

Markus Heidingsfelder

Fiktionen des Faktischen

Rede anlässlich der Ausstellung „No Tears. Photos 1980-1990“

Die Fotos von Wolfgang Burat sind nicht von selbst entstanden, sie verdanken sich einer Absicht - aber welcher? Er will uns etwas mitteilen - aber was? Das Hergestelltsein der Fotos - eine Artifizialität, die der schwarze Rahmen und der Blitz zusätzlich betonen - verweist auf eine Mitteilungsabsicht. Vielleicht sieht er mehr in seine Fotos hinein, als andere herauslesen können: „Dieses Bild verkörpert die Sehnsucht in ihrer reinsten Form!“ Vielleicht ist es umgekehrt. Aber das gilt für jede Kommunikation. Allerdings sind seine Fotos nicht auf ein angemessenes Verständnis aus im Sinne von: Ja, finde ich auch/Nein, finde ich nicht.



Wir müssen deshalb auch nicht wissen, was der Fotograf im Sinn hatte, als er sein Objektiv nach dem Cure-Konzert auf Robert Smith richtete. Das weiß er vermutlich nicht einmal selbst. Die meisten Fotos sind von vornherein inhärent vieldeutig angelegt - es geht nicht um die Übermittlung einer Information („Robert Smith ist erschöpft“). Wir müssen nur wissen, dass Burat uns mit diesen Bildern etwas sagen will. Burats Fotos warten nicht auf ein ja oder nein - anders als jenes „No Tears“ im Ausstellungstitel. Natürlich kann man über sie sprechen, können wir das Portrait von

Smith für gelungen oder mißlungen erklären und damit in die Gabelung laufen, mit dieser Mitteilung akzeptiert oder abgelehnt zu werden. Aber das ist nur Kommunikation über das Foto, nicht Kommunikation durch das Foto. Das Bild von Smith engagiert uns mit Beobachtungsleistungen, die diffus genug sind, die Ja/Nein-Bifurkation zu umgehen. Wir sehen, was wir sehen: Haare, Schrankwand, Koffer, Dose, Heizung. Diese Wahrnehmung lässt sich nicht bestreiten. In den Worten von Spex-Autorin Clara Drechsler:

„Das Größte aber ist die Sinnlichkeit der fotografischen Information. Einen Text muß man lesen, d.h. man muß bereits denken, um die Information überhaupt zu erhalten. Das Foto dagegen starrt einen an oder läßt tiefblicken, in jedem Fall stürzt es sich direkt übers Auge ins Hirn. Ich denke da an Wolfgangs Foto von mir und meinen Zähnen. Literatur über die Spätfolgen der Karies läßt mich kalt. Beim Anblick des Fotos begann mein linker Schneidezahn zu wackeln. Das nenne ich Fotografie.“

Gerade Fotos machen sich die auf den Wahrnehmungsmedien beruhenden Evidenzen zunutze. Deshalb kann ein Rahmen, der sie ausgrenzt, nicht schaden. Er grenzt sie auch aus der Zeit aus, die außerhalb des Rahmens ja immer weiterläuft. Er isoliert das Foto, es ist nun nicht mehr Teil der Umgebung. Der Rahmen konstituiert einen eigenen Raum - so ähnlich wie eine Bühne. Einen imaginären Raum, der uns an einer Fiktion des Faktischen teilhaben lässt: So ist es gewesen. Das ist Robert Smith. Er hat dort gesessen. Er hat genau so ausgesehen. Er war angezogen und geschminkt. Er hat gelächelt. Er war 'wirklich' 'da'. Und diese Plastiktüte auch.

Aber er war zu dem Zeitpunkt, als Burat dieses Foto schoß, ganz sicher nicht von einer schwarzen Linie umrahmt. Er war nicht: schwarzweiß. Er befand sich nicht auf Fotopapier. Er verharrte nicht stundenlang in dieser Pose, diesem Zustand oder dieser Zustandslosigkeit, dieser zeitlosen Unwirklichkeit, katalepotisch fixiert. Dieser Aspekt verweist auf eine zweite Grenze, denn der imaginäre Raum muss auch 'von innen heraus' konstituiert werden. Zum Beispiel durch den Blitz, den Burat zudem auf ganz besondere, 'typische' Art und Weise zum Einsatz bringt, durch den Verzicht auf Farbe, durch die Wahl des Sujets, die Einstellung, die Entwicklung.

Wir können ein solches Foto wieder und wieder betrachten - im Gegensatz zu jenem Robert Smith, der irgendwann die Haltung änderte, aufstand und den Raum verließ. Im Gegensatz zu einem Musikstück von The Cure, das durch sein eigenes Vergehen bestimmt ist. Ein Foto bindet Zeit - als identifizierbares, wiedererkennbares Objekt. Dies ist die Realität des Fotos. Unsere Realität dagegen besteht aus einer Vielzahl von Ereignissequenzen, aus ständiger Selbstaflösung, aus der ein Foto einen Moment ausgrenzt, ausschneidet: das einzelne, singuläre Ereignis, es derart erst zu einem Ereignis machend. Noch einmal Clara Drechsler:

„Die Szene auf dem Foto wird aus dem natürlichen alltäglichen Ablauf herausgerissen und wirkt dadurch seltsam und besonders.“

Anders als der Fotografierte oder das Fotografierte ist das Foto scheinbar der Zeit enthoben, auch wenn es sich natürlich ebenfalls

durch die Zeit bewegt. Aber es verändert sich nicht, zumindest nicht wesentlich. Im Gegensatz zur Rezeption der im Rahmen dieser Ausstellung gezeigten Fotos. Dass diese sich verändert hat, lässt sich beobachten. Wir nehmen Burats Bilder, mit einem Abstand von mehr als zwanzig Jahren, anders wahr.

Der Titel „1980 - 1990“ weist ihnen von vornherein einen Platz innerhalb eines längeren Zeitraums zu, versucht sie als Geschichte beobachtbar zu machen. Hier das Einzelereignis - das Foto von Robert Smith -, dort seine Einbettung in einen längeren Zeitraum, der mit dem Beginn der 90er Jahre plötzlich abbricht. Das Dekadenmodell verführt zu derartigen Abbrüchen, Enden, die sich, blickt man auf den flow der Ereignisse, den nie abreißen Strom dessen, was geschieht, der höchstens Umschwünge, Momente des Schneller- bzw. Langsamerwerdens kennt, Schnappschüsse und Langeweile, Variationen und Restabilisierungen, kaum rechtfertigen lassen. Dass Wolfgang Burat das Fotografieren von Pop plötzlich einstellte, hat vor allem biographische Ursachen; es ist verlockend, diesen Umstand auf die geschichtliche Bewegung, den Strukturwandel von Pop selbst zu beziehen.

Denn die strukturellen Bedingungen für Popmusik haben sich deutlich geändert - auch davon erzählen Burats Bilder. Manche sprechen von dramatischen Veränderungen, andere von Nuancen. Und wie bereits erwähnt, gilt das auch für die strukturellen Bedingungen unseres Wahrnehmens und Denkens, jene Bedingungen, in die wir ein Ereignis wie diese Ausstellung einbetten, die wiederum als Struktur fungiert, Vorbedingung für die Wahrnehmung der einzelnen Bilder als Singularitäten ist. Der Strukturwandel gilt uns ja längst selbst als Ereignis. Der transitorische Charakter, der Schwellencharakter unserer Zeit als neue große Erzählung: noch nicht Zukunft, nicht mehr Vergangenheit. Die Fotos helfen uns, diese neue Zeit zu begreifen - nicht nur, weil sie uns bestimmte Schlüsse ermöglichen, Nach- und Vor-Aussagen. Sondern weil sich in diesen Fotos Strukturen zeigen, die unseren damaligen Handlungsspielraum bedingten, begrenzten - und erweiterten. Popgeschichte sollte ihre Lehren also nicht nur aus Pop-Geschichten ziehen, sondern aus den Bewegungsstrukturen der Pop-Geschichte selbst.

Diese Strukturen finden sich in Wolfgang Burats Bildern. Es sind „Fotos zur Zeit“ („Musik zur Zeit“ war der Untertitel des Spex-Magazins, für das er sie hauptsächlich machte), zu einer Gegenwart, die zu vergegenwärtigen uns dank ihnen leichter fällt als mit Hilfe unseres trügerischen Gedächtnisses, das - im Gegensatz zu diesen Bildern - nicht stillsteht. Vielleicht müßte man stattdessen sagen: Fotos zu Zeiten, weil sich in ihnen mehrere Zeiten überlagern, mit Herder mehrere, unzählbar viele Zeiten zeigen, die sich nicht auf eine Zeit - die 80er Jahre - reduzieren lassen, und die uns doch als eine Zeiteinheit erscheinen, als Knotenpunkt bestimmter popmusikalischer Ereignisreihen, als Zusammenschau dieser Ereignisverkettungen. Im Rückblick: als eine Epoche, die aber - je nachdem, welches Foto man betrachtet, welchem Sach-Verhalt man sich zuwendet, wie man sich also sach-verhält - sich in eine Vielzahl von Einzelepochen auflöst. Die Bilder von Wolfgang Burat machen es möglich, den Blick auf diese Zeiten in der Zeit zu schärfen, für ein

,Früher heute`. Zeiterfahrung, die sich fotografisch manifestiert, und deshalb in der Lage ist, die Relation dieser vergangenen Zeit im Verhältnis zum Hier und Jetzt auf kompakt-diffuse Weise zu vermitteln - im Gegensatz zu einem Text wie diesem.

Wenden wir uns den Prozessen zu, dann beschreiben wir, erzählen wir Geschichte; achten wir auf die Ereignisse, erzählen wir Geschichten. Natürlich bleiben beide Momente aufeinander verwiesen, lässt sich keine nicht-erzählende Beschreibung denken und keine nicht-beschreibende Erzählung. „1980-1990“ wird beiden Momenten gerecht. Die einzelnen Bilder erzählen, doch in ihrer Gesamtheit, ihrer zeitlichen Erstreckung werden sie zu einer Beschreibung der 80er Jahre, die weit über die üblichen Schematisierungen und Trivialisierungen hinausreicht. Sie erzählen vom Reichtum und von den Widersprüchen einer Epoche, die - gerade weil der Blick Burats, wenn auch eingebettet in ein vom Punk inspiriertes Do-it-yourself, in, wenn man so will, den Ethos selbstbestimmten, freien Arbeitens, kein ideologischer ist, keiner, der Belege sucht, sondern allein im Moment des Fotografierens aufzugehen sucht. Burat: „Ich habe nicht mit einer vorgefertigten Ästhetik gearbeitet. Die hat sich immer situativ ergeben, je nachdem, was das für Typen waren. Bilder ästhetisch zu bearbeiten, interessiert mich auch weniger als der reine Moment des Fotografierens.“

Nicht das Foto, sondern der Moment des Fotografierens, der ‚Schuss‘ selbst wird zum Ereignis. So spricht Burat von „einer Art Wurfgestaltung“, als werfe man ein Lasso. Wenn sich die Schlinge im richtigen Moment zuzieht, kann sich auch das Foto, der Schnappschuss: die Beute in ein Ereignis verwandeln. Aber darum geht es für Wolfgang Burat in diesem Moment nicht, sondern um diesen Moment, den Wurf. Den richtigen Moment kennt natürlich auch ein erfahrener Fotograf wie er nicht. Aber man kann ihn herausfordern, provozieren, man riskiert etwas - wirft - und gewinnt oder verliert, darauf kommt es nicht an. Burats Instrumente: der entfesselte, die Köpfe und Situationen verzerrende Blitz mitsamt Über-Kopf-Schuss - es sind gleich zwei Möglichkeiten, der Flüchtigkeit einzelner Momente mit leichter Ausrüstung Herr zu werden. Das Resultat ist ein Paradox: Schnappschüsse, die den Charakter von Inszenierungen haben.

Die hier gezeigte Zeitreihe lebt von diesen Einzelereignissen, die ihre eigene Zeit und Wahrheit haben: „Gabi Delgado gibt den Flugzeugkapitän; Boy George mit umgehängter US-Flagge; Afrika Bambaata als Zeremonienmeister; der junge Peter Hein unterm Grauschleier; Iggy Pop agil; Can, so diffus im Raumverteilt wie ihre Musik.“ (Olaf Karnik) Doch ihre Aussagekraft geht weit über das einzelne Bild hinaus. Die Bilder gewinnen erst auf dem Raster der Zehn-Jahres-Frist Bedeutung. Erzählung und Beschreibung verzahnen sich. Durch die Beobachtungsdirektive 1980-90 wird umgekehrt die Struktur, die Abgeschlossenheit eines Jahrzehnts, zur Voraussetzung des Beobachtens dieser Ereignisse: eines Gabi Delgado, eines Boy George mit umgehängter US-Flagge, eines Zeremonienmeisters namens Afrika Bambaata. Sie gehen in unser Beobachten dieser Pop-Akteure ein, sie verleihen jedem einzelnen Foto einen ganz bestimmten, historischen Sinn. Und sie machen vor allem eines klar: Die 80er Jahre lassen sich nicht in einem strikt chronologischen Vorher-

Nachher erzählen. Ein Begriff wie 'die 80er Jahre' thematisiert Gleichzeitigkeiten im Ungleichzeitigen, die nicht reduziert werden können auf eine bloßen Zeitenfolge. Er umgreift eine Vielzahl an Tatbeständen, Prozessen, er ist eine formale Kategorie: die Bedingung dessen, was über die 80er Jahre erzählt werden kann. Umgekehrt manifestiert sich in allen Fotos deshalb auch das Dauerhafte, Langfristige, die Struktur dieses Jahrzehnts. Die Bedeutung von Delgado, Boy George, Bambaata ist eben nicht nur ereignishafter, sondern auch strukturaler oder struktureller Natur, wenn man sich ansieht, wie sie - im wahrsten Sinne des Wortes - als Resonanzherzeuger wirkten.

Es sind vor allem strukturelle Bedingungen, die in der Kunst Stilrichtungen entstehen lassen, also einander ähnelnde Formen, und die auch erklären, warum die Fotos von Wolfgang Burat ein bestimmtes Erscheinungsbild besitzen. Die strukturellen Voraussetzungen des Punk können die Fotos nicht erklären - aber sie können erklären, was sie möglich gemacht hat, als Vorausgesetztheiten. Die Geschichte der Fotos lässt sich nur chronologisch erzählen und sinnfällig machen. Aber jedes einzelne Bild ist immer auch ein Symbol, seine Bedeutung ist eben nicht nur ereignishafter, sondern auch strukturaler oder struktureller Natur.

Es reicht also nicht, die Ereignisse nur zu erzählen: Erst dies, dann jenes, weil man sich so an die fotografisch geschaffenen ‚Fakten‘ halten kann, die Transformationsleistung - vom konkreten Ereignis zu abstrahieren, abzusehen zugunsten der Strukturen, in die ein Foto eingebettet ist und in die es schließlich eingeht, um ein Teil von ihnen zu werden - eben nicht ohne weiteres zu leisten ist. Die Ausstellung macht deutlich, dass eine solche Verkürzung den Geschehnissen - weder den konkreten Ereignissen noch den Strukturen, die sie hervorbringen und in die sie, diese modifizierend, eingehen - nicht gerecht wird. Die Faktizität der Fotos ist nicht identisch mit der Wirklichkeit der damaligen Zusammenhänge. Ihre Wahrheit ist eine andere.

Literatur

Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979

Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984