula wirft direkte Blicke auf materielle Verhältnisse. Was sich ebenfalls für sein Werk als Kritiker und Essayist zeigen ließe, soll im Folgenden anhand seiner fotografischen bzw. fotoessayistischen Arbeiten erläutert werden.⁵

Welche Blicke: Sekula und die Dokumentarfotografie

Sekula dokumentiert weder aus Freude an der dokumentarischen Geste noch als Archivar. Er präsentiert die Dinge, die er fotografiert, vom Standpunkt der Wirkung, die sie auf ihn ausgeübt haben. So werden beispielsweise in der Serie »Freeway to China« (1998-1999) die Arbeitsbedingungen der Hafendarbeiter von Los Angeles und Liverpool thematisiert, ohne daß auf eine gleichförmige Inszenierung oder eine chronologische Aneinanderreihung der einzelnen Bilder Wert gelegt würde (Abb. 1). Wie in anderen Serien auch, wechseln sich hier Interieurs und Porträts mit für die jeweilige Szenerie charakteristischen Gegenständen und Landschaftsfotos (im weitesten Sinne) ab. Obwohl ganz subjektiv geknipst, steht dennoch nicht der Fotograf als Subjekt im Mittelpunkt der Fotografie. Mit seiner lang erprobten Methode, aus der Analyse die Aktion und aus dieser wiederum die Dokumentation samt Repräsentationskritik zu entwickeln, arbeitet Sekula sozusagen in bzw. gegen zwei Richtungen:⁶ Den Kult des schaffenden Autors lehnt er ebenso ab wie den vermeintlich objektiven Anspruch der frühen, sozialkritischen Dokumentarfotografie. »Revolutionär« ist also nicht, wie es einst hieß, zu sagen was ist, sondern dem abgebildeten Subjekt eine subjektive Ausdrucksform zu verleihen. Die Fallstricke eines positivistischen Dokumentarismus, der vorgab, objektive Wahrheit zu (re-)präsentieren, werden reflektiert, ohne die eigene »Arbeit in erster Linie als künstlerischen Selbstausdruck« zu verabsolutieren. Theoretisch hat er dieses Vorgehen bereits 1978 als den Versuch formuliert, das Dokumentarische neu zu erfinden.⁷

Seit dieser Auseinandersetzung um den Dokumentarismus aber ist viel geschehen. War das Dokumentarische ohnehin nur unter der Bedingung seiner Reflexion in die Kunst eingezogen, wird ihm inzwischen mehr abverlangt: Dokumentiert werden kann, um den Kriterien des Diskurses der Bildspezialist/innen im künstlerischen Feld zu genügen, heute oft nur noch die Dokumentation, die sich doppelt hinterfragt: Dokumentiert wird bestenfalls, was die Dokumentation über das Dokumentarische aussagt. Soweit geht Sekula nicht, sondern besteht auf der, wenn auch mehrfach vermittelten, sozialen Realität hinter oder vor dem Dokument. Was die postmoderne Haltung angeht, so beschränkt er sich auf den Bruch mit dem Genie-Begriff der idealistischen Ästhetik samt seiner neo-romantischen Neuauflage in Form des Starkultes innerhalb der Massenkultur. Auch diese Abkehr hatte er bereits in Form einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Modernismus gefordert.⁸ Sekula bringt sich zwar als Autor insofern ein, als er stets die eigene Eingebundenheit in den Gegenstand hervorhebt – entweder dadurch, daß er von der eigenen Familiensi-



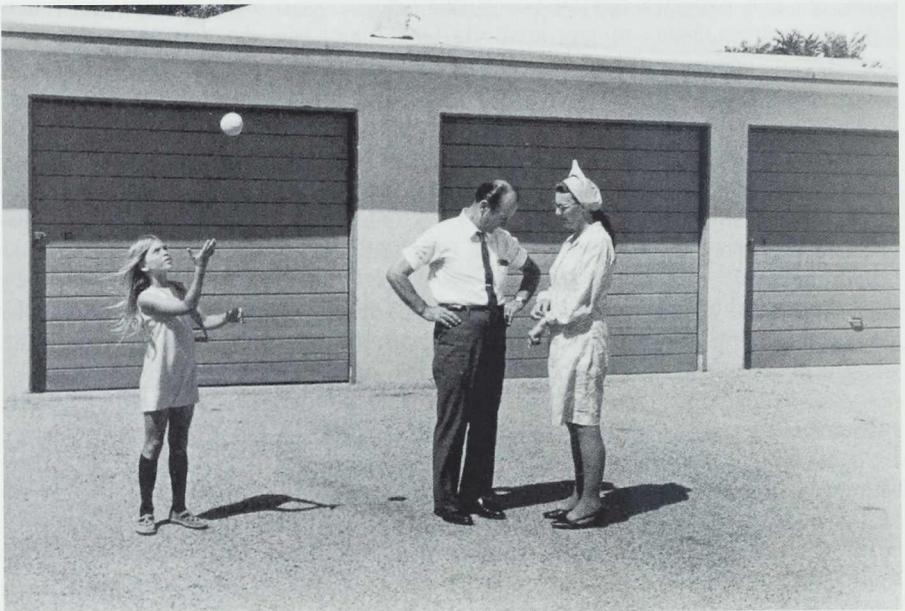
1 Allan Sekula: Freeway to China, 1998/99, C-Print.

tuation ausgeht oder indem er sich selbst einschiffet und die Reisen mitmacht, von denen seine Fotos handeln –, verneint aber durch die Inhalte betonende, serielle Form die Pose des schaffenden Künstlergenies.

Nicht in erster Linie der Text, also das einzelne abgebildete Sujet oder das separate, geschriebene Wort, ist entscheidend, sondern der Kontext macht die Musik. Und das auf drei Ebenen: Das Abgebildete steht nie für sich, sondern immer im sozialen Zusammenhang, der – sichtbar oder nicht – mit transportiert wird. Zweitens wird das Soziale nicht durch ästhetische Finessen symbolisiert, sondern in der Kombination der verschiedenen Fotos und der von Bild und Text thematisiert. Und zu guter letzt positioniert auch Sekula sich selbst, wenn auch mit Distanz, nicht außerhalb des Themas, sondern zeigt sich betroffen, einbezogen, involviert.

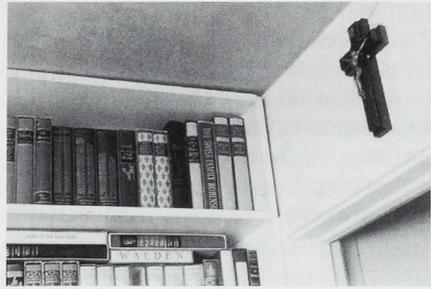
Welche Verhältnisse: Von der Schule zur Schifffahrt

In seiner frühen Fotoserie »Aerospace Folktales« (1973) schildert Sekula die Arbeits- und Lebensverhältnisse im US-amerikanischen Mittelschichtsmilieu am Beispiel seiner Eltern (Abb. 2). Im begleitenden Kommentar macht er auf die Unmöglichkeit aufmerksam, Ideologie zu fotografieren, um gleich zu konstatieren: »zwischen diesen [...] fotos steckt ideologie«⁹. Zwischen den Zeilen lesen, das kennen und das können wir, zwischen den Fotos vielleicht auch noch, aber um das Dazwischen auch als theoretisch relevanten Ort von Bedeutungen auszumachen, dazu mußten vielleicht erst postmoderne Theoretiker wie Homi Bhabha¹⁰ auftauchen. Je-



2 Allan Sekula: Aerospace Folktales, 1973, S/W Fotografie.

3 Allan Sekula: *Aerospace Folktales*, 1973,
S/W Fotografie.



denfalls: Es ist die Ideologie, die den einfachen Angestellten sich aufführen läßt wie einen Manager, der die Werte der Führungsetagen zu seinen eigenen macht und sich Bücher aus dem Buchclub bestellt, um die Regale mit nicht gelesenen Kulturkapital auszustatten (Abb. 3). Die Schwarzweiß-Fotos sind ergänzt durch Interviews mit den Betroffenen, die aus Bourdieus »Die feinen Unterschiede« stammen könnten. Mit der Aufkündigung des Vertrauens in das Einzelbild – mit einer Ausnahme besteht Sekulas Werk nur aus Serien – vollzieht sich hier die Hinwendung zum sozialen Milieu. Der postmodernen Rede von der Pluralisierung der Lebensformen wird damit ein Bild von Eingebundenheiten in Familien- und Milieustrukturen entgegengehalten.

Von den frühen Arbeiten über die vom Bildungssystem geprellten Schüler/innen seiner Abendschulkurse (»School is a factory«, 1978–1980) bis zu den aktuellen Reportagen aus der Arbeitswelt der Dockarbeiter (»Freeway to China«), stets gibt es den Verweis auf den Klassenstatus der Abgebildeten. Sekula zitiert einen Dockarbeiter aus Los Angeles, der über seine Entlassung spricht, mit den Worten: »Als Arbeiter weißt du nicht, was das wirklich heißt, bis du mit dem Gewehr im Anschlag vom Gelände geführt wirst«.¹¹ Die Selbstverständlichkeit der Selbstbezeichnung »Arbeiter« geht einher mit der in postmodernen Zeitdiagnosen vielleicht etwas aus dem Beobachtungsfeld gerutschten Tatsache, daß in diesen Zeiten tatsächlich noch – beziehungsweise im Rahmen neoliberaler Umstrukturierungen wieder –, Arbeitskämpfe »von oben« gewaltsam ausgetragen werden, und zwar gar nicht so weit entfernt von Hollywood. Platziert im Kontext von Protest- und Solidarisierungsaktionen der Dockarbeiter aus L.A. und Liverpool, gerät der aufgezeigte Klassenaspekt aber nicht zur romantisierenden Schablone. Marcuse-Schüler genug, verharrt Sekula nicht bei dichotomen Gemälden eines je bestimmten Typus, sondern schält immer wieder die Möglichkeit der subjektiven Rebellion der Akteur/innen heraus. Allerdings hebt er entgegen dem postmodernen Individualisierungstheorem, das voluntaristisch die Fähigkeit der oder des Einzelnen zur spielerischen Änderung der Lebensbedingungen behauptet (»Bastelbiographie«), die materiellen Voraussetzungen für soziales Handeln hervor.

Auch in einer der jüngeren Arbeiten kommt Sekulas Betonung der materiellen Bedingungen zum Ausdruck. In »Waiting for Tear Gas (white globe to black)« (2000) dokumentiert der Künstler als teilnehmender Beobachter die mittlerweile berechtigten (»The battle of...«) Proteste gegen die WTO-Tagung in Seattle. »Dogma«-filmreif wird dabei auf künstliche Beleuchtung und besondere Ausstattung bis

hin zum Presseausweis verzichtet. Die hochkulturelle Künstlerschaft ablehnend, darin durchaus postmodern, werden doch zeitdiagnostisch ganz prä-postmoderne Inhalte transportiert, wenn Sekula schreibt: »Wieder einmal bleibt etwas sehr Einfaches unverstanden, wenn man dies als eine im Cyberspace gegründete Bewegung beschreibt: daß nämlich der menschliche Körper sich in den Straßen der Stadt gegen die Abstraktion des globalen Kapitals behauptet.«¹²

Die Körperlichkeit von sozialem Agieren steht auch in der aktuellsten Arbeit »Black Tide/marea negra« (2002–03) im Zentrum, die die Ölkatastrophe durch die Havarie des Tankers »Prestige« vor der galizischen Küste thematisiert. In dem poetischen, fiktiven Theaterstück, das Sekula den Fotos beifügt, heißt es: »Die Arbeit, die wir hier sehen, ist primitiver und weniger industrialisiert als jene der Heizer und Varieteetänzer aus dem Kohle-Zeitalter. Publicity-Fotos sind irreführend. Diese Bilder, die das Produkt der geistlosen Leidenschaft des Fotos für Uniformen und Uniformität sind, vermitteln uns die optimistische Illusion einer kunstvollen Schar disziplinierter Körper in koordinierter Aktion, betrachtet von den höchsten Sitzen des Balkons aus. Oder sie vermitteln uns die barocke Agonie einzelner Körper, vom Opernglas isoliert, gewunden und schlammbesudelt, in tragischen Posen.«¹³ Die weißen Overalls, die die Katastrophenhelfer/innen tragen, sieht Sekula als vereinende Montur gesellschaftlicher Akteure, die aus freien Stücken nicht zuletzt auch gegen staatliche Ignoranz und Willkür handeln. Daß der weiße Arbeitsanzug bis vor kurzem noch vornehmlich mit den radikalen Globalisierungskritiker/innen der Tute Bianche aus Italien in Zusammenhang gebracht wurde, ist also durchaus kein Widerspruch. Auch diesen ging es um den Einsatz des eigenen Körpers als emanzipatorisches Instrument.

Immer wieder taucht in Sekulas Arbeiten das Meer als vergessene Landschaft der Globalisierung auf. Entgegen postmodernen Zeitdiagnosen, die die historische Situation nicht selten aus ihrer geschichtlichen Verankerung lösen und als kontingent darstellen, begreift Sekula sie im Kontext der Entwicklung der Produktivkräfte: »Freeway to China« oder die dank Documenta 11-Präsenz viel gelobte Arbeit »Fish Story« sind Kommentare zur neoliberalen Phase des Kapitalismus. Metaphorisch ließe sich das Meer als das große, Kontinuität symbolisierende Medium ausmachen, das gegen historische Modelle vom zielgerichtet fließenden Fluß (Modernismus) und gegen die territorial und zeitlich begrenzte Pfütze (Postmodernismus) zugleich stark gemacht wird. Der Transport von Gütern über die Meere, unbedingte Voraussetzung für wirtschaftliche Ausbeutung seit der Kolonialisierung Lateinamerikas, wird für Sekula zum aktuellen Thema. In Liverpool als Museumswärter schlecht bezahlte, ehemalige Docker passen dabei ebenso gut ins Bild wie die »Prestige«-Katastrophe vor der galizischen Küste. Hier wie dort geht es um die materiellen Auswirkungen der neoliberalen Globalisierung, ob in Form von Privatisierung der Werften oder der Liberalisierung der internationalen Schifffahrt. Dennoch macht Sekula keine klassischen Sozialreportagen, die einerseits die Abgebildeten als homogene Opfergruppe zeigt und andererseits einem formalen Primitivismus frönt.

Form und Inhalt treffen sich, zum Beispiel im Hafen: Hier findet Sekula die Frachtschiffe, die die ersten Transporter der Globalisierung waren und die auch heute noch von wirklichen Arbeitern beladen werden. Und nicht zuletzt von hier aus transportieren seine Fotos ihre Kritik an Globalisierung und Neoliberalismus: »Die blasierte neoliberale Einschätzung der Dockarbeit als atavistischen Rückfall in ein

früheres Zeitalter des Handels lehnen sie (die Dockarbeiter, J.K.) ab. Jene Postmodernisten, die sich eine Welt vorstellen, die rein auf elektronischen und unmittelbar verfügbaren Kontakten besteht und die blind sind für die langsamen Bewegungen schwerer und lebensnotwendiger Güter, mögen dieses Insistieren auf bloße Modernität drollig finden. (Wie aber kommen Deine Tennisschuhe aus Indonesien tatsächlich hierher, Herr und Frau Jogger?)¹⁴. Eleganter als die Schwarzweiß-Fotografien seiner frühen Performances gegen den Vietnam-Krieg mögen die aktuellen Arbeiten aus der Zeit der Documenta 11 vielleicht wirken. Eine Zählung des Blickes auf die Gegenwart ist aber, gerade im hier angestregten Vergleich zu den Gegenwartsdiagnosen der Postmodernen, nicht wirklich auszumachen.

Fazit: Sekula fotografiert und schreibt gegen die Annahmen von der Auflösung sozialer Klassen, der Pluralisierung der Lebenswelten und der freigesetzten, körperlosen Identitäten, gegen die Essentials der postmodernen Zeitdiagnose also. Zum anderen aber zieht sich die Abkehr von modernistischen Prinzipien durch sein gesamtes fotografisches und essayistisches Schaffen. Er liefert damit eine praktische Antwort auf die Frage, die von Lyotard bis Zygmunt Bauman stets offen gelassen wurde (und die bis heute, als die Debatte längst für irrelevant gehalten wird, für Mißverständnisse und Irritationen sorgt): Ob eine formale, theoretische, philosophische Hinwendung zur Postmoderne zwangsläufig die Rede von »postmodernen Zeiten« nach sich ziehen muss. Die Antwort ist schlicht, aber für manche vielleicht doch überraschend: Nein.

Anmerkungen

- 1 Walter Grasskamp: Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die Documenta 11. In: Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter. Philosophicum Lech, Band 6, Wien 2003, S.195-213, hier S.204.
- 2 So z.B. in: Allan Sekula: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation: In: Hubertus von Amelunxen (Hrsg.): Theorie der Fotografie IV. 1980–1995. Eine Anthologie. München 2000, S. 120-129, hier S. 122.
- 3 So z.B. in Geoffrey Batchen: Burning With Desire: The Conception Of Photography. Cambridge, Mass. 1997, hier zitiert nach ARLIS/NA Reviews on the 'Net. Edited by Joan Stahl. <http://www.arlisna.org/9801.html> (21.02.2003).
- 4 Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien 1994 (Edition Passagen), hier S. 13, Zygmunt Bauman: Ansichten der Postmoderne. Hamburg/Berlin 1995, zu den Widersprüchen zwischen Zeitdiagnose und theoretischem Ansatz bei Bauman vgl. Jens Kastner: Politik und Postmoderne. Libertäre Aspekte in der Soziologie Zygmunt Baumans. Münster 2000.
- 5 So kritisiert Sekula beispielsweise den Anspruch der Fotografie, als universelle Sprache zu fungieren vor dem Hintergrund der Frage, ob die fotografische Darstellung überhaupt in der Lage ist, »die Abstraktion des Tausches, die die Kultur des Kapitalismus durchzieht, (zu) überschreiten«. Allan Sekula: Der Handel mit Fotografie. In: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a.M., S. 255-290, hier S. 259.
- 6 Die Kohärenzen seiner Verfahren scheinen mir größer als die von Stefan Römer angesichts der Arbeit »Waiting for Tear Gas« konstatierte »merkliche Veränderung in den

- Arbeitsweisen von Allan Sekula«. Stefan Römer. *Sekula Tours*. In: *Texte zur Kunst*, Berlin, Heft 41, 11. Jahrgang, März 2001, S. 194-196, hier S. 196.
- 7 Sekula 2000 (siehe Anm. 2) S. 127.
- 8 Ebenda, S. 121.
- 9 Allan Sekula: *Freeway to China, 1973* (Geschichten von der Luftfahrt). In: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *Allan Sekula. Performance Under Working Conditions*. Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien 2003, S. 92-162, hier S. 148.
- 10 Vgl. z.B. Homi K. Bhabha: *Die Frage der Identität*. In: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997, S. 97-122, hier S. 118, sowie Homi K. Bhabha: *Dazwischen, daneben, danach*. Interview mit Christian Höller. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Wien, Band IV, Heft 1/1998, S. 35-37.
- 11 Allan Sekula: *Freeway to China* (Version 2, for Liverpool), 1998-99 (*Schnellstraße nach China* (Version 2, für Liverpool)). In: *Ausst.-Kat. Wien 2003* (siehe Anm.9), S. 282.
- 12 Allan Sekula: *Waiting for Tear Gas, 1999-2000* (*Warten auf Tränengas*). In: *Ausst.-Kat. Wien 2003* (siehe Anm. 9), S. 311.
- 13 Allan Sekula: *Black Tide/Marea Negra, 2002/3* (*Schwarze Flut*). In: *Ausst.-Kat. Wien 2003*, S. 324.
- 14 Allan Sekula: *Freeway to China* (Version 2, for Liverpool), 1998-99 (*Schnellstraße nach China* [Version 2, für Liverpool]). In: *Ausst.-Kat Wien 2003*, S. 297.