

I, OBJECT

Gruppenausstellung

30.01.–01.02.2009

GLORIA-HALLE

Belsenstr. 20
40545 Düsseldorf

Was sagt es über einen Künstler aus, wenn er ein Buch publiziert, in dem über ein halbes Jahrhundert Portraits fremder Menschen zusammengetragen wurden und diesem Buch dann den Namen *Autobiography* gibt?

Richard Avedon tat dies 1993, und ohne spekulative Absichten darf man daraus folgern, dass eine Autobiografie für einen Fotografen all das beinhaltet, was er einfängt, dem er dient und was er sich zu Eigen macht.

Im Portrait ist das die Person, auf die die Linse gerichtet ist und der Dreiklang von Annahme, Gefangennahme und Nachahmung ist es, der jedes Portrait von der reinen Abbildung abhebt. Ausgehend von der etymologischen Bedeutung des lateinischen Ursprungs *protrahere* („hervorziehen, ans Licht bringen“) geht es um das Einverständnis, welches Bild man dem Fotografen zu geben bereit ist und welches Bild er sich daraus generiert und damit auch um dem Auswahlprozess, der es dem Fotografen erlaubt, eine Dokumentation in eine Evaluation zu überführen:

„Das PHOTOGRAPHISCHE PORTRÄT ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“

[Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. Main 1989, S. 19]

Das Portrait impliziert wie kaum ein anderes Genre Vorannahmen, Erwartungen, die der Betrachter dem Gezeigten unterstellt. Die gängigste Konvention ist wohl die Annahme, im Portraitierten auf ein ‚dahinter‘ verwiesen zu werden, das Gesicht als Durchgangsstation zum Ausdruck einer Persönlichkeit zu passieren, die im Portrait erfasst, eingefangen oder offen gelegt wird. Die zweite Erwartung betrifft die Glaubwürdigkeit eines Portraits: Die dargestellte Person wird immer als real, glaubwürdig und als ausreichend vollständiges Bildnis im Fluchtpunkt der Ähnlichkeit gesehen. Ihre Existenz scheint durch ihre Sichtbarkeit fraglos, ihre Glaubwürdigkeit wird dem Authentizitätsanspruch des Fotografen unterstellt.

Das diese Vorannahmen heute in der Regel als Spielfelder künstlerischer Abgrenzungstendenzen gesehen werden, kann auch für diese Ausstellung konstatiert werden. Als Bodensatz erwartungsgeschwängerter Rezeptionsvorgaben wird mit ihnen ebenso gespielt wie mit den formalen Vorgaben eines Portraits, die lange den visuellen Codes einer widerstandslosen Identifizierung verschrieben waren.

Hans Georg Gadamer sprach von der Okkasionalität des Porträts, der Bedeutung der Gelegenheit bei jedem Bildnis, welche es semantisch mehr determiniert, als würde jene Gelegenheit nicht existieren. Die Gelegenheit kann die Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Darsteller sein. Okkasionalität meint aber auch die Uneinholbarkeit des vergangenen Moments, in dem der Portraitierte für sein Portrait zur Verfügung stand und sich Bild und Referent quasi gegenüber standen. Es ist diese ständige Frage nach dem Urbild, dass das Portrait seine eigene Referenz nie kappen lässt. Wie würde sich ein Portrait darstellen, ohne identifizierbare Quelle, ohne personalisierte Folie? In der Fotografie hat man durch Serialität versucht, der unvermeidbaren Individualität einen Typus zu entreißen, aus der Einzigartigkeit im Gestus der Zusammenschau und Wiederholung etwas abzuschürfen, was Allgemein, allen zu eigen ist, ein Versuch, der auch in dieser Ausstellung vertreten ist.

Das fotografische Portrait und mit ihm die Unendlichkeit menschlicher Darstellungsformen ist hier Ausgangspunkt wie Reflexionsfläche verschiedener konzeptioneller Ansätze, die von typologischen, narrativen, emotionalen, geographischen oder medientheoretischen Zugängen zu einem Objekt erzählen, das der Augenblick der Aufnahme zum Subjekt werden lässt. Und so geht es den hier gezeigten Fotografen/-innen weniger um die Beschreibung einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit, sondern um die Auseinandersetzung mit Bildern des Realen.

Mark Ansorg

Mark Ansorg arbeitet am Mythos der entschleunigten Unmittelbarkeit menschlicher Naturerfahrung. Seine Fotografien sind räumliche und figurale Vorstellungen dessen, was man sich als Flucht, als Rückzugsort vorstellen könnte. Die Bindung des Menschen an etwas Ähnliches wie Natur oder besser die Einsicht, dass Mensch und Natur nicht als Antagonisten, sondern als Teilmengen coexistieren, bildet die konzeptionelle Grundlage seiner Arbeiten, deren fotografische Ausformulierung wie Traumbilder wirken.

Doch sind es auch Portraits, Portraits von Naturerfahrungen, die wir als selbstverständlich erachten, die sich längst unserer Aufmerksamkeit entziehen. Natur ist bei Ansorg gewalttätig und zart, mystisch und banal, klein und gewaltig, eine letztlich aus der Romantik geborgte Sicht auf etwas, das heute Gefahr läuft, nur mehr als konsumierbare Ressource denn als Erfahrungsbereich wahrgenommen zu werden. *Stein sechzehn*, so der Titel dieser Serie,

verweist nach Selbstaussage des Fotografen sowohl auf einen fiktiven Ort der Sehnsucht, als auch auf eine reale Wegmarkierung.

Bei geschlossenen Augen scheinen hier die Bilder einer Außenwelt aufgezeichnet, die sich halluzinatorisch verdoppelt: Die Assoziation zu Träumen erwächst nicht nur aus der bewussten Unschärferelation der Fotografien, sondern auch aus der Tatsache, dass die meisten Personen, die diese aufgeladenen Bilder bewohnen, in Rückenansicht gezeigt sind. Das erhöhte, träumende Auge wird als fotografische Linse zum Verfolger, dessen Aufmerksamkeit zentriert und dessen Bilder jene Halluzinationen des mit übersteigerter Sinnlichkeit gezeichneten Details generieren, das Traumbilder kennzeichnet. Mit diesem visuellen Dialog von Natur und Traum scheint Ansorg auf der Suche nach etwas, das Hippolyte Taine einen „inneren Traum, der mit den äußeren Dingen im Einklang ist“ genannt hat.

Karsten Kronas

Die Stadt, in diesem Fall der Stadtteil *Beyoğlu* in Istanbul, ist das fotografische Objekt in den ‚Portraits‘ von Karsten Kronas, eine Stadt, die als prismatischer Sehnsuchtsort fungiert, als Stadt vieler Stätten, als *Heterotopia*, so der an Michel Foucault angelehnte Titel dieser Diplomarbeit. Beyoğlu ist das Zentrum des westlich geprägten Instanbuls und auch das, was man einen Hot Spot nennen würde, ein Zentrum des Nachtlebens mit unzähligen Kneipen, Bars, Clubs und Diskotheken. Die auffallend zahlreichen Vorhänge auf den Bildern verweisen aber auch auf Beyoğlu als fotografisches Theater, als Bühne, auf dessen Brettern die Bewohner als Komparsen ihre Kleinchoreographien einüben. Dass das Spiel mit den eigenen nationalen, sexuellen oder längst abgelegten Identitäten Befreiung und Angst birgt, ist in vielen Details zu beobachten: Die überwucherte, abgetragene, aufgerissene Architektur, die als Wundmal von den Umbrüchen eines Stadtteils erzählt, der seit dem 13. Jahrhundert dokumentiert ist, bietet kein klassisches Heim, keinen sicheren Rückzugsort in ehernen Mauern mehr. Das Leben wuchert aus und wächst in die Gebäude, sie selbst können nur fragmentarisch der Kamera von Spuren einer Utopie erzählen, die sich in verblichenen Bildern und zerbrochenen Mosaiken nur so kurz manifestiert, wie der Kamerablitz ein Schlaglicht auf das Dunkel wirft. Die Personen, die Kronas' Bilder bevölkern, scheinen ebenfalls Nachtwesen zu sein, teils erschrockene Tiere, die durch die Kamera ertappt werden, teils souveräne Regisseure ihrer selbst, deren korrekt gezogener Lidstrich momentane Überlebenschancen im oft beschworenen ‚Großstadtdschungel‘ sichert.

Medizinisch betrachtet bezeichnet Heterotypie einen ‚falschen Ort‘, einen Ort, an dessen Platz ein Gewebe wächst, das dort nicht vorgesehen war. Doch Istanbul und insbesondere Beyoğlu sind hier nicht nur Klammer und Raum, sie fungieren als Organismus, als – im Sinne Foucaults – „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft

hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlagerer, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind.“ [Michel Foucault, Andere Räume, in: Roland Ritter [Hg.], Other Spaces. The Affair of the Heterotopia, Graz 1998, S. 29.]

Jonas Holthaus

Eine der Bedingungen, um in Deutschland als Jockey zugelassen zu werden, ist der Sieg bei 50 Pferderennen; erst dann gilt die dreijährige Ausbildung als beendet, erst danach darf man sich mit dem Titel des Jockeys oder der Jockette schmücken. Jonas Holthaus zeigt in seiner Portraitserie ebenfalls ein ‚danach‘: Seine Reiter wurden unmittelbar nach einem Rennen fotografiert, die Jockeys nahmen dabei eine Pose ein, die nicht vom Fotografen diktiert wurde. Ähnlich wie in den Arbeiten Daniel Hofers wird hier ein Beruf seriell verfertigt, ein Mensch wird in Funktion, und der Beruf als identifikatorische Konstante gezeigt. Doch Holthaus geht es nicht vorrangig um schematische Typologie, sondern um den Nachhall eines Wettkampfes, um das unausgesetzte Andere, das er festzuhalten glaubt, wenn jede Anstrengung vorbei und die Kraft verbraucht ist.

In solchen Momenten verhält sich ein Mensch einer Kamera gegenüber anders als vor dem Rennen. Der Wille zur Pose ist zwar da, doch mag sie nicht zu überzeugen, zu offensichtlich ist die Erschöpfung, sind die Spuren des Kampfes. Dabei ist die Uniform als festigender, berufsgenerierter Panzer der letzte Garant des Zusammenhalts. Eindrucksvoll lässt sich innerhalb der Serie verfolgen, wie mit der Kleidung auch die Pose abgelegt wird. Je nachdem, ob der Helm schon abgezogen, die Gerte schon weggelegt wurde, wird auch die Entkräftung stärker, die Müdigkeit scheint erst in dem Moment durchbrechen zu dürfen, in dem kaum ein Attribut mehr an die Profession erinnert.

Roland Barthes bemerkte, dass, sobald das Objektiv auf ihn gerichtet ist, der Portraitierte sich selbst zum Bild macht, posiert, Muskeln anspannt und sich ausrichtet. Der Portraitierte kann sich mimisch verändern, versuchen, ein geheimnisvolles Blitzen in den Augen zu erzeugen, seinen Körper aber hat er nicht unter Kontrolle, der Körper ist im Besitz der Kamera und ein Detail, an dessen Bedeutungsgenerierung man nur sehr wenig Anteil nehmen kann. Jene Inkommensurabilität des körperlichen Details, das Unvermögen, den Körper vollständig vor der Kamera zu disziplinieren, zeigen auch Bestandteile in den Arbeiten von Holthaus: Die geäderten Unterarme des linken Jockeys verweisen ebenso wie der gesengte Blick des rechten und der offene Helm des stehenden Jockeys auf das Gewesene, auf die Spuren der kraftzehrenden Tat. In dieser Konzentration auf das ‚danach‘ und dessen Folgen ergibt sich ein aufschlussreicher Kommentar zum ‚danach‘ in den Arbeiten Olga Kesslers, da ihre Vergangenheit nicht in den paar Minuten nach einem Wettkampf, sondern in einer nachgeborenen Generation liegt.

Eva Baales

Welcher Funktion kommt dem Gesicht als ‚pars pro toto‘ der menschlichen Erscheinung zu? In der Fotografie von Eva Baales, welche eine maskierte Frau darstellt, scheint das verdeckte Gesicht eine Verweigerung jeder psychologisch ausdeutbaren Physiognomie darzustellen, eine Abwehr von jeglicher Art empathischer Einfühlung des Rezipienten. Doch die Maske lässt auch Einblicke zu: der Lichtreflex im linken Auge, welches direkt in die Kamera blickt, der sichtbare Teil des Kinns und der Schultern wirft Fragen auf: lässt sich auf das Alter der Dargestellten schließen, haben wir es mit einem Mädchen oder bereits mit einer Frau zu tun? Lässt die leichte Draufsicht, in die das Objekt gestellt wurde, auf ein Selbstportrait mit der Kamera in der Hand schließen, eine These, die den starken, blitzgenerierten Schatten erklären könnte. Die Maske als Ausschlussprinzip lenkt die Aufmerksamkeit so auf das Sichtbare, das vom Papier ausgesparte, und gibt diesen peripheren Formen eine andere Aktualität.

Ursache unserer Suche nach Gesichtern als den Anker der Identifikation und Selbstreflexion ist die Phylogenese, die frühkindliche Mutter-Kind-Beziehung: In ihr entsteht eine Bindung, die wir vermissen, wenn wir sie wie in den ‚gesichtslosen‘ Portraits nicht vorfinden.

Das Auge der Kamera lenkt unseren Blick dabei auf andere Augen, lachende, ausdruckslose oder versonnene Augen. Das Auge projiziert die Außenwelt in einen abgeschlossenen und isolierten Innenraum, und macht sie so für die Betrachtung des Verstandes elektronisch und – wenn man so will – digital verfügbar. Wie und ob das Auge mit der Kamera interagiert, wird am deutlichsten in der zentralen fotografischen Montage, wo man ein Mädchen sieht, deren 3/4-Portrait mit gesengtem Blick sukzessive Frontalität erfährt und die Augen aufrichtet.

Das Gesicht als Ausdrucksmittel wird auch in den anderen Arbeiten Baales‘ thematisiert. Mal ist es unsichtbar, hinter Haaren verborgen oder unkenntlich gemacht, mal lacht es oder blickt eher gelangweilt in die Kamera. Wie sehr das Portrait normalerweise starke Affekte meidet, wird erst in dieser Montage sichtbar: Schreien, Weinen oder Lachen sind oft zu eindeutig, um eine Ambivalenz der Physiognomie zu offerieren, zu stark schneiden sie in das Gesicht ein und verzerren die Muskeln und Nerven, wirken verunklarend und expressiv, so dass man vor zuviel gar nichts mehr sieht. Zu oft scheint der Betrachter von der Emotion (ab)gelenkt, da emotionaler Ausdruck dem Gesicht immer eine meist ungewünschte Individualität zuspricht, es personalisiert und somit unbrauchbar macht für Stellvertreterrollen und paradigmatische Typologien. Doch Typologien sucht Baales nicht, ihr Anliegen liegt in den vielen Facetten eines Ausdrucksorgans begründet, dessen Inszenierung und Funktionalisierung im Portrait keinen authentischen Ausdruck mehr zulassen. Besonders die Arbeiten für Modezeitschriften zeigen, dass es eine Art fotografischer Prägung gibt, eine Pose, die so oft auf den Körper rückprojiziert wurde, dass er sie längst internalisiert hat.

Kay Röhlen

Die Augen, jene kleinen Zerrspiegel der Seele, sind in Kay Röhlers Polaroidfotos geschlossen. Bieten sie in Eva Baales Arbeiten dem Rezipientenblick einen letzten visuellen Anker, sind die Menschen, die Röhlen auf der Straße fotografiert, bewusst blind und ohne Mimik dargestellt. Im Brustportrait mittig ins Bild gesetzt objektivieren sie sich durch diese Geste scheinbar selbst, ihr menschliches Ausdruckspotential ist nicht gewollt.

Ähnlich den Arbeiten Valerie Schmidt's, die auch auf drei Zeitebenen rekurren, sind Röhlers Portraits ebenso wenig zeitlich festzuschreiben. Die Polaroidtechnik, in der Aufnahme und belichtetes Produkt in eins fallen, schafft eine Form von Gegenwart, während die verblichene Farbigeit der Portraits auf die Vergangenheit verweist. Die geschlossenen Augen und die entspannte Mimik wiederum lässt an die Zukunft denken, an den eigenen Tod, der hier, in der Gegenwart der Ausstellung, vielleicht schon eingetreten ist. Die Frage, ob wir in diesen willkürlich von der Straße geholten Menschen bereits ihre Totenmasken erblicken, erinnert nicht nur an die Funktion der Fotografie als kollektives Gedächtnis des nicht mehr Existenten, sondern stellt sich auch vor einem medialen Hintergrund: Roland Barthes bemerkte, dass jedes Portraitstehen durch die Selbst- und Fremdoobjektivierung, die im Moment der Aufnahme geschieht, mit einem kleinen Tod einhergeht: „In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE [...] jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“ [Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. Main 1989, S. 19]

Sabine Springer

Die mittlere Distanz eines Studioportraits hat die Fotografie längst überschritten, sie rückt dem Portraitierten immer näher, folgt ihm in die intimsten Winkel seines Ausdrucksvermögens auf der Suche nach etwas, was noch nicht erstarrt, in Pose gesetzt oder konventionalisiert ist. Sabine Springers Diplomarbeit ZONAR, deren Fotografien in einem Paarclub entstanden, sind Ausdruck dieser Suche. Farbige fotografiert sie das ‚tagsüber‘ des Clubs, das Versprechen, das in dem märchenhaft barockem Ambiente geborgen zu sein scheint, nachts fotografiert sie mit einem s/w-Infrarotfilm und Infrarotblitz die Paare, die diesem Versprechen gefolgt sind. Durch jene technischen Voraussetzungen bleibt die Fotografin und ihr Vorhaben unsichtbar, sie bewegt sich frei in den abgedunkelten Räumen und vermag es so, der Szenerie eine Nähe und Intimität abzugewinnen, die an den verbotenen Schlüssellochblick pubertärer Exkursionen gemahnt.

Diesen Arbeiten ist nicht nur implizit, dass hier Unsichtbares sichtbar gemacht und damit der etymologische Ursprung der Fotografie, jenes zeichnen mit Licht, ad absurdum geführt wird, auch das voyeuristische, schambedeckte Gefühl eines verbotenen Blicks, dessen Verbot in der Unwissenheit und deshalb auch fehlenden Erlaubnis des gezeigten Objekts liegt. Hier blickt uns das, was wir sehen, eben nicht an, sondern weiß nichts von der optischen Mitwisserschaft, dem visuellen Komplizentum, in das die Fotografin uns zwingt. Zudem lässt das Infrarotmaterial den Betrachter unwillkürlich auch an dessen militärische Verwendung denken, an die Nachtsichtgeräte, die feindliche Lager wie Kampfzonen erspähen und erkunden, ohne selbst gesehen zu werden. Die Kommunikation von Körpern, die einen externen, geschützten Raum aufsuchen müssen, um Sex zu haben, gemahnt an die Kampfzone, die Sexualität immer noch als Austragungsort ideologischer Debatten darstellt.

Olga Kessler

Olga Kesslers Arbeiten sind Zeugnisse zweier Reisen, die die Fotografin nach Weißrussland und Kasachstan führten. Sie portraitiert Kinder und Jugendliche, deren Zukunft in einer Vergangenheit liegt, die sie nicht zu verantworten hatten.

In Weißrussland ist es nach wie vor die Katastrophe von Tschernobyl, die die Wahlmöglichkeiten der Jugendlichen beeinflusst. Die Stadt Lenin, in der diese Arbeiten entstanden, gehörte zu den am stärksten belasteten Gebieten Weißrusslands. Obwohl durch Freiwilligendienste und Hilfslieferungen die Bildungs- und Betreuungssituation der Jugend verbessert wurde, ist die Stadt als utopischer Stellvertreter für Arbeit, Freiheit und ein selbstbestimmtes Leben in den Sehnsüchten der Jugend omnipräsent.

In Kasachstan wird die Jugend mit einer anderen Ausgangslage konfrontiert: Die 1990 proklamierte Unabhängigkeit Kasachstans von der ehemaligen UdSSR ging mit einer kulturellen Revolution einher, die für die meisten Bewohner eine neue Sprache, eine neue Staatsreligion, ein neues Wirtschaftssystem und eine neue Währung implizierte. Diese Ausgangslage verschärft den Generationenkonflikt zwischen Abwehr und Anpassung auf der Suche nach etwas, was man Identität nennen könnte. Die Portraits, die an die Arbeiten der niederländischen Fotografin Rineke Dijkstra erinnern, arbeiten mit dem Raum, um jenen transitorischen Zustand visuell zu umreißen. Der klaustrophobischen Enge der gezeigten Wohnungen steht dabei die Weite der kasachischen Landschaft und der weißrussischen Ebene entgegen, obwohl das offene Land kaum Wahlfreiheit verspricht. Der tiefe Standpunkt der Fotografin verleiht den oft 3/4- oder ganzfigurig gezeigten Protagonisten eine Monumentalität und Paradigmatik, die sie nicht nur zu Bewohnern ihrer unpräzisen Kulissen werden lässt, sondern auch zu Zeugen einer Geschichte, die bald schon historisch mumifiziert sein wird. Das ‚danach‘ ist somit Ausgangs- wie Referenzpunkt in den Fotografien Kesslers. Die Katastrophe, der Regierungsumsturz, das kulturelle Desaster, alles

unsichtbare Umstürze, sind längst geschehen, die Kinder und Jugendlichen sind Erben eines politischen, kulturellen oder gesundheitlichen Nachlasses, den sie lieber ausgeschlagen hätten. Sie befinden sich in einer doppelt codierten Übergangssituation: biologisch im Übergang vom Kind zum Erwachsenen, geboren in eine Umgebung, die vom Transit, vom Weggehen und Bleiben, von kulturellen Verlusten und einer vagen Hoffnung auf Zukunft erzählt.

Valerie Schmidt

Vom Übergang erzählen auch die Arbeiten Valerie Schmidt's, die ihre Serie *eventualities*, Möglichkeiten, genannt hat. Es werden verschiedene Übergänge gezeigt, pragmatische, wie das Warten im Fahrstuhl und der kurze Moment, in dem man den Übergang von außen nach innen vollzieht, indem man eine Wohnung betritt oder eher mental zu nennende Übergänge, die Reflexion am Computer, bevor man wieder die Hände zur Tastatur führt, der Blick an die Decke oder aus dem Fenster, oft begleitet von Attributen eines kurzlebigen Innehaltens, sei es die Zigarette, die für ein paar Minuten die Handlung suspendiert oder die Hände, mit denen man sich ‚festhält‘. Es sind Übergänge von einer Handlungssituation in die nächste, jener transitorische Augenblick, der Möglichkeiten birgt und sie bald wieder verschließt. Die Unabgeschlossenheit des Moments weist dem Betrachter zwei Richtungen, sie animiert ihn, nicht nur ein davor, sondern auch ein danach zu imaginieren und damit die punktuelle Zeitlichkeit der Aufnahme zu transzendieren.

Man fragt sich unwillkürlich, ob hier erhaschte, gestohlene Momente dargestellt sind, Momente, von deren fotografischer Doppelung der Protagonist nichts wusste. Die Frage wird ohne Antwort bleiben, da weder das Produkt Anhaltspunkte einer Beantwortung liefert noch die Beantwortung etwas aussagen könnte über die ‚Glaubwürdigkeit‘ oder ‚Authentizität‘ des Dargestellten. Denn es sind menschliche Posen, die die Fotografin interessieren, unbewusste Posen einer scheinbaren Selbstvergessenheit und jene Posen, die im Wartezustand verloren gehen, Posen, die selbstinszenatorisch wie eingefroren wirken und Posen, die als Nicht-Posen den Übergang zweier Posen markieren.

Dirk Rose

Die aus der Portraitgeschichte kolportierte Annahme, das Gesicht des Portraitierten als Spiegel, als Ausblick auf ein ‚inneres Selbst‘ wahrzunehmen, wird von Dirk Rose auf eine einfache wie effektive Weise ad absurdum geführt.

„Fremdinszenierte Selbstportraits“ nennt er seine Polaroid-Fotografien, wobei Selbst- und Fremdinszenierung nicht eindeutig voneinander zu scheiden sind. Denn Rose fungiert hier als Stellvertreter, als Lichtdouble. Das Polaroid ist lediglich Abfallprodukt seines Arbeitgebers, der in denselben Settings, in denen Rose hier zu sehen ist, seine ‚eigentlichen‘

Protagonisten erwartet, bei denen es sich um Grubenarbeiter, Politiker und Vorstandsvorsitzende handelt. Im Rahmen seiner Assistenz sitzt er Modell und macht auch als solches Karriere: am Anfang noch mit Helm vor einem Förderturm stehend, sehen wir Dirk Rose bald darauf im Bundestag, wo er – wie es für einen Politiker gehört – zwischen den Stühlen Platz nimmt. Dass Rose diese Aufgabe in Haltung und Gestik nahezu gelangweilt über sich ergehen lässt, verschärft den Kontrast zu den Pressefotografien, die im Anschluss entstehen werden. Jene machtgenerierenden Gesten, selbstzufriedenen Gesichtszüge und uniformen Kleidungsstile, die wir aus solchen affirmativen Portraits kennen, sind in dieses Polaroids eben nicht zu sehen, jene – vom Förderturm bis zum Bundestag – symbolträchtigen Räume wirken wie unbespielte Kulissen, in die sich ein blinder Passagier verirrt hat. Gerade durch den Verzicht auf Posen schärft Rose unsere Wahrnehmung für die gestischen Zeugnisse der Macht, mit denen diese Portraits zu Werbematerial werden.

Michael Englert

Ist die Beziehung zwischen Dirk Rose und seinen Modellen kontingent, an die Zufälligkeit der Auftragslage seines Arbeitgebers gebunden, stellt Michael Englerts Arbeit in Anspruch und Ausführung den emotionalen Kontrapunkt dar: Hier wird nicht der Kontext, der Raum zum bezeichnenden Attribut austauschbarer Objekte, hier ist die Protagonistin raumgreifendes Element austauschbarer Umgebungen.

Seine Fotos zeigen in scharfen s/w-Kontrasten Konturen eines Zusammenlebens, einer multiperspektivischen Annäherung, die zwischen Spiel und Suche variiert. Wie im Tanz umkreist Englerts Kamera seine Protagonistin in dem Wissen, dass sich ihre Gegenwart nicht im Bild einlösen lässt. Dennoch wird diese Suche gewagt, als Suche nach visuellen Fragmenten einer Beziehung, nach Spuren einer Geschichte und nach der Sichtbarkeit emotionaler Bezüge.

Als gehängte Dokumentation verweist sie zudem auf das notwendig Bruchstückhafte und Ephemere dieses Unterfangens, die Leerstellen der Wand bilden hier die Fugen jenes fotografischen Mosaiks, dessen Bilder wie Findlinge des Alltags organisiert sind. Auch das Ausstellungskonzept scheint in dieser Arbeit besonders greifbar, da auf der Darstellungsebene nichts nicht zu dem Fotografen in Beziehung steht. Als jemand, der seine Freundin, seine Wohnung und seine Nahrung fotografiert, ist man notwendigerweise auch Objekt und damit Bestandteil wie Zeuge seiner Fotografien.

Daniel Hofer

Die Inventarisierung in Form von Typologien, die ein schwindendes industrielles Erbe dokumentieren, kennt man seit den späten 50er Jahren von den Fotografen Bernd und Hilla

Becher. In objektivierenden ‚Portraits‘ schufen sie einer Industrielandschaft, die durch Hochöfen, Fabrikationshallen, Heiz- und Hüttenwerke oder Fördertürme geprägt war, nicht nur ein fotografisches Inventar, sondern ein Denkmal. Die Portraits Daniel Hofers scheinen jenes Projekt zu vervollständigen, indem sie auf das ‚Innenleben‘ jener Architekturen rekurrieren. In ähnlich formal präziser Disposition und gleich bleibenden Aufnahmebedingungen zeigt er – als letzte ihres Standes – Bergarbeiter, doch wählt er entgegen der Bechers, die ihre Architekturen vollständig von einem entfernten Standpunkt aus aufnahmen, die suggestive Nahansicht, die frontale Konzentration auf die Physiognomie, die durch das abstrahierende schwarz-weiß noch gesteigert wird. Durch die Wahl seines Sujets und die Form der Aufnahme kann Hofers visuelle Sprache gar nicht die gleiche Verhaltenheit ausdrücken, die immer Merkmal der Becherschen Fotografien war, sein fotografischer Gestus ist rhetorisch: Kohle- und rußverschmierte Gesichter, die jahrzehntelang unter körperlicher Extrembelastung altern mussten finden sich hier in einem archaischen Panoptikum wieder, dessen Uniformität fast schon zur Austauschbarkeit der behelmtten Physiognomien führt. Und doch erzählen die Portraits nicht nur vom Abstellgleis einer unproduktiv gewordenen Produktivität; die verschmitzten, lebendigen Gesichter und Augen erzählen ebenso vom Stolz, als Kumpel unter Tage gedient zu haben.

Anja Schürmann