

↳ **Punctum**
26.07. – 21.09.
2014

Texte

→ Was die Fotografie anlangte, so hielt mich ein ‚ontologischer‘ Wunsch gefangen: Ich wollte unbedingt wissen, was sie ‚an sich‘ war ...

Roland Barthes
→ Die helle Kammer

„Punctum“ ist eine Ausstellung, die das Wesen der Fotografie heute untersucht. Bestehend aus fünfzig Fotografien und Kunstwerken, die von Künstler_innen, Kurator_innen und Schriftsteller_innen ausgewählt wurden, und begleitet von einer Vortragsreihe sowie einer Publikation, nimmt die Ausstellung ihren Ausgangspunkt beim Begriff des „punctum“, wie ihn Roland Barthes in seinem Buch „Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie“ einführte. Barthes benutzt den Begriff „punctum“ als sprachliches Mittel, um die Bedeutung von Fotografie zu untersuchen. Der Begriff bezieht sich auf ein besonderes Detail einer Fotografie, das den Betrachter fesselt oder „verwundet“ und es zu einem Objekt der Reflexion vervollständigt. Barthes geht jedoch noch darüber hinaus und schreibt eine Reihe weiterer phänomenologischer Betrachtungen dieser Sphäre des „punctum“ zu.

Seit dem Erscheinen dieses wegweisenden Buches ist dieser Begriff vielfach zitiert und in Folge von Autor_innen und Student_innen zum Thema Fotografie verwendet worden, vielfach auch unachtsam. Ebenso oft wurde er missbräuchlich oder ungenau interpretiert – und sogar als romantisch und inzwischen veraltet verworfen. Die Niederschrift des Buches selbst verquickte sich mit dem Tod der Mutter von Roland Barthes und wurde daher in gewissem Sinne ein persönlicher Monolog, der gelegentlich die philosophischen Überlegungen mit klagender Prosa überdeckte. So stellt Barthes fest, dass „wenn Fotografie ernsthaft diskutiert werden soll, muss man sie in Relation zum Tode beschreiben“.

Für die Ausstellung wurden die Teilnehmer_innen eingeladen, Fotografien auszuwählen, die für sie das Konzept des „punctum“ emblematisch verkörpern, speziell im Kontext der heutigen Fotografie und unserem konstanten Ringen um Ästhetik. Jede ausgewählte Fotografie wird von einem kurzen, beschreibenden Text begleitet, der die Gründe der Entscheidung erhellen soll. Den Hintergrund des Projekts bilden die fortwährenden, ontologischen Überlegungen zur Fotografie, besonders heute, lange nach ihrer Digitalisierung und weiteren Universalisierung. Fotografie ist immer problematisch gewesen, als eine sogenannte indexikale Form, als Ersatz für Erinnerung, als manipuliertes Mittel, als Instrument der Beobachtung, Kontrolle und des Militarismus, und auch als vielumstrittene Kunstform. Mit der Evolution der Fotografie in das digitale Zeitalter hinein haben sich diese Problemfelder wohl vervielfacht. Der Schriftsteller Geoff Dyer argumentiert zum Beispiel, dass digitale Fotografie „frei von jeglichen Qualitäten

vergangener Zeit zu sein scheint“, dass sie keine der Eigenschaften mehr besitze, die Barthes ihr zugeschrieben habe. Barthes zufolge ist die Fotografie „das lebendige Bild von etwas Totem“ und daher wohnt ihr etwas einer „Auferstehung“ inne. Würde diese Meinung heute standhalten, in einer Zeit, in der die Fotografie von einer konstanten, sich immerzu verändernden und unaufhaltsamen Bilderflut mitgerissen wird? Würden wir heutzutage noch den Begriffen Barthes wie „profunde Verrücktheit“, „geteilte Halluzination“ oder „das Irreversible“ als elementare Definitionen der Fotografie zustimmen? Oder müssen wir uns nicht erneut fragen: Was ist der ontologische Status der Fotografie?

Gegen Ende seines Buches deutet Barthes an (so als ob er die Fotografie heute aus seinem Grab befragen würde), dass diese Gefühle, die entstehen, wenn man so etwas wie *punctum* betrachtet und das Erstaunen, das sie hervorrufen, aufgrund der wachsenden und immer größeren Vielfalt der Fotografie verschwinden werden. Dieses Verschwinden ist der Ausgangspunkt dieser Ausstellung, die versucht, sich diese Fragen erneut ins Gedächtnis zu rufen, einem toten Autor und seinen Gedanken zur Fotografie Respekt zu zollen, und eine kurze Séance zu ermöglichen, in einer Zeit, in der fotografische Bilder einen neuen Höhepunkt der Überfülle und Bedeutungslosigkeit erreicht haben. Inmitten des heutigen Getöses von Bildern lädt „Punctum“ die Besucher_innen ein, einen Schritt beiseite zu treten und an einer kollektiven Halluzination teilzuhaben.

Die Ausstellung wird von einer Vortragsreihe zu aktuellen Themen der Fotografie begleitet. In Zusammenarbeit mit Fotohof *edition* wird ein Katalog publiziert und am Ende der Ausstellung präsentiert. Zudem werden Besucher_innen eingeladen, ihr ganz persönliches „punctum“ zur Ausstellung hinzuzufügen. Bitte besuchen Sie dazu unsere Instagram-Seite: [instagram.com/salzbürgerkunstverein](https://www.instagram.com/salzbürgerkunstverein).

Séamus Kealy,
Kurator

Vortragsreihe:

Samstag, 26. Juli 2014, 16–18 Uhr
Boris Groys, Ruth Horak, Friedrich Tietjen

Samstag, 20. September 2014, 17–19 Uhr
Séamus Kealy, Francis McKee, Esther Ruelfs & Katalogpräsentation

A GROSSER SAAL

- 01** Felix Gmelin (DE/SE) 9
→ Felix Gmelin
- 02** Martin Herbert (GB) 9
→ August Sander (DE)
- 03** Gauri Gill (IND) 10
→ Gauri Gill
- 04** Vaari Claffey (IE) 10
→ Paul Allen (USA)
- 05** Eva Grubinger (AT) 13
→ Ed van der Elsken (NL)
- 06** Karin Hanssen (BE) 13
→ unbekannt
- 07** Silvia Eiblmayr (AT) 14
→ Francesca Woodman (USA)
- 08** Hildegund Amanshauser (AT) ... 14
→ Ines Doujak (AT)
- 09** Marc De Blicke (BE) 14
→ Team von Albrecht
Meydenbauer (DE)
- 10** Wilfried Lentz (NL) 17
→ Carleton Watkins (USA)
- 11** Tobias Zielony (DE) 17
→ Seiichi Furuya (J)
- 12** Anna Jermolaewa (RUS/AT) 18
→ Anna Jermolaewa
- 13** Scott Watson (CA) 18
→ Carlo Gentile (IT)
- 14** Sabine Bitter & Helmut Weber (AT) 21
→ Sabine Bitter & Helmut Weber
- 15** Louwrien Wijers (NL) 21
→ Cathrien van Ommen (NL)
- 16** Paolo Woods (NL/CA) 21
→ Paolo Woods
- 17** Antje Ehmman (DE) 21
→ Antje Ehmman
- 18** Rabih Mroué (RL) 22
→ unbekannt
- 19** Duncan Campbell (IE) 22
→ Willie Doherty (IE)
- 20** Geoffrey Batchen (NZ) 25
→ Alison Rossiter (USA)
- 21** Moyra Davey (CA) 26
→ Moyra Davey
- 22** Eva Kotátková (CS) 26
→ Eva Kotátková
- 23** Peter Weibel (AT) 26
→ Hiroshi Sugimoto (J)
- 24** Francis McKee (IE) 29
→ Pablo Guardiola (PR)
- 25** Antonia Hirsch (DE) 29
→ unbekannt
- 26** Simone Kappeler (CH) 30
→ Simone Kappeler
- 27** Suzanne Lafont (F) 30
→ Suzanne Lafont
- 28** Declan Long (IE) 30
→ Tom Wood (IE)
- 29** Geoff Dyer (GB) 33
→ Oscar de Marcos (E)
- 30** Matthias Herrmann (AT) 34
→ Matthias Herrmann
- 31** Sabine Folie (AT) 34
→ Klaus Scherübel (AT)
- 32** Corin Sworn (GB) 37
→ unbekannt
- 33** Barbara Probst (DE) 38
→ Andreas Wutz (DE)
- 34** Friedrich Tietjen (DE) 38
→ unbekannt
- 35** Philippe van Cauteren (BE) 41
→ unbekannt
- 36** Geoffrey James (CA) 42
→ Geoffrey James
- 37** Meggy Rustamova (GE/BE) 42
→ unbekannt
- 38** Mark Sealy (GB) 45
→ Robert Lebeck (DE)

- 39** Kader Attia (F) 46
→ Kader Attia
- 40** Ruth Horak (AT) 46
→ Tatiana Lecomte (F)
- 41** Boris Groys (RUS) 46
→ Natalia Nikitin (RUS)

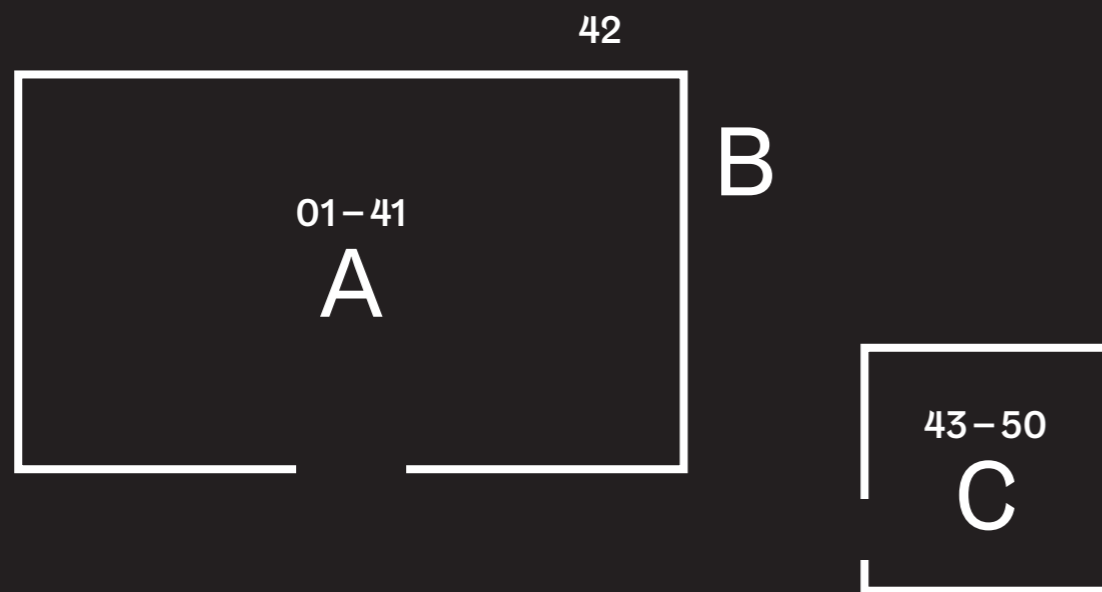
B GANG

- 42** Ken Lum (CA) 46
→ Ken Lum

C KABINETT

- 43** Maria Fusco (GB) 49
→ unbekannt
- 44** Adam Budak (PL) 49
→ unbekannt
- 45** Walker & Walker (IE) 49
→ Walker & Walker
- 46** Iñaki Bonillas (MX) 49
→ Iñaki Bonillas
- 47** Doina Popescu (CA) 50
→ Spring Hurlbut (CA)
- 48** Martin Hochleitner (AT) 53
→ Rainer Iglar (AT)
- 49** Anja Manfredi (AT) 53
→ Anja Manfredi
- 50** Barbad Golshiri (IR) 53
→ Barbad Golshiri

LAGEPLAN

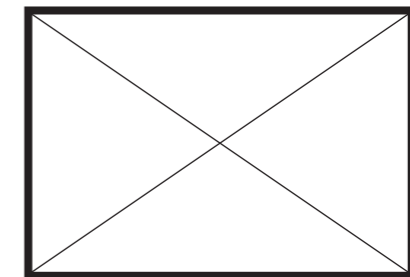


A GROSSER SAAL
B GANG
C KABINETT

LEGENDE

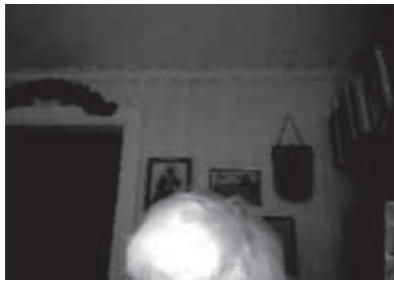
00 Teilnehmer_in /
Autor_in

(Text)



00

→ Künstler_in / Fotograf_in,
Titel, Jahr, Technik, Größe



01

→ Felix Gmelin, *Screen Shot*
2014-04-27 at 21.41.58, 2014,
Fine Art Print (Ausstellungskopie),
24 × 34 cm, courtesy of Felix Gmelin



02

→ August Sander, *Bauernkind*,
1925–1930, Silbergelatindruck
(1995), 26 × 17,2 cm,
© Die Photographische
Sammlung/SK Stiftung Kultur
- August Sander Archiv, Köln/
Bildrecht, Wien

01 Felix Gmelin

Manche sagen, Roland Barthes' Buch „Die helle Kammer“ sei eher eine Trauerrede für ihn selbst, da es vom Tod seiner Mutter beeinflusst ist.

Das ist meine Mutter. Sie ist 84 Jahre alt. Dieses Bild entstammt einer Skype-Unterhaltung, die wir am 27. April 2014 führten. Sie sieht darauf gerade in ein Dokument und erzählt mir von der Friedensbewegung, an der sie teilnimmt. Selten sehe ich während unserer Skype-Unterhaltungen ihr ganzes Gesicht, da sie ihren Bildschirm und die Webkamera anscheinend nicht dorthin verrücken will, wo ich ihr ganzes Gesicht sehen kann. Meistens sehe ich in unseren Unterhaltungen nur ihr weißes Haar. Hinter ihr sehen wir Bilder meiner Urgroßmutter. Meine Mutter bewunderte sie sehr, da sie es wagte, Ärztin zu werden, in einer Zeit, in der innerhalb Europas nur die Schweiz bereit war, weibliche Ärzte auszubilden. Auf dem Foto rechterhand, über dem Kopf meiner Mutter, sehen wir die Urgroßmutter im Fechtkampf mit einem Kollegen. Auf der linken Seite sehen wir sie, wie sie in einem netten Kleid mit Hut posiert. Die Handtasche auf der rechten Seite gehörte meiner Großmutter, einer Ärztin, der es im Dritten Reich nicht gestattet war, zu arbeiten, da sie eine Halbjüdin war. Meine Mutter, eine Geigerin, die in Salzburg am Mozarteum studierte, wollte Teil eines Orchesterensembles werden. Da sie von den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern sowie den Londoner Philharmonikern mit der Begründung abgelehnt worden war, dass sie keine Frauen wollten, kam es, dass wir nach Schweden zogen, wo meine Mutter Arbeit beim Göteborger Symphonieorchester fand. Generationen feministischer Ambitionen innerhalb meiner Familie kommen auf diesem einfachen Screenshot während einer Skype-Unterhaltung zusammen.

Kann „jegliches Foto, das aus seinem besonderen Kontext herausgenommen wird, untersucht und als ein *punctum* besitzend präsentiert werden“, so wie Séamus sagt? Was ist dieser „Stich, Fleck, Schnitt – und: Wurf der Würfel“? Sprechen wir hier über Verschiebungen oder über das Ende? Was ist der Unterschied? Was ist dieser Stich oder das kleine Loch, das „mich verwundet“? Was meint „verwundet“? Wenn ich dieses weiße Haar auf Skype sehe, befürchte ich manchmal, dass dies das letzte Bild ist, das ich von meiner Mutter sehe.

02 Martin Herbert

Fakten brechen den Zauber, aber ich verfüge über beinahe keine. Ich sah „Peasant Child“, vermutlich Teil des taxonomisch epischen Projekts „Menschen des 20. Jahrhunderts“, an dem August Sander von ca. 1910 bis in die 1950er Jahre hinein arbeitete, zufällig 2013 in einer Ausstellung in Liverpool, als ich gerade die Zeit totschlug, nachdem ich die Stadt wegen einer anderen Angelegenheit besucht hatte. Berührt fotografierte ich es hastig mit meinem iPhone, Spiegelungen des Glases dabei mit einfangend. Ich sah mir diesen Roh-Schnappschuss in den folgenden Wochen immer wieder an und zog ihn den sauberen Online-jpegs vor. Es war, als ob ich das Bild, indem ich es fotografiert hatte, fest an mich gebunden hätte, als ob ich, indem ich es immer wieder ansah, den hauchdünnen Riss verstehen könnte, den mein Herz durch das Bild bekommen hatte. Ich kann diesen Zauber nicht einmal für mich persönlich in Anspruch nehmen, obwohl es vielleicht darin eine zyklische Logik gibt – wenn einen ein Bild bewegt, ist es schwer, sich vorzustellen, dass es andere nicht berühren könnte.

Und dennoch scheint „Peasant Child“ offensichtlich eine Konstellation von *puncta* zu sein: die schiefen Stirnfransen, die plumpen Oberarme, rachitisch gebogene Beine. Es ist einfacher, den Teil zu finden, der einen nicht verwundet. So katastrophal unschuldig und weltfremd wie erstarrte, unreife Gesichter es manchmal sind, starrt das Kind hinaus auf einen begrenzten Horizont, was immer es dort auch erwarten mag – und wir wissen, welche großen sozialen Umbrüche auf dieses frühkindliche Subjekt im Deutschland der 1930er und 40er Jahre zukommen sollten. Ich drücke mich um die Bezeichnung des Geschlechts, weil ich mir darüber nicht klar bin; der Titel ist dabei keine große Hilfe, sondern trägt nur zur Atmosphäre der Verlorenheit und Instabilität in einem Bild bei, das ohnehin schon zwischen dem Spezifischen – Deutschland zwischen den Kriegen – und dem Allgemeinen oszilliert. Das Bild zeigt: ein einzelnes Kind der Vergangenheit, das noch das Vermächtnis von Eventualitäten, Tragödien und Glückseligkeit erfahren wird. Sander wusste sicher auch nicht, von welchen Bildern dieses Foto noch durchgeistert werden würde. Aber er hat etwas eingefangen, das für mich ganz und gar kunstvoll ist: süß und traurig, resolut und gekrümmt, eine tiefgehende Ergründung. Das reale bäuerliche Kind von damals, wird mir jetzt gerade bewusst, könnte noch am Leben sein. Das Foto ist es zweifellos.

03 Gauri Gill

Ein Junge, der vor neu errichteten Wohnhäusern mit Freunden spielt.

Die vier mal vier Meter großen Häuser wurden mit Regierungsgeldern gebaut. Die alte Siedlung von Schlammbehauungen in dieser Wüstenstadt wurde von einer großen Flut zerstört. Der Boden hier ist hart und salzig, und in jenem Jahr stand das Wasser so hoch, dass es die Schlamm-siedlungen verschluckte und halb verschlungene Hüllen zurückließ.

Er bleibt stehen, um für die Kamera zu posieren, ein neues Spiel.

Rund um die Wohnhäuser ist alles voller Trockenholz und Dornenzweige – kejri, kikar, taali –, um Eindringlinge abzuwehren und als Brennholz zu dienen. Drinnen sind Pritschen und Baumstämme, Hab und Gut. Es ist nicht leicht, in diesen spärlichen Bauten zu leben, weil sie, wenn auch irgendwie Zuflucht bietend, weder über Strom noch über fließendes Wasser verfügen, keine Küche, keine Latrine und auch keinen Platz haben, um ungestört ein Bad zu nehmen. (Keine Schule, kein Krankenhaus, keine guten Straßen, keine Jobs, kein Land, kein Geld, um irgendwelche Zusatzkosten abzudecken.) In den Sommer-nächten schlafen die Bewohner auf Charpais draußen unter den Sternen. Oft bläst der Loo, ein heißer Wüstenwind. Während der Regenzeit muss man sich bemühen, trotz Regen im Freien Kochfeuer zu entfachen oder Feuer und Rauch in die Zimmer zu bringen, die nur wenig Belüftung haben.

Kinder spielen rund um die Häuser. Sie springen von Dächern, um Herumstehende zu erschrecken und wirbeln Staub auf, sie rollen am Boden umher, sie rollen ihre Augen in ihre Köpfe hinein, sie schneiden groteske Grimassen, sie stecken sich Blumen ins Haar und machen Hüpfspiele. Sie spielen eine ganze Reihe von Spielen mit Steinen und Stöcken.

Der Junge stammt aus der Jogi Nath Gemeinschaft. Seine Leute sind Nomaden, nunmehr als SC/ST klassifiziert: registrierte Kaste/registrierter Stamm. Als landlose, arbeitslose Leute müssen sie von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf ziehen. Wenn sie unterwegs sind, campen sie draußen im Sand, in der Wildnis, am Rande der Städte und Dörfer. Wenn sie sich in bäuerliche Außenposten vorwagen, kann es sein, dass sie Getreide, Zucker, Atta, Milch, Roti oder Sabzi bekommen; in den Städten einen oder zwei Rupis. Fast immer findet dabei ein Austausch statt: Die Bitte wird mittels eines Tanzes, eines Liedes, eines Amuletts oder eines Gebetes gestellt.

Punctum: die Wunde in einer Fotogra-

fie, durch die wir eintreten dürfen. Ist das *punctum* das verborgene Gesicht, nur halb sichtbar für uns? Ist es der Junge, der es spiegelt, oder der Schatten, der wiederhallt? Sind es die zu großen Hosen und der gewissenhafte Knoten, der sie hält oder das leicht bedrohliche schlangenartige Reifenseil nahe seinen Füßen? Sind es die halb gehobenen Arme – Geste der Kreuzigung, der Häftlinge und der Vogelscheuchen, sie alle kommen mir rückblickend in den Sinn – oder wird er gleich in einen wilden Tanz ausbrechen?

04 Vaari Claffey

Manchmal reicht die Erwähnung von Jaques Lacan in einem Text über Kunst aus, um zu erzittern und den Blick zu senken.

Es gibt ein herrliches Foto von Albert Einstein aus dem Jahre 1939. Er sitzt auf einem Heuhaufen und sein widerspenstiges Haar scheint nur so voller Ideen zu sprühen. Seine Beine sind leicht überkreuzt und er trägt ein Paar Frauensandalen Größe 45. Der Legende nach waren diese Sandalen das letzte Paar im Schuhladen, das ihm passte und nach einem vorhergegangenen, akzentbedingten Missverständnis war es ihm zu peinlich, sie nicht zu kaufen. Er trug sie in der Folge immer dann, wenn er seinen Freund, den Schuhladenbesitzer, den er damals im Schuhladen kennen gelernt hatte, traf.

Dieses Foto war das Einladungsbild einer Ausstellung, die ich 2012 in Dublin kuratierte. Eine der Künstler_innen, Alice Rekab, hatte es mir während ihrer Recherche rund um die Ausstellung geschickt. Die Galerie erhielt die Erlaubnis des Peabody Instituts, es zu reproduzieren, in Folge wurde es auf einer aufklappbaren Broschüre gedruckt. Als ich Alice das Muster zeigte, schnappte sie hörbar nach Luft. „Warum haben die Archäologen Bananen in der Hand?“ fragte sie. „Sie hatten keine Bananen in dem Bild, das ich dir schickte.“ Es scheint zwei Versionen des Bildes von der Petrosphäre und den Archäologen in Costa Rica zu geben. Da ist das eine, auf dem sie mit leicht verschränkten Armen sitzen und dann dieses mit den Bananen. Das mit den Bananen ist das offizielle Bild.

Jacques Lacan erzählt die Geschichte aus der Zeit, als ein Professor D. im selben Hotel wie er und seine Frau übernachteten. Lacan konnte es nicht fassen. „Es ist wahr“, sagte seine Frau, „ich habe seine Schuhe gesehen“. Lacan zitterte, Schrecken erfasste ihn bei der Vorstellung, dass der Mann, den er so sehr verehrte durch etwas so Alltägliches wie ein Paar Schuhe erkannt würde. Es ist nichts Außergewöhnliches an einem Paar Schuhen.



03

→ Gauri Gill, *Jogiyon ka Dera*, aus der Serie ‚Notes from the Desert‘, 1999 – 2010, Barytpapier (Ausstellungskopie), 44,5 × 30 cm, courtesy of the artist



04

→ Paul Allen, *Samuel K. Lothrop and His Wife Eleanor Seated Before a Large Stone Ball*, 1949, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 11,8 × 18,2 cm, courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM# 2004.1.391.1 (digital file# 98970057)



05

→ Ed van der Elsken, *Zwitserland*, 1966, Farbfotografie, 41×60,5 cm, © Ed van der Elsken / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, courtesy of Annet Gelink Gallery, Amsterdam



06

→ Unbekannt, *Françoise Hardy*, 1962 – 1963, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 29,7×42 cm, Karin Hanssen, courtesy of Robert Polo Gallery, Brüssel

05 Eva Grubinger

Der Topos des weiblichen, von hinten dargestellten Aktes wurde in der Kunstgeschichte bis zur Erschöpfung ausgeschlachtet. Diese Version des holländischen Fotografen Ed van der Elsken berührt mich – als blonde, in Salzburg geborene und aufgewachsene Bildhauerin, die vor langer Zeit ins Berliner Flachland flüchtete – auf eine zugleich melancholische und humoristische Weise: Der weibliche Akt ist hier vor einem eindrucksvollen Alpenpanorama auf einer rustikalen Veranda drapiert. Die Almen sind schon grün, die Gipfel aber noch schneebedeckt und auf beunruhigende Weise von dunklen Wolken umgeben. Die Frau ist nicht nur nackt, sondern auch noch mit einem riesigen Gipsbein ruhig gestellt.

Indem er durch die Farbe Weiß eine Verbindung zwischen den verschneiten Bergen und dem Gips herstellt – exponiert van der Elsken die Nackte nicht einfach, sondern entlarvt den Mythos von der Unschuld der Natur auf urkomische Weise. Gleichzeitig macht er die Szene ganz subtil zu einer Allegorie des Chauvinismus. Aus dem liberalen Amsterdamer Flachland kommend muss van der Elsken – der selbst als Bildhauer begann – wohl die erstickende Enge, die der Schönheit der Alpen innewohnt, gespürt haben. Das hoffe ich zumindest, während ich an Franz West denke und mir die Frau dabei vorstelle, wie sie den Gips herunterschneidet und ihn dazu verwendet, den örtlichen Hinterwäldlern ordentlich ein paar überzubraten.

06 Karin Hanssen

Punctum. Prothese

Das *punctum* in einem Foto aufzuzeigen erscheint mir einfacher als es eigentlich ist. Was ist das *punctum* in einem Foto?

Zunächst einmal ist jedes Foto ein *punctum* an sich, weil es (vergangene) Zeit offenbart. Mit diesem Sachverhalt konfrontiert zu werden ist bedrohlich für uns, besonders da wir alle altern und irgendwann sterben werden. In Wirklichkeit wird also nicht das Foto älter, sondern wir.

Für meine Bilder benutze ich alte gefundene Fotos als Ausgangsmaterial, um über die Gegenwart nachzudenken. So sind meine Themen die Vergangenheit, zeitliche Distanz, Nachdenken über Zeit und Rückschau in die vergangene Zeit. Ich habe ein altes Foto ausgewählt, das ich verwendete, um das Bild „Rosalind“ für die Serie „As You Like It“ zu machen.

Das allgemeine *punctum* ist, dass wir,

obwohl es sich um ein öffentliches Foto handelt, das eine berühmte Person (Françoise Hardy) zeigt, sofort mit dem veralteten Gebrauch von Farben und dem altmodischen Kleid im Vintage-Stil konfrontiert werden, sodass wir eher die Vergangenheit als die dargestellte Person wahrnehmen. Ich bin mir sicher, dass die/der Fotograf_in wollte, dass wir Françoise Hardy wahrnehmen und dass es nicht ihre/seine Absicht war, der Mohnblume im Vordergrund soviel Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Wunde. Verletzt mich etwas in dem Bild, ohne dass dies die Absicht der Herstellerin/des Herstellers war? Ein Trauma. Gibt es da ein Trauma, mit dem ich konfrontiert werde? Ich sah mir viele Fotos an und war berührt von dem Blick eines blinden Mannes, aber verwundete es mich? Wenn ich das Foto von der Tante meines Vaters betrachte, sehe ich ein Bild meiner selbst in Teilstücken ihres Mundes. Ich sehe Gene. Ich vermisse meine Eltern, die vor vielen Jahren gestorben sind, als ich in meinen Zwanzigern war. Wegen ihres frühen Todes und meinem daraus folgenden Mangel an Familie sind Familienbilder seit damals ein Platz für mich, an dem ich nach einer Art des Wiedererkennens suche. Ist *punctum* wirklich Teil eines Bildes oder ist es eine psychologische Projektion von Ängsten und Sehnsüchten?

Zurück zum Bild von Rosalind/Françoise Hardy. Als ich das Foto zum ersten Mal sah, war es genau dasjenige, das ich für meine Serie brauchte, das eine, das noch fehlte. Ich fand meine Rosalind im Feld liegend. Aber die Blume vor ihr störte mich sofort. Sie hatte die Farbe von Blut und schnitt ihren linken Arm entzwei. Gewalt. So als ob der Arm eine Prothese wäre. Und das war, so nehme ich an, nicht die Absicht der/des Fotograf_in. Stach, verletzte, verwundete es mich? Kann sein. Oder vielleicht brachte mich eher der Umstand aus der Fassung, dass sie wie ein toter Körper am Boden lag. Vielleicht war es ihr Haar, das um ihren Hals herumgeschlungen war wie ein Schal, der sie wie eine Erwürgte, eine Geköpfte aussehen ließ. Oder war es ihre Blicklosigkeit, die symbolisch für den Tod steht? Der Tod ist Teil meines Lebens und Fotos sind in meinem Leben wichtiger geworden, weil sie zum Ersatz für Menschen geworden sind, die ich vermisse. So brauche ich vielleicht die Distanz dieses Fotos, das zwar eine berühmte Frau zeigt, mich aber an Schneewittchen und somit an den Tod erinnert und es mir unmöglich macht, dem wirklichen *punctum* ausgesetzt zu werden. Vielleicht bevorzuge ich es deshalb, das sublimierte *punctum* in Rosalind zu zeigen. Das wirkliche *punctum* steckt in dem Bild, das in meine Erinnerung eingepägt ist. Es ist

das Bild meiner Mutter, als ich sie tot in ihrem Bett liegend fand. Jenes, welches ich Ihnen zeige, ist das sublimierte.

07 Silvia Eiblmayr

Das Foto zeigt Francesca Woodman selbst und wollte man sein *punctum* benennen, läge es in dem Moment der Irritation, die es auslöst: Die räumlich verschachtelte Situation, in der die Künstlerin sich hier ins Bild bringt, ist paradox. Mit exakt welcher Spiegel-, Licht- oder Kameraregie sie dieses raffinierte architektonisch-symbolistische Szenario gestaltet hat, bleibt letztlich offen und belässt damit das Selbstporträt in einem merkwürdig verrätselten Schwebezustand zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen Raum und Nichtraum, zwischen Realem und Imaginärem – ein Faszinosum, das sich durch das Werk von Francesca Woodman zieht.

08 Hildegund Amanshauser

Eine Frau mit Apfel. Woran denkt man? Ist es Eva, die den Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt? Kurz bevor sie und Adam aus dem Paradies vertrieben werden?

Nein, es ist eine alte Frau, die sich einen Apfel ganz nah vor die Augen hält, sodass er ihr die Sicht verstellt. Die Darstellerin ist die Großmutter der Künstlerin, die als Slowenin und Kommunistin in Kärnten während der Zeit des Nationalsozialismus mit den Partisanen gegen das Regime gekämpft hat.

Das Bild hat eine starke Präsenz und Eindringlichkeit, es lässt viele unterschiedliche Interpretationen und Lesarten zu und es hat auch etwas Fröhliches und Optimistisches. Warum? Schwer zu sagen. *Punctum*?

09 Marc De Blicq

Flussers Hoffnung

Es war wahrscheinlich 2005, als Dirk Lauwaert, ein anerkannter und eloquenter Fotoessayist mich dazu anregte, die Kikirpa (Das Königliche Institut für Kulturerbe) zu besuchen, um mir die Fotografien von Kulturerbe-Plätzen in Belgien aus der „Collection Allemande“ anzusehen. Alles, was er damals darüber wusste, war, dass ein deutscher Fotograf sie gemacht hatte und dass die deutsche Regierung sie während der deutschen Besatzung Belgiens im Ersten Weltkrieg in Auftrag gegeben hatte. Alle 500

Glasplatten-Negative und Vintage-Kontakt-abzüge maßen gut 40 mal 40 Zentimeter und waren von überraschender Qualität, die, so schien es, nicht im Einklang mit dem Kontext war, in dem die Fotos gemacht worden waren. Eine Ladung Glasplatten, sperrige Ausrüstung und die Herausforderung, die Würde der Sujets angesichts der unmittelbaren Nähe des Krieges (die Kriegsfront war nur 80 km entfernt) zu wahren, schienen die Fotografin/den Fotografen allesamt nicht davon abgehalten zu haben, rasch eine gotische Kirche oder ein neugotisches Rathaus in einer Handvoll manchmal etwas poetischer, zweifellos aber sehr kostspieliger Fotos zu umreißen.

„Das Innere der Sankt-Jakobs-Kirche in Gent, 1918“ ist einer von diesen Abzügen, die für mich für die gesamte Sammlung exemplarisch geworden sind. Die Aufnahme wurde aus einer Position gemacht, die leicht neben der Hauptachse des Gebäudes liegt. Schlampige Positionierung, mag man denken, während andererseits alles nahezu eben und sehr scharf ist und die Linse gekonnt gen Himmel verschoben wurde. Warum aber kommt ein Lampenschirm ins Bild und warum verdeckt dieser Lampenschirm ein Kreuzifix? Warum machte die/der Fotograf_in, wenn er schon zu Beginn nicht auf der Hauptachse der Kirche stand, nicht einen Schritt zur Seite? Warum machte sie/er kein zweites Bild? Musste sie/er nicht seine teure Arbeit gegenüber seinen Auftraggebern legitimieren? Wie bewerteten diese ihr/sein ästhetisches Spiel, während andere im Krieg kämpften?

Als ich mir auch die anderen Fotos ein zweites Mal ansah, begann ich eine wiederkehrende Beliebbarkeit zu erkennen, exzessive perspektivische Verzerrung, abgeschnittene Kirchtürme, Lichtstreifen mit derselben Aufmerksamkeit bedacht wie Stein und Holz: Fotografische Handfertigkeit kombiniert mit Distanziertheit oder Respektlosigkeit, Legasthenie oder Naivität.

Eindeutige Dokumentarfotos wären bestenfalls lehrreich gewesen, auf diesen irgendwie verzerrten Bildern fand ich jedoch meine eigene Position auf mehrfache Weise wieder und wollte deren Schöpfer finden. Ich wollte ihre/seine Absichten kennen und verstehen lernen. Aber meine Suche führte mich letzten Endes zu einem System und nicht zu einem Fotografen. Gegen 1865 hatte Albrecht Meydenbauer, ein in Preußen arbeitender Architekt, eine Methode erfunden und perfektioniert, die er „Photogrammetrie“ nannte. Es handelte sich dabei um einen Vorläufer von *Photosynth* und *Street View*. Für Meydenbauer war das Hauptziel der „Vermessung mit Fotos“, 3D-Modelle aus einer Kombination von 2D-Fotos zum Zwecke der Restauration



07

→ Francesca Woodman, *ohne Titel, Providence, Rhode Island, 1975–1978/2005*, s/w-Silbergelatin-druck auf Barytpapier, 25,4 × 20,3 cm, © George and Betty Woodman, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien



08

→ Ines Doujak, *ohne Titel (Frau mit Apfel)*, 1994, C-Print auf Forex, 95 × 148 cm, Privatsammlung



09

→ Team von Albrecht Meydenbauer, Königlich Preussische Messbild-Anstalt, *Kerk Sint-Jacob*, 1918, Silbergelatindruck auf Karton befestigt, 50 × 50 cm, courtesy of © KIK-IRPA, Brüssel (Belgien), cliché F000348



10

→ Carleton Watkins,
Section Grizzly Giant,
Mariposa Grove, California,
 1861, Albuminpapierdruck,
 19 × 11,5 cm, Privatsammlung



11

→ Seiichi Furuya, *Graz 1983, 1983,*
 Silbergelatindruck, 26,5 × 39 cm,
 © Seiichi Furuya, courtesy of Galerie
 Thomas Fischer, Berlin

und Rekonstruktion zu berechnen. Anonyme Fotografen machten insgesamt 20.000 Glasnegative, welche den Meydenbauerschen Verfahrensschritten folgten, wie beispielsweise „niemals auf der Achse eines Gebäudes stehen, die Linse soweit wie möglich nach oben verschieben“ etc.

Meine unauffindbare Kollegin/mein unauffindbarer Kollege hatte die Kamera bedient, aber sie/er war weder Operator noch Autor_in, sie/er war lediglich Funktionär. Alles, was ich aus diesen Fotos schließen kann, wohnt dem System inne, das nicht ihres/seines ist ist: detaillierte Hinweise, Anweisungen, Feldnotizen und Algorithmen. Es ist nicht der den Christus verdeckende Lampenschirm, der „das *studium* durchlöchert“; das *studium* existiert einzig und allein außerhalb des Bildes. Wenn so etwas wie *punctum* existiert, so könnte es nur das fotografische Bild selbst sein. Meine Bedenken als Fotograf im 21. Jahrhundert sind zahlreich, „Das Innere der Sankt-Jakobs-Kirche in Gent, 1918“ jedoch erinnert mich daran, mich nicht zu sorgen. Es sagt mir, dass jedes Bild das Potenzial in sich trägt, unerwartet das System zu durchlöchern, von dem es zusammengehalten wird.

10 Wilfried Lentz

Diese Fotografie wurde 1861 von Carleton Watkins in Mariposa Grove aufgenommen, Teil einer Gegend, die heute zum Yosemite-Nationalpark in Kalifornien gehört. Der Mann am Fuß des Baumes ist der örtliche Fremdenführer Galen Clark. Der Baum war zu diesem Zeitpunkt über 2000 Jahre alt, eine Sequoia-Art namens „Grizzly Giant“. Es handelt sich bei der Aufnahme um einen Abzug aus einer umfangreicheren Serie von Fotografien, die diese kurz zuvor entdeckte Region des amerikanischen Westens zeigten. Etliche Jahre später besuchte Watkins wieder den Yosemite-Park und lichtete wieder denselben Baum mit Clark ab. Seine späteren Fotografien zeigen, dass der große Ast im Vordergrund in der Zwischenzeit entfernt wurde.

Die Abzüge (die mithilfe von Fotoplatten im so genannten „Mammutformat“ gefertigt worden waren) wurden etwa ein Jahr nach ihrer Aufnahme in der Goupil Gallery in New York gezeigt. In der Presse fand die Ausstellung viel Beachtung, und die folgende öffentliche Aufmerksamkeit für diese apollinische Landschaft schien sublimierte Vorstellungen über Landschaft und nationale Identität zutage zu fördern. Diese Fotografien verbreiteten

auch die erhabene Idee, dass riesige Bäume aus der Lebenszeit Christi noch existierten. Somit konnte impliziert werden, dass Amerika bereits eine lange Geschichte hatte. Diese „gottgegebenen“ Denkmäler nahmen eine solche Bedeutung an, dass Präsident Lincoln 1864 – während des Bürgerkrieges und als erstes seiner Art – ein Gesetz zum Schutz der Riesensequoien erließ. So wurden die Sequoia-Bäume zum Symbol der neuen amerikanischen Republik. {1}

Der hier ausgestellte Abzug ist ein späterer Nachdruck von Watkins selbst. Wegen Bankrotts musste er seine Glasplatten verkaufen, und er beschloss, neue Negative von einigen seiner Mammutdrucke von 1861 anzufertigen, um auch später noch seine Bilder in Umlauf bringen zu können.

11 Tobias Zielony

1973 reiste der junge Fotograf Seiichi Furuya von Japan nach Österreich und entschied sich zu bleiben. Erst in Wien, später in Graz, wo er einen Job in einem Fotogeschäft annahm. In Graz lernte er seine spätere Frau, Christine Gössler, kennen. 1980 bekamen sie einen gemeinsamen Sohn: Komyo. Im gleichen Jahr gründete Seiichi Furuya zusammen mit anderen das Magazin *Camera Austria*. Christine wollte Schauspielerin werden, litt jedoch infolge einer einsetzenden Schizophrenie unter Depressionen. Über seine Frau schrieb Furuya 1980: „Zwei Jahre sind vorbei, seitdem ich sie kennengelernt habe. Der erste Film, den wir zusammen gesehen haben, heißt ‚Harakiri‘. Vor einem Jahr habe ich sie geheiratet. Vom ersten Tag an habe ich sie regelmäßig fotografiert. Ich habe in ihr eine Frau gesehen, die an mir vorbeigeht, manchmal ein Modell, manchmal die Frau, die ich liebe, manchmal die Frau, die zu mir gehört. Ich fühle mich verpflichtet, die Frau, die für mich verschiedene Bedeutungen hat, ständig zu fotografieren. Wenn ich mir überlege, dass Fotografieren das Fixieren von Zeit und Raum bedeutet, dann ist diese Arbeit, das Leben eines Menschen zu dokumentieren, für mich sehr spannend. Dadurch, dass ich sie fotografiere, sie im Bild anschau, finde ich mich selbst.“ {2} 1984 bekam Furuya das Angebot als Dolmetscher für eine japanische Baufirma in der DDR zu arbeiten. Die junge Familie zog nach Dresden und bald darauf weiter nach Ost-Berlin. Am 7. Oktober 1985, dem Nationalfeiertag der DDR, sprang Christine aus dem achten Stock ihres Wohnhauses in einer Plattenbausiedlung und nahm sich das Leben. Aufgrund der Feierlichkeiten

brauchte der Krankenwagen zwei Stunden bis zum Ort ihres Todes. Seiichi und Komyo Furuya blieben noch bis 1987 in Berlin und gingen dann nach Graz zurück. Den Alltag in der DDR, die Staatsgrenze von Österreich zu den östlichen Nachbarstaaten, aber vor allem seine Frau Christine hat Furuya immer wieder fotografiert. Im Nachhinein erscheinen die Bilder auch als der Versuch, einen Sinn zu finden in dem, was passiert ist.

12 Anna Jermolaewa

Das Foto entstand 2010 in Samarkand, am Eingang des Marktes. Dieser Markt hat eine lange und faszinierende Vergangenheit, denn Samarkand diente als Knotenpunkt der Seidenstraße. Drei alte, pastellfarbene Autos aus der Sowjetzeit, die wir hier in einer Art Choreografie sehen, trifft man noch oft in den ehemaligen sowjetischen Republiken, wobei sie mittlerweile komplett aus dem Stadtbild von Moskau oder St. Petersburg verschwunden sind. Da sieht man nun hauptsächlich teure ausländische Autos in allen Graustufen. Dann gibt es noch die Frau im Auto, die uns, rückwärtsgewandt, direkt anschaut, fast anstarrt, und ein kleines Mädchen, deren Gesicht wir nicht sehen können. Dieses Mädchen bildet für mich das *punctum* dieser Fotografie.

13 Scott Watson

Zum ersten Mal sah ich dieses Foto vor ein paar Monaten in der Bibliothek der Spezialsammlungen an der Universität von British Columbia. Die Bibliothekarin, Sarah Romkey, hatte freundlicherweise ein paar Exemplare aus einer großen Schenkung alter British Columbia Fotos ausgewählt, um sie meinem Kollegen John O' Brian und mir zu zeigen. Das ist ein Gebiet, über das ich nicht viel weiß, und auch keines, von dem ich dachte, dass es mich besonders interessierte. Obwohl die Vergangenheit immer fotografischer wird, verlieren diese Bilder nicht an Intensivität, sondern im Gegenteil, sie werden noch intensiver. Das Bild, das für mich aus den mehreren Dutzenden, die wir ansahen, herausragte, war dieses eine von Carlo Gentile, gemacht 1865 in Stout's Gulch, British Columbia.

Carlo Gentile war eine besonders faszinierende Gestalt. Ein neapolitanischer Profifotograf, der beschloss, in den amerikanischen Westen zu gehen, und seine Karriere in British Columbia begann, wo er für vier Jahre blieb. Das Foto ist ein Paradebeispiel des Sublimen, es zeigt eine menschenge-

machte Naturkatastrophe – einen riesigen Murenabgang auf einem entwaldeten Hügel. Die Bildkomposition ist wunderschön. Gentile hat das Foto von ziemlich weit oben, von einem gegenüberliegenden Hang aus, gemacht. Es hat mehrere *puncta*. Das erste war für mich, die kleinen Gestalten in der unteren Mitte zu entdecken. Mitten in einem Feld von Diagonalen, Bäume hingestreut wie Zündhölzer, stehen sie aufrecht, die Männer, die Zerstörer. Sie sind das Maß aller Dinge und verleihen dem Bild erst sein wahres Größenverhältnis. Dann mag man bemerken, dass da „Anzüge“ sind und, ein wenig weiter unten, jemand anders, unterschiedlich gekleidet. Schon gibt es ein „wir“ gegenüber einem „anderen“.

Es handelt sich um ein sehr modern wirkendes Bild – viele Schichten anstelle einer Trennung von Vorder- und Hintergrund. Es ist gegen die Oberfläche gedrückt, ohne einen Horizont. Das ist keine Landschaft, das ist ein Event.

Ich rätselte über die wasserspeienden Rohre und über die verstreut im Bild wie gebaut aussehenden Dinge. Ich fühlte mich an Bilder des Passaic-Bezirk von Robert Smithsonian und seine Leim- und Asphaltgüsse erinnert – dieses Bild schließt sich an diese Genealogie an, insofern es ein Bild einer „Erdearbeit“, einer Landschaftsmodifikation, ist. Diese Rohre stammen – man kann dies herausfinden, wenn man Stout's Gulch googelt – ziemlich sicher aus einer Goldmine.

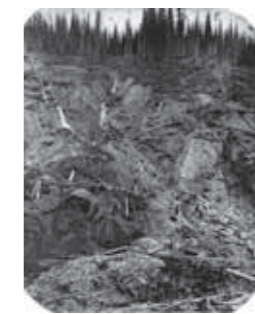
Stout's Gulch ist, wie ich lernte, die Geburtsstätte von British Columbia, wie wir es in der modernen Gerichtsbarkeit kennen. Es ist das Herz des Caribou Goldrausches von 1860, der die ersten politischen Siedlergruppen in diesem Teil der Welt begründete und deshalb vom Siedlerstaat groß gefeiert und von den Ureinwohnern stark betrauert wird.

Mich zu diesem Bild wegen seines sublimen Kitzels hingezogen fühlend – einem Kitzel, der sich bemerkbar macht, wenn man die Gestalten sieht – kam ich zu der schrecklichen Erkenntnis, dass die mutwillige Zerstörung der Natur für Goldmünzen die Geburt dieser Gerichtsbarkeit war, was den Begriff des Ortes so unsinnig erscheinen lässt wie einen Murenabgang. Das Foto erinnerte mich einmal mehr daran, dass ich in einem großen Nirgendwo lebe, das nie ein Ort, sondern immer eine Abbaustätte für Zerstörer sein wird, bis deren Herrschaft endet, wann immer das auch sein mag. *Punctum*.



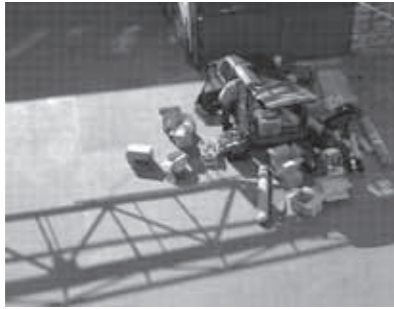
12

→ Anna Jermolaewa, *ohne Titel*, 2010/2014, Digitaldruck, 40 × 62 cm, courtesy of the artist und Kerstin Engholm Galerie, Wien



13

→ Carlo Gentile, *Stouts Gulch Near Barkerville*, 1865, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 39,5 × 32 cm, Uno Langmann Family Collection of B.C. Photographs, courtesy of the University of British Columbia Library, Vancouver



14

→ Sabine Bitter & Helmut Weber, *Alltag in Wien, 16. Bezirk*, 2013, s/w-Fotografie, gerastert, Barytpapier, 70 × 90 cm, courtesy of the artists



15

→ Cathrien van Ommen, *Joseph Beuys in Museum Boijmans van Beuningen*, 1980, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 21 × 29,7 cm, courtesy of the artist



16

→ Paolo Woods, aus dem Projekt STATE, 2013, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 40 × 40 cm, courtesy of Paolo Woods/INSTITUTE

14 Sabine Bitter & Helmut Weber

Gegenwärtige Prozesse von Flexibilisierung, Deregulierung und Prekarisierung haben nicht nur die Bedingungen und Formen von Produktion, Distribution und Zirkulation von Waren, Menschen und Bildern modifiziert, sie haben auch Roland Barthes' Konzept einer Aufteilung des fotografischen Bildes aus den 1980er Jahren in *studium* und *punctum* destabilisiert und in einen Fragenkatalog transformiert. Können affektive Wahrnehmung, Bedeutung und Lesbarkeit der Bilder noch an einem Punkt fixiert werden?

Oder hat sich das *punctum* – wie exemplarisch in unserem Bild – schon längst wieder in eine Vielzahl von innerhalb oder außerhalb des Bildes zerstreute Fluchtpunkte multipliziert, die je nach Lage und Perspektive singuläre Wahrnehmung und emotionale Erfahrung affektiv regulieren?

Mit welchen spezifischen, aktuellen und historischen Referenzsystemen könnte das *studium* der „objektiven“ Bildinhalte verknüpft, wie eine Bedeutungsproduktion reorganisiert werden, angesichts der in den Medien zirkulierenden, affektiv aufbereiteten Bildeinheiten, in denen das *studium* in das *punctum* kollabierte: prekär, gerastert und verfügbar für unterschiedlichste Interpretationen?

15 Louwrien Wijers

„Wir müssen Eurasien wahr werden lassen“, sagte Joseph Beuys immer wieder zu mir. „Unsere Kultur hat sich immer schon von Osten nach Westen und von Westen nach Osten über die eurasische Platte bewegt“, so empfand er es. Als Joseph Beuys geboren wurde, am 12. Mai 1921, wurde sein Name Beuijs geschrieben, um zu verdeutlichen, dass er holländischer Herkunft war. Er erzählte mir, dass sein Urgroßvater von Friesland im Norden Hollands nach Groesbeek in der Nähe der deutschholländischen Grenze kam, sein Großvater nach Geldern in Deutschland und dann sein Vater nach Kleve zogen, wo Jupp, wie er genannt wurde, dann aufwuchs. In der Schule las er, ganz im Geiste der nationalsozialistischen Vorstellung der 1930er-Jahre, Bücher über Dschingis Khan und Attila, den Hunnen, die von Zentralasien nach Europa gekommen waren. „Unsere jetzige Demokratie ist Dekoration“, sagte Beuys 1980 in Rotterdam, wo dieses Foto gemacht wurde. „Echter demokratischer Qualität wegen sollten wir in der Lage sein, wie ein

Feldhase von hier nach Peking zu reisen, ohne einen Pass herzuzeigen.“

16 Paolo Woods

Ich denke, dass es ziemlich offensichtlich ist, was das *punctum* auf diesem Foto ist. Nun, wenn dem nicht so ist, dann ist es nicht das *punctum*. Für mich ist es das gelbe Seil, das den Mann fesselt. Es ist ein starkes Symbol auf Haiti. Schon viele Menschen haben es als verstörend empfunden. Ich zeigte dieses Foto kürzlich in einer großen Open-Air-Ausstellung meiner Arbeit auf dem Hauptplatz in Port-au-Prince. Der Abzug war drei mal drei Meter groß. Ich war mit dem Aufhängen noch nicht fertig, als der Leiter der Präsidentengarde schon herbei kam, um mir zu sagen, dass ich es wieder abnehmen müsse. Ich versprach, dass ich es am nächsten Tag entfernen würde, sobald ich ein Ersatzfoto hätte. In dieser Nacht kamen sie in ihrem Polizeiauto und rissen es in Stücke. Die Kraft des *punctum*(s).

17 Antje Ehmann

Ein verstörendes Bild

In einer Großstadt in Indien stieß ich auf ein Foto-Künstlerbuch, das hier entstanden ist. Eine Künstlerin aus dem Westen hatte verschiedene Menschen gebeten, darüber nachzudenken, welcher Ort der Stadt ihr Lieblingssort sei, und dies mit ein paar Zeilen zu begründen. Der Direktor eines Kulturinstitutes (ebenso aus dem Westen) schrieb Folgendes:

Sukoon (Meaning Peace in Urdu)
– Private House

*You come to that house from far away,
to get access you pass a dark tunnel—at the
end there are lights of a welcoming party
The way is slippery because of the fallen
dead flowers
The noise of the streets gets more and
more substituted by the pulse of electronic
sounds*

Hier wird also das eigene Haus des Kulturarbeiters als Lieblingssort der Stadt beschrieben. Die Tür steht weit offen, es wird eine Party geschmissen – zum Rhythmus elektronischer Musik.

Ich betrachte das neben dem Text abgebildete Foto des Hauses, das die Künstlerin in Abwesenheit des Besitzers gemacht hat. Die Tür steht tatsächlich offen, jedoch nicht einla-

dend, da eine Hausangestellte im Türrahmen steht, einen Sari tragend den Boden putzt. Die Fotografie bringt mir das ‚Wisch-Wisch‘ des Fegens zu Ohren und ich stelle mir vor, wie der Hausbesitzer später mit nackten Füßen über die blitzblanken Kacheln laufen wird.

In dieser Fotografie wird das Haus, in dem fröhliche Partys gefeiert werden, zu einer sterilen, kolonialen Villa mit Hausangestellten. Es sollte erlaubt sein, dass Bilder in Verschiebung auf Texte reagieren, nur Verschiebungen in Stereotypen nicht. Für mich ist das *punctum* in dieser Fotografie die Frau mit dem Besen.

18 Rabih Mroué

Foto eines unbekanntes syrischen Protestierers
Homs/Syrien 01/07/2011

I.

Ich weiß nicht, ob ich jemals dieses Weiß sah; ein Weiß ohne Vergangenheit, ohne Gegenwart, ohne Zukunft.

Ohne Anfang. Ohne Ende. Ohne Zeitachse; so wie ein Leben im Ganzen.

Ich weiß nicht, ob ich jemals sein Weiß in ihren Leben sah.

Blicke, die meine eigenen wurden.

II.

Hiroshi Sugimoto beschloss, einen ganzen Film in einem einzigen Bild einzufangen, er stellte den Verschluss für die gesamte Filmlänge auf weit geöffnete Blende ein. Als der Film fertig war, machte er den Verschluss zu. Das Ergebnis war eine weiße Fläche...

III.

Als ich in dieser Nacht das Bewusstsein verlor, sah ich dieses Weiß.

Als die Kugel meine Haut durchdrang, sah ich dieses Weiß.

Als ich der weißen Linie folgte, sah ich dieses Weiß.

Als ich nur das Weiß in deinen Augen sah, sah ich dieses Weiß.

Als ich meine Venen blau werden sah, sah ich dieses Weiß.

Als ich dachte, ich sterbe, sah ich dieses Weiß.

Als ich dich auf dieser großen Leinwand nach mir schreien sah, dass ich dich hier rausholen sollte, sah ich dieses Weiß.

Als der Rauch den Raum füllte, sah ich dieses Weiß.

Als da kein Weg hinaus war, sah ich dieses Weiß.

Wenn die Stadt brennt, sehe ich dieses Weiß.

Wenn ich unseren Fötus in der Hand halten werde, werde ich dieses Weiß sehen.

Als ich in der Dusche umfiel, sah ich dieses Weiß.

Als ich meinen Pass verlor, sah ich dieses Weiß.

Als du meine Nase brachst, sah ich dieses Weiß.

Als ich dich in meinem Bett liegen sah, sah ich dieses Weiß.

Als du mir sagtest, dass du stirbst, sah ich dieses Weiß.

Am Jüngsten Tag sah ich dieses Weiß.

Am siebten Tag in meiner kleinen Zelle sehe ich dieses Weiß.

Am ersten Frühlingstag werde ich dieses Weiß sehen.

19 Duncan Campell

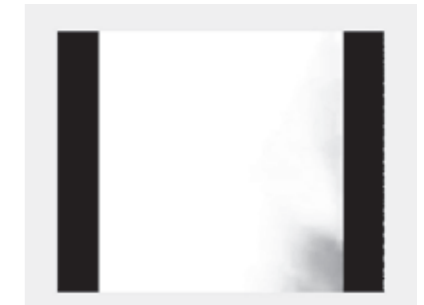
Was mir jetzt, als ich dies schreibe, bewusst wird, ist die Zeit, die vergangen ist, seitdem ich zum ersten Mal Willie Dohertys Arbeit „Incident“ sah – oder um ganz genau zu sein, eine Reproduktion derselben in seiner Künstlermonografie „Partial View“. Es war im ersten Jahr meines Kunststudiums an der Universität Ulster. Völlig ahnungslos fühlte ich mich noch auf ganz naive Weise zu Belfast hingezogen. Ich war auf eine ganz romantische Art davon überzeugt, dass Kunst direkten Einfluss auf die Welt habe. Diese zwei Instinkte lähmten mich, als ich von Dublin wegzog. Ich begriff rasch, welches banales Verständnis ich von der Situation in Nordirland gehabt hatte. Und außerdem schien die Bedingung von der Nützlichkeit der Kunst schwer vereinbar zu sein mit einer Kunst, die ewig währen sollte: Nichts konnte das Blut so sehr in Wallung versetzen wie ein politisches Wandbild oder die Leiden derer, denen Unrecht getan wurde, schmerzhafter deutlich machen als ein Poster der „People’s Democracy“. In beiderlei Hinsicht war und ist Dohertys Arbeit sehr wichtig für mich.

Ich glaube, es ist das Gefühl, dass es gerade geregnet hat, das „Incident“ seine besondere Strahlkraft verleiht. Die leuchtend pfirsichfarbene und graue Marmorierung am Fahrgehäuse des ausgebrannten Autos ist ein harter Gegensatz zu den gedämpften, unscharfen Farben der Landschaft. Die Gesamtstimmung des Bildes ist vielmehr die einer Kampfpause als eines Zwischenfalls – die Straße verläuft sich und das Auto scheint, obwohl ausgebrannt, wie artig geparkt. Es gibt Spuren vertrauter Narrative – die Probleme, die irische Seelsorge – die jedoch von der allgegenwärtigen Stille des Bildes unterdrückt werden, was für mich eine



17

→ Antje Ehmman,
A Disturbing Image,
Bangalore 2013, Fine Art
Print (Ausstellungskopie),
14,8 × 21 cm, courtesy of
Antje Ehmman



18

→ Unbekannt, *That White*,
2011, Fine Art Print (Aus-
stellungskopie), 40 × 50 cm,
courtesy of Rabih Mroué



19

→ Willie Doherty, *Incident*,
1993, Cibachrome kaschiert
auf Aluminium, 122 × 183 cm,
Edition 1/3, Sammlung Irish
Museum of Modern Art,
Dublin, Ankauf 1994



20

→ Alison Rossiter, *Velox T4, expiry date October 1, 1940*, 2008, fotografischer Druck, Unikat, 25,3 × 20,2 cm, Sammlung Geoffrey Batchen, Neuseeland

Art *punctum* darstellt. Genau darin liegt die verstörende Wirkung des Bildes, die mich, ganz persönlich gesprochen, scharfsinnig dafür macht, wie die zusammenhängenden und unzusammenhängenden Impulse und Gefühle in Repräsentationen solcher Narrative übertragen werden.

Bei einer anderen Arbeit von Doherty, „30 January 1972“, gezeigt 1993 in der Douglas Hyde Gallery in Dublin, erinnere ich mich daran, wie ich neben einem Lautsprecher stand und einen Mann – ein Zeuge des „Bloody Sunday“ – ein emotionales Zeugnis ablegen hörte: „Es war ein schlimmer Tag.“ Wie „Incident“ sagt das so wenig und zugleich so viel; und genau darin besteht für mich die große Kraft dieses Bildes.

20 Geoffrey Batchen

Rossiters Klage

Punctum ist vielleicht eines der am häufigsten missverstandenen Wörter im fotografischen Lexikon. Jede_r Studierende von Barthes Schriften kann auf Knopfdruck wiedergeben, dass *punctum* ein Detail auf einem Foto ist, das die/den einzelne/n Betrachter_in (be)sticht oder gar verletzt – das genaue Gegenteil der öden festgeschriebenen Konventionen des *studiums* eines Fotos. Aber vielen dieser Studierenden entgeht die Komplexität der Begriffe, und mehr noch die der Beziehung zwischen den beiden.

Barthes beispielsweise betont, dass das *punctum* einer zusätzlichen Logik folgt: „Es ist das, was ich zu einer Fotografie hinzufüge und was *dennoch bereits da ist*.“ Die Folgen dieses Austausches werden in der zweiten Hälfte von „Die helle Kammer“ dargelegt, wenn Barthes das berühmt-berüchtigte Wintergartenfoto seiner Mutter, auf dem sie als kleines Mädchen abgebildet ist, beschreibt. Er offenbart uns, dass dies das Foto sei, das ihn mit schier übermächtiger Trauer erfülle, sogleich verweigert er aber, dieses Foto zu reproduzieren, weil es für uns doch nichts als *studium* wäre. Es scheint, dass ein und dasselbe Foto *punctum* und *studium* hervorrufen kann. Die zwei Entitäten erweisen sich als austauschbar und ununterscheidbar. Sich auf diese Einsicht stützend, ertappt sich Barthes dabei, wie er ein weiteres *punctum* benennt, das für ihn im Herzen jedes Fotos liegt – Zeit. Er verweist darauf, wie Fotografie eine vollendete Zukunft aktiviert, eine mit ganz eigenem Wesen, eine zeitliche Aufhebung unserer Sterblichkeit, die jedes Mal, wenn ein Foto gemacht oder betrachtet, in Kraft gesetzt wird. Für Barthes verkörpert dieses alltägli-

che Sublime eine Revolution im menschlichen Bewusstsein. Indem die Fotografie eine Aufhebung der Unterscheidung zwischen Leben und Tod bereithält, ist sie ein Phänomen, das uns alle (be)sticht.

Wie also den facettenreichen Charakter des *punctum* in einem einzelnen Foto zeigen, eine Aufgabe, die Barthes eigenem Projekt ganz und gar widerspräche? Ich habe ein Foto der amerikanischen Fotografin Alison Rossiter gewählt, das den Serien-Titel „Lament“ trägt. Es handelt sich um ein glänzendes Rechteck von zufällig auf eine zweidimensionale Oberfläche induzierten monochromen Farbtönen. Es ist eines von vielen derartigen Bildern, welche die Künstlerin produziert hat, indem sie ein Blatt abgelaufenes Fotopapier zuerst entwickelte und dann fixierte. Sie mögen nun sagen, dass dies ein Foto sei, das aus nichts bestünde, aus nichts als seiner eigenen *Fotogenität*. Speziell dieses Bild, beschriftet mit „Velox T4, Ablaufdatum 1. Oktober 1940“, zeigt ein Raster im Stile Rothkos von blassen Abdrücken auf dunklem Untergrund, in der Form chemischer Spuren, zurückgelassen vom Schutzpapier, welches das Fotopapier einst vor Lichteinfall schützte.

Alles Oberfläche und keinerlei Tiefe – es handelt sich um eine elementare Art von Foto, das eine einzigartige, flüchtige und unvorhersagbare Beziehung zwischen Licht und Chemie verkörpert – ohne Inanspruchnahme von Kameras oder jeglicher äußerlicher Referenz. Indem Rossiter dieses Objekt in einen Rahmen montiert, präsentiert sie Fotografie als etwas, das angesehen und durch das nicht hindurchgesehen werden soll, und das gemacht und nicht nur geschossen werden soll. Im Kontext der digitalen Desintegration des fotografischen Mediums sei dies ein Foto, insistiert Rossiter, das nicht *von* etwas ist; sondern selbst etwas *ist*. Dergestalt zwischen die Anführungszeichen historischer Distanz und süßer Selbstreflexion platziert, wird die Fotografie hier von ihrer traditionellen, untergeordneten Rolle als ein realistischer Modus von Repräsentation befreit und darf stattdessen ein glühender Hinweis auf sich selbst, eine Kunst des Realen werden. Indem das Foto Dauer beschwört und nicht einen Moment in der Vergangenheit, setzt es mich nicht länger den Stichen einer vollendeten Zukunft aus. Es sinniert nicht so sehr über meinen eigenen bevorstehenden Tod als vor allem über den der Fotografie im Allgemeinen. Es ist das *punctum* des *punctum(s)*.

21 Moyra Davey

[Sie] hat ein menschliches Aussehen, finden Sie nicht auch?

—Leo Trotzki

22 Eva Kotátková

Ich fand dieses Bild in einem alten Lehrbuch und fühlte mich sofort von der abgebildeten Szene angesprochen. Später entdeckte ich, dass ein solches Motiv – wenngleich in weniger ausdrucksstarker Form (meist als schematische Zeichnung) – häufig als eines der Bilder gebraucht wurde, die Psychiater_innen ihren Patient_innen während ihrer Sitzungen zeigten, um ihre unterdrückten Gefühle, Phobien und Erinnerungen wiederzuerwecken – es gibt unterschiedliche Versionen eines Motivs, bei dem nicht klar ist, auf welcher Seite man steht, ob man selbst im Käfig sitzt, oder ob man diejenigen im Käfig beobachtet. Die/Der Patient_in sollte sich in dem Bild lokalisieren und seine Position darin und sein Verhältnis zur Umgebung erläutern. Dieses Bild generierte für mich eine unendliche Anzahl von Interpretationen, wie sie von einem hypothetischen Arzt und seinem Patienten durchexerziert worden sein könnten.

Eine solche Sitzung lief vielleicht wie folgt ab:

Arzt: Wie würden Sie dieses Bild beschreiben?

Patient: Eine Welt, die durch einen Zaun in zwei Hälften geteilt wird.

Arzt: Wer bewohnt welche Hälfte?

Patient: Es handelt sich nicht um zwei verschiedene Arten von Leuten. Die Leute ähneln sich, aber einige leben zufällig auf der einen Seite des Zaunes, während die anderen auf der gegenüberliegenden Seite leben.

Arzt: Ist eine Hälfte der Welt besser als die andere?

Patient: Nein. Aber die Leute von der gegenüberliegenden Seite wissen das nicht. Sie träumen ständig von der Welt hinter dem Zaun...

oder

Arzt: Wie würden Sie dieses Bild beschreiben?

Patient: Die Leute schauen sich im Spiegel an, aber die Spiegelbilder weichen von den posierenden Figuren ab.

Arzt: Wo sehen Sie den Spiegel?

Patient: Zwischen den Leuten. Wo das Gelände ist. Die Leute schauen sich im Spiegel selbst an, aber sie sehen zwei andere Menschen, mit anderen Posen und Grimassen. Aus

irgendeinem Grund gehorcht das Spiegelbild ihnen nicht.

oder

Arzt: Wie würden Sie dieses Bild beschreiben?

Patient: Die Tiere wurden aus ihren Käfigen im Zoo herausgelassen und durch Menschen ersetzt.

Arzt: Wo sind die Tiere jetzt?

Patient: Sie sind im Inneren der Leute. Sie bringen sie dazu, sich merkwürdig zu verhalten und seltsame Spiele zu spielen, und dabei vergessen sie alle ihre Manieren. Seltsam, aber direkter, ohne Verstellung.

oder

Arzt: Wie würden Sie dieses Bild beschreiben?

Patient: Kinder spielen, dass einige von ihnen gefangen sind und einige frei.

Arzt: Wozu dient dieses Spiel? Ist es amüsant?

Patient: Kommt darauf an, für wen. Für diejenigen, die die Aufseher spielen, ist es in der Tat sehr amüsant. Sie haben eine Ausrede die „Tiere“ heranzukommandieren. Die Gefangenen behalten ihre Rolle meist ihr ganzes Leben lang. Alles wird schon in Kinderspielen entschieden...

oder

Arzt: Wo sind Sie in diesem Bild?

Patient: Ich bin das Gelände.

Arzt: Worin besteht dort Ihre Rolle?

Patient: Ich strukturiere den Blick. Ich zerschneide die Bilder in Streifen oder Quadrate. Ich fragmentiere sie.

23 Peter Weibel

Fotografie – Spuren des Seins?

„Das Seiende“ ist der Hauptbegriff der parmenideischen Philosophie. Mögliche Bedeutungen des griechischen Wortes für „sein“ sind „gegenwärtig sein, etwas sein, wahr sein“. Aus dieser semantischen Wahlverwandtschaft heraus ist Parmenides' berühmter Satz zu verstehen: „(...) denn das Erkennen ist dasselbe wie das Sein“, dass also Denken und Sein, Wahrheit und Sein dasselbe sind. Die Begründung der Seinslehre, die Ontologie, ist gleichzeitig eine Erkenntnislehre, die davon ausgeht, dass es nur zwei Möglichkeiten des Erkennens gibt, nämlich dass etwas ist, und dass etwas nicht ist, und damit der Frage nachgeht, warum es etwas gibt und warum nicht nichts. Daher gilt auch für das Erkennen, dass es ist und nicht ist. Die Fotografie ist



21

→ Moyra Davey, *Bella*, circa 1996 – 2014, Collage, 30,2 × 30,4 cm, courtesy of Moyra Davey und Murray Guy, New York



22

→ Eva Kotátková, *ohne Titel*, 2014, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 25 × 18 cm, courtesy of the artist



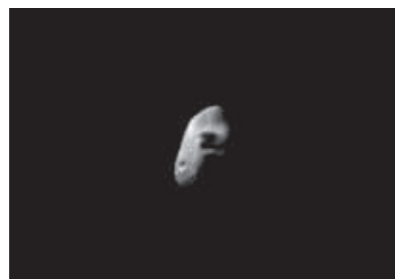
23

→ Hiroshi Sugimoto, *Scottsdale Drive-In*, Scottsdale, 1993, Silberge-latindruck, 50,8 × 61 cm, Edition 16/25, © Hiroshi Sugimoto, courtesy of The Pace Gallery, London



24

→ Pablo Guardiola, *Signal*, 2011, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 25,4 × 38,1 cm, Edition 1/3, courtesy of the artist und Romer Young Gallery, San Francisco



25

→ Unbekannt, *Eros Showing Charlois Regio, Himeros, and Narcissus*, 2014, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 29,5 × 37 cm, courtesy of NASA

einerseits postontologisch, weil das Foto weder die Wahrheit des Erkennens, noch die Wahrheit des Seins aussagt. Was wir im Foto sehen, muss weder existieren, noch wahr sein. Andererseits wird die Fotografie ihrer gegenstandstreuen Wiedergabe der Wirklichkeit wegen gerühmt. Sie ist also ein ontologisches Versprechen. Was man sieht, ist nicht da und was da war, sieht man nicht. Gegenwärtig ist die Vergangenheit, vergangen ist die Gegenwart; Spuren des Seins?

24 Francis McKee

Barthes' Begriff des *punctum* scheint oftmals durch eine bestimmte Fokussierung in einem Foto oder durch die zufälligen Streuungen der Linse und die manchmal unvorhersagbare Dynamik des eingefangenen Lichts aktiviert zu werden. Ein anderes Mal ist es nur ein beiläufiges Detail, das das von der Fotografin/dem Fotografen beabsichtigte Bild entgleisen lässt (das *studium*, so wie Barthes es beschreibt).

Auf Pablo Guardiolas Foto „Signal“, einem dunklen Schwarzweißfoto, wird ein winzig kleiner, von drei Fingerspitzen gehaltener Kompass uns und der Kamera präsentiert. Das *punctum* liegt hier in der Genauigkeit, mit der die Fingerabdrücke des obersten Fingers gezeichnet sind. Die Abdrücke muten nicht nur wie Linien, sondern wie sichtbare Furchen in der Fingerspitze an. Der Kompass, der auf Navigation, Kartierung und Ausrichtung quer durch eine Landschaft verweist, wird vom *punctum* gekapert. Die Fingerspitzen weisen Konturen auf, die den Fokus auf den menschlichen Körper und die Kartierung dieses Territoriums verschieben. Die Geografie der Welt wird von der weitaus intimeren Geografie der menschlichen Form usurpiert. Denken Sie nur an John Donnes Schilderung, wie er den Körper seiner Geliebten erforscht:

*Laß meine Hände schweifen, sag nicht nein,
Hinauf, hinab, hinüber, zwischendrein.
Oh, mein Amerika, mein neues Land,
Mein Staat, von einem Mann genug bemannt.
Mein Kaiserreich, mein Berg von Edelstein,
Dich zu entdecken, nenn ich glücklich sein.
In dein Verlies mich senken, macht mich frei.
Der Abdruck meiner Hand mein Siegel sei!*
–20. Elegie: Auf das Zubettgehen seiner Dame

Die Erotik von Donnes Gedicht ist verbunden mit einem Begehren nach Herrschaft: der Navigator als Entdecker, Eroberer und Ausbeuter von Menschen und natürlichen Ressourcen. Der menschliche Körper wird

zu einem mikrokosmischen Terrain, seine Konturen in das Fleisch eingraviert, und der Kompass von seiner Funktion in der unbekannten, jenseits liegenden Welt abgelenkt.

Dieser Sprung zu Kartierung und imperialem Begehren mag etwas weit hergeholt erscheinen. Und doch lenkt das *punctum* in „Signal“ unseren Blick auch in Richtung der unmittelbaren Konnotationen von Fingerabdrücken als eine klassische (wenn auch unzuverlässige) Markierung für Präsenz und potentielle Schuld. Die frühe Geschichte der Fingerabdrücke ist jedoch in der Kunst angesiedelt und nicht im Verbrechen. Im alten Babylon wurden Fingerabdrücke dazu verwendet, um Wände zu dekorieren und ebenso, um die Unterschrift einer Künstlerin/eines Künstlers zu hinterlassen. Im 18. Jahrhundert wurde der Fingerabdruck als einzigartiges Identifizierungszeichen des Individuums verstanden und erst im 20. Jahrhundert wurde daraus ein Emblem des Strafrechtssystems.

Auf dem Foto „Signal“ kommen all diese Anspielungen völlig ungenutzt zum Vorschein, ungewiss, ob sie nun in die Interpretation des Bildes einfließen oder verworfen werden sollen. Ihr aller Anlass ist das *punctum* und so sind sie möglicherweise doch unbeabsichtigt oder zufällig: schurkische Gedanken tauchen als ungebetene Gäste in der vorgegebenen Sehweise auf. Aber der augenscheinlichste Gegenstand auf dem Foto ist ein kleiner Kompass und so werden wir wieder auf die Frage zurückgeworfen: „Wohin als nächstes?“

25 Antonia Hirsch

433 Eros, Amor Typ

„Das stärkehaltige, knollige Produkt des Nachtschattengewächses *Solanum tuberosum* {3} [zeigt...] Haut mit all ihren Runzeln, Falten, Narben, mit all ihren großen, samtigen Flächen [...], die durchsichtige Hornschicht unter der Ferse, [...] die großen seidigen Hautflächen der inneren Schenkelseiten [...] oder einen Halsansatz. [...] Und die] völlig von Nerven durchzogene, wie ein vergilbtes Blatt gekrümmte Handfläche, [...] auch [sie] gehört zum libidinösen ‚Körper‘, wie die Farben, wie bestimmte körnige Strukturen der Epidermis, die man den Netzhäuten hinzufügen muß [sic], wie einzelne Gerüche zu den Nasenschleimhäuten, wie bevorzugte Wörter und syntaktische Wendungen zu den Mündern, die sie sprechen, und den Händen, die sie schreiben [...] Die Überlegung dürfte nicht ausgehen von einem Teil des Körpers (welches Körpers?), eines für sein Überleben organisierten organischen Körpers, organisiert gegen das, was ihn

tödlich erregt, geschützt gegen Erregung und Unruhe – nicht von einem Teil, der sich durch einen anderen ersetzen lässt.“^{4}

26 Simone Kappeler

Während der Fahrer, von dem wir lediglich die rechte Hand mit der stehenden Zigarette sehen, in sich ruht, scheint es die Frau nach links zu ziehen. Es ist so, als treibe sie ein durch das geöffnete Fenster einfallender Windstoß zur Wagenmitte hin. Ihre Schulter ist gegen den Nacken hin frei, das gelb und hellblau gestreifte T-Shirt scheint sich an der Borte aufzubäumen, als wäre es eine schäumende Brandung gegen die makellose Haut der Frau. Hier orte ich das *punctum* dieser Fotografie: im entblößten Schulterbereich, der seine Fortsetzung im von dem lodernden Haar der Frau verdeckten Hals findet, während das T-Shirt und die lederne Rückenlehne ihres Sitzes den restlichen Rücken abdecken. Leder, Stoff und Haare und dazwischen das besonnte Eiland von nackter Haut, eine ruhende, unberührte und verheißungsvolle Insel inmitten der Bewegung des Bildes.

27 Suzanne Lafont

Situation:

Séamus Kealy, der neue Direktor des Salzburger Kunstvereins hat eine Ausstellung organisiert, die um Roland Barthes' Buch „Die helle Kammer“ kreist und den Titel „Punctum“ trägt. Als Beitrag habe ich eine Tafel gewählt, die 24 Porträts der Schauspieler_innen aus der TV-Serie „Twin Peaks“ zeigt. Dieses Dokument stammt aus David Lynchs Archiven. Die französische Version wurde 1998 in einer dem Filmemacher gewidmeten Einzelausgabe der „Cahiers du cinéma“ veröffentlicht. Es kann auf Seite 130 der Publikation gefunden werden. Ich habe das Dokument dergestalt verändert, dass ich alle Porträts verberge – außer dreien, auf denen die Protagonist_innen meiner Geschichte erscheinen. Die gesamte Information über die Namen der Figuren und die entsprechenden Schauspieler_innen wurde belassen.

Aktion:

Audrey Horne: *beiger Rollkragenpullover – kurzes Haar, eine braune Locke über ihren Augen – Lippenstift – verspielte Persönlichkeit*

Dale Cooper: *weißes Shirt, Krawatte, dunkles, nüchternes Sakko – FBI-Spezia-*

lagent – vorsichtiger, pragmatischer Charakter
Josie Packard: *schwarzer Sweater mit V-Ausschnitt – kein Haar im Gesicht – Lippen hellrot geschminkt – gewandte und fantasievolle Figur*

Audrey Horne: „Ich bin Audrey Horne. In der Stadt werde ich Sherilyn Fenn genannt.“ Sie dreht sich zu Dale Cooper, der von dem Schauspieler Kyle MacLachlan gespielt wird. „Es ist faszinierend! Alles, was wir in unseren Köpfen haben, Erinnerungen, Gedanken, Beweggründe, Absichten, Wachträume, nächtliche Träume und sogar die Ideen anderer, die wir in uns selbst weiterspinnen! Ich denke an all diese Dinge, die keinen Platz haben im Raum zwischen Tisch, Teppich und Stuhl!“

Dale Cooper:
„Falsch! Genau zwischen dem Teppich, dem Tisch und dem Stuhl passiert alles. Genau dort wohnt die Vorstellungskraft. Die Welt ist eine Sammlung aus losgelösten unzusammenhängenden Teilen, die du immerzu zusammenfügen und kombinieren musst. Ideen zu entwickeln, gezwungen sein, sie wieder zu verwerfen, und manchmal, plötzlich, die Belohnung durch eine gelungene Verbindung: Dieser Prozess ist sehr bewegend und ein intellektuelles Abenteuer. Nichts ist selbstverständlich und nichts steht isoliert da. Unsere Gedanken, von Wörtern übersetzt, ziehen Objekte näher oder weiter voneinander weg. Es handelt sich um eine Welt von imaginären, logischen und technischen Entsprechungen, ein gewaltiges Szenario, das vorwiegend aus fehlenden Elementen erfunden wird.“

Josie Packard ergreift das Wort:
„Ja! Axiome, Postulate, Theoreme, logisches Kalkül, philosophische Vorworte, sie alle verleihen dem Szenario einen Körper. Man sollte sie sich als provisorischen Zement der Phänomene vorstellen. Stellen wir uns sie als Schauspieler_innen vor, nachdem der Vorhang gefallen ist: Immer noch in ihrem Bühnenkostüm, drehen sie sich zum Publikum, um sich das Urteil über ihren Auftritt zu holen. Sie stehen mit einem Fuß in der Fiktion und mit dem anderen in der Realität.“

Sie fügt hinzu:
„Der *Punkt (punctum)* ist jener Moment, wenn die Welt sich selbst an die Fiktion bindet, um Kohärenz zu finden. Nennt mich Joan Chen.“ Sie wendet sich ab, um ins Publikum zu sehen.

28 Declan Long

Es gibt so viele demonstrative Spiegelungen auf Tom Woods Foto „Mirror Mersey“ – beinahe zu viele. Auf den ersten Blick hat das



26

→ Simone Kappeler, *Los Angeles*, 18.7.1981, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 38 × 60 cm (weitere Bildgrößen: 80 × 120 cm und 120 × 180 cm), courtesy of the artist und Galerie Esther Woerdehoff, Paris



27

→ Suzanne Lafont, *A Dialogue About Punctum Between Three Characters of David Lynch's Series Twin Peaks*, 2014, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 80 × 65,3 cm, courtesy of the artist und Cahiers du cinéma



28

→ Tom Wood, *Mirror Mersey*, 1989, Analogdruck, 32,5 × 48 cm, courtesy of Galerie Albrecht, Berlin



29

→ Oscar de Marcos, *Spanish Bullfighter Juan José Padilla in Guadalajara*, 2013, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 20,32 × 30,48 cm, © Oscar de Marcos/Demotix/Corbis

Foto den ungezwungenen Anschein eines verheißenden ersten Blickes. Es hat die gefällige Zufälligkeit und die als gegeben vorausgesetzte Unmittelbarkeit eines zwanglosen, nicht geposteten Schnappschusses. Aber schauen Sie nochmals und das Foto verdichtet sich zu einer anspruchsvollen Matrix voller komplizierter visueller Symmetrien. Scharfsinnig beobachtet und gekonnt gehandhabt ist das Bild von unübertrefflicher kompositorischer Ausgewogenheit. Zwei junge Frauen sitzen auf der Liverpool Mersey Fähre einander gegenüber: blasse Erscheinungen auf dunklen Bänken. Eine hat dunkelbraunes Haar; das der anderen ist gelb-blond. Die Blonde trägt weiß, die Brünnette gelb-braun. Sie haben sich für fast identische Outfits entschieden – einteilige Overalls mit hochgerollten Ärmeln und Hosenbeinen – mit jener Hingabe, die unter engen Freunden üblich ist. Alles *passt* hier *zueinander*. Die weiße Handtasche auf der Bank zur Rechten passt genau zu den weißen Sportschuhen, die auf der Bank zur Linken ruhen. Das kastanienbraune Haar und der Ausschnitt des weißen T-Shirts der rechten Gestalt sind beinahe – in einem Moment von außergewöhnlicher fotografischer Einsicht – eine Fortsetzung des Holzgeländers und der weiß gestrichenen Pfeiler auf der Seite des Bootes. Und beachten Sie auch, wie perfekt der ihr Ensemble komplettierende Ohrring zur Szenerie passt: ein ganz und gar passender kleiner Kreis von braunen und weißen Streifen, der wie ein hervorgehobener, heller Punkt inmitten der zahlreichen einander kreuzenden Diagonalen der bootseigenen weißen und braunen Armaturen scheint. Darüber hinaus ist die Stadt Liverpool im Hintergrund ein verschwommenes Gemisch aus Brauntönen und gebrochenem Weiß – eine schiefe, nicht ganz horizontale Ausdehnung belebter Landschaft zwischen den Zwillingsflächen des graublauen Meeres und des blassblauen Himmels.

Im Zentrum des Fotos, inmitten all dieser wohl kontrollierten formalen Ruhe und Übereinstimmung, spielt sich gerade still und leise ein alltägliches menschliches Drama ab. Zwischen diesen genau komplementären Frauenfiguren taucht plötzlich etwas auf: etwas, das möglicherweise nichts Besonderes ist; etwas, das beinahe alles sein könnte. Und doch: Wenn unser Blick hin- und herwandert zwischen ihnen, fangen wir ganz sicher an uns zu fragen, was sie sagen, was sie denken, wo genau sie hinreisen. Insbesondere werden wir Vermutungen über die *Bedeutung* dessen anstellen, was die junge Frau links hält und herzeigt. Und vielleicht wird, für eine Weile lang, das bescheidene

Mysterium dessen, was sich zwischen diesen zwei Passagierinnen auf dieser kurzen (und zweifelsfrei vertrauten) Fährenreise abspielt, uns als Hauptquelle der einzigartigen Präsenz des Fotos und seiner ganz besonderen emotiven Kraft erscheinen. Dies ist ein Moment von relativ gewöhnlicher Interaktion und Intimität, der durch eine genaue und scharfsichtige künstlerische Einrahmung transformiert wird. Aber, wenn wir wieder und wieder auf das Foto hinsehen, kann es sein, dass andere Faktoren beginnen, dazwischen zu treten – dass andere Charakterzüge des Fotos unsere betuliche Interpretation irgendwie durcheinander bringen. Denn, um es präziser zu sagen, gibt es da ein bestimmtes Etwas – ein Etwas, das beinahe alles sein könnte – im Gesichtsausdruck der Frau rechts, das eine kühle Brise in die scheinbare Wärme der Situation bringt. Und noch präziser gefragt: Ist es nicht ihre Leichenblässe, die einen schließlich überwältigt? Es ist ein Hautton, der zwar innerhalb der ausbalancierten Farbgestaltung wie „zuhause“ zu sein scheint, aber doch auch ganz und gar *exzessiv* ist und das geistreiche Gleichgewicht des Bildes erschütterte. Das ist ein Detail, das vielleicht ohne bedeutungsvolle Konsequenz ist –, aber es deutet auf eine Kraft des Menschengefühls hin, das den sorgsam gebauten fotografischen Spiegel zerbersten lässt.

29 Geoff Dyer

Vor allem dürfen wir das *punctum* nicht allzu sehr in den Vordergrund stellen...

Im Oktober 2011 wurde dem Matador Juan José Padilla von einem Stier das Auge durchbohrt – und dieser Ausdruck schien nie zuvor passender als hier, denn das Horn kam durch das Auge auf andere Art und Weise, als man es zunächst erwarten würde: Tatsächlich handelte es sich bei dieser Verletzung um eine „Austrittswunde“, d. h. das Horn kam aus seinem Auge, nachdem es zuvor *durch* seine Wange in ihn hineingekommen war. Mit Blick auf das Berufsrisiko eines Matadors kann man sicherlich sagen: Geschah ihm recht. Man kann davon ausgehen, dass Padilla die Attacke nicht persönlich nahm – ungleich unzähligen Stieren, die seine vorangegangene „Fürsorge“ immerhin so persönlich nahmen, dass sie an der Verletzung zugrunde gingen. Fünf Monate später, so wird gesagt, war er wieder im Geschäft.

Wie dieses Bild zeigt, ist Padilla noch immer mittendrin, mit Augenklappe und Koteletten gegen den Gesichtsverlust. Meine Meinung ist: Lieber erwischt es ihn als mich – und

lieber ihn als den Stier. Ich weiß so gut wie nichts über den Stierkampf – was mehr als genug scheint. Daher gibt es in diesem Bild vermutlich eine Menge Details, deren Bedeutung mir entgeht. Padillas Outfit zum Beispiel scheint mit symbolischen Bedeutungen beladen zu sein, von denen sich viele auf Krustentiere beziehen. Und was ist mit seiner rechten Hand los? Auf den ersten Blick fragte ich mich, ob einige Finger bei einem anderen Zwischenfall abgebissen wurden, was im Vergleich zur Durchbohrung seines Gesichts anscheinend nicht der Rede wert war. Aber warum hält er in der anderen Hand ein Huhn? Eine Art magischer Trick, so wie man einen Hasen aus dem Hut zieht? Eine Variante davon, ein rotes Tuch in Richtung Stier zu schwingen? Will er damit andeuten, dass besagter Stier Schiss hat und ein Schlappschwanz ist? Oder ist es ein grotesk-komischer Gag mit einem Federvieh? Das scheint unwahrscheinlich, insofern die Kernbotschaft spanischer Kultur darauf verweist, dass man allzeit einen ernststen Gesichtsausdruck zu bewahren hat (ganz einfach, wenn man gerade eine der sogenannten Komödien von Pedro Almodóvar ansieht, noch einfacher, wenn die Wirtschaft gerade zusammen gebrochen ist).

Ohne Augenklappe sieht Padillas Gesicht so aus, als wäre es von Picasso wieder instand gesetzt worden – kein unpassendes Aussehen für einen tragischen Helden, der das Unmögliche geschafft hat: sich seinem Schicksal zu stellen und es gleichzeitig zu überdauern. „Ich kann nicht sehen“, rief er, Ödipus gleich, nach dem Unfall. („Nun, was erwartest du?“, mochten ihm harte Kerle geantwortet haben, „du hast ein Stierhorn in deinem Auge“.) Oder vielleicht ist im tiefgründigeren rituellen Zusammenhang der Dinge gesehen, der Stier – unsichtbar, sich im fotografischen blinden Fleck abzeichnend – die tragische Figur. „Was sonst ist der tragische Schwachpunkt des Stiers“, wie Martin Amis in *Experience* witzelt, „als dass er ein Stier ist?“

Keine Ahnung. Es ist mir ein Mysterium. Ich vermute, es ist alleine *aficionados* vorbehalten, die genau deshalb zu Stierkämpfen gehen – der Aufführung eines Mysteriums wegen. Aber ich finde es gut, dass es außer den bei diesem blutigen *pas de deux* freigesetzten Primärtrieben für einen der beiden nicht nur eine Lebensart, sondern auch eine Jobangelegenheit ist. Annie Dillard liefert uns hierfür in *The Writing Life* vielleicht die beste Zusammenfassung: „Im Arbeitermilieu Frankreichs sagten die erfahrenen Arbeiter, wenn der Lehrling sich verletzte oder müde wurde: „Jetzt geht das Gewerbe ihm an den Körper.““

Klar, Padilla ist ziemlich zäh. Aber sehen

Sie sich den Typen im violetten Shirt genau an, der im verschwommenen Hintergrund Golf spielt. Na, der muss ja wirklich Eier in der Hose haben. (5)

30 Matthias Herrmann

Denn da ist nichts, das Dich nicht sieht. Kurz nachdem Séamus mich zur Teilnahme an diesem Projekt einlud, stieß ich beim Suchen nach Material für Collagen, an denen ich gerade arbeite, auf dieses Ekta. Und es hat mich tatsächlich kurz „gerissen“, um eben nicht den von Barthes verwendeten Pfeil/Stich zu bemühen: Zuerst konnte ich es gar nicht einordnen und hielt es für die Arbeit von jemand anderem. Was mich erst verwirrte, ist die eigenartige Farbigkeit (es handelt sich wohl um das Farbrepro eines Schwarzweißfotos, aufgenommen mit einem Farbfilter), die wie ein entfremdendes Moment wirkte und es von mir wegschob. Ich kann mich bis heute nicht erinnern, wieso ich dieses Bild (also das verfälschende Farbrepro, noch dazu auf vier mal fünf Inch Positivmaterial) überhaupt aufgenommen habe. Das ursprüngliche Schwarzweißfoto war aus einer Serie, die in einer Anzeige für eine Ausstellung in der Galerie Karin Schorm in *Texte zur Kunst* im Februar 1995 mündete. In dieser Arbeit verbindet sich für mich also das *studium* („die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem“) exemplarisch mit dem *punctum* („jenes Zufällige an ihr [der Fotografie], das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“). Und Schluss.

31 Sabine Folie

„Untitled (The Artist at Work) #17“ ist ein Werk von Klaus Scherübel aus einer Reihe von bislang rund 20 seit 1994 entstandenen Arbeiten, die sich mit Hingabe der Untersuchung der gegenwärtigen Bedingungen von künstlerischer Produktion widmen. Das Wort „Untersuchung“ legt nahe, dass es sich dabei eher um ein *studium* als um ein *punctum* handelt. Meiner Ansicht nach kommen diese beiden Elemente jedoch in „Untitled (The Artist at Work) #17“ auf aufregende und spitzfindige Art und Weise zusammen. Vorerst handelt es sich zweifellos um inszenierte Fotografie – es sind keine zufälligen Schnappschüsse, in denen „blinde Flecken“ auftauchen, die einen gefangen halten, weil es Elemente sind, die ungeklärt wären, Unbehagen auslösten, Verstörung oder Faszination, eben ein *punctum*. Die Tableaus sind sorgsam arrangiert, dabei muten sie erstaunlich alltäglich an und zeigen



30

→ Matthias Herrmann, *Untitled (Punctum)*, 1995/2014, Farbreproduktion eines s/w-Fotos, 20 × 25 cm, courtesy of Galerie Steinek, Wien



31

→ Klaus Scherübel, *Untitled (The Artist at Work) #17*, 2008, Foto: Sara A. Tremblay, Chromira-Print, Rahmung, Legende auf Wandschild, 50 × 63 × 3 cm, Gesamtdimensionen variabel, courtesy of the artist



32
 → Unbekannt, *ohne Titel*, 2014,
 Fine Art Print (Ausstellungskopie),
 32 × 19,5 cm, courtesy of Corin Sworn

den Künstler bei der Arbeit, nur ist es keine Arbeit im Atelier, sondern ein scheinbar ereignisloser Alltag, der den Künstler beim Überqueren der Straße zeigt, im Café Zeitung lesend, in einer Pause beim Tennisspiel, beim Aussuchen eines Weins in einer Weinhandlung, im Kino oder eben in der Bibliothek beim Durchstöbern einiger Bücher, „Untitled (The Artist at Work) #17“. Das Nachdenken findet bei alltäglichen Verrichtungen und Recherchen statt, und diese ereignen sich eigentlich überall und permanent. Es gibt weder einen geregelten Tag des Künstlers noch einen solchen Ort. Von seinen Tätigkeiten her ist rein äußerlich nicht immer ein Schluss auf das Resultat seiner Überlegungen zu schließen oder darauf, ob er sich gerade in der Freizeit oder bei der Arbeit befindet, deren Trennung es gar nicht gibt. Eigentlich ruht er paradoxerweise nie und arbeitet nie. Er verkörpert gewissermaßen das Paradigma der immateriellen Arbeit im postmateriellen Zeitalter.

Bei aller Buchstäblichkeit nimmt das Motiv gleichzeitig ikonografisch das Genre des Interieurs auf, dessen Dimension bei der hier gebotenen Kürze allerdings nicht besprochen werden kann. Gleichzeitig verweist das Bild über seine Faktizität hinaus auf die Allegorie: Unwillkürlich denkt man an „Die Malkunst: Allegorie der Malerei“ von Jan Vermeer. Aber bleiben wir beim Titel der Arbeit, der wiederum paradox argumentiert, einerseits beinhaltet er „Untitled“, windet sich also über den Titel Information zu liefern, andererseits hält er eine Beschreibung in Klammer bereit: „The Artist at Work“ – ein Titel, wie er nach Benjamin grundsätzlich zum „obligaten“ Bestandteil der Fotografie geworden ist, um deren Beweiskraft zu erfüllen. Entscheidend ist hier auch, dass die Legende ein integraler Bestandteil der Arbeit ist, die das Bild aus seiner Unbestimmtheit hinausführt und einem bestimmten ikonografischen Topos zuweist. Die technische Angabe auf dem Label bestätigt in selbstreferenzieller Weise, dass die Legende keineswegs optional ist, sondern zum Werk selbst gehört.

Die Tableaus und besonders „#17“ sind also eher als *studium* angelegt, allerdings ist ein entscheidender Punkt, der das *punctum* darin auslöst jene innehaltende Bewegung einer absorbierten und zugleich gerichteten Aufmerksamkeit, die uns in das Bild zieht und das Faszinosum ausmacht, nämlich jenes, das darauf verweist, was der Künstler wohl denken mag, woran er arbeitet, was er ausheckt. Die Innerlichkeit und Absorption, der pathische Zustand der Empfänglichkeit, der noch kein Ergebnis mitzuteilen vermag, außer diesen Zustand selbst, ist das, was den

Blick fesselt und den Eros der intellektuellen Neugier nährt. Bei aller altmeisterlichen Absorption gibt es aber auch ein nonchalantes, müßiggängerisches Dahinträumen, das die Betrachter_innen durchaus etwas schelmisch im Ungewissen belässt.

Für den Zusammenhang der Ausstellung und des Themas wurde eine Fotografie ausgewählt, die dem quasi standardisierten Präsentationsformat dokumentarischer Fotografie entspricht. Die Arbeit selbst existiert auch als Installation, in der das Motiv als gleichbleibendes Dia quasi im Kinoformat groß projiziert wird und Stühle davor eine Vortragssituation suggerieren. Je nach Dispositiv verändert sich auch die Aussage der Arbeit.

32 Corin Sworn

Geistreiche Kritik oder das *punctum* verfehlen

Ich sitze in einem Zentrum für sexuelle Gesundheit und halte eine laminierte Karte mit der Nummer 53 in Händen. Durch die Sprechanlage wird die Nummer 21 aufgerufen. Ein blondes Mädchen, das mir gegenüber sitzt, schaut in ihr Telefon, der Mann im Trainingsanzug neben ihr sieht auf den Boden. Ich nehme ein VOGUE-Magazin vom Tisch.

In der ersten Parfumwerbung blickt eine Frau aus einem Bild ganz in blassrosa, tabakgelb und beige heraus – dieselben Farben, in die auch der Warteraum gehüllt ist. Trotz des standardmäßigen Mobiliars drängt die Anspannung, die sich einem in der Klinik aufdrängt, rasch das schlüpfrige Versprechen der lockenden Augen des Models in den Hintergrund.

Ich blättere um und eine Frau im Slip streichelt ihren nackten Schenkel. Mehrere Bereiche ihres Schenkels sind eingekreist und eine lose kursive Schrift sagt: „zu dünn“. Einen Moment lang bin ich von der Selbsterkenntnis der Werbeanzeige beeindruckt, aber dann bemerke ich, dass diese Anmerkungen von einer/einem Besucher_in vor mir hinterlassen wurden. Inmitten der beabsichtigten Anonymität der Klinik gibt es plötzlich ein kurzes Moment des Einverständnisses. Ich sehe auf, aber hier sucht niemand Blickkontakt.

In der Hoffnung auf mehr Randbemerkungen beginne ich das Magazin rasch durchzublättern. Während ich die Seiten umblättere, spüre ich ein wechselndes Gefühl von vergangenem Vergnügen und möglicher Reue. Und dann lache ich wieder, als das schwarze Gekrakel meiner unbekanntem Kommentatorin/meines unbekanntem Kommentators die

ambivalente Sorgsamkeit dieser städtischen Sexstätte erleuchtet. Auf einem weiteren Bild steht eine Frau ohne Kleidung in einem Garten und stellt ihre Wäsche zur Schau und in Tinte steht daneben: „Frierst du nicht, Puppe?“

33 Barbara Probst

„Es könnte so gewesen sein“

Die Tatsache, dass uns gewisse Details oder Stimmungen in einer Fotografie berühren und uns scheinbar mit einer einmal dagewesenen Wirklichkeit verbinden können, ist uns wohl vertraut. Die Malerei zum Beispiel kann uns nicht auf die gleiche Weise anrühren, weil alles in ihr auf die Absicht des Malers verweist und sie sich über den Pinselstrich des Malers unmittelbar als fiktiv erklärt. Die Fotografie deutet äußerst selten auf ihren Hersteller hin. Sie ist zu sehr damit beschäftigt auf das zu verweisen, was in ihr dargestellt ist, auf das, was da einmal war. Und genau deshalb, weil es so scheint, dass es wirklich so war, wie die Fotografie es uns vorführt, kann es uns berühren.

Was aber, wären wir am Aufnahmeort im Moment des Auslösens zugegen gewesen? Wäre uns dann das, was uns nun in der Fotografie berührt, ebenso zu Herzen gegangen? Hätten Roland Barthes die Spangenschuhe der Schwester {6} im Foto der amerikanischen Familie ebenso angerührt, wäre er am Set neben dem Fotografen gestanden? Oder ist genau dieses bewegende Detail erst in der Fotografie zutage getreten?

Klar ist, dass wir im Kontinuum des Lebens anders sehen, als die Kamera es tut, wenn sie einen Sekundenbruchteil einfriert. Sonderbarkeiten, die in der Fotografie aufblitzen, entgehen mit hoher Wahrscheinlichkeit unserem Auge. Aber viel wesentlicher als diese Eigenschaft des fotografischen Apparates, durch das Einfrieren eines kurzen Moments zu verfremden, sind hier die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten des Fotografen selbst, das Sujet darzustellen. Er bestimmt, wie die Wirklichkeit im Moment des Auslösens in ein fotografisches Bild überschrieben wird. Bei der Betrachtung einer Fotografie denken wir diesen Tatbestand nicht mit hinein. Wir denken nicht mit hinein, dass jeder Moment unendlich viele Möglichkeiten der Auslegung birgt und dass wir in dieser oder jener Fotografie nur eine Möglichkeit von vielen des „Es ist so gewesen“ {7} vor uns haben. Standpunkt, Ausschnitt, Tiefenschärfe, Licht und viele andere Einstellungen der Kamera bestimmen das Bild, seine Lesbarkeit und Stimmung.

Eine bestimmte Kopfhaltung, ein Lichteinfall oder eine Bewegung beispielsweise können von einem gewissen Standpunkt der Kamera aus wunderbarlich wirken, von einem anderen aus ganz alltäglich.

Innerhalb dieser Überlegungen wird die Fotografie von ihrem markanten Schein des „So ist es gewesen“ entkoppelt. Es tut sich hier das „So könnte es gewesen sein“ auf. Dieses „So könnte es gewesen sein“ eröffnet ein Feld unendlicher Möglichkeiten. Möglichkeiten des Denkbaren und des Undenkbaren. In diesem Feld verlieren die fotografischen Bilder, die uns täglich umgeben und mit Beharrlichkeit unsere Sicht auf die Welt verdecken, ihre Wirksamkeit. Ohne Zynismus, vielmehr im Interesse für das Phänomen der Wirklichkeit, ist hier zu vermerken, dass unsere Rührung über ein Detail oder eine Stimmung in einer Fotografie sich – bis auf einen äußerst dünnen Faden zur Wirklichkeit – rein auf die fotografische Spur des vergangenen Moments bezieht, nicht aber auf das Vergangene selbst. Dennoch haben wir die starke Neigung, diesen Tatbestand zu übersehen, um in der Fotografie das sehen zu können, was wir uns wünschen zu sehen.

34 Friedrich Tietjen

Ein gutes Bild ist es nicht, wenigstens im formalen Sinne: Die Gruppe von Männern steht wie ein dunkler Bogen zwischen dem beschneiten Grund und dem offenbar bedeckten Himmel und so weit von der Kamera entfernt, dass die Gesichter zwar erkennbar, aber nicht besonders detailliert zu sehen sind. Und dann ist die Gruppe auch noch am linken Rand abgeschnitten – vielleicht fehlt da einer –, während am rechten eine Lücke klafft.

Diese Lücke ... vielleicht ist sie zustande gekommen, weil sich der Fotograf selbst in die Gruppe stellte, nachdem er die Kamera eingerichtet und den Selbstauslöser betätigt hatte. So zeigt auch dieses Bild – wie im übrigen jede Fotografie – nicht nur das, was der Fotograf gesehen hat und was er wohl zeigen wollte. Aber diese Differenz ist es, die dafür sorgt, dass ein Bild mehr werden kann als das, was es abbildet. Deshalb können Fotografien auch ohne Zutun der Beteiligten sondern durch die Umstände der Aufnahme emblematisch werden. So hier: Die Männer, russische und österreichische Soldaten, standen auf einem Feld in Rumänien; das Datum ist der 26.12.1917, wie der eingekopierte Text mitteilt. Gerade ein paar Wochen vorher hatten die Bolschewiki die Provisorische Regierung in St. Petersburg gestürzt, die Macht an sich gerissen, als erstes das Dekret



33

→ Andreas Wutz, *Invisible Man*, 2012, Giclée-Druck, Ultrachrome-Tinte auf Baumwollpapier, 32,5 × 48 cm, courtesy of the artist



34

→ Unbekannt, *Propaganda zw. Oest. u. Russ. Soldaten, Rum. 26-12-17*, 1917, 9,5 × 15 cm, Archiv Friedrich Tietjen, Leipzig



35
 → Unbekannt, *Walter Walsh – USA Today – May 7 2014*, 2014, Zeitungsausschnitt, 22 × 9 cm, courtesy of Philippe van Cauteren

über den Frieden beschlossen, umgehend in Verhandlungen mit den Mittelmächten aufgenommen und zunächst einen Waffenstillstand vereinbart. Und während die Delegationen in Brest-Litowsk weiter konferierten, taten die Soldaten an der Front das so naheliegende wie kurz zuvor noch undenkbar: Nachdem sie sich Jahre lang mit der Waffe in der Hand gegenüber gelegen hatten, stiegen sie aus den Gräben und Unterständen und trafen sich im Niemandsland, tranken, tanzten, rauchten, schwatzten, und wer eine Kamera hatte, machte Bilder davon und von den Gruppen, die sich dafür zwischen Stacheldrahtverhauen, auf dem Eis eines zugefrorenen Flusses oder im offenen Feld aufstellten.

So ist das Bild selbst schon Dokument einer Unzufriedenheit mit dem Krieg. Wie wenig dauerhaft die war, zeigte sich wenige Wochen später: Als die Verhandlungen in Brest-Litowsk stockten, stießen die Mittelmächte weiter in die Ukraine vor, ohne dass ihre Truppen rebelliert hätten, allen vorherigen Verbrüderungen und gemeinsamen Fotografien zum Trotz. Doch obwohl so die Hoffnung des Bildes enttäuscht wird, gewinnt es seinen emblematischen Charakter durch ein Detail, den Fehler, die Lücke. Denn was es zeigt, erscheint dezentriert und asymmetrisch und verstößt damit gegen jenen Kanon der Sichtbarkeiten, mit denen die gesellschaftlichen Ordnungen üblicherweise repräsentiert werden. Das Bild hat kein dingliches Zentrum, das empathisch Bedeutung generiert; stattdessen kommt die Bedeutung aus einer Leerstelle, in der sich eine neue und andere Ordnung andeutet, die die alte suspendiert. In seinem Aufsatz zum fünften Todestag Franz Kafkas schreibt Benjamin, dass das entstellte Leben verschwinden werde, „wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, dass er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes zurechtstellen werde.“ Diese Lücke am rechten Bildrand: Für den utopischen Moment der Aufnahme war sie die Spur einer solchen Zurechtrückung.

35 Philippe van Cauteren

Brief: an Séamus Kealy

Die Einladung an „Punctum“ teilzunehmen war für mich von Anfang an faszinierend und eine Herausforderung. Ich wusste nicht genau, wie ich mit der Frage umgehen sollte. Hat das fotografische Bild heute, in einer Welt, die von einer Bedeutungsflut gekennzeichnet ist, noch eine Bedeutung? Kann die Fotografie überhaupt noch den Begriff „Wahrheit“ für

sich beanspruchen? Ich sehe mich weder in der Lage, eine Antwort auf diese komplexen Fragen zu finden, noch besitze ich die prophetische Fähigkeit, die Zukunft der Fotografie vorherzusagen.

Mein ursprünglicher Beitrag für „Punctum“ schlug fehl. Obwohl ich alles versuchte, ein ganz bestimmtes Foto in meiner Wohnung zu finden, gelang es mir nicht. Auch wenn dieses Foto immer noch verschollen ist, will ich es kurz beschreiben. Das Foto stammte ungefähr aus dem Jahr 2000 und war zirka fünfzehn mal acht Zentimeter groß. Die Bildfläche war in 20 gleiche Teile geteilt, jedes davon war ein Porträt von mir. Das Bild wurde in einem Fotoautomaten irgendwo in Brüssel gemacht. Soweit ist nichts wirklich Besonderes an diesem Bild. Aber war es nicht so, dass die 20 kleinen Schwarzweißfotos genau so unscharf und grau wie in einem Gemälde von Gerhard Richter waren? Jegliche Form von Identifizierbarkeit kann durch einen technischen Fehler verloren gehen. Anstatt dieses misslungene Porträt wegzuworfen, bewahrte ich es jahrelang in einer Lade auf. Es wäre meine Antwort und mein Beitrag zu „Punctum“ gewesen, wenn es nicht verloren gegangen wäre. Ich muss gestehen, dass ich nicht wusste, was ein anderer Beitrag von mir bedeuten konnte. Während meines Fluges von Brüssel nach New York am 7. Mai 2014 las ich *USA Today*. Eine Mischung aus Langeweile und Informationsbedürfnis ließen mich diese Zeitung durchblättern. Plötzlich hatte ich, was man ein „Aha-Erlebnis“ nennt. Ich war sofort gefesselt von einem kleinen Schwarzweißfoto in einem Artikel über Walter Walsh, einen ehemaligen FBI Agenten und Olympia-Schützen, der 2014 verstarb. Dieser Artikel veranschaulichte seine außergewöhnlichen Schießfähigkeiten. Natürlich gibt eine Verbindung zwischen Schießen und Fotografieren – am offensichtlichsten, wenn man an die chronofotografische „Pistole“ von Étienne-Jules Marey denkt, aber weit mehr noch erzeugt das Nachdenken über den Blick und den präzisen Moment beim Fotografieren zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen der Fotografie und dem Schießen. Ich war fasziniert von der Komplexität des besagten Fotos.

Der Sinn des Bildes besteht ganz eindeutig darin, die außerordentliche Virtuosität von Walter Walshs Schießfähigkeiten zu demonstrieren. Wenn er auf eine gespiegelte Wirklichkeit blickte, war Walsh immer noch in der Lage, sein Ziel zu treffen. Aber hier ist mehr greifbar. Die Schichten der Realität und die komplexe Beziehung mit dem, was außerhalb des Fotos passiert, verwandelt dieses Bild in eine Metapher für die Fotografie. Selbst wenn das Foto irgendwann aus der Mitte der 1950er

Jahre datiert, so formuliert es für mich doch eine universelle These über die vielfältige und vielschichtige Beziehung zwischen Fotografie und Realität. Es scheint fast so, als würde die/der Betrachter_in dieses Fotos totgeschossen. Es ist, als wäre dieses Bild nicht ein Porträt von Walter Walsh, sondern von irgendeiner/m Künstler_in, irgendeiner/m Fotograf_in, von irgendeiner/m Betrachter_in, von irgendjemandem. Letzten Endes bin ich froh und zufrieden darüber, dass ich durch die Unauffindbarkeit eines Fotos zu diesem kleinen, enigmatischen Bild gekommen bin.

36 Geoffrey James

Roland Barthes interessierte sich mehr für *maman* als für die Fotografie und mehr für Worte als für Bilder: „La chambre claire“ (Die helle Kammer) kann als ein Versuch gelten, Bilder durch Worte zu ersetzen und so bekommen wir niemals das Schlüsselfoto von seiner Mutter zu sehen, das er so bewegend beschreibt. Im *punctum* suchte er die eidetische Aufladung, das, was für *ihn* im Bild war. Das *studium* war das, was übrig blieb – und von keinerlei Interesse war: die Absichten der Fotografin/des Fotografen, ihre/seine „Tricks“ etc. Seine Herangehensweise war stets wortgewandt, voll feinsinniger Unterscheidungen, aber im Wesentlichen solipsistisch. Stellen Sie sich dieselbe Technik auf Musik angewandt vor, wo die/der Schreibende nur davon spricht, welche Wirkung eine Passage auf sie/ihn hat, ohne zur Kenntnis zu nehmen, dass es eine Komponistin/einen Komponisten, harmonische und melodische Mittel und sogar so etwas wie Musikgeschichte gibt. Zumindest in der englischsprachigen Welt haben Barthes' beliebige und äußerst subjektive Kategorien den Status einer brauchbaren Theorie erworben, gemeinsam mit Walter Benjamins Begriff der Aura, die von dessen eigenem Helden Berthold Brecht verworfen wurde.

Konsequenterweise sollte ich nun kein Foto einbringen, das einen Begriff veranschaulicht, an den ich nicht glaube. Aber ganz im Sinne Barthes': Hier ist ein informelles Foto eines Freundes. Man sollte immer bei dem bleiben, was auf dem Bild zu sehen ist: ein Mann, von hinten fotografiert, mit einer Baseballkappe, grauen Baumwollhosen und einer Weste – ein dandyfiziertes Kleidungsstück von überraschendem Pink – mit einem Shirt in perfekt abgestimmtem Blau. Alec Guinness glaubte, viel über den Charakter einer Person erfahren zu können, während sie ging und sich dabei unbeobachtet fühlte. Dieser Mann hat seine Hände am Rücken

verschränkt, eine Hand um sein Handgelenk, so als ob er gerade seinen Puls fühlte. Es liegt etwas Delikates in dieser Geste, vielleicht ein Hauch von Gebrechlichkeit, die nicht mit der Stellung seiner Schultern zusammen passt, die auf beides, Innerlichkeit und Entschlossenheit, hinweist. Auf dem Foto, aber nicht auf dem Abzug sichtbar, haben zwei Knöpfe einen Abdruck auf der Haut seines rechten Armes hinterlassen. Ebenso unsichtbar auf dem Foto ist die Vorderseite der Weste, die aus überschwänglich gemustertem Material und nach dem Entwurf von Frank Lloyd Wright gemacht wurde. Der Mann hatte davor am Fluss gesessen und anderen beim Schwimmen zugesehen. Er spricht selten, außer er wird angesprochen, aber nichts davon lässt sich aus dem Bild ableiten. Wir wissen nur, dass er übers Gras geht, einem schlichten Haus entgegen. Der Ort ist das ländliche Quebec im Jahr 2011, der Rest ist Mutmaßung.

37 Meggy Rustamova

*Ein Mann in Bluejeans hält einen Stock.
Er steht neben einem Kind.
Das Kind hält zwei Stöcke.
Einen kleinen und einen großen Stock.*

*Folgen Sie nun dem Wasserfall aufwärts.
Sehen Sie jemand auf der Brücke stehen?
Das bin ich.*

Dieses Foto stammt aus einem Reiseführer für Tbilisi, Hauptstadt von Georgien und Ort meiner Geburt. Der Stadtführer existiert in verschiedenen Sprachen und die Version, die ich besitze, ist auf Französisch. Das Buch wurde 1985 veröffentlicht, im selben Jahr, in dem ich geboren wurde. Ich erinnere mich daran, dass ich dieses Buch besitze, seit ich klein war, da ich viele Stunden damit verbrachte, seine Farb- und Schwarzweißfotos anzusehen. Das Buch entkam meinem Kindheitsvandalismus nicht, ich zeichnete auf viele Bilder und füllte leere Stellen mit Kritzeleien. Aber dieses eine spezielle Bild blieb ohne jede Schmierereien. Vielleicht weil es mich so sehr ansprach, dass ich kein Bedürfnis nach Verschönerung hatte.

Ich erinnere mich daran, dass ich die Menschen auf diesem Bild ansah und mir vorstellte, es wären Leute, die ich kannte, oder, die ich niemals die Gelegenheit hatte, kennenzulernen. Der Mann in Bluejeans hatte dieselbe Haarfarbe wie der Ehemann der besten Freundin meiner Mutter. Und der kleine Junge sah genauso aus wie deren Sohn. Ich erinnere mich, gedacht zu haben: „Das müssen sie ganz sicher sein.“ In dieser



36

→ Geoffrey James, *Brydon at Ile-du-Grand-Calumet*, 2011, archivalischer Tintenstrahldruck, 40 × 26,5 cm, courtesy of the artist



37

→ Unbekannt, *A Man Dressed in Blue Jeans Is Holding a Stick*, 1985, Tbilissi guide illustré, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 24,5 × 16 cm, courtesy of Meggy Rustamova



38
 ↳ Robert Lebeck, *Leopoldville [Young Man Steals the Sword of King Baudouin I, During Procession with Newly Appointed President Kasavubu], Leopoldville, Republic of the Congo (Now Democratic Republic of the Congo), June 30, 1960, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 28 × 42 cm, courtesy of Robert Lebeck – Leopoldville 1960*

Art blätterte ich durch das ganze Buch über Jahre hinweg und gab jeder Persönlichkeit eine Identität.

Eines Tages veränderte sich die Atmosphäre des Fotos unwiderrufbar durch die Entdeckung der auf der Brücke stehenden Gestalt. Wer ist das? Ist sie männlich oder weiblich? Gibt es eine Verbindung zu dem Mann in Bluejeans und dem Kind? Ist es der Mutterersatz? Oder einfach eine beliebige Person, die gerade vorbeigeht?

Warum löst diese fremde Person auf der Brücke so viel in mir aus? Handelt es sich um eine symbolische Repräsentation des Begriffs vom alles sehenden Gott? Oder eine moderne Repräsentation von Big Brother? Oder ist es vielleicht die NSA in persona, kommt mir angesichts Edward Snowdens kürzlicher Enthüllungen in den Sinn...

Wenngleich das Foto von einem völlig Unbekannten gemacht wurde, an einem Ort, den ich nicht kenne, ist dieses Bild dennoch ein sehr persönliches für mich. Meine Fantasien darüber sind so wahrhaftig geworden, dass ich mir seine Realität nicht anders vorstellen kann. Ich frage mich, ob das Kind, der Mann in Bluejeans und die Gestalt auf der Brücke noch am Leben sind.

Die Präsenz der Figur kann nicht ignoriert werden, da das friedliche Bild sich mit ihrem Erscheinen wandelt und dem Ganzen eine neue Ebene verleiht. Diese neue Ebene ist unheimlich und fabelhaft zugleich. Sie behält eine Dualität zwischen Glück und Tragik und ihrem Potenzial zu erscheinen ein.

Ich frage mich, ob Vorstellung bloße Fiktion ist und was die Fakten der Existenz bestimmt und wieviel davon von uns gedanklich fiktionalisiert ist. Die Person auf der Brücke ist die Personifizierung des Zufalls und der Entdeckung eines neuen Elements, das auf den ersten Blick nicht sichtbar war. Eine Spannung entsteht zwischen den drei Charakteren und der/dem Erzähler_in alias Betrachter_in, vergleichbar einem inneren Theaterstück. Dennoch sind diese Charaktere keine bloßen Schauspieler_innen, so lange das, was wir sehen und hören, real ist.

38 Mark Sealy

Der Schwerter-, ‚Dieb‘. Eine Aufführung in drei Teilen

Teil 1: *studium*

Die grundlegenden Aspekte, die in Lebecks Foto am Werk sind, werden durch die zwei entgegengesetzten aber unverkennbaren Gesten der rechten und linken Hand des ‚Diebes‘ symbolisiert. Der Dieb hält in seiner

rechten Hand, „deren Finger geradewegs zur Seele des Menschen führen“^{8}, das gestohlene Zeremonienschwert des belgischen Königs Baudouin und wurde hier nicht nur im Akt des Schwertdiebstahls von der Kamera erwischt, sondern auch dabei, wie er gerade ein anderes, unbeabsichtigtes symbolisches Zeichen der Unabhängigkeit, Freiheit und Liebe macht, nämlich den Black Power-Gruß. Der ‚Dieb‘, in diesem Moment durch Lebecks Kamera erfasst, wird visuell zu einem Symbol der afrikanischen Befreiung transformiert. Die schwarze rechte Faust des ‚Diebes‘ ist auf stimmige Weise in absolutem Kontrast zu dem strahlenden Weiß der Uniform von König Baudouin gesetzt. Analysiert man dieses Bild aus der Position der Elenden^{9}, erfüllt das Schwert nun eine andere Funktion. Es schneidet den Torso des Königs entzwei und durchsticht nun den Körper des Möchtegern-Präsidenten, Joseph Kasavubu, und bindet damit den konservativen Kasavubu für immer an seine alten Kolonialmeister. Gleichzeitig können wir, wenn wir einen Blick auf die Spiegelung des ‚Diebes‘ werfen, der das zeremonielle Schwert in die offene, schwarze Staatskarosse des Königs hält, das gestohlene Schwert auch so betrachten, als wäre es auf den gefälligen Kopf des frisch gewählten Präsidenten des Kongos gerichtet.

Teil 2: *punctum*

Die Turbulenz, die von diesem Foto ausgeht und das, was seine unwohlige Atmosphäre erzeugt, hat ihren Mittelpunkt in der leeren, linken Hand des ‚Diebes‘, der Hand des Hasses^{10}, die er in vorwegnehmender Abwehr vors Gesicht hält. Es ist, als ob er sich im Akt des Stehlens des Schwertes der aussichtslosen Natur seines rebellischen Aktes vollkommen bewusst wäre.

Teil 3: *Diese Heimsuchung*

Das Verhältnis zwischen dem zeremoniellen Schwert, das der ‚Dieb‘ in der rechten Hand hält, und der passiven Geste seiner linken Hand setzt den zehntausenden kongolesischen Opfern König Leopolds II, dem Großvater Baudouins, erneut ein emotionales Denkmal. Ihre Hände und Füße waren vom Körper abgetrennt worden, als Bestrafung dafür, dass sie nicht die geforderte Menge an Kautschuk lieferten, die der König gefordert hatte. Die offene linke Hand des ‚Diebes‘ nimmt den zentralen Platz in Lebecks Bild ein und kämpft sich zurück zur gewaltsamen kolonialen Vergangenheit Belgiens; Gewalt wird dabei als vitaler Teil dieser falschen Morgendämmerung der Unabhängigkeit erkannt. Eine gewaltsame Vergangenheit, an welche Patrice Lumumba, der gewählte Minis-

terpräsident der neuen Republik, die Belgier während der Unabhängigkeitszeremonien am folgenden Tag klar und ungefragt erinnern würde – ein Akt der Verachtung, der sein Schicksal besiegelte: Wenige Monate später wurde er ermordet.

39 Kader Attia

Leben ist das Licht zwischen zwei Finsternissen.
–V. Nabokov

40 Ruth Horak

Noch nicht an der Reihe aber das Händchen schon aufgehoben, blickt das Kind weder in die Kamera noch auf die Frau, die so anders aussieht. Seine Augen folgen dem verlängerten Arm, mit dem die Fremde – deren Name Leni Riefenstahl ihm nichts bedeutet – etwas aus ihrer Schüssel verteilt. Lecomte: „Es ist eine Geste des Gebens, die mit Macht besetzt ist – was aber gegeben wird, bleibt offen.“

Blick und Mimik des kleinen Gesichtes sind dabei so unerwartet, dass man immer wieder darauf zurückkommen muss. Es zeigt nämlich nicht freudige Erwartung oder ehrfürchtige Dankbarkeit, sondern beobachtet mit kindlicher Ehrlichkeit geringschätzig die Vorgänge.

Indem Tatiana Lecomte eine Fotografie in viele zerlegt, spielt sie auf unsere Augenbewegung beim sukzessiven Erfassen eines Bildes über viele Bilder an. Aber so aufdringlich „Lenis“ Gestalt auch ist (von den großen Flächen weißer Haut bis hin zu ihrer historischen Bedeutung), dem Gesichtlein gilt das Staunen.

41 Boris Groys

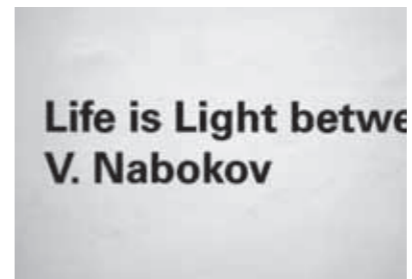
Ein Dichter in der Hölle

Das Foto zeigt den russischen Dichter Dmitri Prigow während der Vorbereitungen für seinen Auftritt in Wien (2002). Bereits zu diesem Zeitpunkt war er nicht bei guter Gesundheit, er starb 2007. Prigow sitzt am Tisch und repariert eine Vorrichtung, die ihn von seinem Stuhl in die Höhe heben soll. Am Ende der Performance wird er seine Texte ausschreien, hoch oben auf dieser Konstruktion hängend – beinahe unter der Decke. Hinter ihm sieht man einen Assistenten, der die Konstruktion bedienen wird. Das ist, was das Foto zeigt. Es ist aber nicht das, was es vermittelt und nahelegt.

Die ganze Szene gleicht einer Verhör- und Foltersituation. Prigow ist in ein intensives Licht getaucht, als ob er verhört würde. Der Apparat, der an ihm befestigt ist, sieht wie eine Foltermaschine aus – und der Mann im Hintergrund wie ein Wärter. Man hat den Eindruck, dass Prigow nicht seine Poesie lesen, sondern mit schriller Stimme unartikulierte Laute ausstoßen wird. Und genau das ist es, was passieren wird. Während seiner letzten Auftritte stieß Prigow Rufe und Schreie aus, wobei er seine Stimme so weit anstrenzte, wie er nur konnte. In diesem Sinne schafft das Foto eine Atmosphäre, die genau der Atmosphäre Prigows später Poesie entspricht. Und ja, es ist genau dieses eine Foto, das diese Atmosphäre erzeugt. Dieselbe Szene könnte auf eine andere Art fotografiert werden – und die Atmosphäre würde dadurch auch eine andere sein. Der Blick der Fotografin war – bewusst oder unbewusst – geprägt durch Verhöre in Film- und TV-Szenen. Prigows Lesetechnik orientierte sich an denselben Szenen. Jedes Zeitalter hat sein spezielles Bild von der Hölle – Licht, Posen, Stimmen, mechanische Hilfsmittel. Die Fotografie zeigt den Protagonisten in der Mitte unserer zeitgenössischen Hölle – dabei bleibt er ganz ruhig und konzentriert, bereit für alles, was kommen wird.

42 Ken Lum

Ich schoss dieses Foto einer Roland Barthes-Boutique 2012 in Peking. Damals war ich verblüfft über meine Entdeckung, sie versetzte mich in Heiterkeit. Aber jetzt weiß ich, dass ich nicht so überrascht hätte sein sollen. Über die Jahre habe ich viele Fotos gemacht, die von ähnlichem Geiste sind. In Wuhan, in China, gibt es ein Omega-Uhrengeschäft, das erste A mit Fingerfertigkeit entworfen, sodass dies einem O gleicht. Letztes Jahr schlossen mehrere falsche Apple Stores in ganz China. Ich erinnere mich daran, gelesen zu haben, dass einige der Entlassenen dachten, sie arbeiteten in einem echten Apple Store! Der Teufel steckt im Detail, aber anscheinend hatte man größtenteils doch sehr auf Details geachtet. Ich weiß noch, wie ich bei einem meiner ersten Chinabesuche bei einem Verkäufer vorbeiging, der charakteristische Burberry-Schals verkaufte. Auf einem Tisch lagen Burberry-Schals ohne das erste „r“. Auf einem anderen Tisch war ein Musterexemplar eines Burberry-Schals mit dem gleichen Design, das nicht verkäuflich war. Der Verkäufer erzählte mir, dass alle Burberry-Schals von derselben Firma kämen wie der Burberry-Schal, und in jeder Weise identisch



39

→ Kader Attia, *Life Is Light Between Two Darknesses*, V. Nabokov, 2014, Kohle auf Wand, 7,5 × 200 cm, courtesy of the artist



40

→ Tatiana Lecomte, *Leni*, 2010, Serie von 19 C-Prints, je 19,5 × 25,7 cm, courtesy of the artist



41

→ Natalia Nikitin, *Dmitri Prigow*, 2002, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 90 × 60 cm, courtesy of the artist

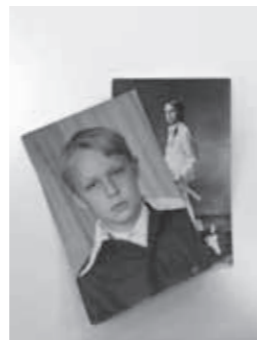


42

→ Ken Lum, *Barthes in Beijing*, 2009, Fine Art Print (Ausstellungskopie), 59,4 × 84,1 cm, courtesy of the artist



43
 → Unbekannt,
ohne Titel, 1972,
 Studiofotografie,
 Fine Art Print
 (Ausstellungskopie),
 16,7×12,9 cm,
 courtesy of Maria
 Fusco



44
 → Unbekannt, *ohne Titel*, zwei
 Studiofotografien, 28×20 cm,
 courtesy of Adam Budak



45
 → Walker & Walker,
*Punctum By Proxy,
 an Account of a
 Photograph and a
 Photograph Without
 an Account*,
 2014, Offsetdruck,
 24×22,5 cm,
 courtesy of the
 artists

seien. Der Verkäufer fügte hinzu, dass er mir einen Burberry-Schal verkaufen könnte, wenn ich einen wollte, dieser aber viel teurer wäre und das in seinen Augen keinen Sinn machen würde, da der Burberry doch genau der gleiche Schal wäre (außer natürlich, dass statt dem Burberry- ein Burberry-Schild angebracht war). Das erinnerte mich daran, wie ich auf der berühmten Sklaven-Ausschiffungsstelle auf der Insel Goree vor der Küste Dakars in Senegal war. Ein Verkäufer verkaufte Bilder, die er basierend auf der Anordnung der Sklaven, wie sie in den Schiffsladeräumen lagen, gemacht hatte. Die Bilder waren in ziemlich minutiöser Ausführung auf dünnem Stoff gemalt. Der Verkäufer wollte 100 US-Dollar pro Bild. Ich erwähnte, dass ich zuerst gedacht hätte, es wären Schals und nicht Bilder. Der Verkäufer widersprach nicht und bot mir stattdessen das Bild als Schal für 10 Dollar an. Als ich ihn nach dem Grund für den großen Preisnachlass fragte, antwortete er, dass ein Kunstwerk etwas Besonderes sei und immer mehr wert sein sollte als ein bloßer Kleidungsartikel. Ich hatte noch andere Mode bezogene Begegnungen in Peru und Indien – jede Begegnung hielt eine eigene Wendung des tiefgehenden Verständnisses der so genannten Entwicklungsländer vom Modesystem (zu dem Barthes natürlich auch ein wegweisendes Buch über Modetheorie schrieb) und demzufolge über die ganze ineinander verschränkte Welt der Zeichen und des Güteraustausches bereit. Ich habe keine Ahnung, warum jemand in China sich dazu entscheidet, einen Kleidungsladen nach Roland Barthes zu benennen. Aber es scheint mir, dass jemand in China (oder Indien und sonst wo) das Wesen eines *punctum(s)* im umfassendsten Sinne versteht: als nicht so sehr die/den Betrachter_in, sondern vielmehr das System verwundend.

43 Maria Fusco

Fingerabdrücke zeigen, dass Notwendigkeit eine kleine Form von Gewalt ist. Kompression und Überleben können nicht voneinander getrennt werden. Verständnis ist eine Daueraufforderung. Ganz gleich, wie die Umstände sind; wenn gerade eine solche Geste des Verständnisses verweigert (oder sogar herabgemindert) wird, kann die kritische Fähigkeit nicht vollständig ausgeübt werden, da diese Erschütterungen einen nicht zerreißen, sondern heilen. Die Entfernung sichtbarer Hilfsmittel setzt Überleben voraus. Setzt Überleben dadurch voraus, dass es eine besondere Fülle an Fähigkeiten zum

Ausdruck bringt. Fähigkeiten, die den Impuls zur Hinterlassenschaft auslöschen, dadurch, dass sie Überleben voraussetzen. Oh!

44 Adam Budak

Die Abwesenheit innerhalb schrecklicher Anwesenheit. Eine Ansammlung von Schmerz und Trauma. Unerträgliche Abwesenheit, in diesem Fall: eine Leere (eine Stille; ein Bereuen, ein möglicher Zorn). Tatsächlich: meine eigene Trauer und eine Wunde. Zwei Porträts in Uniformen (Studiofotografien von einer/einem anonymen Fotograf_in). Die einzigen Beweismittel: eine (bestimmte) Jugend; keine Spur von (irgendeiner) Kindheit; keine Wiederkehr (die zugegebene Tugend der Fotografie). Ein perfektes Verbrechen: fehlendes *punctum*; zurückgewiesenes Begehren, oder ein *meta-punctum*. Als Essenz wird *punctum* dominierend; es ist seine Aufgabe, durch die Abwesenheit zu navigieren (hypothetisch). Eine Trauerarbeit. Über mich selbst. Barthes notiert: „Trauern. Beim Tod des geliebten Wesens eine akute Phase des Narzissmus: Man schält sich aus der Krankheit, aus dem Dienen heraus. Dann nimmt die Freiheit langsam einen bleiernen Ton an, Trostlosigkeit macht sich breit, der Narzissmus weicht einem traurigen Egoismus, einem Mangel an Großzügigkeit.“ Epiphanie als vorübergehender Ersatz für Katharsis (eine ultimative Einsamkeit). Früher ein weiteres, anderes Geständnis in einem Trauertagebuch: „Die *abstrakte* Natur der Abwesenheit fällt auf; und trotzdem ist sie so schmerzhaft, sie zerreißt mich. Dies erlaubt mir, die *Abstraktion* etwas besser zu verstehen: Sie besteht aus Abwesenheit und Schmerz, dem Schmerz der Abwesenheit – vielleicht also Liebe?“ In diesem Fall.

45 Walker & Walker

Was auch immer ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.

—Roland Barthes, Die helle Kammer

46 Iñaki Bonillas

Das Unwiderstehlichste an Roland Barthes' Theorie des *punctum* ist für mich persönlich ihre Fehlbarkeit. Ich stimme ihm in fast keinem seiner Beispiele, die er in „Die

helle Kammer“ anführt, zu. Im Falle des „Familienporträt“ von James Van der Zee beispielsweise gesteht Barthes ein, sich ganz besonders zu dem „niedrig getragenen Gürtel der Schwester (oder Tochter)“ und vor allem zu ihren Spangenschuhen hingezogen zu fühlen, während sich für mich das *punctum* ganz woanders befindet: auf dem weißen Element, das sie vor uns zu verstecken scheint (was ist es? – irgendwie sieht es moderner aus als der Rest des Zimmers). Und was kann man zu seiner offensichtlichen Hingezogenheit zu Bob Wilson auf Mapplethorpes Bild sagen? „Wilson fesselt mich“, höre ich ihn sagen, während ich das Bild nochmals betrachte und wieder nichts darin finde, was mich packen würde. Das *punctum* scheint also eine äußerst flüchtige, dürftige Substanz zu sein, die völlig von der eigenen Stimmung (oder den jeweiligen Neigungen) abhängt. Mit diesem Konzept im Kopf verbrachte ich ein paar Monate damit, das Fotoarchiv, das ich von meinem Großvater geerbt hatte, durchzugehen (ein Amateurfotograf, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die visuelle Geschichte seiner Familie zu dokumentieren – ein Unterfangen, das mehr als ein Jahrhundert voller Bilder umspannt und sorgfältig in 30 Ordnern und einigen Schachteln mit Diapositiven sortiert ist). Dabei versuchte ich das flüchtige Element zu entdecken, das aus der Szenerie heraussteht, mich gleichsam wie ein Pfeil durchdringen und verwunden würde. Ich muss gestehen, dass es mir mit all jenen Fotos, auf denen mein verstorbener Vater zu sehen ist, so ergeht, dass ich nicht anders kann, als mich sehr verwundet zu fühlen. Aber es sollte doch etwas sein, das mir aus nicht so offensichtlichen Gründen einen Stich versetzt: etwas weitaus mehr Unerwartetes.

So hielt ich weiter Ausschau, bis zu dem Tag, an dem mich, während ich eine Nachrichten-Website hinunterscrollte, ein Bild wirklich betroffen machte: in der Bildmitte eine Frau, die eine Schachtel in ihren Händen hält und weint (sie weint nicht bloß, sondern es deutet alles darauf hin, dass ihr Herz buchstäblich gebrochen ist) und nur einen Schritt hinter ihr ist ein Mann, der lächelt (mehr noch: er kichert). „Wenn ich aber die Photographie in engerem Zusammenhang mit dem Theater sehe“, bemerkte Barthes, „so aufgrund einer eigentümlichen Vermittlung [...]: der des Todes.“ Ich dachte für einen Augenblick lang, ich befände mich inmitten einer griechischen Tragödie: diese Frau, die in großer Verzweiflung die Asche ihres Mannes trägt, während jemand über sie lacht – nur wer? Ein Feind? Genau das, wovon Theater handelt: Drama. Und sind nicht diese beiden Köpfe, die sich auf dem Bild fast berühren, die eigentlichen

Masken des Theaters: Tragödie und Komödie? Tränen und Gelächter? Leben und Tod?

47 Doina Popescu

Spring Hurlbut's Werk erkundet die Feinheiten der Anwesenheit und des Verlustes, des Lebendigen und des Leblosen. Die Fotoserie „Deuil“ (Trauer) ist von ihren Projekten für naturhistorische Museen beeinflusst. Aus deren riesigen, enzyklopädischen Sammlungen entnahm sie hunderte Archivobjekte, die sie konzeptuell arrangierte und ihnen so neues Leben einhauchte. Sie eröffnete damit neue Erfahrungsräume – jenseits derer, die zeitgenössische Sammlerinstitutionen üblicherweise anbieten. Die Absicht der Künstlerin, wie Elizabeth McLuhan betonte, war es, „eine letzte Ruhestätte für Einzelstücke und Artefakte, die in ihrer Erhaltung und Klassifizierung zu Unsterblichkeit gelangt waren“, auszustellen. Ihre Installationen bewegten sich weg vom Museum als Illusion des Lebens mit seinen simulierten Tableaus hin zu der Vorstellung vom Museum als kulturellem Mausoleum.

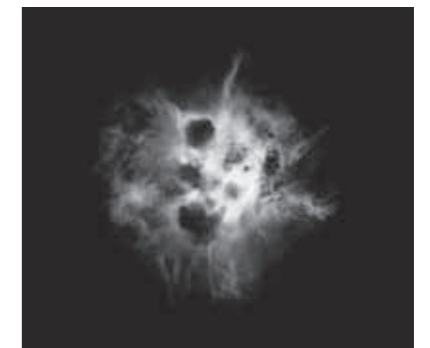
Ebenso ist „Deuil I“ und „Deuil II“ ein Nachdenken über Trauer und die Essenz des Daseins. Mit größtem Respekt und Feingefühl dokumentiert Spring Hurlbut die eingeäscherten Überreste von geliebten Wesen, die ihr Verwandte oder enge Freunde der Verstorbenen anvertrauten. Den Tod als die natürliche Verlängerung des Lebens anerkennend, offenbaren diese zutiefst spirituellen Arbeiten etwas, das Maia-Mari Sutnik so treffend als „die fragile Materialität all dessen, was von der Existenz übrig bleibt“ und „das zeitlose Glühen des leuchtenden Geistes“ nannte (*Prefix Photo 15*).

Wenn wir das erste Mal das Foto „Deuil II, James #5“ ansehen, werden wir von Roland Barthes' Begriff des „durchbohrt, verwundet, verstört sein“ überwältigt, von einem unbenennbaren und mächtigen Element im Bild, das, wie er schreibt, „sich aus der Szene erhebt, aus ihr schießt wie ein Pfeil und mich durchbohrt“. In diesem besonderen Moment wird diese Wirkung, die Barthes *punctum* nennt, aber nicht „von einem scheinbar irrelevanten Detail, ohne Beziehung zum beabsichtigten Zweck des Bildes“ ausgelöst, sondern eher „von etwas Bestimmten aber nicht Lokalisierbarem“, von etwas, das „stumm schreit“. Das Wesen von Spring Hurlbut's Foto springt uns an und zieht unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. Das fein detaillierte, abstrakte Bild, vor einen traditionellen dokumentarischen schwarzen Hintergrund gesetzt, scheint lebendig und erzeugt uner-



46

→ Iñaki Bonillas, *Despiden a Gelman entre aplausos [Farewell to Gelman—Between Applauses]*, 2014, Druck auf Papier, 7,7×11,5 cm, courtesy of the artist



47

→ Spring Hurlbut, *Deuil II: James #5*, 2008, archivalischer Pigmentdruck, 72,4×82,6 cm, courtesy of Georgia Scherman Projects, Toronto



48

→ Rainer Iglar, *Punctum*, 2014, Baryt-Tintendruck, 49 × 60 cm, Edition 1/3, courtesy of the artist



49

→ Anja Manfredi, aus der Serie „Studien einer künstlichen Sonne“, 2014, gebrauchte Dunkelkammerlampe, Dr. Fischer Photolamp, s/w-Barytprint, je 23,5 × 30 cm, courtesy of the artist

wartete Spannung. Der daraus entstehende Eindruck ist der eines nebulösen Wesens, das uns aus dem Nichts heraus entgegenkommt. Das Erlebnis verstört, ist überlebensgroß, persönlich und mysteriös zugleich. Nach dieser intensiven Erstbegegnung beginnt das komplexe Wechselspiel von dem, was Barthes *punctum* und *studium* nennt, uns noch tiefer in einen Dialog zwischen unserer intuitiven Reaktion und unserer bewussten Entschlüsselung des Werkes hinein zu führen.

Das Sujet von „James #5“ ist Hurlbut's Vater. Das Foto verrät eine lebendige Dynamik zwischen der Künstlerin und dem Sujet, Tochter und Vater, privat und archetypisch zugleich. Durch die Trauerhandlungen der Künstlerin wird der Tod sichtbar in lebendige Erinnerung und die fühlbare Energie der existenziellen Kräfte jenseits der materiellen Welt transformiert. Unsere Erfahrung des *punctum* ist ähnlich Barthes' Beschreibung des geliebten „Wintergarten-Fotos“ seiner verstorbenen Mutter: „Beglaubigung von Präsenz“ und „etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann“, außer durch den „reichen Quell jener Strahlen“, die von dem Foto ausgehen.

48 Martin Hochleitner

Das Buch „Die helle Kammer“ von Roland Barthes habe ich erstmals im Sommer 1989 gelesen. Es war in den Ferien nach einem Jahr Kunstgeschichtestudium in Salzburg gewesen und ich weiß noch genau, dass das Thema Fotografie in den ersten beiden Semestern in keiner Lehrveranstaltung behandelt worden war. Aus heutiger Sicht scheint mir die Diskussion über den künstlerischen Status des Mediums damals an der Universität noch nicht ausreichend geführt worden zu sein. Auch glaube ich rückblickend, vieles von Barthes' „Bemerkungen zur Photographie“ für meine persönlichen Entdeckungen der Fotografie gelernt zu haben.

Auf „Die helle Kammer“ bin ich vor 25 Jahren absolut zufällig gestoßen. Eigentlich suchte ich ein Handbuch zur Geschichte der Fotografie, um mich für den Führungsdienst bei der oberösterreichischen Landesausstellung „Die Botschaft der Graphik“ in Lambach im Herbst 1989 vorzubereiten. Ein wesentliches Kapitel der damaligen Ausstellung widmete sich anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Patenmeldung von Louis Daguerre 1839 der Geschichte der Fotografie. So kaufte ich mir zwei Bücher: Die „Kunst der Photographie“ von Walter Koschatzky und Roland Barthes' „Die helle Kammer“, die in diesem Jahr erstmals als Taschenbuch in

deutscher Übersetzung aufgelegt worden war.

Nur letzteres habe ich seitdem mehrfach mit wechselnden Fragestellungen gelesen. Ich schätze es und es hat mir auf ganz eigene Weise eine gewisse Sicherheit bei der Beschäftigung mit Kunst geschenkt. Dafür gibt es vor allem drei Gründe:

Erstens faszinierte mich, dass Roland Barthes seine „Bemerkungen zur Photographie“ konsequent in der „Ich-Form“ geschrieben hatte, zumal mir dieser persönliche Ansatz gerade am Studienbeginn als wenig wissenschaftlich vermittelt worden war.

Zweitens fand ich es ungemein sympathisch, dass Roland Barthes in seinem Buch beschlossen hatte, die „Anziehungskraft“, die bestimmte Fotos auf ihn ausübten, zum „Leitfaden“ seiner Untersuchungen zu machen, und er sich hierin auch nicht scheute, ein „Prinzip des Abenteuers“ anzusprechen.

Drittens erschien es mir als sehr bemerkenswert, wie Barthes seine persönliche Begegnung mit Bildern über die beiden Begriffe *studium* und *punctum* ausdifferenzierte und mir damit ein neues Rezeptionsmodell von Kunst eröffnete. Gerade beim Schreiben dieser Zeilen fällt mir auf, wie stark „Die helle Kammer“ mein eigenes Sehen von Bildern und mein Nachdenken über Fotografie bestimmt hat und wie präsent mir Roland Barthes – im Sinne seiner eigenen Begrifflichkeit von *operator* und *spectator* – quasi als *mediator* zwischen Bild und Theorie geworden ist. So ergibt sich für mich auch das Phänomen, dass ich mir die Fotografien, die Barthes für sein Buch auswählte, immer auch mit der Erinnerung an seine Ausführungen ansehe. Seine Worte sind untrennbar mit den insgesamt 24 Abbildungen seines Textes verbunden und so denke ich – in Anlehnung an die ersten Zeilen seines Buches – stets daran, dass *ich Bilder sehe, die Roland Barthes gesehen hat*. Die Fotografie von Rainer Iglar ist Ausdruck dieser Erinnerungskette und meiner persönlichen Vorliebe für eine „Kunst über Kunst“ im Medium der Fotografie.

49 Anja Manfredi

Fotografie als *punctum*

50 Barbard Golshiri

Ich konnte diesem Satz von Barthes nie zustimmen: „das *studium* anerkennen heißt unausweichlich den Intentionen des Photographen begegnen“^{11} – und dennoch war ich, als ich das Porträt von Claudia Gian Ferrari schoss, sehr wohl davon überzeugt, dass ich

dabei war, *einen letzten Augenblick* einzufangen. So wob meine Absicht tatsächlich ein harmonisches *studium*: Die farbenfrohe Sammlerin von Totenschädeln und anderen Vanitas-Objekten hat tiefe Falten. Sie wird nicht mehr lange leben. Ihre Frisur soll zeigen, dass sie mit Krebs kämpft. Der starrende Blick der jungen Frau neben Claudia lässt mich meinen Blick wieder an Claudias Antlitz heften. Ihre Hände rahmen das Gesichtsdreieck und binden meinen Blick noch stärker an ihre Augen (in Kürze werden sich diese Augen schließen und der Schmerz wird für immer verschwinden). All das wird schließlich noch gekrönt durch einen vergoldeten Vanitas-Ring, der vom Venezianer Attilo Codognato angefertigt wurde. Die junge Frau auf der linken Seite – ganz im Einklang mit der Likörbar, dem Wein, den Süßigkeiten und den Blumen im Hintergrund – steht für die Vergänglichkeit des Lebens wie alle verderblichen Elemente in der Vanitas-Malerei. Das Hufeisen an ihrer Halskette zeigt mit den Enden nach unten, was auf Brechreiz erregende Weise dem Unglück Gewicht verleiht.

Alles scheint die Unvermeidlichkeit des Todes auszudrücken: *memento mori*. Nichts scheint problematisch und nichts erschüttert die Einheit des Fotos, nicht einmal der gelbe Mantel im Zentrum des Bildes – er betont vielmehr die Abwesenheit einer Person, wahrscheinlich einer Frau. Das Foto ist zu „lebendig“, Gewalt wohnt meiner Kamera inne und ich bin mir bewusst, ein Agent des Todes zu sein, im Sinne Roland Barthes' (dass der Tod das *eidōs* der Fotografie ist und alle Fotografen Agenten des Todes sind) und im Sinne eines klassischen Todesboten.

Das Foto erscheint mit Umsicht inszeniert (obwohl es nichts als ein *trouvaille* ist). Was hier überrascht, wie Barthes gesagt hätte, macht das Foto genauso dozentenhaft wie alle Vanitas-Gegenstände in der Ausstellung „Vanitas. Von Pompeji bis Damien Hirst“ im Musée Maillol zusammen. Künstler_innen dieses Genres haben Kurzlebigkeit oft verlernt, ebenso wie Tod und Verfall, da sie zumeist versuchten, unsterbliche, unverderbliche Kunstwerke zu schaffen. Ich versagte auch darin, dem Todesversprechen gerecht zu werden. Um dieses „monadische Foto“ zu stören, verwandelte ich es in ein Dia und steckte es in ein Eisenrohr mit Linsen. Das Dia wird auf eine Wand projiziert und gleichzeitig kocht die Projektorlampe währenddessen eine Leber^{12}, die auf dem Rohr platziert ist. Allmählich verbrennt die Leber, verfällt und verwandelt sich in Asche. In jeder Nachstellung kollidieren *camera obscura* und *camera ardens*.

Bei seiner ersten Projektion (die Ausstellung „Punctum“ ist die zweite Projektion oder

Performance, da es als Passionsspiel nachgestellt wird) musste ich mich entscheiden, ob ich den Vorder- oder den Hintergrund aus dem Fokus nehmen sollte. Ich beschloss, den Hintergrund unscharf zu halten. Indem ich dies tat, entfernte ich das, was mein *studium* störte, der Zufall, der Löcher in diese Gesamtheit meiner herkömmlichen Lesart des Werks machte, das *punctum*, das meine orthodoxe Vanitas zerstampfte: Hinter Claudia sehe ich die Hand eines Kunden, die ich nicht zuordnen kann. Diese Hand und das Lächeln des Kellners, für die mir jedes Wort fehlt, versetzen mir einen Stich. Der Zufall stört nicht nur mein *studium*, sondern auch meinen Kummer über den Verlust, den ich erlitten habe.



50

→ Barbad Golshiri, *Vanitas*, 2008 – 2010, Installation, Eisen, Lampe, Linsen, Schüssel, Leber, Maße variabel, courtesy of the artist und Sammlung Ignazio Maria Colonna

- 1 Simon Schama, *Landscape and Memory*, Alfred A. Knopf, New York 1995.
- 2 *Camera Austria*, Graz 1980, 1. Ausgabe.
- 3 <http://en.wikipedia.org/wiki/Potato>
- 4 Jean-François Lyotard, *Libidinöse Ökonomie*, Diaphanes, Zürich/Berlin 2007, S. 7–8.
- 5 „The Mystery of the Matador“, Erstabdruck in *New Republic*, 21. Oktober 2013, Band 244, Ausgabe 17, S. 80.
- 6 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp 1989, S. 53–54.
- 7 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.
- 8 Film *The Night of the Hunter* (Die Nacht des Jägers) unter der Regie von Charles Laughton mit Robert Mitchum in der Rolle des Reverend Harry Powell. 1955.
- 9 Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre* (Die Verdammten dieser Erde), Maspero, Paris 1961.
- 10 Film *The Night of the Hunter*.
- 11 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 37.
- 12 Die letzte Galerie, die Claudia eröffnet, ist das Haus ihres Nachbarn. Der Nachbar hatte seine Frau ermordet und ihre Leber in den Innenhof geworfen. Claudia mietet sein Haus und verwandelt es in eine Galerie. Später spendet sie ihre Besitztümer an Museen und dann kommt sie in den Iran. Barbad Golshiri trifft sie. Claudia kauft seine Arbeit „Handjob“ (2004–08), ein vergängliches Kunstwerk, eine Schrift auf einem verknitterten Papier, die verschwinden soll (das bald schon von einem Anwalt befangert werden soll, der Claudias Erbschaft verwurstet, unsicher, ob dieses Schriftstück überhaupt ein Kunstwerk ist). Sie beschließen, zusammen zu arbeiten. Claudia geht zurück nach Italien und erfährt, dass sie an Bauchspeicheldrüsensarkom erkrankt ist. Golshiri reist nach Mailand, um sie zu besuchen und beschließt, seine Einzelausstellung in Claudias Galerie ganz den letzten Tagen Claudias zu widmen. Die Arbeit bestand aus einem großen Brocken Wachs in der Mitte des Raumes, in dem Claudia ihre Anwesenheit vor Publikum oder in Abwesenheit der Betrachter_innen eindrückte. Danach würde sie ihre Freunde und das Publikum in ihrem Haus empfangen und diese konnten Zeuge ihrer letzten Tage werden. Golshiri und die junge Frau, die wir auf dem Bild sehen, besuchen Claudia, als sie gerade von einer Chemotherapie zurückkommt. Sie leidet an Übelkeit, trockenem Mund und Dehydrierung und kann den Geruch von Essen nicht ertragen. Dennoch steht sie auf und beginnt Leber für ihre Besucher_innen zu kochen. Claudia schneidet sich in ihre Hand. Das Blut gerinnt nur schwer. Claudia schafft es nicht mehr bis zur Eröffnung. Sie stirbt.

IMPRESSUM

Dieses Textheft erscheint anlässlich
der Ausstellung

Punctum. Bemerkungen zur Photographie
26.Juli-21.September 2014

Kuratiert von Séamus Kealy

Herausgeber

Séamus Kealy
Redaktion:
Michaela Lederer
Lektorat: Sylvia Hovdar
Übersetzung: Michaela Lederer,
Alexa Nieschlag, Elke Papp
Grafik: Simon Walterer, Wien
Druck: Samson Druck

© 2014 Salzburger Kunstverein,
Autor_innen
Auflage: 800

Salzburger Kunstverein

Künstlerhaus
Hellbrunner Straße 3
5020 Salzburg
Tel.: +43 662 842294
office@salzburger-kunstverein.at
www.salzburger-kunstverein.at

Öffnungszeiten Ausstellung:
Di-So 12-19 Uhr

Öffnungszeiten Café Cult:
Mo-Fr 9-23 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag
geschlossen

Vorstand

Präsidentin:
Elfrid Wimmer-Repp
Ehrenpräsident:
Peter Krön
Vizepräsidentin:
Heide Mühlfellner
Schriftführer:
Bernhard Gwiggner
Kassierin:
Christl Urasberger
Hannes Eichmann, Gunda Gruber,
Stefan Heizinger, Heinz Kaiser,
Ulrike Lienbacher, Karin Peyker,
Beate Terfloth, Werner Thuswaldner

Mitarbeiter_innen

Direktor: Séamus Kealy
Kommunikation & kuratorische
Assistenz: Michaela Lederer
Ausstellungsmanagement
& Administration:
Simona Gaisberger
Aufbau und Technik:
Rainer Haslhofer und Team
Besucherbetreuung:
Susanne Knauseder, Sina Moser
Bibliotheksbetreuung:
Monika Weitgasser-Brandstätter
Praktikantinnen: Bettina Mayer,
Julia Bischoff

In memoriam Robert Lebeck & Dermot Healy