

## Bilder gegen das Stigma der Armut

Das Elend der Welt bekämpfen, die Gesellschaft verändern mit Hilfe der Aufnahmen, die man von ihr macht, dies ist der idealistische Ansatz der sozialdokumentarischen Fotografie. Doch inkommensurabel seien die Bilder, so der oft geäußerte Vorwurf, angesichts der ihnen zu Grunde liegenden Wirklichkeit, aufgenommen von denen, die wieder in den Schutz ihrer Existenz zurückkehren können. Dieser (Selbst-)Kritik, die immer nach dem jeweiligen Standort des Fotografen fragt, müssen sich auch die Aufnahmen der beiden hier präsentierten Autoren stellen. Es sind Bilder aus den USA, Bilder vom Gesicht der Armut und zugleich gegen ihr Stigma, Bilder zweier Fotografen, zwischen denen mehr als 30 Jahre liegen.

Die Petroleumlampe auf dem Tisch hätte nicht ausgereicht, die Szenerie zu beleuchten. Licht von der Seite erhellt den Tisch, an dem das Paar sitzt, die schwarze Frau mit den Händen in ihrem Schoß, der schwarze Mann vom Fotografen abgewandt, ein Gewehr in seiner Hand haltend. Ida und Joe heißen die beiden, doch sie könnten auch Philemon und Baucis heißen, denn fast zeitlos wirkt dieses *shack*, diese Hütte in Alabama, fotografiert in der ersten Hälfte der 1970er Jahre, mit einigen wenigen Dingen auf dem Tisch und den vergilbten Zeitungen als Dekoration oder Isolierung an den Bretterwänden. Vielleicht war diese Aufnahme dem Fotografen zu schön, ein Bild von zu idyllischer Armut und Demut, denn für sein zorniges Buch *American Pictures* hat Jacob Holdt ein anderes verwendet: In stärkerer Aufsicht ist es fotografiert, mit frontalem Blitz ist die jämmerliche Behausung in allen Ecken ausgeleuchtet. Doch selbst Bilder dieser Art könnten, wie er schreibt, die Armut nicht deutlich genug sichtbar machen.

Eine simple Glühbirne beleuchtet spärlich die Personen in der zweiten Interieuraufnahme. Eigentlich scheint das Licht nur der jungen Schwarzen zu gelten, die sich in Pose geworfen hat, den Kopf geneigt und den Blickkontakt des Fotografen suchend, während ihre Freundinnen zurückgezogen in der Tiefe des Raums sitzen, an der Wand lehnen oder von außerhalb die Glühbirne ins Bildfeld halten. Es dauert einen Moment, um dieses Bild zu verstehen: Die Aufnahme sollte, im Verständnis der jungen Frauen, nur das Porträt der mittleren sein, die anderen warteten, bis sie an die Reihe kommen. Doch der Fotograf hat „herausgezoomt“, den Blickwinkel geweitet und die ganze Szenerie mit aufs Bild gebracht, die Differenz des posierenden Körpers und der passiven Betrachterinnen und nicht zuletzt

die ganze Szenerie selbst, eine kahle, schmucklose, unverputzte Fertigbauwohnung in Camden, New Jersey.

Auf unterschiedliche Weise stehen die Fotografien für eine unmittelbare Darstellung von Realität, repräsentativ für das Fotografie-Verständnis ihrer Zeit: die direkte, der Wirklichkeit abgelauschte Szene in einer Hütte von Alabama, und das zeitgenössische Gruppenbild aus New Jersey, die das „Gemachte“ der Szene offenlegt. Hingegen ist die Konstellation von Fotograf und Modell eine vergleichbare: Jacob Holdt und Jean-Christian Bourcart sind weiße Europäer, ein Däne und eine Franzose, ihre Modelle sind sozial deklassierte Afroamerikanerinnen – eine auf den ersten Blick schwierige Konstellation, ein ungleiches Verhältnis von Macht und Ohnmacht. Doch von hier an sollte man die beiden Projekte im Detail betrachten.

### **Der Vagabund**

Bereits aus der Sicht seiner Zeitgenossen liest sich Jacob Holdts Leben der 1970er Jahre atemlos. So berichtet die amerikanische Oregon Times 1978 erstaunt von einer „Christus-ähnlichen Figur“, die in vielstündigen Diashows über die Sünden der amerikanischen Gesellschaft spricht und immer wieder lebend aus ihren dunkelsten Schattenreichen zurückgekommen sei: „Holdt gelangte zu seinen Bildern während seines fünfjährigen „hitchhikings“ durch das Land. Er behauptet, sein Blut verkauft zu haben, um sich die Filme leisten zu können. Die Eindringlichkeit seiner dokumentarischen Schilderung über die Situation von Amerikanern, die so arm sind, dass sie Schmutz und Tierfutter essen, ist schockierend, und hat in Europa ein breites Publikum gefunden.“ Zunächst war Jacob Holdt Abenteurer und Aktivist, der gegen den Vietnamkrieg und für die Bürgerrechte der Schwarzen und Indianer auf die Straße ging. Um die sozialen Extreme zu dokumentieren, beginnt er 1972 mit einer kleinen Canon-Kamera zu fotografieren. Er trampelt durch das ganze Land und hält die Elendsquartiere der Nachkommen der Sklaven ebenso fest wie die „Ghettos“ des Nordens, in Haarlem, Detroit und Chicago. Er überschreitet die Schwelle zu diesen Menschen, lebt mit ihnen, leidet mit ihnen, schläft mit ihnen, die Wege kreuzen sich und gehen auseinander. Als schillernder Reisender aus Europa ist er bei den vornehmsten amerikanischen Familien zu Gast und infiltriert sich selbst in die Kreise des Ku-Klux-Klans. Aus dem reichen Bildmaterial von 15000 Aufnahmen schöpft er eine düstere Erzählung, in dem seine Aufnahmen von Arm und Reich wie Kontrastmittel die jeweiligen sozialen Extreme noch stärker hervortreten lassen. Eine erste Form findet diese Erzählung in den erwähnten Tonbildschauen, 1977 entsteht das legendäre Buch *Amerikanische Billeder*, das auf 272 Seiten über 650 eigene Fotografien sowie weitere historische Dokumente ausbreitet, eingebettet in einen langen Text, bestehend aus Berichten seiner unzähligen Begegnungen, Briefen und Songtexten. Als wichtigen Impuls, seine Bilder zu publizieren, bezeichnet Jacob Holdt im Vorwort seines

Buches das Werk *How the Other Half Lives* seines Landsmanns Jacob Riis von 1890, ein mit Fotografien illustrierter Bericht über die New Yorker Elendsquartiere jener Zeit, eine oft zitierte Geburtsstunde sozialdokumentarischer Fotografie. In fotohistorischer Perspektive ist Holdts Werk von Bedeutung, da kaum ein anderer Fotograf die Authentizität seiner Erzählung so sehr an die Bilder von den Innenräumen der Armen, und darunter vornehmlich der Afroamerikaner geknüpft hat. **Diese in Geborgenheit lebenden liberalen Weißen, die ich gleichzeitig hasse und liebe, werden mir jede mögliche Unterstützung zukommen lassen, damit ich meine Kritik an ihrer Gesellschaft herausgeben und ausstellen kann, denn sie sind schockiert über die Dinge, die ich in Amerika gesehen habe, und sie schämen sich, daß ich über eine Schwelle getreten bin, über die sie eigentlich selbst hätten gehen sollen, aber nicht konnten – aus einer ungeheuren Angst vor den Schwarzen und der Art, wie sie sind. ... Deshalb kann ich mich des Gefühls nicht ganz erwehren, dass ich zur Ausbeutung der Schwarzen beigetragen habe, denn ich weiß sehr wohl, dass diese Bilder ihnen nicht nützen werden. ... Deshalb sind diese Bilder nur eine Katharsis für die Leute.**

### Der Fremde

Lakonisch hingegen beschreibt Jean-Christian Bourcart die Entstehung seiner Arbeit *Camden, New Jersey*: **Absurd, ich suchte im Netz nur nach der gefährlichsten Stadt in den USA. Ich wollte diese seltsame Energie spüren, die von Orten ausgeht, wo soziale Regeln und Zwänge abgeschafft oder hinfällig wurden. Oder vielleicht wollte ich nur probieren, ob es immer noch möglich ist, die Anderen zu erreichen, wie distanziert und außerirdisch sie uns erscheinen mögen. An der Spitze der Liste fand ich Camden in New Jersey, weniger als zwei Stunden von New York entfernt. Dort entdeckte ich das Gesicht von alltäglicher Armut, verborgen hinter dem Stigma und dem Stereotyp.** Bourcart ist Fotograf und Künstler, er hat nicht nur eine fotografische Sprache, sondern wählt sie entsprechend seiner Projekte. In seiner Arbeit *Stardust*, die *Camden* vorausgeht, fotografierte Bourcart in Kinos die staubigen Glasscheiben der Projektionskammern, auf denen unscharf die Schemen der Film-Fiktionen zu sehen sind. In Camden ist er hingegen mit den Realitäten der „Neuen Armut“ konfrontiert, zu deren harten Ursachen wie die in Billiglohnländer abgewanderte Arbeit nun auch neue Faktoren hinzugekommen sind, wie die mediale Verurteilung ganzer Viertel. Als ein wichtiges Strukturelement für die neue „Städtische Ausgrenzung im 21. Jahrhundert“ betrachtet der Soziologe Loïc Wacquant eine „territoriale Stigmatisierung“ ganzer Wohnviertel als sogenannte „No-Go-Areas“: „Diese hoffnungslosen Elendsquartiere haben sich einen Namen als Brutstätten für alle urbanen Plagen dieser Zeit gemacht, als Orte, die man meidet, fürchtet und verabscheut.“ Gegen

dieses Stigma fotografiert Bourcart an. Dabei entsteht eine Wandarbeit aus 99 Abzügen, 83 Fotografien und 19 handgeschriebene Texte, aber auch ein Videomonitor ist in diese Hängung integriert.

Die Aufnahmen zeigen Menschen der Stadt, als Porträts und in Szenen, aber auch Stadtlandschaften, Architekturen, Innenräume und Objekte. Ihre Beobachtungen sind alltäglich, beiläufig, signifikante Details der Zerstörung und Hilflosigkeit, aber auch Gesten des Affektiven. Das Bild, das sich daraus formt, zeigt die desolate Situation einer Stadt, aus der sich der Wohlfahrtsstaat längst zurückgezogen hat. Die Textfragmente aus den Tagebüchern des Fotografen unterstreichen die Distanz, die Bourcart nicht leugnen kann und nicht verstecken möchte. **Mich interessiert, was wir mit den Leuten aus Camden gemeinsam haben, aber auch dann geht es in der Fotografie immer um die Differenz. Ich frage mich, was es nutzt, dem Spektakel noch mehr Spektakel hinzuzufügen. Vielleicht muss es darum gehen, handfestes Beweismaterial über diese große ökonomische und soziale Maschine zu produzieren, die uns verschlingt und wieder ausspuckt.** In dieser Hinsicht steht *Camden, New Jersey* für eine zeitgenössische dokumentarische Haltung, die auf die Subjektivität der Sichtweise setzt und doch um die Begrenztheit der eigenen Erkenntnis weiß, die vor Ort die sichtbaren Indizien sammelt und doch eine mediale Chimäre in unseren Köpfen jagt, die wieder auf die Erfahrung von Begegnungen setzt, aber an die dabei entstehenden Bilder auch zeitgenössische Diskurse knüpft. **Was ich aus diesem Abenteuer mitnehmen werde, ist die Tatsache, dass es nicht mehr Gewalt in Camden gibt als irgendwo anders. Sie ist nur roher, und weniger durch Scheinheiligkeit und Zynismus maskiert.**

### Unterschiede ausstellen

Trotz der Skepsis hinsichtlich der Wirksamkeit ihrer Arbeiten, die beide Fotografen teilen, fallen bei dieser Begegnung zuerst die großen, zeitlich bedingten Unterschiede auf: Da ist die Notwendigkeit des Aktivisten, Zeugnis abzulegen von den Verhältnissen, die man sich damals nicht vorstellen konnte oder wollte, und da ist das Interesse des Fotografen, nach all den stereotypen Darstellungen der Medien wieder rauszugehen, um selbst zu sehen, was wirklich los ist. Doch verläßt man an dieser Stelle die Betrachtung der beiden Autoren und blickt auf die unterschiedlichen Erscheinungs- und Erzählweisen, die ihre Arbeiten ausmachen, sowie auf das Publikum, an das sie sich richten, so werden die unterschiedlichen Vorzeichen deutlich, anhand derer sich Fotografien „intonieren“ lassen – die Ausstellung versucht hierfür eine Sensibilität zu schaffen.

Holdts Fotografien sind Einzelbilder, in ihrer Aussage verdichtet, lesbare Botschaften, so dass sie keiner Unterschrift bedürften, wirkungsvollere Argumente als sprachliche

Beschreibungen. Ihr Ort sind die Seiten des Buchs oder des Magazins sowie der Tonbildschau. Sie waren nie Objekte der Kontemplation, an der Schönheit eines fotografischen Prints war ihr Autor nie interessiert! Daher präsentiert die Ausstellung die Fotografien, wie sie zuerst und über viele Jahre gezeigt wurden, als Diaprojektion, unterlegt mit Auszügen aus Holdts Briefen. Zu sehen sind aber auch die vielen Ausgaben seines Buchs „Amerikanische Bilder“, die eine Vorstellung von der Bedeutung der öffentlichen Figur Jakob Holdt in den späten 1970er und 1980er Jahren vermitteln, aber auch Erinnerungen an die damalige Buchkultur wecken. Auf der anderen Seite stehen die Bild- und Textmontagen Bourcart's an der Ausstellungswand als bisher erster Erscheinungsform seines Werkzyklus *Camden*. Die Textfragmente aus den Tagebüchern des Fotografen agieren dabei anders als konventionelle Bildunterschriften, sie geben der Lektüre der Bilder einen neue Richtung, stellen neben die Evidenz des Sichtbaren die subjektive Sicht der Erlebnisse. Dabei ist es interessant zu sehen, wie sehr der künstlerische Diskurs heute die Form des Lay-Outs von Magazinen aufnimmt, große flächige Bilder neben Serien und Sequenzen plazierte. Fast scheint es, als dass sich die Erzählweise der Reportage und Dokumentation, die nach und nach aus den Magazinen vertrieben wurde, in die Räume des Museums und der Galerie gerettet hat. Zu wünschen wäre es, wenn sie dort ähnlich viele Betrachter finden würde.

Florian Ebner