Sieh her! Be aware!

Über die Arbeiten Gerda Hahns

Wenn man die Entwicklung von Gerda Hahns Arbeiten verfolgt, fällt auf, dass bei den sehr frühen Fotografien die üblichen Qualitäten eines Passfotos zu finden sind:

Das Bestreben des Fotografen wird sichtbar, eine Person in ein vorgegebenes visuelles Raster zu pressen, um eine amtliche Identifikation zu ermöglichen und das, diesem Anspruch zuwiderlaufende Bestreben der Fotografierten, möglichst einen Teil ihrer individuellen Persönlichkeit wiederzugeben, also sich in Pose zu setzen.

Diesen heimlichen Kampf kennen wir alle von den Sitzungen für Pass- oder gar Bewerbungsfotos.

Beide Pole scheinen sich allerdings zu ändern, sobald Gerda Hahn Passbilder aus fremden Ländern benutzt und diese in Kunstaktionen verwandelt. “Tun, geschehen lassen, betrachten”, dies nennt Roland Barthes die drei Tätigkeiten deren Gegenstand eine Fotografie sein kann.[1] Wir, die wir uns der Betrachtung widmen, können also konstatieren, dass mit den beiden anderen Tätigkeiten etwas geschehen ist: zum einen wird deutlich, dass auf Seiten des Fotografen weiterhin die Intention besteht, die Abgebildete in ein bestimmtes Raster einzufügen, in einen bestimmten bestehenden Bildkanon. Das Verwunderliche für uns Betrachter ist nun, dass dieser Kanon plötzlich so anders ist: In Indien scheint Gerda Hahn einer Inderin zu ähneln, in Italien gemahnt sie an eine Italienerin und so weiter. Die kulturellen Konnotationen eines Fotos, das vorgibt, nichts anderes als eine eins zu eins Abbildung zu sein, werden uns deutlich. Des weiteren scheint sich etwas auf der Seite der Abgebildeten verändert zu haben: In den frühen Passbildern, die auch ohne den Anspruch Kunst zu sein entstanden sind, posiert Gerda Hahn auf eine Weise, die wir von uns selbst kennen: wir möchten als eine schöne, begehrenswerte, verlässliche oder kompetente Frau oder Person zu erkennen sein. Die Aspekte unserer Persönlichkeit, die wir anderen zeigen wollen, versuchen wir ins Bild zu rücken. Dabei werden unsere Bemühungen meist nicht belohnt: gerade die übertriebene Betonung einzelner Züge lässt diese später künstlich und falsch erscheinen. Wir ringen darum, als ein bestimmtes Subjekt erkannt zu werden. Auch Roland Barthes beschreibt diesen bizarren Vorgang: “ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich fotografiert werde

(mich fotografieren lasse), ein Gefühl des Unechten, bisweilen der Hochstapelei.”[2]

Diese bemühte Pose ist bei Gerda Hahns Studioaufnahmen in fremden Ländern nicht mehr zu erkennen. Durch welchen Moment wird nun diese Pose ersetzt? Im Gespräch mit der Künstlerin erfuhr ich, dass für sie der Moment des klickenden Geräusches beim Abdrücken zum zentralen Interesse wurde. Eine ähnliche Aussage findet sich bei Roland Barthes: “Für mich ist das eigentliche Organ des FOTOGRAFIN nicht das Auge (es erschreckt mich), sondern der Finger: das, was unmittelbar mit dem Klicken des Auslösers zu tun hat, mit dem metallischen Gleiten der Platten (wenn der Apparat noch damit ausgestattet ist.)Dieses mechanische Geräusch liebe ich auf eine fast wollüstige Art, als wären sie an der FOTOGRAFIE genau das eine- und nur dies eine -, was meine Sehnsucht zu wecken vermag: dies kurze Klicken, welches das Leichentuch der Pose zerreißt.”[3]

Was aber ist die Faszination dieses Geräusches, das uns für eine Sekunde klar macht, dass dies nun genau der Augenblick ist, indem wir festgehalten werden? Diese kurze, gleichwohl prägnante Unterbrechung im Lebensfluss, die uns aufrütteln kann: sieh her, dies ist die erste Sekunde vom Rest Deines Lebens. Dieses kurze Innehalten, das uns durch den Moment des Objektwerdens, in dem wir als Subjekt zum gebannten Bild werden, immer auch an den Moment des Todes erinnert, kann uns bei intensivem Durchleben gewissermaßen aus den Gewohnheiten des alltäglichen Lebens schleudern: ein kurzer Moment der Bestandsaufnahme, in dem die Möglichkeit liegt, alles weitere radikal zu verändern.

Diese Sekunde scheint mir das wesentliche Element, das Gerda Hahn im Akt des immer wieder fotografiert werden als einem insistierenden Moment verfolgt.

Was geschieht aber, wenn sie sich nun zunehmend mit anderen Personen gemeinsam abbilden lässt oder in wechselnden Umgebungen? Wird ihre Person dadurch als eine Art fest geschriebene, zuordenbare Zeugenschaft ins Bild gesetzt? Erscheint uns der Inhalt, das Offensichtliche einen größeren Wahrheitsgehalt zu haben? Sie selbst spricht davon, dass sich der Moment der extremen “awareness”, also einer besonderen und intensiven Bewusstheit, dass sich diese awareness von ihr aus gesehen auf die andere Person hin ausdehnt. Sie ist sich der anderen Person als eines weiteren endlichen Subjekts sehr bewusst, sie spürt den anderen Körper, vielleicht die Berührung von kleinen Härchen auf den Armen, die Anspannung oder Erwartung,

die Wärme, den Raum, den die andere Person beansprucht, vielleicht auch eine Art Verzagtheit oder Vorfreude. Auch die Haltung der anderen Personen scheint eine gewisse besondere Präsenz auszudrücken. Man bedenke, in Indien sind die Mitfotografierten meist so arm, dass sie in ihrem ganzen Leben oft nur ein einziges Foto von sich machen lassen können. Aber auch in für uns weniger exotischen Umgebungen, wird sicherlich diese Sekunde des Fotografiertwerdens für die Mitabgebildeten eine besondere Bedeutung haben: werden sie nicht von einer “Künstlerin”, (einer auserwählten und auswählenden Person) besonders benannt um an einem (undurchsichtigen) Kunstprojekt teilzunehmen? Jeder der teilnehmenden Personen wird eine spezielle Aufmerksamkeit zuteil, sie gerät in den Blick, sozusagen auf den “Bild-schirm”.

Ein extrem interessantes Phänomen dieser Fotografien ist, dass auch wir, die wir nur die Betrachter der fertigen Fotos sind, in den Blick zu geraten scheinen. Das visiert werden springt über. Uns sehen ein oder zwei Augenpaare sehr direkt an. Verschwommen ist uns bewusst, dass diese abgebildeten Personen tatsächlich existieren, von ihren konkreten Körpern wurden Lichtstrahlen zurückgeworfen, die fotografisches Material verändert haben. “Die Fotografie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; Die Fotografie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.”[3] Zudem entsteht dadurch, dass die Zeit durch die Fotografie “zermalmt” wird, ihr ver-rücktes Element, eine vergangene Situation wird ins hier und jetzt gerückt. Dieses verrückte Element wird dadurch multipliziert, dass Gerda Hahn uns innerhalb der Ausstellung aus tausend Augen anblickt. Ich werde (als Ausstellungsbesucherin) von allen Seiten gesehen. Gerda Hahns Kopf erscheint immer auf den Fotografien, die sämtliche Bewohner (welcher Anspruch auf Totalität!!!) von Behningen mit abbilden, immer gleich groß, ihr Kopf gibt das Maß vor.

Folgen wir Lacan, dann überlagert der Blick von außen, als eine dem Subjekt unzugängliche, <u>gedachte</u> Perspektive die zentralperspektivische Verortung, der (vorgestellte) andere wird in der Lacanschen Terminologie als Lichtpunkt bezeichnet, das Subjekt ist nicht mehr auf einen Punkt festzumachen, sondern es befindet sich auf einer Linie, dem tableau, es ist aus dieser Perspektive im Bild.

“Ich muss für den Anfang auf dem einen Punkt bestehen- auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild [tableau]. Dies ist die Funktion, mit der sich die Institution des Subjekts im Sichtbaren zuinnerst erfassen lässt. Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, dass der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich, - wenn Sie mir erlauben, dass ich mich, wie so oft eines Wortes bediene, indem ich es in seine Komponenten zerlege – *foto-grafiert*.”[4]

Dieser gedachte Perspektivwechsel bewirkt, dass wir uns von einer Sardinenbüchse[5] oder eben von einer Fotografie angeblickt fühlen können. Von der (autonomen) Subjektposition aus (bei Lacan als Geometralpunkt bezeichnet), verhält sich das Bild (image), das wir von unserem Standpunkt aus wahrnehmen, wie ein Fenster nach draußen, ein Fenster, durch das man ein Objekt erblickt. Der Perspektivwechsel, wenn Blick von außen vorgestellt wird, ist nach Lacan die Perspektive des Unbewussten, aus dieser Perspektive wird das Subjekt zum Objekt, und damit in der Lacanschen Terminologie zum genichteten Subjekt. Das Subjekt projiziert Wünsche, Phantasien, Ängste auf einen, im Unterschied zum Fenster, opaken (nur halb durchsichtigen) Schirm, auf dem es sich schemenhaft abbildet. Auf beunruhigender Weise scheint unsere Subjektposition gleichsam auf einem Schirm/tableau zu wandern[6].

Als erwachsene Personen versuchen wir immer auf einer unbewussten Ebene, uns für die gedachten Blicke von außen zu inszenieren. Wir werden also von den Fotografien aus tausend Augen angeblickt. Dieses beunruhigende Element ruft gleichzeitig eine Sehnsucht hervor. Roland Barthes formuliert dies so: “Ach, wenn es doch auch nur einen Blick zu sehen gäbe, den Blick eines Individuums, wenn doch jemand auf dem Foto den Blick auf mich gerichtet hätte! Denn die PHOTOGRAPHIE hat diese Macht -... - mir *direkt in die Augen* zu sehen (..).”[7] Dieses Angeblickt werden kennzeichnet er im folgenden als Illusion, da die Fotografie nichts sieht, auch wenn Augen auf uns gerichtet scheinen. Möglicherweise liefert genau daher das Angeblickt werden aus tausend Augen, die uns tatsächlich nicht sehen können, die ideale Folie für unsere Sehnsucht nach dem einen Blick. Was aber soll dieser Blick denn sehen? Welche Sehnsucht setzt dieses Angeblicktwerden bei uns in Gang?

Margret Iversen zieht in ihrem Text “What is a Photograph?” bei der Auslegung von Texten Lacans und Barthes die Schlussfolgerung, der ich mich anschließe, dass sich die Inszenierung für den Blick des anderen immer auf eine Grundsituation bezieht: “Der Blick als Objekt a muss sich auf den verlorengegangen elterlichen Blick beziehen, in dem das Kind so inniglich danach suchte, wiedererkannt zu werden.” [8]

Lacan sieht dies als einen elementar wichtigen Bewegrund des menschlichen Seins: “Rund heraus gesagt: Es erscheint nirgendwo deutlicher, dass das Begehren des Menschen seinen Sinn im Begehren des anderen findet. Und das nicht so sehr, weil der andere den Schlüssel zum begehrten Objekt besitzt, sondern vielmehr weil sein erstes Objekt darin besteht, vom anderen anerkannt zu werden.” [9]

Bei jeder Erfahrung des Angeblicktseins, oder besser gesagt der Vorstellung davon, möchten wir als das gesehen werden, was wir sind/waren: *als etwas vollkommen Geliebtes.*

Diese Sehnsucht wird durch die uns anblickenden Fotos aufgerufen, gleichzeitig haben sie etwas verwirrendes, durch das insistierende Moment des uns immer wieder, neben wechselnden Gesichtern, entgegentretenden Gesichts von Gerda Hahn. Etwas Reales, das uns bedeutet, dass die Zeit nicht stehen bleibt, etwas das uns auf eigentümliche Weise eine Ahnung von dem Moment des Fotografiertwerdens vermittelt: Hei Du, sieh her, (be aware!) dies ist die erste Sekunde vom Rest Deines Lebens!

[1] BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main, 1985, S. 17

[2] ebd. S. 22

[3] ebd. S. 24

[4] ebd. S.90/91

[5] LACAN, Jacques: Der Blick als Objekt a. In: Das Seminar IV, Buch 1. Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse/ Textherstellung durch Jaques-Alain Michel. Berlin, Weinheim 1983 (3. Aufl.); S. 113

[6] Anspielung auf eine Episode, in der sich Lacan von einer Sardinenbüchse angeblickt fühlte

[7] Vergl. IVERSEN, Margret: What is a Photograph? in Art History, Vo.17, Oxford and Cambridge, Sept. 1994, S.459

[8] BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main, 1985, S. 122

[9] IVERSEN, Margret: What is a Photograph? in Art History, Vo.17, Oxford and Cambridge, Sept. 1994, S.458, †bersetzung S. Adorf

[10] LACAN, Jacques: Schriften I.Hg.:Haas, Norbert.Olten und Freiburg.

1973.S. 108