



ORTSTERMIN

Franziska Brons über (Tat)Orte im NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf

Es waren Atgets menschenleere Ansichten des nächtlichen Paris der Jahrhundertwende, die Walter Benjamin zu seiner grundlegenden Interpretation fotografischer Bilder als Aufnahmen eines „Tatorts“ veranlassten, fand er in ihnen doch exemplarische „Beweisstücke“ für einen historischen Prozess, im Zuge dessen eine unmittelbar affektgeladene Betrachtungsweise an Stelle einer distanziert auratischen Wahrnehmung trat. Die objektive Realität des modernen Lebens wird Benjamin zufolge nicht nur durch die dokumentarische Wiedergabe des Gewesenen in einem indexikalischen Bild, sondern gleichermaßen durch die begleitende Beschriftung vermittelt, „ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefahren stecken bleiben muß“¹.

Unter dem Titel „(Tat)Orte“ versammelte eine Düsseldorfer Ausstellung, die ihre Exponate aus vier Einzelausstellungen² rekrutierte, sowohl Polizei- als auch Pressefotografien, die – auch wenn in mehrfacher Hinsicht eine buchstäbliche Lesart der Benjamin’schen Metapher nahe gelegt

wurde – offenkundig nur schwer unter einer sie vereinigenden Gesamtüberschrift zu fassen waren. Vielmehr eröffnete sich in der Ausstellung ein diffuses Panorama, als dessen kleinster gemeinsamer Nenner die fotografische Wiedergabe von Orten, an denen die mehr oder weniger sichtbaren Spuren eines vorangegangenen gewaltsamen Ereignisses dokumentiert wurden, auszumachen war. So hielt der längst im Kunstkontext etablierte amerikanische Pressefotograf Weegee im nächtlichen Einsatz Mord und Totschlag, aber auch polizeiliche Verhaftungen sowie Rettungsaktionen der Feuerwehr im New York der dreißiger und vierziger Jahre fest – häufig in Hinblick auf ihre journalistische Verwertbarkeit. Gezeigt wurde zudem das fotografische Werk von Enrique Metinides, der unter anderem durch seine Aufnahmen der Opfer von Verkehrsunfällen und Naturkatastrophen bis 1997 die Titelseiten der mexikanischen Tageszeitung *La Prensa* prägte, sowie historische Bestände aus dem Archiv des Los Angeles Police Department, die von didaktischem Bildmaterial über die Dokumentation von Gewaltverbrechen bis hin zu kriminalistischen Indizien reichten. An dieser funktionalen Stelle



setzten auch die Aufnahmen des Schweizer Polizisten Arnold Odermatt an, der seit den sechziger Jahren ursprünglich für rein dienstliche Zwecke Auto-Karambolagen im Kanton Nidwalden dokumentierte.

Der Disparität der einzelnen Ausstellungsteile wurde im kuratorischen Konzept insofern Rechnung getragen, als die Aufnahmen aus New York, Los Angeles, Mexico City und Nidwalden, zwischen denen sich neben der geografischen eine zeitliche Kluft von rund sechzig Jahren auftut, jeweils separat in durch unterschiedliche Farbgebungen voneinander abgesetzten Kabinetten gezeigt wurden.

Unter Verweis auf jüngere Debatten um Bilder der Gewalt und Bildpolitik – in der Einleitung des Katalogs werden beispielsweise die Handy-Fotos von den Terroranschlägen auf die Londoner U-Bahn, Aufnahmen von „embedded journalists“, die Bilder des 11. September, Folteraufnahmen aus Abu Ghraib, der dänische Karikaturenstreit sowie Susan Sontags Ausführungen zur Kriegsfotografie und Oliviero Toscanis Kampagnen für Benetton in den frühen neunziger Jahren als Referenzen angeführt – stellte die Ausstellung eine übermä-

ßig generalisierende Verbindung zwischen den hinsichtlich ihres Funktionszusammenhangs zu differenzierenden Bildern aus den Bereichen der Pressefotografie und der polizeilichen Dokumentation her. Damit einhergehend wurde ein allzu forcierter Aktualitätsbezug für das historische Material aus der Zeit vor der Verallgemeinerung des Zeugenprinzips durch digitale Bild- und Kommunikationsmedien verfolgt, wobei die spezifische dokumentarische Ästhetik dieser Bilder nicht in den Blick genommen wurde.

So lassen sich Arnold Odermatts kontrastreiche und streng komponierte Ansichten von Unfallorten, die in einer Auswahl von Harald Szeemann 2001 auf der 49. Biennale von Venedig präsentiert wurden, nicht vorrangig unter dem Aspekt der beunruhigenden Betrachtung des Leidens anderer verhandeln. In Aufnahmen wie der eines 1965 in Buochs von der Straße abgekommenen und in einen See gestürzten VW-Käfers gibt Odermatt in einer surreal anmutenden Szene – deren Beschriftung sich lediglich auf Nennung von Ort und Jahr beschränkt – keinerlei Informationen über das dem voyeuristischen Blick des Betrachters entzogene Schicksal des Unfallopfers und lässt die polizeiliche Ermittlungsarbeit in den Hintergrund treten; das Augenmerk liegt vielmehr auf dem Nebeneinander eines deplatzierten und deformierten technischen Objekts und einer dramatisch ausgeleuchteten, nahezu menschenleeren Naturkulisse.

Auch innerhalb des breiten Spektrums kriminalistischer Fotografie aus den Beständen des erst 2001 wiederentdeckten Archivs des LA Police Department finden sich in der Ausstellung Fotografien, die sich einer eindeutigen Lesart als Dokumente der Gewalt entziehen und in ihrer Ästhetik an künstlerische Strategien denken

lassen. Eine Reihung von frontal aufgenommenen tristen Vorort-Fassaden mit Geschäftsnamen wie „Southernbarbecue“, „Gil’s Tavern“ oder „Konny’s Delicatessen“, vor oder hinter denen sich – so lässt sich in diesen Fällen aufgrund mangelnder „case information“ nur mutmaßen – ein Verbrechen zugetragen hat, erinnert an die Serialität der konzeptuellen Fotografie Ed Ruschas der Architektur in L.A. ebenso wie an Joel Sternfelds verspätete Re-Inszenierung einstmaliger Tatorte. Trotz der jeweils direkt ins Bildfeld gesetzten, in Weiß aufgetragenen Beschriftungen, die oftmals nur aus kryptischen Kombinationen von Buchstaben und Zahlen bestehen, lässt sich ihr exakter Zusammenhang als dokumentarisches Bild heute nicht mehr rekonstruieren. Sie bleiben als Fotografien daher zum Teil in jenem „Ungefährten stecken“, von dem Benjamin sprach, und eröffnen darin eine Dimension des Ästhetischen, in welcher der dokumentarische Status des Bildes zwar prekär, die kriminalistische Aufmerksamkeit des Betrachters jedoch umso mehr gefordert wird.

„(Tat)Orte“, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf, 1. Juni bis 6. August 2006.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M. 1977, S. 368–385, hier S. 385.
- 2 „Weegee – The Famous“, Ausstellungskonzeption und Tourneeorganisation Institut für Kulturaustausch, Tübingen; „Enrique Metinides“, Zabudowsicz Art Trust und Photographer’s Gallery, London; „Arnold Odermatt“, Springer & Winckler Galerie, Berlin; „The Art of the Archive“, organisiert vom Kunsthaus Zürich in Zusammenarbeit mit fototeca, Los Angeles, The City of Los Angeles und dem Los Angeles Police Department.

EINE ALUPLATTE, EIN AMETHYST **Jutta Voorhoeve über Thilo Heinzmann in der** **Galerie Guido W. Baudach, Berlin**

Böse Zungen behaupten, es sei überhaupt nichts hinter Bildern.¹ Sie seien pure Oberfläche, nicht mehr als ein klug kalkulierter Effekt der Sichtbarkeit. Bei Thilo Heinzmann kommt die Rückseite der Oberfläche ins Spiel – der Kristall knallt von hinten direkt durchs Metall. Um genau zu sein: der Amethyst. „Geheimnis“ – so der Titel der Arbeit – verweist dabei auf das ominöse Geschehen auf und hinter dem Bildträger. Aus einer belanglosen Baumarkt-Aluplatte bohrt sich ein nicht gerade kleinlich bemessener Halbedelstein. Von hinten drängt er sich in die Bildoberfläche, brutal und doch mit einer Selbstverständlichkeit, als wäre seine Form schon immer latent in der Platte angelegt gewesen.

Dass Thilo Heinzmann Malerei mit anderen Mitteln betreibt, ist bekannt und bereits betont worden.² Der Amethyst, der Glassplitter oder der Bauklotz er- bzw. übersetzen den Pinselstrich, die Leinwand wird gegen Styropor oder dieses Mal gegen weiß beschichtete Leichtmetallplatten ausgetauscht. Das Austauschen der Materialbasis ist insofern auch ein Übersetzungsakt, als dass Heinzmann in dieser Differenz die grundsätzliche Logik der Bildproduktion vor Augen stellt. Das materiale Substrat der Zeichen ist sekundär, gilt es doch eine semantische Rahmung der Zeichen, wie vage und mehrdeutig sie angelegt sein mag, so zu platzieren, dass sie einen bestimmten referenziellen Verwendungssinn zumindest nahe legen. Dafür reicht Thilo Heinzmann ein Bauklotz.

Der Clou ist auch nicht, dass „armes“ oder als billig einzuordnendes Material angewendet wird. Der eigentliche ästhetische Dreh der Arbeiten ist der materiale Minimalismus, die maximal redu-