

Katharina Kaiser (Kuratorin Haus am Kleistpark)

**Einführung am 29.5.2011 In die Ausstellung
BERLIN, Blicke – ein Fotopreis schreibt subjektive Stadtgeschichte**

Liebe Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung **BERLIN Blicke**,
liebe ehemalige Jurymitglieder des Fotopreises,
liebe ehemaligen Kooperationspartner
liebe Freundinnen und Freunde des Hauses am Kleistpark,
sehr geehrte Damen und Herren

Diejenigen unter Ihnen, die öfter hier ins Haus kommen, wissen, dass ich mich als Leiterin zumeist auf die Moderation beschränke und Wert darauf lege, dass Expertinnen und Experten einen kritischen Blick von außen auf unsere Projekte werfen.

Heute will ich die Einführung selbst halten, denn hier gilt es, auf die Konzeption zu schauen, die dieser Ausstellung zugrunde liegt und auf die Überlegungen, die uns dazu gebracht haben, diesen Fotopreis seit 20 Jahren auszuloben. Sie müssen sich jetzt 22 Minuten Zeit nehmen, um auf das Konzept von 22 Künstlern neugierig zu werden.

**Wir sind es gewohnt Fotografie als schnelles Medium zu konsumieren...
Ich möchte mit dieser Einführung Ihre Wahrnehmung verlangsamen.**

Aber vorher muss ich noch einen Dank loswerden.

Seit Beginn, d.h. schon in der ersten Ausschreibung 1990 für den damaligen „Schöneberger Fotopreis“, war es das Konzept, für die Preisträger nach einiger Zeit eine Ausstellung auszurichten und ihre Arbeit in einem Katalog zu präsentieren.

Nun ist uns beides gelungen – endlich – und es war nur möglich mit Unterstützung der **Wüstenroth-Stiftung**, die, wie die Fotokenner unter Ihnen wissen – selbst einen renommierten Fotopreis auslobt - und durch Kooperation mit dem **Berlin-Story-Verlag**, der sich zunehmend auf interessante Fotobücher über Berlin spezialisiert hat und nicht zuletzt durch das große Engagement von **Barbara Lauterbach**, die nicht nur einen Beitrag für dieses Buch geschrieben hat, sondern mit mir zusammen diese Ausstellung konzipiert hat.

Auch ihr kritischer Blick als eine unabhängige Kuratorin war mir wichtig ebenso wie der Beitrag von **Dr. Enno Kaufhold** im Katalog, der diesen Fotopreis in die Entwicklung der Stadtfotografie in den letzten 20 Jahren eingeordnet hat.

Diesen Dank darf ich, so denke ich, auch im Namen der beteiligten Fotografinnen und Fotografen aussprechen, denn der Katalog und die Ausstellung stellen ihre jeweils individuelle Arbeit in einen größeren Kontext.

Wenn Sie als Besucher durch die Ausstellung gehen, werden Sie schnell feststellen: In diesen Bildserien ist nicht - in einem äußerlichen Sinn - Bezirks-Geschichte abgebildet, sondern - wie der Titel der Ausstellung sagt- hier wird **subjektive Stadtgeschichte** geschrieben exemplarisch für das sich schnell wandelnde Berlin.

Subjektiv, das bezieht sich zunächst auf die Themenwahl, die die Künstler selbst getroffen haben und die heute in der Zusammenschau die Frage aufwirft, was sind in

den Zeiten jeweils die Themen, die für Künstler und die Gesellschaft, die sie umgibt, wichtig waren.

Subjektiv ist aber auch die spezifische Sichtweise, wie die einzelnen Künstler an das von ihnen gewählte Thema herangehen.

Einige Beispiele:

Wenn **Karine Azoubib** sich 2004 in ihrer Fotoserie mit einem Altersheim beschäftigt, dann sieht es anders aus als wenn **Thomas Leuner** 1992 die Menschen in seiner Serie „der 148er“ im Bus und aus dem Bus heraus beobachtet. Er, **Leuner**, geht dicht an Menschen heran, aber lässt dennoch jedem von ihnen seinen Raum. Sie entfalten ihre Persönlichkeit mitten im anonymen Alltag.

Karine Azoubib stellt die Menschen im Altersheim nicht dar, da kommt vielleicht eine Hand oder Schulter in das Bild, mehr ist es die Aura der Gegenstände, die diese alten Menschen umgeben und ein drittes von ihr zugefügtes Bild: z.B. Wasser, ein Traum, eine Hoffnung?

Jeweils 3 Bilder zusammen erzählen eine Geschichte, aber nicht Sozialgeschichte, sondern sie reflektieren den Blick einer jungen Frau, der Fotografin auf ihre Zukunft : Ist Alter notwendig Einsamkeit?

Eine Reportage über die S-Bahn- entstanden genau in der Zeit, als am S-Bahnhof Schöneberg sowohl die Ringbahn als auch die Wannseebahn noch gemeinsam in Betrieb waren und Letztere dann für 5 Jahre und die Ringbahn erst nach der Wende –1993 - wiedereröffnete.

Aber wenn Sie das Foto, das **Nelly Rau-Häring** von jener einzelnen Frau auf dem sonst leeren Bahnsteig gemacht hat länger betrachten, ist es eine Metapher für **Alter** und zugleich für das Beharren auf Autonomie und Mobilität, aber auch eine Metapher für Einsamkeit und Melancholie.

Eine genau gegenteilig motivierte Melancholie fängt **Janina Wick** in ihren Fotos von pubertierenden Mädchen ein. Es gelingt ihr, den „Schwebezustand“ zwischen „Kindsein“ und „Frauwerden“ in Bildern festzuhalten und dabei auch das Spannungsverhältnis zwischen Selbstinszenierung und Individualität darzustellen.

Subjektive Stadtgeschichte wird auch geschrieben, wenn sich **Karl-Ludwig Lange** 1980-81 von allen Seiten dem Gasometer nähert, bis er von oben herab den Blick auf den damaligen - für viele unerreichbaren - Osten der Stadt wirft, oder wenn **Lothar M. Peter** 1990

in zusammen einer Sekunde in 15 schnellen Bildern an 15 verschiedenen prägnanten Stellen den urbanen, lebendigen Stadtbezirk festhält. Die Bewegung, die Unschärfe in diesen Bildern gibt dem damaligen Szene-Bezirk in Westberlin eine adäquate Form. In **Wolfgang Ritters** Bildern, einer Demonstration am 25. Juni 1981, werden die Rituale aufgedeckt, die sich bei Polizisten und Demonstranten abspielen. An diesen Bildern kann man sehr genau die Unterschiede zwischen Fotojournalismus und Autorenfotografie erkennen. Versucht der Foto-Journalist in Einzelbildern die Situation dramaturgisch zuzuspitzen, schaut Ritter auf die Ränder, die Hilflosigkeit auf beiden Seiten. Selbst Drohgebärden entpuppen sich als Inszenierung, um Unsicherheiten zu überdecken.

Bisher habe ich Fotoserien beschrieben, die sich topografisch im Stadtraum auffinden lassen und wo uns die Veränderung – die **Zeit** – im Vergleich offenkundig ins Auge springt.

Ihnen wird dabei aufgefallen sein, dass einige Serien vor dem Beginn des Fotopreises 1990 entstanden sind. In den ersten 10 Jahren war es – in der Tat das

ausgewiesene Ziel der Ausschreibung, dass Fotografinnen und Fotografen – damals durchaus üblich – Langzeitstudien einreichen konnten.

So sind die ersten Fotos bereits in den 1980er Jahren entstanden, d. h., von den jeweiligen Jurys wurden bereits abgeschlossene Projekte bewertet.

Über Jurys zu sprechen heißt festzustellen: Ein Preis ist nicht zuletzt anerkannt durch die Jury, die diesen Preis vertritt.

Zur ersten Jury gehörte **Janos Frecot**, der die Fotoabteilung der Berlinischen Galerie aufgebaut hat, und der uns mit dieser Geste ausdrücklich in unserer Absicht bestätigt hat, auf der Bezirksebene einen solchen Preis einzurichten, der Impulse für die aktuelle Stadtfotografie geben könnte.

Er und alle nachfolgenden Jurymitglieder (im Katalog nachzulesen) haben uns durch ihre Entscheidungen darin unterstützt, Fotografinnen und Fotografen auszuwählen, die sich auf Gesellschaft einlassen, genau hinsehen und damit den Betrachtern etwas über die Zusammenhänge der Welt und sich selbst vermitteln.

Daher ist das Zitat von **Janos Frecot** auf der Rückseite des Katalogs nicht etwa eine Reminiszenz an die frühen Jahre des Preises, sondern es drückt das Konzept dieses Preises aus - und – das möchte ich an dem heutigen Tag ergänzen, es ist auch der Kerngedanke, das Movens meiner Tätigkeit hier im Haus am Kleistpark für alle Kunstausstellungen : Künstler vorzustellen, die so etwas wie Seismografen der Gesellschaft sind.

Zitat Fecot 1996:

„... Die Voraussetzung für das Begreifen der Welt besteht im Erfassen und Miterleben des Nächstliegenden . Die Welt ist auch nur ein Konglomerat aus Provinzen“

Zurück zur Jury:

Nach ausführlichen Diskussionen in der Jury wurde der Preis ab dem Jahr 2000 als Stipendium ausgeschrieben. D.H., die Jury hatte von nun an eine Projektidee mit einem Referenz-Projekt zu bewerten, die dann jeweils im Folgejahr realisiert wurde.

Seither kommen auch mehr experimentelle Formen ins Spiel:

So z.B. das Projekt von **Peter Bajer** 2001, in dem er mit einer Luftmatratze durch den Bezirk zog, auf der zufällige Passanten neben einer Straßenkreuzung, auf dem Fußballplatz oder vor einem Supermarkt Platz genommen haben.

Der Betrachter kann sich symbolisch - oder heute in der Ausstellung real - auf die Luftmatratze legen und den Protagonisten beim Denken zuschauen.

An den Erinnerungen Anderer teilhaben und dabei auf die eigenen Erinnerungen stoßen kann man auch in den Fotos von **Michael Nager**. Nein, das ist nicht ganz korrekt – es sind nicht seine Fotos sondern Fotos, die er sich von verschiedensten Bewohnern des Bezirks hat schenken lassen und die er nun neu, in 3er-Gruppen für seine *“Sonntagsbilder“* zusammensetzt. Zwischen den 3 Bildern der Triptychons entsteht jeweils eine Erzählung, ein Narrativ, das sich aber nicht auf das Ereignis bezieht, das fotografiert wurde, sondern im Kopf des Fotografen und in den Köpfen von uns als Betrachter entsteht. Und diese Erzählungen sind so unterschiedlich wie die Erinnerungsformen und Motive derer, die sich diese Fotos anschauen.

Methodisch nimmt er eine Strategie der aktuellen Kunst auf:

Appropriation–Art, d.h., die Wiederverwertung und Umdeutung vorhandener Kunst.

Natalie Kriwis konzeptuelle Serie von 2005 „*Prostitution*“ enttäuscht auf den ersten Blick die Erwartungen. Sie gibt uns keine Antwort auf voyeurhaftes Begehren. Außer einem Knie kommt nichts von den (hier weiblichen) Prostituierten ins Bild, sondern die „Zwischenzeiten“, die Wartephase aus denen der Beruf der „Sexarbeiterin“ (so heißen heute die Prostituierten auch gewerkschafts-offiziell) zu einem großen Teil besteht. In ihrer Alltäglichkeit sind diese den Pausensituationen anderer Berufe zum Verwechseln ähnlich. Irritationen rufen die authentischen Texte der Frauen hervor, die zum Konzept dazugehören und die bei männlichen und weiblichen Betrachtern/Lesern sicher sehr unterschiedliche Assoziationen hervorrufen werden.

Aber auch schon Ende der 1990er Jahre gab es konzeptuelle Fotografie, wenn auch eher im Bereich der „**Fotografie als Kunst**“ als im Bereich der „**Stadtphotografie**“.

Herausgefordert durch den Fotopreis haben **Ildar Nazyrov**, **Hans-Peter Klie** und **Ludovic Fery** ihre bereits realisierten konzeptuellen Projekte vorgelegt. **Fery** hat mit einer Vorsatzlinse die Stadt beobachtet, aber, was auf den 1. Blick aussieht wie ein technisches Experiment oder ein Op-Art-Bild, lässt bei näherem Betrachten zwei Bildebenen des Stadtraums gleichzeitig erscheinen. Und was er „*Einheit und Fragment des Ganzen*“ nennt, ergibt eine räumliche Gesamtstruktur.

Auch **Klie** legt zwei Ebenen übereinander. Hier ist es ein 1997 aktueller Fragebogen einer Konsumentenbefragung „Lifestyle“, den er über ausgewählte Bildausschnitte aus dem Stadtraum legt. Dabei entstehen viele semantische Bezüge zwischen den Fragen und den Bildmotiven, aber - wenn man den philosophisch geschulten Fotografen kennt - noch weitere Ebenen zwischen Text und Bild, die in den Zwischenräumen auftreten und in ihrer Struktur letztlich die Frage nach dem Wesen der Fotografie als Teil unsers Informationssystems stellt.

Nazyrov erfindet gar eine eigene Theorie: „*Messungtionism*“ .

Der in den 1990er Jahren in Berlin lebende französische Künstler dekliniert, die Frage nach der Gleichzeitigkeit von Zeit, Bewegung und Raum unter den Yorckbrücken durch. Sie sehen in der Ausstellung ein Modell, das er sich im Idealfall in menschengroßem Maßstab realisiert vorstellt.

Hier mussten die Ausstellungsgestalter passen, nicht nur aus finanziellen, sondern auch aus Raumgründen (Ihre Phantasie als Betrachter ist gefragt).

Subjektive Stadtgeschichte: Im Mittelraum haben wir versucht - ohne Erklärungen - visuell ihre Vielfalt deutlich zu machen. Hier stehen an der großen Stirnwand alle 22 Positionen neben- und übereinander.

Im Vergleich werden die historischen Veränderungen und die unterschiedlichen Sprachen der Fotografie sichtbar.

Der Stirnwand gegenüber, die Serie der ersten Preisträger von 1990 und der letzte von 2010.:

Einer Langzeitstudie über den „*Crelle-Kiez*“ von 1984 bis 87 ist die Serie von **Ute** und **Bernd Eickemeyer** entnommen. Den Bildern im klassischen Schwarz-Weiss auf Barytpapier merkt man an, wo die historischen Vorbilder ihrer intensiven Menschen-Fotografie liegen, bei der sozialen Portraitfotografie eines **August Sander** Mitte der 20er Jahre etwa. Solche Fotos brauchen ein sozial gesichertes Milieu und den Fotografen als ein vertrautes Gegenüber, sie sind mit einem schnellen Schuss einer Digital-Kamera nicht mehr möglich.

An der gegenüberliegenden Wand im Mittelraum der jüngste Fotopreis 2010 und zugleich einer der Jüngeren der beteiligten Fotografen: **Arnd Weider**. Digitale Fotos, - aber keine Schnellschüsse. **Weiders** Arbeiten geht eine intensive theoretische Auseinandersetzung - in diesem Fall mit Foucault - voraus. Die **Gleichzeitigkeit** von Zeitschichten interessiert ihn, die sich in älteren Gebäuden finden lassen.

Diese Bilder vom Flughafen Tempelhof sind unerwartet, sind im Foucaultschen Sinn „Gegenplatzierungen und Widerlager“, sie repräsentieren das Nicht-Repräsentative, und sie repräsentieren- in jedem einzelnen Bild - und verstärkt in der Serie als Summe - **Z e i t**

An einem Ort, an dem sich in den Schichten: NS-Zeit, Zwangsarbeiterlager, Nachkriegszeit, Blockade, Repräsentation der amerikanischen Besatzungsmacht, Zentralflughafen von West-Berlin und Stillstand-Wartestand nach der Schließung des Flughafens eingeschrieben haben.

Konzeptionell ganz anders geht **André Kirchner** an Architektur heran in seiner Langzeitstudie „*Peripherie und Mitte*“ innerhalb derer er eine Serie über Berlin-Schöneberg fotografiert hat. Es geht ihm bewusst um die Oberfläche der Architektur, er sucht in den verschiedenen Stadträumen die Lücken und Widersprüche, „Das Dazwischen“ wie jüngst der Europäische Architektur-Fotopreis betitelt war. Architekturfotografie, Stadtfotografie auch bei **Fred Hüning**, aber ihn interessiert in seiner Serie „*Sicht/Beton*“ von 2007 Architektur in der sich - eher unscheinbar- Natur geradezu einschmuggelt. Hier hat die Jury das gesehen, was der französische Theoretiker **Roland Barthes** in seiner „*Hellen Kammer*“, der Bibel für alle, die sich mit Fotografie beschäftigen, mit der Kategorie des „*punctum*“ bezeichnet hat: „Störungen“, welche sich in Fotos finden lassen und welche gerade die klassische Architekturfotografie – z.B. die Becher-Schule- unbedingt zu vermeiden sucht.

Denn sonst kann der Betrachter trotz strenger Komposition des Bildes den kleinen Vogel – hat er ihn erst einmal entdeckt – nicht mehr übersehen, der kleine Vogel, der sich ungeplant in der Teilsekunde des Auslösers ins Bild gedrängt hat.

Etwas anderes kann sich aber auch einschleichen und ein Bild neu interpretieren, wie es der Fotograf – hier die Fotografin – so nicht geplant hat:

Die Farbe - die Farbe als „*punctum*“? .

In der Serie „*Confinement and Production, Reproduction and Confinement*“ (Beschränkung und Produktion, Reproduktion und Beschränkung) von der heute wieder in Israel lebenden Künstlerin **Orit Siman-Tov**. Ihr geht es um die Strukturanalyse repressiver Stadtmöblierung. Die Farbe aber macht aus diesen konstruktiven Bildkompositionen Bilder von geradezu klassischen Schönheit.

Florian Rexroth hingegen lässt bewusst offen, ob man als Betrachter, Betrachterin sofort erkennen soll, dass seine Bäume in der Stadt nicht etwa digital freigestellt sind oder gar Schnee eine weiße Fläche hinter die Stadtbäume gelegt hat. Nein, er hat die Bäume der Stadt behandelt wie es in der Portraitfotografie um 1900 im Portraitstudio üblich war. Er hat den Hintergrund und auch den Vordergrund, der nicht ins Bild kommen soll mit weißen Tüchern verhängt, die sich nur durch einen Faltenwurf oder durch den unwirklichen Schwebezustand bei näherer Betrachtung entdecken lassen.

Hat man diese Methode einmal durchschaut, kann sich der Blick nicht mehr frei davon machen und der Betrachter hat erkannt, warum diese Bäume diese Anmutung von individuellen Portraits haben.

Immer da, wo Fotografen den Zufall bewusst zulassen, drängen sich – nennen wir es mit Barthes weiter „punctum“ – andere Wirklichkeiten ins Bild.

In **Jens Oliver Neumanns** privaten Mythologien mitten im Alltag oder in den „Briefen von Unbekannten“, wie **Winfried Mateyka** die nächtlichen Graffiti, bzw. die „tags“ nennt. Auch **Wolf Klein** sucht Spuren von Unbekannten in den Straßen, die diese unbeachtet hinterlassen haben und die uns zu „*Grenzbetrachtungen*“ herausfordern. Er stellt die in 4 Monaten entstandenen 450 Fotos als Block ins Netz und kombiniert sie mit Tagesereignissen aus der Presse. In der Ausstellung als bewusst schnelle digitale Dia-show und Tonschleife präsentiert.

Vielleicht geht es Ihnen beim Betrachten der Bilder so, wie es **Walter Benjamin** schon 1931 so unnachahmlich beschrieben hat:

**„...die exakteste Technik (gemeint ist die Fotografie)...
kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben(...)
Aller Kunstfertigkeit des Photographen (...) zum Trotz fühlt der Beschauer
unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall,
Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter
Gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden,
in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute
das Künftige noch heut und so beredt nistet,
daß wir, rückblickend, es entdecken können...“**

Die Fototheorie-Kenner unter Ihnen und die aufmerksamen Zuhörer haben es sofort bemerkt : Benjamin beschreibt das, was Barthes, der strukturalistische Denker, fast 50 Jahre später das „punctum“ genannt hat, übrigens ohne sich in seinen Quellen auf Benjamin zu beziehen. Ist es - punctum – das was sich in Barthes' Kopf vielleicht irgendwann festgesetzt hat gegen das „*Kalkulierte Studium*“ wie er selbst es nennt, - wir wissen es nicht.

Aber für **Sie** ist das Zitat vielleicht eine Anregung, durch diese Ausstellung zu gehen, und dabei dem Geiste des genussreichen Beobachters und Flaneurs **Walter Benjamin** zu folgen.

Ich danke Ihnen für Ihre Geduld

W.Benjamin : Kleine Geschichte der Photographie 1931, in Literarische Essays in Angelus Novus, Ausgabe 1966, Ausgewählter Schriften s. 232, Suhrkamp