

Fiona Siegenthaler

Schichten des Transitorischen Oberflächen und Reflexionen in der zeitgenössischen Fotografie in Johannesburg

Seit Beginn der Demokratie in Südafrika 1994 hat sich die Stadt Johannesburg sozial und kulturell tiefgreifend verändert. Insbesondere der Stadtkern befindet sich seither in einem dauernden Wandel. Als sich in den späten 80er Jahren die territorialen Vorgaben der Apartheid (Group Areas Act) allmählich lockerten und Schwarze nun auch im Zentrum lebten und arbeiteten, wichen zahlreiche weisse Hausbesitzer und Firmen in die nördlichen Vorstädte aus. Aus unterschiedlichen Gründen fanden sich die alten wie auch die neuen Stadtverantwortlichen und Immobilienbesitzer in den Jahren des politischen Wandels kaum in der Verantwortung, die Infrastruktur der Stadt, und insbesondere die Wohngebäude, instand zu halten.¹

Dies führte zu einem desolaten Zustand eines Großteils des Baubestands, begleitet von einer intensivierten Nutzung: Aufgrund der sehr hohen Mieten (trotz schlechter Wartung der Gebäude) sahen sich viele Immigranten aus den nördlich benachbarten Ländern gezwungen, die Wohnungen und Zimmer zu unterteilen, was zu einer erheblichen Überbelegung des Wohnraums führte. Auch der öffentliche Verkehr brach zusammen, so dass sich ein neuer, informeller Minibus-Taxi-Betrieb entwickelte und für einen regen Verkehr in der Stadt, aber auch für eine hohe Zahl an Unfall- und Todesopfern sorgte. Die vormals luxuriöse und nur Weissen vorbehaltene Innenstadt wurde zum ökonomischen und sozialen Anziehungspunkt der ehemals Unterprivilegierten und der Immigranten, aber auch der Drogen- und Kleinkriminalität. Diese Veränderungen und die Tatsache, dass innert kürzester Zeit Hunderttausende von sich fremden Menschen im selben Stadtzentrum zu wohnen kamen, förderten das Gefühl von Instabilität, Unsicherheit und Bedrohung in einer Masse, dass einzelne Quartiere noch heute als „No Go Zones“ gelten.

Die zeitgenössischen KünstlerInnen, die in Johannesburg und Umgebung leben, sind sich dieser Veränderungen sehr bewusst, und einige von ihnen setzen

sich seit Jahren künstlerisch damit auseinander. Obwohl die eingesetzten Mittel, Medien und Praktiken vielfältig sind², ist Fotografie ein besonders häufig und vielfältig verwendetes Medium. Fotografinnen wie Guy Tillim, Jo Ractliffe, Sabelo Mlangeni, Andrew Tshabangu oder Stephen Hobbs erkunden die Stadt in ihrer materiellen wie auch sozialen Realität. Ihre Vorgehensweisen und Bildsprachen reichen von der zurückhaltenden Straßenfotografie bis hin zur bewussten Konstruktion neuer Raumrealitäten, doch lassen sich Gemeinsamkeiten ausmachen: Sie teilen das Interesse an der Sichtbarmachung komplexer sozialer und psychologischer Dispositionen und Strukturen, die oft nur unterschwellig fühlbar sind; sie versuchen, die Paradoxien der Stadt zu erfassen, ihr Potenzial zur Erneuerung wie auch zum Zerfall.

Neben dieser Gemeinsamkeit der Intention gibt es aber auch eine visuelle: Zahlreiche dieser Fotografien versuchen, die Komplexität einer transitorischen Stadt in der Oberfläche zu fassen – und zwar nicht nur in derjenigen des Fotonegativs, sondern in der Oberfläche als Bildsujet. Glasfassaden der Hochmoderne, Metall- und Wasseroberflächen und besonders oft die Rück- oder Seitenspiegel von Autos rücken besondere Aspekte auf eine diesen Projektionsflächen spezifische Weise in den Bildrahmen. Sie zeigen jeweils mindestens eine zweite Perspektive innerhalb ein- und desselben Bildes und ermöglichen so eine ähnlich komplexe bildliche Äusserung wie sie die KünstlerInnen täglich im städtischen Alltag erleben. Die Reflexion, die Spiegelung als bildliche Strategie ermöglicht gewissermassen die Einblendung mehrerer Realitätsebenen zugleich, die sich oft durchaus widersprechen können.

Im Folgenden möchte ich versuchen, diese reflektierenden Oberflächen – oft durchsichtig, semi-opak, verschmutzt oder zersprungen – als spezifisches fotografisches Mittel aufzuzeigen, das unterschiedliche und unterschiedlich wahrgenommene Räume der

transitorischen Stadt in einem Bild erfasst.³

Zurückhaltendes Eindringen: Guy Tillim

Obwohl sie eher untypisch im Werk des vor allem für Kriegsreportagen bekannten Fotografen ist, gilt Guy Tillim's Fotoserie *Jo'burg* (2004) als eine der bekanntesten zeitgenössischen Fotoarbeiten weltweit, die sich mit der Inner City von Johannesburg auseinandersetzt.⁴ Dies liegt nicht zuletzt daran, dass er über die Erkundung der Strassen hinaus seinen Blick auch auf die Innenwelt derjenigen Hochhausgebäude in Hillbrow richtet, die von Weissen und zahlreichen wohlhabenderen Schwarzen in grossem Bogen gemieden werden. Hillbrow ist berühmt und exemplarisch für die modernistischen Grossbauprojekte der 60er und 70er Jahre, die unter der Apartheid-Regierung für den urbanen, jungen (weissen) Mittelstand entstanden. Es galt damals als Anzugspunkt und Party-Zentrum der europäischen Immigranten. Die meisten Schwarzen kannten es lediglich als Bedienstete, da sie dort aufgrund der segregationistischen Apartheid-Gesetze kein Wohnrecht hatten (Group Areas Act). Die neue politische Lage seit Anfang 90er Jahre, die eine baldige Demokratie wahrscheinlich machte, änderte dies schlagartig: Mit der Übernutzung, der prekären infrastrukturellen Situation und dem Einzug neuer Lebensformen galt Hillbrow bald als Paradebeispiel für ein heruntergekommenes, ehemals glänzenden Stadtquartier.

Hillbrow wurde richtiggehend „afrikanisiert“, wie einige sagen: Das Leben findet aufgrund der engen Wohnverhältnisse vermehrt auf der Strasse statt, fliegende Händler, Marktstandbetreiber und mobile Friseur gehen unter freiem Himmel ihren Geschäften nach. Für zahlreiche weisse wie auch schwarze Südafrikaner ist dies ein ungewohnter Lebensstil, und zusammen mit der zunehmenden Prostitution, dem Drogenhandel und anderen Formen der Kriminalität wuchs auch die Angst, insbesondere derjenigen, die das Quartier seit Jahren nicht mehr besucht hatten. Das beschwörende Hörensagen und die dem Unwissen entwachsene Unsicherheit trugen wesentlich dazu bei, dass neben den Bewohnern dieser Gebäude nur sehr wenige eigentlich wissen, wie in den Gebäuden gelebt und der tägliche Kampf gegen Zwangsräumungen mit viel Einfallsreichtum betrieben

wird.

Guy Tillim (*1962), der während der Apartheid in Hillbrow geboren ist, hat sich mit *Jo'burg* zwischen April und August 2004 daran gemacht, diese Mauer des Unwissens und der Angst zu überwinden. Er mietete während rund vier Monaten eine Wohnung und schloss so auch Bekanntschaften mit einigen Anwohnern, die ihr anfängliches Misstrauen überwinden konnten.⁵ Die dabei entstandene Fotoserie publizierte er kurz darauf als kleines, sorgfältig gestaltetes Leporello-Büchlein.⁶

Die erste Fotografie darin ist die einzige, die eine Übersicht auf die Stadt vorgibt; zentralperspektivisch, aus erhöhter Lage, gewissermassen frontal zu den zahlreichen Hochauffassaden, die in Blocks und durch Strassen gegliedert werden. Die frappante Frontalität verstärkt sich mit dem wolkenverhangenen Himmel und den äusserst opak wirkenden Farben der Gebäude. Massiv, hart, nahezu verschlossen wirkt Hillbrow, dessen Lanze – der berühmte und in zahlreichen Romanen zentral beschworene Hillbrow Tower – drohend in den Himmel sticht.⁷



Guy Tillim, *View of Hillbrow looking north from the roof of the Marist Hotel*, 2004, Pigmentdruck, 42,0 x 59,4 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Diesem Bild stellt Tillim in der übrigen Serie Nahansichten in und auf den Hochhäusern gegenüber. Die zerfallenden Gebäude mit ihren geborstenen Fenstern und den kargen Räumen sind private Lebensräume, in die Tillim einen sorgfältigen, aber nüchternen Blick wirft.

In diesen Fotografien erfahren die fragmentierten, gesprungenen und geborstenen Glasflächen und Spiegel eine besondere symbolische wie auch ästhetische Bedeutung. Sie stehen zum einen für Armut, sie erlau-

ben aber zugleich eine zurückhaltende Annäherung an die Bewohner dieser verrufenen Wohnblöcke. Tillim lenkt die Aufmerksamkeit auf die kleinen Details und kargen Gegenstände, die davon zeugen, dass hier jemand lebt – persönliche Gegenstände, der flüchtige Blick auf eine Hand, die Nagelschere auf dem Spiegelsims.

Während die Fotografien keinen Hehl von der Kargheit und gelegentlich auch sozialen Isolation machen, denen die oft illegalen Immigranten ausgesetzt sind, lenken sie den Blick doch auf Zeichen des Austauschs, der Kommunikation und der Sorge um sich und die Angehörigen. Wichtige Mittel zur Erfassung dieser Aspekte sind das Fenster einerseits und der Spiegel andererseits – sie bieten quasi Projektionsflächen, auf denen eine Realität sichtbar wird, die in undramatischer Weise über die Ärmlichkeit hinaus von Menschlichkeit, Stolz und Würde spricht. Sie ermöglichen dem Fotografen, die Hausbewohner in das Bild einzubeziehen ohne dass sie dadurch exponiert wirken – oft erweckt es gar den Anschein, dass sie sich nicht ganz bewusst sind oder der Tatsache gleichgültig gegenüberstehen, ob sie fotografiert werden oder nicht. Diese Vermeidung der direkten Konfrontation, die Tillim neben anderen, direkteren Zugängen praktiziert, erlaubt einen Blick in die privaten Räume und die dort herrschende Atmosphäre. Indem er beispielsweise durch das geborstene Fenster einen Jungen fotografiert, der offenbar mit dem Beobachten der Geschehnisse im Innenhof beschäftigt ist, vermittelt er den Eindruck, dass dieser sich unbeobachtet fühlt.



Guy Tillim, *Manhattan Court, Plein Street*, 2004, Pigmentdruck, 42,0 x 59,4 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Dieser versteckte, nahezu voyeuristische Blick wird jedoch gebrochen, da im unteren linken Bildrand die

Hand einer erwachsenen Person erscheint, die den Fensterrahmen berührt. Der im Bild unsichtbare Fotograf wird so unmittelbar vom Verdacht des Voyeurs befreit – eher ist zu vermuten, dass er von der Person dahin geführt oder begleitet worden ist und er so Teil des Grüppchens ist. Der Fensterdurchblick wird so zu einer Situation des entspannten Vertrauens. Anders verhält es sich in einer anderen Fotografie, wo der Fotograf durch eine dicke Glasscheibe und ein Metallgitter von einer kleinen Gruppe von Sicherheitsleuten getrennt ist, die sich an einem Elektroherd wärmen und dafür sorgen, dass keine ehemaligen Bewohner, die zuvor zwangsgeräumt worden waren, zurück kommen.



Guy Tillim, *Stanhope Mansions, Plein Street*, 2004, Pigmentdruck, 42,0 x 59,4 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Der dicke, milchige Durchblick gibt Anlass zur Vermutung, dass der Fotograf eher mit den Anwohnern als mit den Sicherheitsleuten sympathisiert.

Andere Bilder betonen die Individualität der Personen und ihres Lebensraums, selbst wenn sie gelegentlich nur indirekt im Bild erscheinen. Eine Aufnahme beispielsweise besteht zu einem Drittel aus der Gebäudefassade auf der anderen Seite des Innenhofs, ein weiterer Drittel ist die nackte Wand der Wohnung, und nur auf einer kleinen Fläche der Fotografie, auf einem Brett, befindet sich ein Wandspiegel, umrahmt von zahlreichen handgeschriebenen Telefonnummern und dem Motto: „Be good to the people“.

In diesem Spiegel sieht man einen Mann, der sich offensichtlich im Raum befindet; doch offenbar ist er nicht der einzige: Eine schwarze Mütze in der linken unteren Ecke der Fotografie verweist auf die Präsenz

einer weiteren, wenn auch anonym bleibenden Person.



Guy Tillim, *San Jose, Olivia Street, Berea*, 2004, Pigmentdruck, 49,6 x 71,5 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Die Wechselwirkungen, die sich zwischen Aussenfassade, Fensterscheibe, Innenwand, Spiegel und Bildvordergrund abspielen, machen in einfacher Weise erfahrbar, dass sich das Leben in Hillbrow nicht nur im Innen oder Aussen abspielt, sondern auch im sozialen Umfeld, in der Selbstreflexion, in der Kommunikation – sogar durch Austausch von Telefonnummern – unter Vertrauten und Unbekannten. In ähnlicher Weise portraitiert Tillim auch Pinky Masoe in ihrer Wohnung.



Guy Tillim, *Pinky Masoe at her home in Sherwood Heights, Smit Street. The building's water and electricity had been cut off for four months*, 2004, Pigmentdruck, 42,0 x 59,4 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Das Bild ist in der Hälfte halbiert durch einen Vorhang, der am Fenster den Wohnraum von den gegenüberliegenden Hochhäusern trennt. In dieser Polarität von Innen und Aussen steht, an der Fensterscheibe angelehnt, ein Spiegel, der das Hochstreben der Hochhäuser in seiner Unförmigkeit zu persiflieren scheint und

das Dreiviertel-Portrait von Pinky Masoe widerspiegelt. Ihr Gesicht nimmt sich klein aus, kleiner als der Hammer und die Wasserkaraffe auf dem Fenstersims. Indem es aber von der eindringenden Sonne gerahmt ist, wird es zum menschlichen Zentrum, zum entscheidenden Vermittler zwischen dem Aussen und dem Innen.

Guy Tillim verwendet Spiegel und Fenster in zweierlei Hinsicht: zur Verbergung und zur Präsentation von Interieurs. Das Verstecken ist am ehesten als Mittel zu verstehen, die Privatsphäre seiner GastgeberInnen zu schützen. Die Spiegel erlauben nur fragmentarische Eindrücke der jeweiligen Räume und bieten dem Betrachter so nur Hinweise auf eine (räumliche und soziale) Realität, die von einer Fotografie ohnehin nie vollständig erfasst werden kann. Andererseits erweist sich diese Fragmentalität als überzeugende ästhetische Qualität, die konfrontative und damit plakative Dokumentarfotografie vermeidet. Dies trägt dazu bei, eher die Komplexität eines Ortes denn das simplifizierte Bild von Armut zu vermitteln und zugleich die Gefahr zu umgehen, die fotografierten Personen lediglich in der Rolle des Opfers zu zeigen. Es wird also gerade aufgrund der Fragmentalität der Repräsentation ein Respekt vor den Personen und ihren Lebensumständen bewahrt und vermittelt. Die vergitterte Glastüre dagegen verwandelt die Sicherheitsleute in Gefängnisinsassen. Durch diese kleine Wendung des Blicks zeigt Tillim, wie auch diese Leute, die sich den (ebenfalls sehr bescheidenen) Lebensunterhalt dadurch verdienen, dass sie ehemalige Bewohner von einem erneuten Zutritt abhalten, im Kampf um günstigen Wohnraum in der Innenstadt mitgefangen sind.

Der beobachtende Pendler: Andrew Tshabangu

Ähnlich wie Guy Tillim, bewegt sich Andrew Tshabangu mit seiner Fotografie sowohl im Fotojournalismus als auch in der Kunstwelt. Seine Fotografien werden oft in Gruppenausstellungen gezeigt, die sich mit der Post-Apartheid auseinandersetzen und mit Fotografieren den Besuchern der meist ausländischen Ausstellungshäuser einen visuellen Eindruck des lokalen Kontextes vermitteln wollen. Seine Arbeiten sind jedoch nicht nur präzise und feinfühlig aufgezeichnete Aufzeichnungen des Alltagslebens in Johannesburg. Sie vermitteln

auch die Komplexität der Stadt, ihrer Verkehrssituation mit Tausenden von Pendlern, der vielfältigen Schichten, die zwischen Innen und Aussen, Bewegungsfluss und Stagnation liegen.

Seine Fotografien weisen die Ambiguität auf, die der Dokumentar- und Strassenfotografie immer schon eigen war: Sie legen Zeugenschaft ab für die realen Tatsachen eines gegenwärtigen Moments, sie dokumentieren also Realität, aber zugleich bedienen sie sich strategisch der Komposition, der Originalität und der Detailliebe um ein interessantes Bild zu erzeugen.⁸

Andrew Tshabangu ist 1966 in Soweto geboren und aufgewachsen, kam aber als Pendler schon früh mit dem Stadtzentrum in Berührung. Bis 2008 hatte er für ein paar Jahre ein Fotoatelier im Atelierhaus der Bag Factory, das in den späten 80er Jahren von David Koloane, Robert Loder und ein paar anderen Künstlern in Fordsburg, einem frühen Quartier im westlichen Teil der Innenstadt, gegründet worden ist und seither ca. 10 bis 15 KünstlerInnen, unter anderem in Austauschateliers, beherbergt.⁹

In der Serie *City in Transition* erfasst Tshabangu seit 1994 die permanent aktive Stadt mit den Autos und unzähligen Minibus-Taxis, den Frauen und Männern, den überfüllten Taxi-Ständen und den Warteschlangen an den Haltestellen. Wie der Fotograf in einem Interview erläuterte, umfasst der Begriff „Transition“ mehrere Aspekte urbanen Lebens in einer demokratisierten Stadt: die tägliche Fahrt vom Township zum Arbeitsort in der Stadt oder in andere Vororte, den sozialen Wandel nach der Abschaffung des Group Areas Act und die zunehmende Immigration aus benachbarten afrikanischen Ländern.¹⁰

Tshabangu spricht nicht viel über seine Arbeit. Er diskutiert über allerlei soziale und politische Themen, aber wenn es um seine Arbeit geht, vertraut er auf ihre unkommentierte Wirkung auf den Betrachter.

Im Unterschied zu Guy Tillim, der ähnlich wie David Goldblatt die Fotografien mit einem ausführlichen Kommentar begleitet (dies allerdings eher in der Publikation denn in der Ausstellung), beschränkt Tshabangu die Bildinformation auf die wichtigsten Gegenstände im Bild, so dass die Titel einfach *Rain on Windshield* oder *Rear-View Mirror* lauten.



Andrew Tshabangu, *Rain on Windshield*, 2004, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.



Andrew Tshabangu, *Rear-View Mirror*, 2004, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Dadurch rückt seine Fotografie eher in die Nähe der Stadtfotografie denn der sozialen Dokumentarfotografie. Tshabangu selbst verweigert solche Kategorien, die in der Tat oft nicht so klar trennbar sind. Während die Fotografien zum einen die sich permanent in Wandlung befindliche Stadt dokumentieren, trägt ein besonderer Sinn für Komposition, für bestimmte Bildausschnitte, für Perspektiven und unterschiedlich lange Einblendungen dazu bei, dass die Fotografien auch in einem ästhetischen Sinne faszinieren. Insofern schafft die Kombination eine spezifische Bildästhetik, die in ihrer dokumentarischen Qualität das eher Ungreifbare, Flüchtige erfassen: Atmosphären, Stimmungen, ephemere Situationen. Zum Atmosphärischen trägt sicher unter anderem die Verwendung von s/w-Filmen bei. Zusätzlich spielen aber auch die verschiedenen transparenten und semi-transparenten Flächen eine Rolle, ebenso wie die Spiegelungen in Seiten- und Rückspiegeln, die zahlreiche der Bilder prägen. Die Fotografie *Joubert Park* (1997) beispielsweise, die improvisierte Küchen im Joubert Park zu Beginn der

Demokratie zeigt – grosse, mit Holz und Kohle gefüllte, brennende Metalltonnen, auf denen Fleisch, Brei und anderes gebacken und gebraten wird – ist der Rauch nicht nur Ergebnis des eigentlichen Feuers, sondern ein ästhetisches oder schon fast auch symbolisches Mittel, um einen Gesamteindruck der intensiven, aktiven und oft auch unkontrollierbaren Veränderung im Stadtzentrum zu vermitteln.



Andrew Tshabangu, *Joubert Park*, 1997, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Das Bild handelt nicht von passiven Opfern der Armut, sondern von selbstsicheren, aktiven Personen, die den ihnen zustehenden und nun endlich gewährten öffentlichen Raum besetzen und nutzen. Zugleich bedeckt der Rauch die Szenerie mit einer gewissen Opazität und Obskurität; die Faszination der neuen Demokratie wird auch von einem etwas unheimlichen Gefühl begleitet.

In späteren Arbeiten lösen gebrochene, nasse oder schmutzige Glas- und Spiegeloberflächen das Rauchmotiv als zugleich verschleiernendes und dramatisierendes Mittel ab.



Andrew Tshabangu, *Commissioner Street Taxi Rank No. 1*, 2004, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Sie wirken weniger spektakulär, vermitteln weniger den Eindruck des Unheimlichen, sondern der Gleichzeitigkeit von einem Innen- und einem Aussenraum, von einer simultanen Wahrnehmung teilweise gegensätzlicher Ereignisse im städtischen Raum. Fenster, Abschränkungen und Werbeflächen fungieren in einigen Fotografien nicht nur als halbtransparente Blickfilter, sondern auch als strukturierendes Element der Bildkomposition.

Der Regen auf der Windschutzscheibe (vgl. Abb. 6) transformiert in ähnlicher Weise wie die zersprungene Glasfläche Erfahrungen im städtischen Alltag zu Augenblicken hoher Sinnlichkeit und sogar der Ruhe.



Andrew Tshabangu, *Broken Window and Rail Lines*, 2007, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Wie poetische Schleier betonen sie die Flächen, die den lärmigen Aussenraum der Stadt vom gewissermassen autistischen Inneren des Autos trennen. Dadurch wirkt beispielsweise eine Frau, die die Strasse überquert, wie eine Geistererscheinung; Eisenbahnschienen verlieren ihre Spur und vermischen sich mit den willkürlichen Sprüngen im Glas.¹¹

Die Spiegelungen, die andere Fotografien aufweisen, haben unterschiedliche Effekte. Manchmal dienen sie ähnlich wie bei Tillim dazu, den Innenraum in einen Aussenraum zu projizieren und umgekehrt. Auffälliger ist aber, wie sie unterschiedliche, oft gegensätzliche Ansichten des öffentlichen Raums zeigen: Während auf der ersten Bildebene der Fotografie ein Wohnhaus und ein Zug – Architektur und Verkehrsmittel – gezeigt werden, wirft der Rückspiegel den Blick auf die Fussgänger, die sich auf natürliche Weise durch die typisch städtischen Strukturen fortbewegen.



Andrew Tshabangu, *Rear-View Mirror*, 2004, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Vom tristen Grund eines informellen Markts wiederum lenkt der Rückspiegel eines Autos den Blick auf einen hochschliessenden Hotelbau und kontrastiert so die baulichen wie auch historischen Gegensätze.



Andrew Tshabangu, *Informal Trading Place*, 2004, Silbergelatineabzug, 50 x 75 cm. Courtesy der Künstler.

Tshabangu interessiert sich für die vielschichtige Stadt in all ihren guten und schlechten Eigenschaften. Sein Blick ist aber ein beobachtender, einer, der an die kleinen Schönheiten des Alltags glaubt; das Unheimliche hat, im Sinne negativer Stadterfahrung, wenig in seiner Arbeit zu suchen. Der Einsatz von Glasflächen trägt eher dazu bei, dass die Stadt durch einen ruhigen, gelegentlich meditativen Blick wahrgenommen wird. Die Sicht aus dem isolierten Innenraum (hochgelegene Wohnung, Auto, Taxi) schont den Pendler/Fotografen/Betrachter vor dem Lärm und der Hektik der Stadt, lässt ihn aber dennoch, durch ästhetische Schichten, daran teilhaben.

Unsichtbares sichtbar machen: Sabelo Mlangeni

Sabelo Mlangeni (*1980) ist nicht nur der jüngste der hier diskutierten KünstlerInnen, sondern kam auch als

letzter nach Johannesburg. In Drienfontein/Mpumalanga aufgewachsen, zog er 2001 vom Land für die Stellensuche in die Metropole – es war seine erste Begegnung mit einer Grossstadt überhaupt.¹² Dort entdeckte er den Market Photo Workshop und absolvierte im Teilzeitpensum eine Fotografieausbildung.¹³ Die Fotoserie *Invisible Women* (2006) entstand im Rahmen des Edward Ruiz Mentoring Programmes¹⁴, in dem er für eine begrenzte Zeit von Jo Ractliffe (siehe unten) als Mentorin begleitet wurde.

Die Fotoarbeit beschäftigt sich mit Strassenwischerinnen, die nachts in den Strassen Johannesburgs für Sauberkeit sorgen, bevor diese sich in den frühen Morgenstunden wieder mit Autos, Menschen und Abfall füllen. Mlangeni war diesen Frauen einmal auf seinem langen Fussmarsch nach Hause begegnet, nachdem er bis tief in die Nacht gearbeitet hatte. Ihre nächtliche Aktivität und ihre besondere Erscheinung in behelfsmässiger Schutzkleidung faszinierte ihn – sie fielen auf in den menschenleeren Strassen des nächtlichen Johannesburg, die in einigen Quartieren höchstens von Bewohnern der Halbwelt oder Obdachlosen heimgesucht werden. Er wollte diesen Frauen, die trotz aller Warnungen und Schreckensgeschichten nächtlicher Kriminalität in den dunkeln Johannesburger Strassen arbeiteten, eine Fotoserie widmen.¹⁵



Sabelo Mlangeni, *Umshanelo*, 2006, Silbergelatineabzug, 48 x 70 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Dabei ging er zunächst fast ethnografisch vor. Während rund acht Monaten besuchte er die Frauen regelmässig bei der Arbeit, kam mit ihnen ins Gespräch und erfuhr so auch mehr über ihr Leben. Viele von ihnen reisen jeden Abend in die Stadt, reinigen die Strassen bis in die frühen Morgenstunden und kommen dann gerade rechtzeitig nach Hause in den

Township, um ihre Kinder zu wecken und in die Schule zu schicken. Sie sind für die Mehrheit der Gesellschaft unsichtbar und unterscheiden sich darin von ihren männlichen Berufskollegen, die in der Regel tagsüber in den Parks und öffentlich zugänglichen Gebäuden arbeiten.

Ähnlich wie Gespenster erfüllen sie ihre Pflicht in der Nacht und verschwinden lange bevor sich die ersten Frühaufsteher auf den Weg in die Schule oder an den Arbeitsplatz machen. Diese Unsichtbarkeit zeigt sich in Mlangeni's Fotografien: Neben Portraits, die klarer konturiert sind und von der Nähe aufgenommen wurden, entstanden Fotografien aus grösserer Distanz, in denen die Frauen und ihre Tätigkeit sich in eins zu verwischen scheinen.¹⁶



Sabelo Mlangeni, *Invisible Woman I*, 2006, Silbergelatineabzug, 48 x 70 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.



Sabelo Mlangeni, *Invisible Woman II*, 2006, Silbergelatineabzug, 48 x 70 cm. Courtesy: Michael Stevenson, Cape Town.

Indem Mlangeni sich die Langzeitbelichtung zunutze macht, die nächtliche Fotografien erfordern, ist die Erscheinung der Strassenwischerinnen flüchtig, ephemere und wirkt wie ein Schnappschuss. Die Flüchtigkeit der nächtlichen Tätigkeit visualisiert einen transitorischen Moment, der im Gegensatz steht zur Sicht-

barkeit der gebauten Stadt im Tageslicht. Indem Sabelo Mlangeni die Strassenreinigerinnen ins fotografische Licht rückt, betont er gerade auch ihre Unsichtbarkeit. Die lange Belichtungszeit erlaubt überhaupt erst, die Frauen im Dunkel sichtbar zu machen, sie vermittelt zugleich aber eine Idee ihrer Unsichtbarkeit, indem sich ihr Anblick aufgrund derselben Belichtung verwischt. Die Frauen – mehr als der Ort, wo sie arbeiten – verkörpern die Heterotopie nächtlicher Strassen einer Metropole, indem sie in den Fotografien gespenstisch, flüchtig auftauchen und wieder verschwinden. In den Fotografien dienen die Strassen, Häuserecken, Geschäfte und Gebäude nicht als Erkennungselement der Stadt, sondern als vage Kulisse der nächtlichen Tätigkeit. Der Strassenraum wird nicht durch Gebäude oder Sehenswürdigkeiten hergestellt. Eher mutiert er zu einer Fläche, einem *screen*, auf dessen Folie die kurze Sichtbarkeit flüchtiger Augenblicke erscheint.

Chauffeuse statt Flâneur: Jo Ractliffe

Während Mlangeni die Stadt, gewissermassen als zeitgenössischer Flâneur, zu Fuss erkundet, ist Jo Ractliffe (*1961) eine von vielen SüdafrikanerInnen, die in den Vororten Johannesburgs leben und die Stadt im Auto durchqueren. Dies ändert die Wahrnehmung der Stadt, und es ist genau diese veränderte Wahrnehmungsweise, die die Künstlerin interessiert.¹⁷ Sie lässt sich wohl am ehesten mit einem Zitat von Emiliano Gandolfi zusammenfassen:

„Compared with that of Charles Baudelaire's flâneur, our perception of the city is no longer a social and anthropological experience. It is a fleeting sequence of images framed by the window of a fast-moving car. This frame uncritically clips our view of things, stressing a two-dimensional perception of the city.“¹⁸

Die Zweidimensionalität wird in ihren Arbeiten jedoch, wie wir im Weiteren sehen werden, um eine andere, eher psychische Dimension (und weniger atmosphärische wie etwa bei Mlangeni oder Tshabangu) erweitert. Der Betrachter ist im Anblick ihrer Fotoarbeit *Johannesburg Inner City Works 2000-2004* gefordert, sich dazu zu positionieren, Halt im verwirrenden

Spektakel vorbeisauender Wirklichkeiten zu suchen.



Jo Ractliffe, *Johannesburg Inner City Works, Highlands Street (Highlands), Persy Street (Yeoville)*, 2000, Farbfotografie, 50 x 200 cm. Courtesy die Künstlerin.

Für diese Serie hat die Künstlerin eine *Holga* Plastik-Kamera verwendet, eine „toy camera“ wie sie sagt¹⁹, die mit einem Mittelformatfilm, einem fixen Fokus und einer Plastiklinse versehen ist und keine Belichtungsmessung hat. Ractliffe reduzierte dieses Gerät noch mehr, indem sie ihm die Arretierung entnahm, die normalerweise für die Separierung und Rahmung der einzelnen Fotografien sorgt. Dadurch wurde es möglich, Fotografien auf dem Negativ ineinander fließen zu lassen, so dass eine ganze Filmrolle als ununterbrochene Sequenz von „film strips“²⁰ geknipst werden konnte. Insofern sind die Fotografien rein analog und unbearbeitet; die Kamera hat das geleistet, was sonst oft erst in der Nachbearbeitung der Negative/Abzüge oder durch digitale Bearbeitung erfolgt.

Diese Vorgehensweise verwendet die Künstlerin zur Betonung des „fahrenden“ oder auch fahrigen Charakters der Fotografie, die ja auf der Auto- und nicht der Fussgänger-Erfahrung beruht. Sie vollzieht den von Steven Jacobs als typisch postmodern bezeichneten Wandel vom *flâneur* zum *chauffeur*, bzw. zur *Chauffeuse*.²¹ Diese neue Bewegungsart impliziert auch, dass der postmoderne Flâneur nicht mehr Teil einer grösseren Menschenmenge werden kann, wie sie Baudelaire und Poe noch als modernes Vergnügen beschrieben haben. Vielmehr ist die *Chauffeuse* alleine und isoliert in ihrem Auto; die einzige Menge der sie allenfalls begegnen könnte, ist der Verkehrsstau. Ractliffe hat nicht nur die Kamera auf eine Art und Weise manipuliert, dass „Stills“ kaum mehr möglich sind und der Fotostreifen zwangsweise eine fließende Bildsequenz produziert, sondern sie sitzt zusätzlich auch tatsächlich fahrend im Auto, während sie einhändig die Aufnahmen macht. Dadurch erfahren die Bilder eine gesteigerte Flüchtigkeit, Verwischung und auch eine besondere Form der Temporalität. Zwar zeigen sie oft das, was man von der klassischen

Strassenfotografie kennt: Hausecken, Strassenabschnitte, Werbetafeln und Fussgänger, allerdings betonen sie in ihrer besonderen Ästhetik ihre Zeitlichkeit, den Moment des Schnappschusses, des Flüchtigen. Auch als Betrachter der Bilder erfährt man das Transitorische dieser Momente; sie entziehen uns jeglichen fixen Orientierungspunkt. Die Verwendung von Farbfilmen unterstützt diesen Effekt: Sie versprechen den Abschied von einer abstrahierenden Zweifarbigkeit hin zu einer bunten, realen Welt; doch anstatt tatsächlich Wiedererkennen zu ermöglichen, erreichen sie das Gegenteil. Die Farbigkeit verstärkt noch die Verwischung und Überlagerung. Als Spuren unterschiedlicher Lichteinwirkung variieren sie in ihrer Dichte und wecken so oft den Eindruck, die Ansichten befänden sich unter unterschiedlich dicken Glasscheiben.

Das Format (ca. 50 x 200 cm) verspricht einen panoramatischen Blick, statt dessen aber wird der Blick jedoch mangels Abgeschlossenheit, Übersicht (qua Aufsicht auf die Skyline) und Ordnung erst recht desorientiert: Endlos reihen sich die Bildfragmente aneinander, der unterschiedlich steile Blick von unten hinauf in das Stadtgetümmel lässt eine Hilflosigkeit vermuten, in der die Fahrerin den unentzifferbaren Regeln der Stadt ausgeliefert ist. Gelegentlich wird eine Ansicht sogar um 90° rotiert, so dass sie weder leicht wiedererkannt noch in irgendeiner städtischen Ordnung verortet werden kann.



Jo Ractliffe, *Johannesburg Inner City Works, Simmonds Street cnr Market Street, Rissik Street, Pritchard Street (Johannesburg Central)*, 2001, Farbfotografie, 50 x 200 cm. Courtesy die Künstlerin.

Die *Chauffeuse* ist der Stadt und ihren hohen Gebäuden, den brennenden Müllhalden und sogar den auf sie hinab blickenden Fussgängern ausgeliefert. Hinzu kommt die Lichterflut, die die Wahrnehmung überreizt, und gegen die auch die aufgehaltene Hand nicht beikommt – eher noch steigert sie den Eindruck des Ausgesetzt-Seins (vgl. *Johannesburg Inner City Works*). In ihrem Auto, das ihr Sicherheit verschaffen sollte, findet sich die *Chauffeuse* gefangen in einem wirren, unbekanntem Regeln folgenden Umfeld. Der Kommentar von Brenda Atkinson zu Ractliffes Fo-

toserie *Nadir* (1988) gilt auch für die *Johannesburg Inner City Works 2000-2004*:

„Looking at these images, we know what we see and yet we don't know where we are; what recognition there is between the image and us has nothing to do with familiar physical space.“²²

Die Bilder visualisieren Paul Virilio's technologische Linse, die indifferente Kondensierungen vornimmt:

„[L]a traversée des apparences s'apparentant ici à quelque trouble de la perception, la course de la voiture serait un emboîtement (abusif) du lointain dans le proche, l'office du véhicule automobile consistant moins à transporter le passager *qu'à faire, en quelque sorte, coulisser la réalité physique, à modifier comme n'importe quelle lentille, n'importe quel instrument d'optique, les différents plans de l'expérience visuelle*. Abolissant ainsi notre connaissance des distances et des dimensions, (cognition et recognition) l'office des moyens de communication serait moins de déplacer les usagers que de les déphaser de leur environnement immédiat.“²³

Die Flüchtigkeit der Stadtwahrnehmung und die gewachsene Bedeutung der Oberfläche seit der Moderne kann als zweidimensional bezeichnet werden, wie dies Emiliano Gandolfi und viele andere tun, die auf Baudrillard, Débord und Virilio zur Beschreibung einer postmodernen Ästhetik zurück greifen. Eine vertiefte Analyse der Fotografien von Jo Ractliffe zeigt aber eine andere Perspektive: Sie ist weder zwei- noch dreidimensional im klassischen Sinne, sondern verfügt über eine Dimension, die nicht in Begriffen des physischen Raums beschrieben werden kann. Eher bezieht sie sich auf die Art und Weise, wie die Fotografin auf einer psychologischen Ebene den Betrachter einbindet. Es gibt eine unsichtbare Dimension, welche die Dimensionen des Raums und der Zeit in einen Zustand der aufgewühlten Erfahrung überführt und über übliche Vorstellungen von Sequenz, Distanz und Erkennbarkeit hinaus geht. Die Zweidimensionalität, der *screen* ist gesteigert durch die Glasschicht des Autofensters; sie gibt weniger Durchblick in den Raum, sondern spiegelt die psychologische Verfassung einer Chauffeuse, die auch mit ihrem beschleunigten Fortbewegungsmittel nicht mit dem städtischen Wandel mithalten kann:

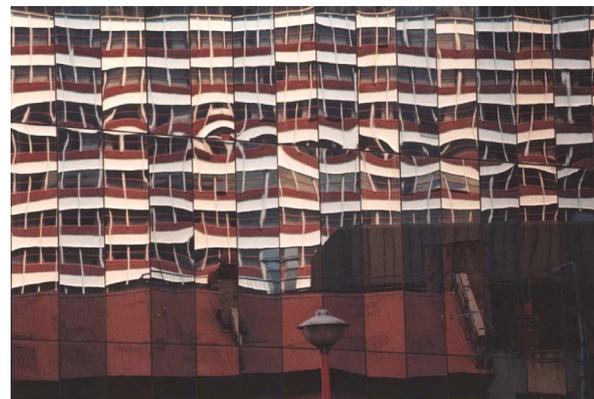
„I started photographing Johannesburg a few

years ago. At that time I think it was the sublime I was searching for. What I found was a city of slippages. Johannesburg is not a place you can apprehend in any fixed way; it reveals itself as a continually shifting phenomenon.“²⁴

Schönheit der Dystopie: Stephen Hobbs

Stephen Hobbs (*1972) ist in Johannesburg bekannt als Künstler, Kurator und Mitbegründer der *Trinity Session*, die er mit Marcus Neustetter führt. Er war und ist in zahlreiche Projekte im Stadtzentrum und in Townships involviert, die sie u.a. in Partnerschaft mit den Stadtbehörden konzipieren, entwickeln und ausführen; darunter vorwiegend Kunst im öffentlichen Raum sowie der Wiederaufbau und die Aufwertung öffentlicher Strukturen wie beispielsweise Spielplätze oder Fußgängerzonen. Hobbs ist wie Guy Tillim während der Apartheid in Johannesburg aufgewachsen und ist der Stadt sehr verbunden. Seine kuratorische wie auch künstlerische Tätigkeit dreht sich seit Jahren um Johannesburg.

Im Zusammenhang mit dem Spiegelmotiv möchte ich auf seine Fotoserie *Mirage City* eingehen, die Hobbs 1997 begann und noch heute weiterführt. Im Unterschied zu den bisher vorgestellten Werkgruppen befinden sich in seinen Fotografien praktisch keine Menschen. Obwohl er sich in anderen Arbeiten noch mehr als Mlangeni mit der Stadterfahrung und der Art und Weise befasst hat, wie Menschen sich in der Stadt orientieren und fortbewegen, lenkt er den Blick auf die Gebäudefassaden weit oberhalb der Strasse.



Stephen Hobbs, *Mirage City 1*, 1997 (aus der Serie *Mirage City*, 1995-2003), C-print, 66 x 100 cm. Courtesy der Künstler.

Seine Aufmerksamkeit gilt den Glasfassaden als Ort der Konfrontation von Modernismus und Post-

moderne, als Symbol der Auflösung von ehemaligen Sicherheiten moderner Urbanität.

Die Fassade bleibt an ihrer Oberfläche hängen, spiegelt sich selbst. Ihr Spiegelbild jedoch zerfällt; verliert seine klare orthogonale Form, wird zum Sinnbild der Auflösung modernistischer Utopien. Wie nahe sich Utopie und Heterotopie sind und wie sie sich im Spiegel treffen, hat Michel Foucault gezeigt:

„Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas [...]. [L]e miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.“²⁵

Dennoch gibt es in *Mirage City* einen wesentlichen Unterschied zu Foucaults Spiegel-Ausführungen: Die Fotografien erlauben kein „Ich“; das Subjekt hinter der Kamera ist in den Bildern nicht zu sehen. Seine Abwesenheit wird gar aufgrund des Fehlens einer Perspektivität gesteigert: Die Glasfassaden, die sich parallel zur Bildebene erstrecken, verhindern jeglichen räumlichen Bezugspunkt, so dass ein „hier“ und ein „dort“ unmöglich wird.

Sie erinnern an die absolute Oberfläche von Baudrillard, an das *Simulacrum*, in dem die Spiegelung, die Kopie der Dinge zum Ding selbst werden.²⁶ Utopie und Dystopie fließen ineinander über.

Das Bild vermittelt in seiner Vollendung des Oberflächlichen den Eindruck, dass Hobbs die Hoffnung aufgegeben hat, hinter dieses Simulacrum zu blicken. Die Reflektionen haben die Realität eingenommen, sie repräsentieren sie gewissermaßen und generieren dadurch ein Stadtbild der totalen Auflösung.



Stephen Hobbs, o.T. (aus der Serie *Mirage City*, 1995-2003), C-print, 66 x 100 cm. Courtesy der Künstler.

Zugleich spricht die Bildästhetik von einer anderen Haltung. Diese visuelle, verdichtete Darstellung der gescheiterten Moderne wird implizit von einer nostalgischen Idee der Totalität begleitet, die ihrerseits seelenverwandt mit dem Modernismus ist. Die reflektierenden Fragmente erinnern an kristalline Oberflächen oder Diamantprismen; sie erinnern an das von Jorge Luis Borges brilliant beschriebene „Aleph“²⁷: Das Aleph, das sich in einem versteckten Keller befindet, ist ein kleines glänzendes Element, das in seiner Kleinheit die gesamte Welt sichtbar macht. Nicht nur geografisch ist es umfassend, sondern auch zeitlich: Es zeigt alles simultan; das Räumliche wie das Zeitliche; es konzentriert gewissermaßen die Welt und ihre Zeiten in einen einzigen Punkt und einen einzigen Augenblick. Während die sequentiell funktionierende Literatur praktisch unfähig ist, das Aleph zu erfassen, scheint das Bild, der visuelle Ausdruck schon eher in der Lage, das zeitliche Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein annäherndes, wenn auch nicht absolutes Hier-und-Jetzt zu verwandeln. Das Spiegelbild ist diesbezüglich ein Sonderfall und rückt, aufgrund seiner gleichzeitigen utopischen wie auch heterotopischen Eigenschaft, besonders nahe an das Aleph. Bei aller Verzerrung vermitteln Hobbs' Fotografien die Hoffnung auf die Darstellbarkeit der Welt durch diese Konzentration in einem Bild und einem Augenblick.²⁸ Es würde sich lohnen, die Fotografien in direktem Bezug mit der Erzählung eingehender zu vergleichen, denn gerade der Spiegel spielt dort auch eine wichtige Rolle: Mindestens dreimal wird ein Spiegel genannt, und nie wird der Betrachter darin widerspiegelt.²⁹

Steven Hobbs hat diese Arbeiten hauptsächlich im

Ausstellungskontext gezeigt. Eine Fotografie wurde aber auch anlässlich eines städtischen Kunstprojekts im öffentlichen Raum gezeigt; enorm vergrößert und an eine Gebäudefassade befestigt.



Stephen Hobbs, *Signs of a Transforming City*, Crn. Rissik and Fox Street, Johannesburg 2001. Courtesy der Künstler.

In dieser Grösse wirkt die Fotografie auf den umliegenden Stadtraum zurück und fordert eine zusätzliche Ebene der Reflexivität ein; in derselben Weise, wie die Fotografie die Architektur kommentiert, kommentiert diese wiederum das Bild.

Schluss

Alle hier diskutierten Werke weisen auf einen Kontrollverlust hin; eine Fragmentierung der postmodernen Stadterfahrung im Johannesburg der Postapartheid. Dennoch bedienen sich die KünstlerInnen unterschiedlicher Mittel dazu. Besonders fällt dies im Vergleich von Andrew Tshabangus und Jo Ractliffes Fotografien auf: Während ersterer die Veränderungen, die Mobilität, den Moment der *Transition* in einer Bildsprache erfasst, die an die moderne Strassenfotogra-

fie (und die mit ihr verbundene Flânerie) anknüpft und dafür unter anderem Spiegelungen und (oft erschwerte) Durchblicke als Mittel einsetzt, betont die Arbeit von Jo Ractliffe die Fragmentalität der Stadterfahrung im Auto, wo der Blick aus dem Fenster zugleich der Blick in die Geistesverfassung der Fahrenden wird. Bei ihr gibt es keine Tiefenverhältnisse mehr; Hinter- und Vordergrund, Personen und Gebäude sind eine einzige verwirrende Fläche. Im Unterschied dazu bewegen sich die Strassenwischerinnen in Sabelo Mlangeni's Serie in einer Ebene vor dem *screen*, zu dem die gebaute Architektur in der Nacht mutiert, und sind doch nicht wirklich Körper; wie Geistererscheinungen verwischen sie sich in der Zwischenebene von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Guy Tillim wiederum bewegt sich im Zwischenbereich der äusseren Wahrnehmung von Hillbrow und der privaten Realität im Innern der bescheidenen Wohnungen. Der Spiegel, oft nur noch in Bruchstücken erhalten, wird Fragment des Gesamtbildes, das so wiederum offenlegt, wie unvollständig die Erfassung der sozialen Realität der Anwohner bleiben muss. Stephen Hobbs' Fotografien schliesslich lassen ähnlich wie diejenigen von Jo Ractliffe den Betrachter von der Oberfläche abprallen. In der narzisstischen Spiegelung modernistischer Architektur äussert sich jedoch nicht nur der postmoderne Abgrund verlorener Utopien, sondern auch die Hoffnung auf einen Augenblick umfassender ästhetischer Erkenntnis gerade im Spektakulären - in der gespiegelten Oberfläche.

Endnoten

1. Vgl. Beavon 2004, *Johannesburg*, S. 197-284. Bei den alten Behörden war es nicht zuletzt auch Nachlässigkeit, sobald klar wurde, dass die Apartheid ihre Macht verliert. Die neuen Behörden dagegen definierten in den ersten Jahren die Townships als prioritäre Aktionszonen: Dort lebt(e) die Mehrheit der schwarzen Bevölkerung noch bis ins neue Jahrtausend in gesundheitlich zweifelhaften Häusern und improvisierten Hütten ohne Stromanschluss und fliessendes Wasser. Für die neuen Verantwortlichen der Provinz Gauteng war die Verbesserung dieser Zustände ein wichtiger und schnell zu erfolgender Beweis dafür, dass der politische Wandel auch soziale Veränderungen mit sich bringt.
2. Mehr dazu siehe Farber 2009, *Representation*, sowie meine laufende Dissertation.
3. Die Spiegelung hat eine lange Geschichte in der Fotografie, insbesondere in der Stadtfotografie. Auf diese werde ich hier nicht weiter eingehen. Es ist jedoch wichtig zu bemerken, dass für viele Fotografen während der Apartheid die soziale Dokumentation und der Fotojournalismus – als Mittel des Widerstandskampfes – von weit grösserer Bedeutung waren als die Strassenfotografie.
4. Auf den international wohl bekanntesten Südafrikanischen Fotografen David Goldblatt wird hier nicht weiter eingegangen. Dabei ist zu betonen, dass er, rund ein bis zwei Generation älter als die hier präsentierten KünstlerInnen, wegweisend für die Fotografie in Südafrika war und noch ist. Mit seiner Ablehnung aktivistischer

- Fotografie, seinem Festhalten an eine „ruhige“ aber dennoch sozialkritische Bildästhetik und seinem Engagement im Aufbau des Market Photo Workshop hat er die zeitgenössische Fotografie Südafrikas und insbesondere Johannesburgs entscheidend geprägt.
5. Vgl. Hirsch 2008, *Interview*.
 6. *Tillim 2005, Jo'burg*.
 7. *Als Beispiele unter vielen seien hier Mpe 2001, Welcome und Vladislavić 2001, Restless Supermarket genannt*.
 8. *Zur Strassenfotografie, siehe Westerbeck/Meyerowitz 1994, Bystander*.
 9. Vgl. <http://www.bagfactoryart.org.za> (14.7.2010).
 10. Siegenthaler/Tshabangu 2008, *Interview*.
 11. Diese Glasfläche ist Teil der Brüstung der 2003 eingeweihten Mandela-Brücke, die über die Bahngeleise der Vorortzüge führt und die Quartiere Braamfontein und Newtown miteinander verbindet. Sie ist die größte Schrägseilbrücke des Südlichen Afrika.
 12. Mlangeni/Siebrits 2007, *Conversation*, o.S.
 13. Der Market Photo Workshop wurde in den späten 80er Jahren von David Goldblatt gegründet, um talentierten Jugendlichen unabhängig von ihrer sozialen Herkunft und Hautfarbe eine Ausbildung zu ermöglichen, da die Rassengesetze der Apartheid der schwarzen Bevölkerungsgruppe eine künstlerische Hochschulbildung verwehrte. Stipendien, die durch Auktionen eingetrieben werden sowie flexible Unterrichtszeiten erlauben es auch finanziell Unterprivilegierten, die Ausbildung abzuschließen. Noch heute hat die Schule ein hohes Ansehen; ihr entwächst nun eine junge Generation von FotografInnen, die einen neuen Begriff der sozialen Dokumentarfotografie entwickeln. Mehr zum Market Photo Workshop siehe: <http://www.marketphotoworkshop.co.za> (14.7.2010).
 14. Dieses Mentoringprogramm wird vom Goldproduzenten Anglo-Gold Ashanti im Gedenken an Edward Ruiz gestiftet, einem amerikanischen Fotojournalisten, der von 1999 bis 2003 in Südafrika gelebt hat. Mlangeni ist der zweite Gewinner dieses Stipendiums nach Vathiswa Ruselo.
 15. Die Kriminalität ist in der Tat eine Realität; auch Mlangeni wurde schon Opfer eines bewaffneten Überfalls, als er nachts mit seiner Kamera unterwegs war. Solche Vorfälle sind nicht selten. Dennoch hat der Angstdiskurs einiges der Tagespresse zu verdanken, die ihre Schlagzeilen mit solchen Ereignissen füllt und den Schrecken multipliziert.
 16. Im Folgenden werde ich mich hauptsächlich auf diese Fotografien beziehen und die erwähnten Portraits vernachlässigen.
 17. Sie ist Dozentin an der Witwatersrand University of Johannesburg und war 2006 Sabelo Mlangenis Mentorin anlässlich des Edward Ruiz Mentoring Preises. Insbesondere die oben behandelte Trilogie der *Invisible Women* hat im Vergleich zu seinem übrigen an der Öffentlichkeit gezeigten Oeuvre die stärkste visuelle Verwandtschaft zu ihren Arbeiten.
 18. Gandolfi 2006, *Image*, S. 7.
 19. Jo Ractliffe in Siegenthaler/Ractliffe 2008, *Interview*.
 20. *Ractliffe 2005, Notes*, S. 115.
 21. *Jacobs 2006, Posturban Space*, S. 170.
 22. *Atkinson 2006, Jo Ractliffe*, S. 30.
 23. *Virilio 1984, Espace Critique*, S. 81-82, Hervorhebung im Original.
 24. Jo Ractliffe, zitiert in O'Toole 2005, *Saying Nothing*, S. 20.
 25. Foucault 2001, *Espaces Autres*, S. 1575.
 26. Baudrillard 1981, *Simulacres*.
 27. Borges 2007, *Aleph*.
 28. Stephen Hobbs hat Borges' Erzählung selber in einem Interview erwähnt (Siegenthaler/Hobbs 2008, *Interview*). Er vergleicht die Schönheit des Aleph mit derjenigen der sich auflösenden Spiegelfassaden.
 29. Borges 2007, *Aleph*, S. 173-174.
- Beavon 2004, Johannesburg
Kevin Beavon, Johannesburg: *The Making and Shaping of the City*, o.O. 2004.
- Borges 2007, *Aleph*
Jorge Luis Borges, *Das Aleph: Erzählungen 1944 bis 1952*, Frankfurt a. M. 2007.
- Farber 2009, *Representation*
Representation & Spatial Practices in Urban South Africa, hg. v. Leora Farber, Johannesburg 2009.
- Foucault 2001, *Espaces Autres*
Michel Foucault, *Des espaces autres* [1984], in: *Foucault – Dits et écrits II*, 1976-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, o.O. 2001, S. 1571-1581.
- Gandolfi 2006, *Spectacular City*
Spectacular City: Photographing the Future, hg. v. Emiliano Gandolfi, Rotterdam 2006.
- Gandolfi 2006, *Image*
Emiliano Gandolfi, *The Image and its Double*, in: Gandolfi 2006, *Spectacular City*, S. 7-11.
- Hirsch 2008, *Interview*
Corin Hirsch, *Interview with Guy Tillim*, in: *a.magazine*, 28.7.2008 (<http://interviews.amagazine.org/?p=121>, 10.7.2010).
- Jacobs 2006, *Posturban Space*
Steven Jacobs, *Photographing Posturban Space: The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular*, in: Gandolfi 2006, *Spectacular City*, S. 169-172.
- Kurgan/Ractliffe 2005, *Johannesburg*
Johannesburg Circa Now. Photography and the City, hg. v. Terry Kurgan und Jo Ractliffe, Johannesburg 2005.
- Mlangeni 2007, *Invisible Women*
Sabelo Mlangeni: Invisible Women, hg. v. Warren Siebrits, Johannesburg 2007.
- Mlangeni/Siebrits 2007, *Conversation*
Sabelo Mlangeni in Conversation with Warren Siebrits, in: Mlangeni 2007, *Invisible Women*, o. S.
- Mpe 2001, *Welcome*
Phaswane Mpe, *Welcome to our Hillbrow*, Pietermaritzburg 2001.
- O'Toole 2005, *Saying Nothing*
Sean O'Toole, *Saying Nothing*, in: Kurgan/Ractliffe 2005, *Johannesburg*, S. 18-27.
- Tillim 2005, *Jo'burg*
Guy Tillim, *Jo'burg*, Johannesburg 2005.
- Virilio 1984, *Espace Critique*
Paul Virilio: *L'espace critique*, o.O. 1984.
- Ractliffe 2005, *Notes*
Jo Ractliffe: *Notes on Johannesburg Inner City Works*, in: Kurgan/Ractliffe 2005, *Johannesburg*, S. 115.
- Vladislavić 2001, *Restless Supermarket*
Ivan Vladislavić, *The Restless Supermarket*, Cape Town 2001.
- Westerbeck/Meyerowitz 1994, *Bystander*
Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz: *Bystander. A History of Street Photography*, London 1994.

Interviews:

- Siegenthaler/Hobbs 2008, *Interview*
Fiona Siegenthaler und Stephen Hobbs, Interview am 16.4.2008 in Johannesburg (unveröffentlicht)
- Siegenthaler/Mlangeni 2008, *Interview*
Fiona Siegenthaler und Sabelo Mlangeni, Interview am 25.3.2008 in Johannesburg (unveröffentlicht)
- Siegenthaler/Ractliffe 2008, *Interview*
Fiona Siegenthaler und Jo Ractliffe, Interview am 15.7.2008 in Johannesburg (unveröffentlicht)
- Siegenthaler/Tshabangu 2008, *Interview*
Fiona Siegenthaler und Andrew Tshabangu, Interview am 27.3.2008 in Johannesburg (unveröffentlicht)

Zusammenfassung

Das Stadtzentrum von Johannesburg hat in den letzten zwanzig Jahren und insbesondere seit Einführung

Bibliographie

- Atkinson 2000, *Jo Ractliffe*
Jo Ractliffe, hg. v. Brenda Atkinson, Johannesburg 2000 (Taxi Artist's Book 001).
- Baudrillard 1981, *Simulacres*
Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris 1981

der Demokratie in Südafrika 1994 einen enormen sozialen und kulturellen Wandel erlebt, der praktisch alle Bereiche des urbanen Lebens betrifft: von der Wohnsituation über die Bewältigung des Alltags in den belebten Strassen bis hin zur Selbstpositionierung in dieser sich schnell verändernden Gesellschaft.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesen veränderten Realitäten erfolgt sehr oft im Medium der Fotografie und knüpft so an die Tradition der sozialen Dokumentation und des Fotojournalismus während des Widerstandskampfes an. Die Strategien der Künstlerinnen sind jedoch sehr vielfältig und reichen von der klassischen Stadtfotografie über soziale Dokumentation bis hin zur Darstellung der eigenen Stadterfahrung mit formal-ästhetischen Mitteln. Oft dienen dabei der Spiegel, die Metalloberfläche oder auch Glasscheiben dazu, die Komplexität dieser transitorischen Stadt zu reflektieren.

Diese reflektierenden Oberflächen – oft durchsichtig, semi-opak, verschmutzt oder zersprungen – sind ein spezifisches fotografisches Mittel, mit dem Neuen, Unbekannten oder auch Vergänglichen in der Stadt umzugehen. Gesellschaftliche Widersprüche werden im Zwiegespräch von Real- und Spiegelraum im Bild offengelegt, die Psyche der Automobilistin wird ebenso wie die Unsichtbarkeit von Strassenwischerinnen untersucht, oder die Dystopie moderner Architektur in ihrer Verzerrung inszeniert. Die Spiegelung, aber auch die Trübung durch Glas und andere Materialien, werden so zur Reflexionsfläche des urbanen Bewusstseins für das Transitorische.

Autorin/Autor

Fiona Siegenthaler (*1977) ist Doktorandin an der Universität Basel und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Dissertation *Visualizing Transition: Contemporary Art in Johannesburg* (Arbeitstitel) ist interdisziplinär in der Ethnologie und der Kunstwissenschaft angelegt.

Titel

Fiona Siegenthaler, Schichten des Transitorischen. Oberflächen und Reflexionen in der zeitgenössischen Fotografie in Johannesburg, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.