

Abstracts der Vorträge der Tagung *Letzte Blicke*, HBK Braunschweig, 19. Und 20. November 2009

Hubertus von Amelunxen: Versehene Blicke

Ausgehend von einem Essay von Maurice Blanchot wird vom Versehen gesprochen, dem Versehen der erloschenen Blicke in Baudelaires Aufzeichnungen aus Belgien, dem Versehen als eine Erschöpfung des ikonophagen Lebens und dem Versehen als ein Stigma, das Menschen seit 170 Jahren durch die Photographie auferlegt wird. Können Blicke versehen so wie klinisch ein Organismus versagen kann? Oder ist das Versehen eine schöpferische Defizienz, die uns an die Schwelle eines letzten Blickes führt, überführt? Wessen Blick ist der Augenblick des Todes, des Sehenden, Gesehenen oder Versehenden? Das Versehen ist nicht nur eine Abweichung vom Sehen, vielleicht aber sieht es den blinden Fleck, auch ist es eine sehende Abweichung, ein anders oder nicht mehr ausgerichteteter Blick, ein Blick in einem anderen Licht, geboren im Verschiedenen und an Klärungen wie jener der Sichtbarkeit nicht zu messen.

Katharina Sykora: Der orphische Blick

Anhand fotografischer Selbstinszenierungen Jean Cocteaus als « Künstler auf dem Totenbett » frage ich, was es bedeutet, wenn Künstler und Künstlerinnen sich vor der Kamera in einer vollkommen von ihnen kontrollierten mise en scène als Verstorbene inszenieren. Welche Rolle spielen dabei die Kamera bei der Aufnahme und der Abzug im nachträglichen Blick des Künstlers und der BetrachterInnen? Sind sie Tor zwischen Leben und Tod, das wir in beide Richtungen durchschreiten können, und/oder Spiegel, in dem wir «dem Tod bei der Arbeit zusehen», wie Cocteau es einmal formuliert hat?

Ausgangspunkt sind Fotos mit dem Titel *La mort qui fume*, die 1959 von Lucien Clergue gemacht wurden. Sie zeigen Jean Cocteau in einem Szenario, wie wir es traditionell aus Postmortem-Bildern kennen; allerdings mit zwei Unterschieden: Auf seinen geschlossenen Lidern ruhen Schablonen, die geöffnete Augen zeigen. Und er hält entweder die Zigarette an den Mund, als inhaliere er, oder Rauch steigt auf, als habe ihn der Tote ausgeatmet. Die szenische Anordnung und das fotografische Medium gehen hier einen Pakt ein und kennzeichnen Cocteau als « lebenden Toten ». Diesen Pakt gilt es näher analysieren.

Dazu werde ich die persönliche Ikonografie des Todes erläutern, die Cocteau in seinem Gesamtwerk entwickelt hat. Außerdem gehe ich auf soziale Gebrauchsweisen der Totenfotografie im Kontext westlicher Begräbnisriten ein, auf die Cocteau Bezug nimmt. Darüber hinaus vergleiche ich Cocteaus Selbstinszenierung mit Beispielen anderer Künstlerinnen und Künstler. Und schließlich analysiere ich, wie das analoge Medium perfektes Vehikel für die von Cocteau vorweggenommene posthume Selbstapotheose ist.

Peter Hendricks: *Sehsüchtig Sehsüchtig*

Das Projekt ist im Zeitraum von 1994 bis 1998 entstanden. In dieser Zeit habe ich die journalistische Fotografie aufgegeben. Ich wollte unabhängig sein und mehr über mein Medium in Erfahrung bringen, als mir das in meinem Berufsleben bis dahin möglich war. Die Arbeit steht in meinen Augen für diese Übergangssituation, und wenn ich sie vorstelle, werde ich deshalb mein damaliges Denken einbeziehen.

In der Arbeit selbst geht es um drogenabhängige Frauen, die sich das Geld mit Prostitution verdienen. Dazu habe ich in Hamburg, Frankfurt, Berlin und Essen fotografiert. Die Kontakte sind in Sozialinstitutionen entstanden. Das Vertrauen und Fachwissen der Sozialarbeiterinnen ist mir bei allem zu gute gekommen. Außerdem habe ich mit der Gerichtsmedizin in Hamburg kooperiert, um auch die Toten ins Bild zu setzen. Der fotografische Teil der Arbeit ist in mehrere Kapitel unterteilt. Er wird von einem Text begleitet, der dem Tagebuch einer Drogenabhängigen entnommen ist.

Lucinda Devlin: *Omega Suites*

Zwischen 1991 und 1998 hat die Fotografin Lucinda Devlin zweidrittel der Gefängnisse in den Vereinigten Staaten besucht, die die Todesstrafe ausführen, und hat deren leere Exekutionsräume fotografiert. Die Fotografien sind Teil einer logischen Fortentwicklung von Projekten, die die Intimität des Körpers in Relation zu Verfahren erkunden, ob medizinisch, juristisch oder therapeutisch, die allesamt verschiedene Grade von Passivität von ihren Teilnehmern erfordern. Auch wenn es nicht ihre Intention war, eine Polemik über die Todesstrafe zu erstellen, so ist ihre Arbeit in den folgenden Jahren doch oft als solche angesehen worden.

Die Omega Suites, wie die Arbeit betitelt wurde, hat Kraft der Kunst einen Aspekt der amerikanischen Gesellschaft ins Licht gesetzt, der kontinuierlich einen konfliktreichen Dialog darstellt, der die grundlegende Empfindung dessen, was unsere zivilisierte Gesellschaft konstituiert, in Frage stellt.

Die Künstlerin legt wert darauf, dass ihre Arbeit nicht von ihrem persönlichen Standpunkt dominiert wird, vielmehr erlaubt sie dem einzelnen Betrachter zu einer eigenen Sichtweise dieser Räume und ihrem Gebrauch zu kommen.

Devlin wird die Rolle des „letzten Blicks“ von dem Blickwinkel all derer, die freiwillig oder unfreiwillig Teil dieses Prozesses der Exekutierung sind, diskutieren; die Verurteilten, die Familien der Opfer, das juristische System, die Zeugen, die Medien, die Betrachter und der Fotograf.

Peter Geimer: *Vorlaufen in den Tod. Capas letztes Bild*

Am 25. Mai 1954 fotografierte Robert Capa während des Indochinakriegs eine Landschaft im Süden von Hanoi. Die Aufnahme zeigt einen verstreuten Trupp von Soldaten, auf der Straße nach Thai Binh – nichts Besonderes. Doch handelt es sich bei der Aufnahme vom Mai 1954 um Capas letztes Bild. Wenige Augenblicke später trat der Fotograf auf eine Landmine, die ihn tödlich verletzte, während der Film unversehrt in der Kamera verblieb. Mit diesem Wissen verändert sich der Blick auf das Bild. Man schaut es an, als müsse in der unwirtlichen Landschaft der kommende Tod des Fotografen bereits irgendwo zu entziffern sein. Ähnlich wie die letzten Worte eines Verstorbenen wird auch die letzte Foto retrospektiv zum Gegenstand einer unvermeidlichen Aufladung – als müsse sich in seiner Endgültigkeit etwas verdichten und zum synthetisierenden Abschluss kommen, obwohl die Aufnahme vielleicht eine ganz belanglose Szene zeigt. Am Beispiel des Fotos vom Mai 1954 geht der Vortrag der Frage nach, wie die Kategorie des »Letzten« die Lektüre eines Fotos bestimmen kann und welche besondere Zeitstruktur dem letzten Foto zugrunde liegt.

Anton Holzer: „Death in the making“, Robert Capas Foto des fallenden Soldaten

Es ist ein letztes Bild par excellence: Der getroffene Soldat bricht unter der feindlichen Kugel zusammen. Sein rechter Arm ist ausgestreckt, die Hand, die das Gewehr umklammerte, löst sich, der Körper fällt zurück, er ist dabei, das Gleichgewicht zu verlieren. Im nächsten Augenblick wird er leblos am Boden liegen. Die Fotografie hält den Augenblick des Sterbens in einer dramatischen Nahaufnahme fest.

Robert Capas Fotografie „Der fallende Soldat“, die 1936 im Spanischen Bürgerkrieg entstand, gilt bis heute als das berühmteste Kriegsfoto aller Zeiten. Es ist – inmitten anderer Bilder kriegerischer Gewalt – ein beruhigendes Bild. Denn es erzählt eine Wunschgeschichte des Krieges: der Soldat tritt uns als heroischer Einzelkämpfer entgegen, er wird zur archetypischen Figur des unerschrockenen Soldaten, der dem Feind (der sich verbirgt) schutzlos und auf offenem Felde entgegentritt und der von einer einzigen Kugel getroffen wird.

Capas Foto ist aber auch ein beunruhigendes Bild des Todes. Denn seit über drei Jahrzehnten tobt ein erbitterter Kampf um seine Deutung. Ist es „echt“, ist es gestellt? Starb der Soldat wirklich? Der Vortrag beschäftigt sich mit der Frage, warum gerade dieses Bild zur Ikone wurde und wieso es als letztes Bild nicht zur Ruhe kommen will.

Marrie Bot: Ein letzter Gruß. Trauer- und Bestattungsrituale in den Niederlanden

Marrie Bot ist eine niederländische Künstlerin, die auf sozialdokumentarischer Fotografie spezialisiert ist. Sie wird über die Entstehung ihres Fotoprojektes über die Trauer- und Bestattungsrituale in den multikulturellen Niederlanden sprechen.

Der plötzliche Tod ihres Vaters 1984 hat sie zu ihrer Beschäftigung mit Tod, Bestattung und Trauerritualen geführt. Zu dieser Zeit habe sie realisiert, wie wenig wir eigentlich darüber wissen. Sie hat an dem Projekt von 1990 bis 1998 gearbeitet. Während dieser Zeit hat sie über 100 Beerdigungen von Mitgliedern zehn unterschiedlicher Gruppen der niederländischen Bevölkerung besucht. Ihre Fotografien umfassen den Zeitraum von der Totenwaschung bis zu jenen Trauerritualen, die noch Jahre später wiederholt werden. Ihre Fotografien begleiten eine umfassende Studie über die Bedeutung der verschiedenen Rituale. In ihrem Vortrag wird sie die Unterschiede und Ähnlichkeiten in den verschiedenen Bevölkerungsgruppen beschreiben.

Helga Lutz: Fast-tot. Zur künstlerischen Inszenierung einer Grenze

Der Tod ist weder sichtbar noch unsichtbar. Er ist, wie Thomas Macho und Kristin Marek es kürzlich formuliert haben „dem Regime der Visualisierungen, der Erhellungen und Verfinsterungen schlechthin entzogen. Wo ich existiere ist kein Tod, und wo der Tod hinkommt, lebe ich nicht mehr.“ Diese Undarstellbarkeit, so das Argument der Autoren, hat zu allen Zeiten und in allen uns bekannten Hochkulturen einen Sturm von Bildern und Visionen hervorgerufen. Darstellungen, mit denen man die grauenvolle Leerstelle, die logische Lücke der Phantasie, die abgrundtiefe Angst zu beschwören, zu beschwichtigen und zu leugnen sucht. Wir wappnen und schützen uns mit Bildern, und zwar nicht, weil uns der Tod selbst, sondern weil seine Nicht-Repräsentierbarkeit uns ängstigt.

Bilder vermögen nicht mehr, als den Tod eines anderen Menschen auszustellen. Und doch hat bereits Vladimir Jankélévitch darauf verwiesen, dass der Mensch, um dem Tod sein Geheimnis zu entreißen „das gefährlichste Unterfangen überhaupt wagt, indem er sich dem unheilvollen

Augenblick so weit wie möglich nähert – auf die Gefahr hin, selbst mit in den Hinterhalt zu geraten.“ Er schreibt: „Der Beobachter versucht, so nahe wie möglich (...) heranzukommen, um, wer weiß?“

Der Vortrag liest die photographischen Arbeiten von Sue Fox, Andres Serrano, Hans Danuser (u.a.) in dieser Perspektive: als Formen der Annäherung, die das, was traditionell nur geschönt, verhüllt, verborgen oder retuschiert sichtbar gemacht wird, - die körperliche Materialität des Leichnams, - plötzlich mit überwältigender Schärfe und Nahsicht zu Sehen geben. Damit rückt etwas ins Blickfeld, was die schützenden Funktionen des Bildes verkehrt: Denn das „gefährlichste Unterfangen“ ist von einem anderen Begehren geleitet, ist bestimmt von dem Verlangen nach einer Sphäre des Sehens, in der die ontologische Frage des Todes mit der empirischen zusammenzufallen droht und die Differenz zwischen dem Tod des Anderen und dem eigenen unsicher wird.

Esther Ruelfs: Zu Thomas Hirschhorns *Incommensurable Banner*

Die Arbeit Thomas Hirschhorns collagiert in einem schier endlosen Band Fotografien von verletzten, zerstückelten Körpern aus den Kriegsgebieten dieser Welt zu einem vier Meter hohen, variabel ausrollbaren, etwa 18 Meter langen Protestbanner.

Ich habe diese Arbeit in einer Ausstellung gezeigt. Den Ausgangspunkt für diesen Vortrag bilden meine Zweifel daran, ob man die Arbeit einem Museumspublikum zumuten kann und warum man sie dem Betrachter zumuten muss. Hirschhorn zwingt uns in der Betrachtung seiner Arbeit in eine voyeuristische Situation, die eine Verstörung und Verletzung unseres Blicks provoziert. Ich beschäftige mich mit der impliziten Gewalt, die den Blickstrukturen innewohnt, und der Macht dieser Bilder auf unseren Körper.

Linda Hentschel: Verletzbarkeit, Trauer, Ungehorsam: Judith Butler und eine Ethik des Visuellen

In ihren Gedanken über ein gefährdetes Leben, über Krieg, Affekt und die Rolle der Fotografie, begibt sich Judith Butler auf die Suche nach einer ethischen Verantwortung in Zeiten von Krieg und Terror nach dem 11. September 2001. Ihr Interesse ist, Fragen von politischer Macht und Anerkennung vor dem Hintergrund einer primären Verletzbarkeit des Subjekts zu reflektieren. In meinem Vortrag möchte ich zeigen, wie eine westliche Bilderpolitik die Gefährdetheit des Lebens anerkennen und in dieser Anerkennung als ein Medium der visuellen Kritik agieren kann.