

# Das Fotografische

Textarbeit zur Masterthesis Sonidero City von Mirjam Wirz  
Master Transdisziplinarität/ZHdK

*2014*



## EINFÜHRUNG

Die Fotografie ist in meinen Arbeiten immer ein Bezugspunkt am Horizont, manchmal näher, manchmal entfernter, aber stets im Blick. Es geht nicht nur um fotografische Bildproduktion und oft sind selbst Teile meiner Arbeit, die keine fotografischen Bilder enthalten, meiner Ansicht nach *fotografisch*.

Will ich also meine Arbeit beschreiben, so kann das nur über die Fotografie geschehen und zwar in ihrer erweiterten Form: als das Fotografische. Dies bezeichnet den gesamten Prozess des Fotografierens, der Materialproduktion und der Organisation des Materials und es beschreibt eine Art von Vorgehen und Haltung.

Um dies zu veranschaulichen habe ich acht Aspekte notiert, die einerseits spezifisch fotografische Aspekte in meiner Arbeit sind, aber auch, in einem grösseren Zusammenhang betrachtet, mein Denken und meine Position in der Welt beschreiben. Diese Aspekte haben sich ergeben durch das Notieren dessen, was ich beim Fotografieren sowie innerhalb meiner gesamten Arbeit relevant finde und deren Grundlage und Motivation bilden.

Die Aspekte sind aufgereiht, haben jedoch keine Reihenfolge. Sie beschreiben verschiedene Arten von Kategorien: Sortierungsvorgänge, Phänomene, Situationen, etc.

Die Aspekte sind nicht absolut, ob es genau diese sein müssen, ist nicht sicher und nicht entscheidend. Sie sind für das Denken und Arbeiten mit diesem Text auf jeden Fall hilfreich und produktiv. Das heisst, sie erklären Dinge, führen zu weiteren Fragen und sind nicht auf ein vorgeesehenes Ziel gerichtet. Trotzdem gibt es keinen Zweifel daran, dass es für den momentanen Stand der Dinge genau diese sein müssen.

Der vorliegende Text argumentiert nicht aus einer Aussenposition *über* die Dinge in meiner Arbeit, sondern er ist Teil dieser Dinge, er entwickelt sich mit den Dingen. Der vorliegende Text ist suchend, nicht fixierend. Er bezieht sich auf ein Denken, das der Schriftsteller und Philosoph Édouard Glissant *archipelisch* nennt: es ermöglicht das unvorhersehbare Entstehen von Identitäten, die äußerst ausgreifend und verflochten sind. (Glissant, 2005)

## DER DETEKTIV

### *1. Besuch*

Ein nettes Quartier im Zentrum von Vilnius. Zäune, Gärten, Häuser. Weitläufig und flach. Wir suchen das Schild mit der Aufschrift *Detektivbüro*, aber es gibt keine Passanten, die wir fragen könnten. Die Sonne brennt. Wir laufen die parallelen Strassen systematisch ab. Plötzlich stehen wir vor dem Schild. Ein brauner Holzzaun, dahinter führt ein Weg zu einem kleinen Haus am Ende des Gartens. *Detektivbüro* steht da, daneben ist ein grafisches Auge abgebildet. Vor den Fenstern gibt es Jalousien, fast so, als würde hier demnächst eine Geschichte von Raymond Chandler verfilmt.

Ein Mann mit dunkler Brille und dunklem Schnauz öffnet die Tür und ich erzähle schwitzend von unserem Anliegen. Er bittet uns herein in ein kleines verdunkeltes Vorzimmer mit einer Couch. Der Chef des Büros tritt ein. Schwarz angezogen, Ähnlichkeiten mit James Woods in jüngeren Jahren, als die Haut noch nicht vernarbt war. Der Detektiv, Oleg, hat einen sehr konkreten Blick. Er fragt: „Wie habt Ihr uns gefunden?“, und: „Ihr wisst was wir machen, jetzt erzählt doch mal was Ihr macht“. Ich schwitze noch ein bisschen mehr, während uns der erste Mann Schweppes einschenkt und ich zu erklären versuche, inwiefern meine künstlerische Arbeit mit der Detektivarbeit von Lew Archer in Los Angeles in den 1940er Jahren zusammenhängt. Ich erzähle von Film Noir, von Vilnius, meiner Herkunft und der Fotografie.

Oleg hört zu. Der Blick sitzt fest und er schlägt vor, dass wir die jeweilige Webseite übers Wochenende anschauen, so dass wir das nächste Mal, gut informiert, zügig zum Interview übergehen können. Beeindruckt vom Setup der Situation und erleichtert über die Zusage verabschieden wir uns. Der erste Mann, der, wie sich beim zweiten Besuch herausstellt, fließend Polnisch, Weissrussisch, Russisch und Ukrainisch spricht, küsst meine Hand zum Abschied. Es passt alles zusammen an diesem Ort, an dem Fäden unbeobachtet zusammenlaufen. Wir verlassen die dezente Stimmung und fühlen uns noch so lange beobachtet, bis wir den Garten durchquert und um die Ecke verschwunden sind.

### *2. Besuch*

Ich parke das Auto beim Zaun und drücke wieder auf die Klingel neben dem Detektivauge. Die Jalousien sind auch heute zu. Ob dies wetter- oder branchenbedingt ist, frage ich mich. Der vielsprachige Detektiv

öffnet auch diesmal die Türe und führt mich in den hinteren Teil des Häuschens, wo Oleg's Büro ist. Er telefoniert gerade. Heute, wieder ein Freitag, ist die Stimmung geschäftig, Oleg ist in beige gekleidet und insgesamt scheint alles weniger dezent als beim ersten Besuch. Es ist, als könnte die Atmosphäre hier gedimmt werden: hell, düster, locker, verdächtig, lauernd, jovial.

Diesmal gibt es Saft. Oleg ist ein bisschen in Zeitdruck, aber sehr aufgeräumter Stimmung. Ich habe mir mehr oder weniger geordnet Fragen auf ein Blatt notiert. Oleg ist auch Magier. „Weisse Magie“, wie er betont. „Wenden Sie magische Tricks in ihrer Arbeit an?“ – „Ja“. Er zeigt mir einen davon. Er zaubert eine Zahl auf einen Zettel. Das kann je nachdem sehr hilfreich sein.

„Ich sammle Informationen, und wir beobachten Prozesse, Leute. Die Situation ist in Litauen so, dass erlaubt ist, was vom Gesetz her nicht verboten ist.“

Mich interessieren die auf der Webseite erwähnten spezifischen Qualifikationen, die ein Detektiv erfüllen muss. „Berufs- und Lebenserfahrung. Man muss sich leicht mit verschiedenen Leuten unterhalten können“, und: „Kreativität. Man kommt in meinem Beruf andauernd in Situationen, die man so noch nie erlebt hat, in denen man sich zurechtfinden muss. Immer wieder neu. Es sind Improvisationen.“ – „Welche Art von Material fällt an in Ihrer Arbeit?“ – „Fotos, Videos, Texte.“

„Offensichtlich werden die Bilder, die man aus den Detektiv- und Gangsterfilmen kennt, auch von Ihnen wiederholt. Deshalb: Haben Sie Vorbilder in Film und Literatur?“ – „Ja, unter anderem die russische TV-Serie *The Meeting Place Cannot Be Changed*. Mein Held ist der Detektiv Gleb Zheglov, gespielt von Vladimir Wisotzki. Mir hat seine Aussage gefallen, damit der Mensch rede, müsse man es für ihn im Gespräch interessant machen: Das Wort *Bösewicht* kann man auf eine Weise sagen, dass der Angesprochene tödlich beleidigt ist, oder dass er vor Liebesswürdigkeit schmilzt.“

„Warum wollen Sie gegen Kriminelle vorgehen?“ – „Ich hatte seit meiner Kindheit den Traum, Detektiv zu sein. Es hat mich immer interessiert, aber ich hatte nie wirklich direkten Kontakt zu Kriminellen.“ – „All we need is laws?“ – Auf die Frage erzählt Oleg von einem anderen Film, einem russischen Detektivfilm, der zur Zarenzeit spielt. Durch Lenin's Revolution kommt die neue Regierung an die Macht. Ein Beamter der neuen Regierung kommt zur Kriminalpolizei, und trifft einen alten (Zaren-)Veteranen. „Papier, Fotos, brauchen wir jetzt nicht mehr, die neue Zeit wird Kriminalität nicht kennen“. Oleg sagt: „Kriminalität war, ist und wird sein.“

Also wird es auch in Zukunft Papier und Fotos geben, was mich beruhigt, auch dann noch, als das Detektivauge schon lange im Rückspiegel des Autos verschwunden ist.

## ASPEKTE

Das Fotografische beinhaltet Fotografien, ist aber viel umfassender zu betrachten: es ist ein Vorgehen, eine Archivierungsmethode und ein Bezug zur Welt. Ausgehend vom Fotografischen werde ich die wichtigsten Aspekte in meiner Arbeit mit Sonidero City erläutern. Nur innerhalb dieser Felder lassen sich die verschiedenen Schichten von Sonidero City zeigen und erklären. Denn Sonidero City kombiniert Aspekte und Perspektiven und geht nicht von *einem* verbindlichen und gültigen Zugriff auf den Gegenstand der Untersuchung aus. Sonidero City ist ein Geflecht von Zeiten, Orten und Perspektiven, was sich durch die folgenden Aspekten zeigt:

- 1 BEZIEHUNG (Relation zwischen den Dingen)
- 2 KONTAKT (Berührung von Dingen)
- 3 ZEIT (wo die Dinge wann sind)
- 4 ARCHIV (Sammeln und Ordnen von Dingen)
- 5 RECHERCHE (Bewegung)
- 6 BLICK (schauen, zeigen)
- 7 MATERIAL (Text, Bild, Sprache)
- 8 ATMOSPHERE (Stimmung, Milieu)

Sonidero City findet zwischen folgenden Bereichen statt: es gibt die Sache an sich (zum Beispiel die Sonidero-Szene in Mexico City), meine Erzählung davon (die Fotos und das Buch Sonidero City) und die Anlage (der Plan eines umfassenden Archivs oder das Flash Institut, das alle meine bisherigen Arbeiten vereint). Jeder dieser drei Bereiche hat seinen Ausdruck und seine Zeitlichkeit. Sie sind alle in sich komplex und nicht einheitlich. Und sie sind miteinander verwoben. Die Sache an sich passiert unabhängig von mir. Sie war schon da, bevor ich davon wusste, ist da, wenn ich woanders bin und wird da sein, wenn ich mich bereits etwas anderem zugewendet haben werde. Die Sache an sich ist vielschichtig und hat verschiedene Wirklichkeiten und Zeitlichkeiten in

sich. Keinesfalls ist es *eine* Wirklichkeit.

Das Buch, also meine Erzählung, würde ohne die Sache an sich nicht existieren. Die Erzählung greift einzelne Aspekte der Sache an sich auf und webt sich mit rein. Dabei kann es passieren, dass von der Erzählung eingewobenes Teil der Sache an sich wird, denn es ist ja nie einseitig, was passiert.

Die Erzählung wiederum ist Teil eines viel grösseren Bogens, nämlich des Plans eines umfassenden Archivs, das sich aufbaut aus verschiedenen Erzählungen und dessen einzige feste Grösse die Ungewissheit ist.

Die Bezeichnung, die ich anfangs für die Gesamtheit meiner Arbeiten verwendet habe ist „Flash Institut“. *Flash* bezieht sich auf das Blitzlicht der Kamera, das einen Moment einfriert, sowie auf die Unverhergesehenheit des Blitzes, von dem man nie weiss, wann und wo er einschlägt. *Institut* bezeichnet den Raum, innerhalb dessen die Dinge sortiert werden.

### *Flash*

To appear briefly; a short vivid experience; a sudden brilliant understanding; a short news announcement concerning some ongoing news story

### *Institute*

Lat. instituere: to construct, to set up; cultural, artistic or economic organisation; educational or research center

In diesem Zusammenhang kann man das Bild als Funken einer Wahrheit oder Wirklichkeit denken, als etwas Verborgenes, sich kurz Zeigendes, das danach wieder verschwindet, das nur noch latent da ist und sich kontextualisieren lässt.

## I: BEZIEHUNG

### *Nähe, Distanz, Relation, Position*

Fotografie ist stets mit der Frage nach Nähe und Distanz verbunden. Man befindet sich in einer Situation drin und schiebt die Kamera zwischen sich und die Szenerie. Man ist involviert und macht gleichzeitig einen Schritt zurück. Der Schritt an den Rand der Szenerie, um ein Foto zu machen, bedeutet, dass man die Dinge, die vor einem liegen,

reflektiert und ordnet. Man ist nie nur in der Nähe und nie nur in der Distanz. Fotografie ist das Medium der Relation zu den Dingen und zu den Menschen. Das Fotografische entspricht dem Wunsch, Relationen zu Dingen und Menschen zu schaffen und einen Bogen zu spannen zwischen dem Eigenen und dem, was ausserhalb des Eigenen ist. Die eigene Haltung setzt sich darin fort, je nachdem in welchem Bezug man sich setzt zum Fotografierten, und die Relation setzt sich wiederum im Bild sichtbar fort. Die Relation zum Fotografierten ist immer eine Relation zur Welt und auch so zu lesen.

„Um zu wissen, (...) muss man sich einbringen, hinein wollen, sich konfrontieren, zum Kern der Dinge vordringen. (...) Man muss auch Abstand nehmen, entweder in einem heftigen Konflikt oder locker und gelassen. (...). Vollkommen eingetaucht, im An-sich-versunken, im Gefilde des allzu Nahen weiss man nichts. In der reinen Abstraktion, in der erhabenen Transzendenz, im Himmel des allzu Fernen wird man aber ebenfalls nichts wissen.“ (Didi-Huberman, 2010)

Um zu wissen, muss man also Position beziehen, und das setzt voraus, dass man sich bewegt. Diese Bewegung ist Annäherung und Abstandnehmen. „Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehren.“ (Didi-Huberman, 2010)

Die Fotografie visualisiert die eigene Position in der Welt und damit die Beziehung zur Welt. Der Wechsel von Nähe und Distanz bezieht sich auf die Situation beim Fotografieren, gilt jedoch ebenso für das Zusammentreffen mit Leuten aus anderen Teilen der Welt.

„Damit eine Beziehung hergestellt wird sind zwei oder mehr Identitäten, also eigenständige Gebilde, notwendig, die bereit sind sich im Austausch zu verändern“. (Glissant, 2005)

## 2: KONTAKT

### *Begegnung, Spur, Austausch*

Eine Beziehung basiert auf einer Begegnung. Durch die Veränderung von Nähe und Distanz findet ein Kontakt statt. Und dieser Kontakt hinterlässt Spuren.



Die Fotografie ist auch die Geschichte der Spur, des Bezugs zwischen dem Gegenstand und seiner Abbildung.

Es gibt beim Fotografieren den Moment der Berührung - und danach löst man sich wieder. Dies passiert real, aber auch fotografisch. Es gibt eine Berührung zwischen den Dingen und der Abbildung im fotografischen Bild.

Die Geschichte der Fotografie ist die Geschichte des Verhältnisses der Berührung zwischen dem Ding an sich und dem Abgebildeten. Dieses Verhältnis, das *Indexikalische*, hat sich je nach Epoche und Einstellung verschoben, war aber immer präsent.

„Die oft intensive, unbezweifelbare Berührung erlaubt uns dennoch nicht die zweifelsfreie Identifikation des realen dargestellten Gegenstands. Ein Kontakt hat stattgefunden, doch mit wem, mit was, wann, mit welchem ursprünglichen Objekt? Das unauflösbare Wechselspiel von Berührung und Entfernung besagt, dass ein Abdruck niemals eine reine Präsenz zur Darstellung bringen kann. Er entfaltet seinen Bezeugungscharakter gerade erst in der Abwesenheit des Bezeugten. Das Verschwendensein des Objekts ist die Bedingung seiner Darstellbarkeit als Spur.“ (Geimer, 2009)

Ich gehe nicht von einer direkten, unantastbaren Verbindungslinie zwischen dem Ding an sich und dessen Abbildung aus, eher von der Idee, dass etwas da war, ein vorübergehendes Stück Wirklichkeit, das sich in in der Wirklichkeit des Bildes wiederfindet: also weder nur Indexikalität noch nur Bildwirklichkeit. Fotografien liefern Betrachtungsweisen der Wirklichkeit und niemals diese selbst. Sie funktionieren in den durch sie gebildeten Differenzen zur vorgegebenen Wirklichkeit.

„Fotografische Bilder rühren an das Reale, aber berühren nicht das Reale. Die Dinge und ihr fotografisches Bild kommen nicht zur Deckung, zwischen ihnen vermittelt eine Berührung, die keine dauerhafte Präsenz der Sache selbst garantieren kann.“ (Didi-Huberman, 2010)

Die Wirklichkeit vor der Kamera ist nicht eindeutig. Auch die Wirklichkeit innerhalb des fotografischen Bildes nicht. Sie zeugt von Kontaktstellen und Berührungen auf verschiedene Arten. Wenn ich in Kolumbien eine junge Frau fotografiere, die an einem Sonntagnachmittag vor einem Soundsystem am Tanzen ist, dann ist sie sehr wahrscheinlich irgendwann mal wirklich da gewesen. Das Bild, das man später betrachtet, sagt jedoch nicht viel über sie aus. Es gab eine kleine Berührung, einen Fetzen Wirklichkeit. Diese Frau existiert, sie war da, als ich mit der Kamera vor Ort war, und ein Bild bleibt davon, das aber weniger über eine reale Situation etwas aussagt als über die Spur dieser Begegnung. Es

gibt keine *dokumentarischen* Bilder, sie sind Erzählungen, die Wirklichkeitsfetzen in sich tragen. Es gibt aber verschiedene Wirklichkeiten, die teilweise ins Bild kommen, so dass es auch nicht nur um eine Wirklichkeit innerhalb des Bildraums geht.

Die Philosophin Sybille Krämer hat eine *Theorie der Spur* formuliert, die sich mit zentralen Motiven der fototheoretischen Diskussion deckt. Spuren entstehen durch Berührung, sie zeigen sich im und am Material. Krämer beschreibt das Spurenlesen als kulturelle „Orientierungstechnik und Wissenskunst“ (Krämer, 2007)

Édouard Glissant hingegen beschrieb ein *Denken der Spur*. Nach dem Vorbild der afrikanischen Sklaven, die ihre kulturelle Identität aus Spuren im Gedächtnis rekonstruierten und dabei Neues schufen, wie z.B. die kreolische Sprache oder den Jazz, kann nach Glissants Auffassung ein suchendes Denken in der heutigen Lage auf der Welt bessere, zukunftssträchtigere Orientierungen bieten als das hergebrachte Denken in Systemen. „Wir müssen uns dem Denken der Spur annähern, einem Denken ohne System, das weder beherrschend, noch systematisch, noch bezwingend ist, sondern stattdessen vielleicht ein nicht-systematisches, intuitives, brüchiges, ambivalentes Denken, das der ausserordentlichen Komplexität und der ausserordentlichen Vielfältigkeit der Welt, in der wir leben, am besten gerecht wird.“ (Glissant, 2005)

Auch in der Methode und dem Jargon des Detektivs geht es um die Spur: Durch das Lesen von Spuren baut sich ein Gesamtbild zusammen, das zur Lösung des Falles (oder der Geschichte) führt.

Kontakte und Begegnungen sind die Basis meiner Arbeit. Ich fotografiere meist mir unbekannte Personen und Orte. Begegnungen mit Unbekannten sind das Unmittelbare, das in dem jeweiligen Moment Wirkliche und Gültige. Man ist sich fremd, setzt sich für eine bestimmte Zeit in ein Verhältnis. Doch selbst wenn dieses Verhältnis sich danach auflöst, bleiben die weltweiten Verbindungslinien, die die anderen als Bezug immer einschliessen.

Dies setzt Offenheit und Achtsamkeit voraus, vor allem auch in einer fotografischen Situation. Ich bin überzeugt, dass die Art der Relation im Bild immer sichtbar ist.

### 3. ZEIT

*Geschichte, Zeitgeist, Gegenwart*

In der Fotografie gibt es drei Zeithorizonte: der Zeitpunkt der Aufnahme, der Zeitpunkt, an dem die Bilder zum Beispiel ins Buch gesetzt werden, und der Zeitpunkt, an dem die Bilder im Buch betrachtet werden. Dazu kommt die Zeit, in der die Dinge an sich passieren.

Diese verschiedenen Zeiten greifen ineinander, erscheinen parallel und manchmal gleichzeitig, oft verschoben oder manifestieren sich gar nicht. Und sie haben ihre jeweiligen Rezeptions- und Produktionsbedingungen.

Der Titel einer Ausstellung, die vor ein paar Jahren im Jamaica Center for Arts and Learning in Queens, New York stattfand, lautete: *Capturing a moment-ito*. Es ging dabei um lateinamerikanische Kunst und um den Zeitbegriff im lateinamerikanischen Spanisch im Vergleich oder Gegensatz zum Zeitbegriff im US-amerikanischen Englisch. „In English, the term „moment“ refers only to an instant in time, whereas the Spanish term „momentito“ denotes the complete extension of an instant, encompassing a psychological movement, an internally consistent series of thoughts, or a situation of contextual events that may last from one instant to several hours, days, sometimes even years“. (Ramirez-Montagut, 2005)

Das bedeutet, dass es im lateinamerikanischen Spanisch nicht nur um Bruchstücke aus Zeit, sondern um ein Geflecht aus Zeithorizonten und Momenten geht, die miteinander, nebeneinander und weit entfernt voneinander existieren.

Ein anderes Beispiel ist das Zeitmodell der indigenen Bevölkerung Boliviens, der Aymaras: Die Vergangenheit liegt darin nicht zurück oder hinter ihnen, sondern da, wo für das westliche Denken die Zukunft liegt, nämlich vor ihnen. Die Zukunft hingegen verorten sie hinter ihrem Rücken. Die Vergangenheit, also das, was man weiss, liegt ausgebreitet vor einem. Dieses Wissen aus der Vergangenheit nützen die Aymaras für die Gegenwart. Die Vergangenheit wird so ständig in der Gegenwart installiert. Also ist Gegenwart ständige Veränderung im Bezug auf die Vergangenheit, die ja kontinuierlich wächst. Die Geschichte ist in diesem Denken nicht eine pfeilgerade Linie, sondern bewegt sich wie die Zeit spiralg und zyklisch.

Sonidero City baut auf verschiedene Zeiten und Geschichten auf, die nicht linear und nicht direkt kausal funktionieren. Es ist aber auch ganz konkret und real in der gegenwärtigen Zeit verortet und reflektiert diese immer mit rein. Sonidero City bezieht sich immer auf einen grösseren Kontext: was war, was heute ist und was werde könnte. Ähnlich wie das gleichzeitige Nebeneinander einer Fotografie (Momentaufnahme), eines latenten fotografischen Bildes auf einem noch nicht entwickelten analogen Film, und der Idee eines Bildes, das es noch nicht gibt.

#### 4. ARCHIV

*Sammlung, Wissen, Erkenntnis*

Fotografieren bedeutet in den meisten Fällen, dass Bilder produziert und angehäuft werden. Das Fotografische umfasst deshalb auch die Organisation von Bildmaterial und das Layout der Sammlung. Das bezieht sich hier sowohl auf die Fotografien, als auch auf die Buchpublikationen sowie das Gesamtarchiv.

Ein Archiv schliesst das Suchen, Organisieren, Auswählen und Aufbewahren von Material ein. Andererseits macht es das Archiv möglich, einzelne Teile und Elemente zu kombinieren und in einen grösseren Zusammenhang zu stellen. Das Archiv ist ein Geflecht von Material und ist eine offene, sich aufbauende Sammlung.

Die Frage ist, warum etwas Eingang findet ins Archiv und was ausgeschlossen wird. Durch die Auswahl, die Kriterien und die Form der Sammlung werden Aussagen gemacht und eine bestimmte Art von Wissen produziert.

In der gegenwärtigen Wissensgesellschaft ist die Frage wichtig, welches Wissen man meint und wer welchen Zugriff darauf hat. Bei Sonidero City geht es vor allem um praktisches Wissen, dessen Grundlage Erfahrungen sind. Das Wissen also, das man sich auf der Strasse, im Bus, beim Tanzen, in der Bibliothek, im Gespräch mit Freunden aneignet. Im praktischen Wissen verknüpfen sich Erfahrung und Angelerntes zu einem Wissen, das zugänglich und alltäglich ist.

Sonidero City möchte eine fortlaufende weltenübergreifende Erzählung für viele sein, die eine offene Lesart ermöglicht und die „weder als selbstverständlich (gefühlsmässig Anklang findend) noch als unbegreif-

lich (seltsam) dasteht, sondern *als begreiflich, aber noch nicht begriffen*“.  
(Didi-Huberman 2010)

Dies setzt auch voraus, dass die verschiedenen Teile des Archivs eine einfache Distribution ermöglichen. Bücher und Plakate zum Beispiel lassen sich unexklusiv produzieren und verteilen. Sie bekommen durch die Verteilung ein Eigenleben, verschwinden an neuen Orten, werden in andere Zusammenhänge überführt und tragen die Erzählungen weiter. Ähnlich wie mündliche Überlieferungen weitergereicht werden und sich dabei verändern.

Das Archiv soll insgesamt Zusammenhänge neu komponieren, ohne Autorität der Botschaft, es soll Position beziehen, innerhalb der einzelnen Teile gegenüber den anderen Teilen, von allen Teilen zusammen gegenüber der Gegenwart.

## 5. RECHERCHE

### *Vorgehen, Spurensuche, Ortsspezifität*

Um zu fotografieren, bewege ich mich durch die Stadt. Einerseits auf der Suche nach Bildern, die mich interessieren, andererseits wegen der Bewegung an sich. Diese Bewegung findet sich beim Fotografieren, beim Recherchieren und auch beim Hin- und Hergehen zwischen Europa und Aussereuropa.

Das Vorgehen bei Sonidero City bezieht sich auch auf das Vorgehen von Philipp Marlowe, Raymond Chandler's Detektivfigur aus der Kriminalliteratur der 1940er Jahren in Amerika: Es gibt einen Anfangspunkt, ein Thema oder ein Ort, von dem aus ich recherchiere und in der Folge von Zufällen, sozialen Netzwerken, Intuition und Erfahrungen geleitet werde. Es ist ein offenes und experimentelles Vorgehen, oft auch ein rauhes Abenteuer. Was für den Detektiv Philip Marlowe der Fall eines verschwundenen Sohnes, ist für mich die fotografische Recherche. In Chandler's Geschichten geht es weniger um das Lösen eines Falles als um eine Methode, Lebensgeschichten, die eine bestimmte Wendung genommen haben, nachzugehen und sie zu entschlüsseln. Marlowe nimmt die Spur auf, redet mit Leuten und fügt so die Geschichten zusammen, während ich in meiner Arbeit auf ähnliche Weise den vielfältigen kultu-

rellen Spuren der Musik folge.

Bei Marlowe ist es sein Beruf sowie ein sich abzeichnender Fall zu Beginn des Buches, der ihn zu den Leuten bringt, bei mir sind es mein Beruf als Fotografin sowie die Kamera, die mich dahin führen, worum bei Sonidero City vor allem geht: in Situationen zu geraten, sich Dingen auszusetzen, *Spuren zu lesen*, zu suchen und mit Leuten zu reden. Es ist eine Bewegung durch die Stadt, eine rollende Planung auch: Hinderlichkeiten (eigene und solche von aussen) sind ein Anlass, die Dinge umzuleiten (zum Beispiel der Bootleg von Sonidero City); sind nicht Fehler in einer fixierten Methode und Planung.

Bei der rollenden Planung geht es um das stete Balancieren von Absicht und Zufall. Dies gilt nicht nur in der Bewegung in der Stadt, sondern auch in der Aufnahmesituation beim Fotografieren. Eigenes Wissen, Unbekanntes, Fremd zu sein, Absichten zu haben aber den Zufall zu fördern: nur mit diesem Vorgehen ergibt sich die Art von Material, die ich suche. Das Zufällige soll dabei nicht als Geste sichtbar sein, ebenso wenig wie das übermässige Betonen der Urheberschaft.

Durch den Zufall, das Nicht-Kontrollieren schafft man die Voraussetzung, anderen Kulturen angemessen zu begegnen, ohne die eigene Position aufzugeben. Und man begegnet Dingen, die auf diese Weise im eigenen Denken nicht vorgesehen waren.

„Es macht Spass, den Zufall zu fördern, ihn zu beeinflussen, ihn zu kontrollieren, aber dann die Absicht nie zu absichtlich werden zu lassen, damit die Sache nicht erstarbt. (...) Was lasse ich von Leben und Zufall mit hinein in die Arbeit und was bestimme und kontrolliere ich? Unsere Zeit, glaube ich, bewertet das Kontrollieren immer höher als das Zulassen. Aber ich sehe eben den Akt des Zulassens als einen genauso starken Akt wie den der Kontrolle. Wichtig ist diese Balance zwischen dem Akzeptieren des Lebens, wie es ist, und dem Versuch, es doch zu beeinflussen, sich ihm nicht passiv hinzugeben. Das beschreibt für mich letzten Endes auch Glück.“ (Tillmans, 2008)

Und so spinnt sich in der Bewegung langsam eine Erzählung zusammen, über die jeweilige Stadt, über die Leute, die Zeit, über sich selbst. Der jeweilige Ort ist entscheidend für die Erzählung, denn durch die rollende Planung wird man den lokalen sozialen Kanälen entlanggeführt, was eindeutig ortsspezifisch ist. Und so sind Chandlers Detektivgeschichten auch eine Möglichkeit, etwas über Los Angeles in den 1940er Jahren zu erfahren, so wie Sonidero City von Mexico City in der heutigen Zeit erzählt.

## 6. BLICK

### *schauen, zeigen, repräsentieren*

Trotz aller Betonung des Fotografischen gegenüber der Bildproduktion geht es natürlich vor allem auch um die fotografischen Bilder. Denn zuallererst steht der Drang, Fotos zu machen, Dinge abzubilden und mit diesem Bildmaterial zu arbeiten. Dieser Drang hört nie auf.

Der amerikanische Fotohistoriker A.D. Coleman unterschied die *darstellende Fotografie* (informational, representational photography), also die „unbeeinflusste“ Wiedergabe des Gegebenen und die *inszenierende Fotografie* (directorial photography), wo der Fotograf/die Fotografin bewusst und intentional Ereignisse aus dem einzigen Grund erzeugt, davon Bilder zu machen und Herstellung und Darstellung zusammenfallen. Zwischen diesen beiden Polen verortete er die *empfindliche Fotografie* (responsive photography). Sie setzt eine aktivere Auseinandersetzung zwischen dem Ding an sich und dem Bild voraus als die informative Fotografie: „Der Urheber des Bildes interpretiert ganz offen die Gegenstände, Wesen und Vorgänge vor seiner Kamera. Andererseits vermeidet er es, aktiv in die physische Integrität der Geschehnisse einzugreifen.“ (Geimer, 2009)

Meine Fotografien sind dazwischen angesiedelt. Durch die Präsenz der Kamera und durch mein Vorgehen interpretiere ich die Dinge vor der Kamera, aber ich lasse gleichzeitig Möglichkeiten offen, so dass sich die Dinge zufällig entwickeln und zeigen. Ich komponiere die Bilder mit einer nachlässigen Präzision.

Fotografieren bedeutet *schauen*, die von mir Portraitierten schauen meist in die Kamera, fotografieren ist also nicht nur schauen, sondern auch zurückschauen. Man schaut sich gegenseitig an. Im Moment des Fotografierens, in der Aufnahmesituation, meine ich ausschliesslich die Person, die ich fotografiere - und sie meint mich. Es gibt in dem Moment kein Allgemeines. Das ist es, was ich beim Aufbau der Aufnahmesituation oder -stimmung herzustellen versuche. Denn ich beabsichtige nicht, von den Portraitierten das Echte, Wahre zu kriegen (daran glaube ich nicht), oder durch eine gute Bildgestaltung vor allem ein gutes Bild (mit der Person als Statistin drin) zu kriegen, sondern ich versuche eine Situation zu schaffen, die wie oben erwähnt nicht aktiv in die Geschehnisse eingreift, jedoch den Leuten die Möglichkeit gibt, sich oder etwas von ihnen (ihre LP-Sammlung, ihr Soundsystem, ihre Familie) zu präsentieren,

wenn sie wollen. Das Foto ist das Zeigen von etwas Gezeigtem, oder das Präsentieren von etwas Präsentiertem. Posen, die kulturell sind, werden vor der Kamera, die in sich selbst den Zeigegestus birgt, wiederholt. Das hat dann mit Wirklichkeit in einer ganz bestimmten Weise zu tun (ist also nicht nur Bildwelt), gibt aber nicht vor, unmittelbar und uninterpretiert das Echte zu sein (dokumentierte Realität). Was nicht präsentiert sein will, wird als Bild nicht existieren. Das, was jedoch gezeigt wird, lässt sich als Bild in einen grösseren Rahmen bringen und weist damit auf etwas Allgemeineres hin.

## 7. MATERIAL

### *Text, Bild, Essay, Sprache, Übersetzung*

Sonidero City ist eine Montage aus visuellem und textlichem Material. Es kommen verschiedene Arten von Bildern (Reproduktionen, Reportagebilder, Stills, Collagen) und Texten (Register, bildhafte Erzählungen, informative Texte zum Thema, Transkripte von Gesprächen etc.) vor. Diese Darstellungsformen ergeben zusammen ein Bild, das verschiedene Perspektiven und Zusammenhänge aufzeigen kann, als unterbrochene Erzählung, die die Kontinuität der Narrationen stört und durch komponierende Zusammenstellung der Differenzen ein kritisches Denken vorschlägt.

Die Begegnungen mit Leuten bilden den Kern von Sonidero City und sie basieren auf *Gesprächen*. In ihnen verhandeln sich die Unterschiede, Einstellungen und Wissen, wodurch sich neues Wissen generiert. Die Ungenauigkeit und Unvorhersehbarkeit beim Sprechen in verschiedenen Sprachen ist kein Hindernis, sondern eine Befreiung von Sprachgewohnheiten und -regeln. Es geht dann nicht um die Suche nach dem genau richtigen Ausdruck, sondern man bewegt sich auf einem sprachlichen Feld. Darin gibt es Differenzen, Missverständnisse, Übereinkünfte, Gemeinplätze und Ähnlichkeiten. Es birgt die Möglichkeit, sprechend eine gemeinsame Sprache zu finden anstatt mit vorgefassten und abgesicherten Argumenten aufzuwarten. Man ist dann kein rhetorischer Heckenschütze, sondern setzt sich zusammen in ein Café, unterhält sich und schaut, was passiert.



Die eher erzählerischen Texte, die bei Sonidero City oft vorkommen, sind dazu da, einen Eindruck und eine Stimmung erfahrbar zu machen. Als würde man selbst mit an der Strassenveranstaltung stehen. Um den Leser/die Leserin dann bei einem Interviewtext sogleich wieder in die Ferne zu schieben, vom Geschehen weg, um von aussen einer Erzählung eines Sonideros zuzuhören.

Sprache hat viel mit Milieu zu tun und zeigt immer auf, in welcher Distanz jemand zum Dargestellten und Beschriebenen steht: für jemanden aus einer einkommenschwachen Viertel in Mexico City ist das Interview mit Sonido África eine vertraute, als Text wiedergegebene Sprache, normal und alltäglich. Für jemanden aus einem reicheren Viertel in Mexico City ist es die Sprache der Sonideros oder der Leute aus den Barrios, für jemanden aus Bolivien ist es mexikanisches Spanisch und für eine Person aus Deutschland, die nicht Spanisch spricht, ist es die englische Übersetzung eines spanischen Texts, wo dann der Inhalt vor die Sprache rückt. Eine Nordmexikanerin, die Englisch lernt, kann hingegen die beiden Texte dazu nutzen, durch das Vergleichen der beiden Texte ihre Sprachkenntnisse zu verbessern.

Übersetzung ist nach Glissant eine der wichtigsten Spielarten des nicht-systematischen Denkens: die Kunst des Springens von einer Sprache zur anderen, wobei die erste nicht erlischt und die zweite nicht auf ihre Erscheinen verzichtet. „Die Übersetzung, die Kunst der Annäherung und der Berührung ist ein Verfahren, das einer Spur folgt“. (Glissant, 2005)

Die Texte bei Sonidero City verweisen oft eher auf das Sprechen als auf die Schriftlichkeit. Sie sind in Geschriebenes übersetztes Sprechen, aus verschiedenen Sprachen kommend und in andere Sprachen übersetzt. Wichtig ist nicht nur der Inhalt des Gesagten, sondern ebenso die Art und Weise des Sprechens.

Als Erzählung ist Sonidero City einem Essay ähnlich (und als Gesamtarchiv eventuell als räumlicher Essay zu sehen), einem Sachtext also, mit einem künstlerischen Umgang mit Tatsachen: subjektiv, nicht-akademisch. Die essayistische Methode ist eine experimentelle Art, sich dem Gegenstand der Überlegungen zu nähern und ihn aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten.

Essays sind Denkversuche und Deutungen, unbefangen und oft zufällig scheinend, jedoch nicht unscharf in Position und Gedanken. Es ist der Versuch, sich schreibend (und fotografierend) beim Denken zuzuschauen.

## 8. ATMOSPHERE

*Stimmung, Milieu, Lebenswelt*

„Ich brauche weniger die Tatsachen, als die Luft, in der die Leute gelebt haben... so die kleinen Sachen, auf die niemand acht gibt und die dann eigentlich den ganzen Fall erhellen.“ (Glauser, 1936)

Wenn ich recherchiere und Leute treffe, in Situationen gerate, dann nehme ich zuallererst die Atmosphäre wahr. Darin tauchen dann die Tatsachen, Details und Fragemente von Informationen auf, die ein Gesamtbild einer Situation wiedergeben und langsam die Erzählung formen. Ich bewege mich deshalb in meinen Recherchen nicht nur entlang eines Themas, sondern innerhalb bestimmter Atmosphären oder Milieus. Später versuche ich, diese Atmosphäre im Buch oder im Archiv wiederzugeben.

## SCHLUSSWORT

„Das 20. Jahrhundert war das Jahrhundert der Manifeste, das 21. wird das Jahrhundert des Gesprächs.“ (Hans Ulrich Obrist, 2010)

Die letzten Jahre habe ich viel Zeit an einer Strassenecke oder in einem Innenhof eines Hauses in Mexico City verbracht, mich mit Leuten unterhalten und mich dem Ungewissenen überlassen.

Die drei Bände von Sonidero City zeugen von dieser Reise. Der vorliegende Text versuchte, die Hintergründe und mein Verständnis der Fotografie zu erläutern. Und auch Referenzen vorzustellen, das, was Glissant *Gemeinplatz* (frz. lieu commun) nennt: „Gemeinplätze sind für mich nicht vorgefasste Meinungen, sondern, wie es der Name sagt, Orte, an denen eine Idee über die Welt einer anderen begegnet“.

Das Glück ist gross, wenn man Fragmente von der Art des eigenen Denkens im Denken anderer wiederfindet oder es darin wiederhällt. Eine Entdeckung war in diesem Sinne das Buch *Kultur und Identität* von Édouard Glissant, des 2008 verstorbenen Schriftstellers und Philosophen aus Martinique, dessen Glossar ich hier abdrucke, um das erhellen-de Feld seines Denkens weiterzugeben. Als dieser Text schon entworfen war, aber einiges noch nicht klar benennbar oder erklärbar schien, bin ich auf den Text von Glissant gestossen und habe darin vieles wiedererkannt - und manches noch nicht verstanden.

Ich denke, es geht vor allem darum, eine Art von Denken zu beschreiben, das auf Vielfältigkeit gründet und nicht auf starren Systemen und Kategorien gründet. „Es gibt keine Lösung in der Identitätsfrage innerhalb des Systemdenkens. Weder durch einen Appell zur Toleranz (oder zum Mitleid) noch durch Gewalt“. (Glissant, 2005)

Sein Vorschlag ist keine Anleitung zu Humanismus oder Multikulturalismus, sondern die Utopie einer Realität, in der alle miteinander in Kontakt treten können, ohne sich zu verlieren. Seine Idee der *Kreolisierung* verlangt einen wechselseitige Wertschätzung der heterogenen Elemente, in der das Sein weder von innen noch von aussen herabgesetzt wird und das Unvorhergesehene ein zusätzlicher Wert ist.

Die Frage ist also, wie man mit einem suchenden und nicht fixierenden Denken Position beziehen kann und so die Wahrheiten von anderswo miteinbezogen werden und gleichwertig sind neben den Wahrheiten von hier.

Für den nächsten Band von Sonidero City werde ich mich demnächst ins karibische Archipel aufmachen.

*Auszug aus:*  
Glissants Begriffe und ihre Definitionen  
mit Erläuterungen der Übersetzerin Beate Thill in:  
*Édouard Glissant - Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*  
S. 71 ff.

Beziehung (frz. Relation)

die weltweite Beziehung

„Die Theorie der Relation nimmt nicht für den Partikularismus der ausereuropäischen Kulturen Partei, sondern versteht sich als Versuch, den heute ideologisch aufgeblähten Streit zwischen universalistischer und partikularistischer Einstellung zu überwinden.

Die Weltbeziehung verbindet, überträgt, setzt ins Verhältnis. Sie stellt nicht eine Beziehung zwischen diesem und jenem her, sondern zwischen allen mit allen. Die Poetik der Beziehung vollzieht die Vielfalt.“

Chaos-Welt

s.a. All-Welt

„Unter Chaos-Welt verstehe ich ... den Zusammenprall, die Verflechtung, die Abstossungen und Anziehungen, die Übereinstimmungen und Gegensätze, die Konflikte zwischen den Kulturen der Völker im heutigen Welt-Ganzen. Daher ist die Definition, oder besser die Annäherung an den Begriff Chaos-Welt leicht genauer zu fassen: es handelt sich um die Mischung der Kulturen, in der das Welt-Ganze sich heute verwirklicht, und die nicht einfach ein melting pot ist.

Die kulturellen Wechselbeziehungen wirken ebenso in Brüchen und Verwerfungen wie in Symbiosen. Sie sind vielleicht fraktaler Natur: daher ist unsere Welt auch eine Chaos-Welt. Was beim Dichter traditionell ein universalisierender und vereinheitlichender Traum war, wird für uns zu einem schwierigen Eintauchen in eine Chaos-Welt. Das Chaos ist in der Welt, weil das Unvorhersehbare in der Welt ist.“

Denken

das archipelische Denken

„Eine neue Art des Denkens, das intuitiver, anfälliger, bedrohter ist, dafür aber eingestimmt auf die Chaos-Welt und ihre Unvorhersehbarkeit. Dieses Denken kann sich vielleicht auf die Erkenntnisse der Geistes- und Sozialwissenschaften stützen, es verweist aber auch auf eine Vision des Poetischen und Imaginären auf der Welt. Ich nenne es archipelisch, das heisst, es ist nicht-systematisch, sondern induktiv, es erforscht das

Unvorhergesehene des Welt-Ganzen, es bringt den mündlichen Ausdruck mit dem schriftlichen in Übereinstimmung und umgekehrt.“

das Denken der Spur

Nach dem Vorbild der afrikanischen Sklaven, die ihre kulturelle Identität aus Spuren im Gedächtnis rekonstruierten und dabei Neues schufen, wie z.B. die kreolische Sprache oder den Jazz, kann nach Glissants Auffassung ein suchendes Denken in der heutigen Lage auf der Welt bessere, zukunftsreichere Orientierungen bieten als das hergebrachte Denken in Systemen. (Anm. der Übersetzerin)

„Wir müssen uns dem Denken der Spur annähern, einem Denken ohne System, das weder beherrschend, noch systematisch, noch bezwingend ist, sondern stattdessen vielleicht ein nicht-systematisches, intuitives, brüchiges, ambivalentes Denken, das der ausserordentlichen Komplexität und der ausserordentlichen Vielfältigkeit der Welt, in der wir leben, am besten gerecht wird.“

Identität

„Wenn ich von Identität spreche, beziehe ich mich auf eine Unterscheidung, die von Deleuze und Guattari eingeführt wurde, zwischen der Auffassung einer Identität, die aus einer einzigen Wurzel erwächst, und einer Identität aus einem Wurzelgeflecht, einem Rhizom.“

Kulturen

alteingesessene Kulturen (frz. cultures ataviques)

„Eine alteingesessene Kultur gründet auf dem Prinzip der Genesis und einer Stammlinie, und dies dient dazu, auf einem Land eine Legitimität zu errichten, womit es zum Territorium wird. Die alteingesessenen Kulturen besitzen Mythen, die den Weg hin zu einem Geschichtsbewusstsein (mit einer Genesis und einer Stammlinie) gebahnt haben.“

komplexe Kulturen (frz. cultures composites; „zusammengesetzte“ Kulturen)

„Bei den Gesellschaften hingegen, die keinen Ursprungsmythos besitzen, höchstens einen geliehenen - hier spreche ich von den komplexen Kulturen, den Gesellschaften der Kreolisierung - bildet sich die Auffassung von der Identität um die Verbindungslinien der weltweiten Beziehung, die den Anderen als Bezug einschliessen.“

Kreolisch, die kreolische Sprache (Créole)

„Charakteristisch für das Kreolische ist, dass es eine Sprache des Kom-

promisses zwischen den schwarzen Sklaven und den weissen Kolonialherren und deren Nachkommen ist, und die Muttersprache der beiden Gruppen bildet. Diese Sprache ist einem ständigen Wandel unterworfen. Das Kreolische drückt eine Haltung gegenüber dem Kolonisator aus (...).

„Dabei handelt es sich um eine zusammengesetzte Sprache, die aus dem Kontakt diametral verschiedener sprachlicher Elemente entstanden ist. Die frankophonen Kreolsprachen der Karibik bilden sich aus dem Kontakt bretonischer und normannischer Dialekte des 17. Jahrhunderts mit einer Syntax, von der man nicht genau weiss, woher sie stammt, aber man vermutet, dass sie eine Art Synthese der Sprachen des westlichen Schwarzafrika darstellt. Anders ausgedrückt, der Wortschatz, das Vokabular, die normannische Sprechweise, haben mit der Syntax nichts gemein, die möglicherweise als eine Syntax-Synthese der afrikanischen Sprachen zu betrachten ist“.

Da die Kombination dieser beiden Elemente unter den gegebenen Umständen des Aufeinanderprallens dieser Kulturen völlig unerwartet war, benutzte Glissant die Entstehung dieser Sprache als Modell für seine Theorie der Kreolisierung. (Anm. der Übersetzerin)

### Kreolisierung

„Sie ist eine Mischung, insbesondere eine Mischung der Kulturen, die Unvorhersehbares herstellt.

Die Kreolisierung, die in Neo-Amerika stattfindet und die auf die anderen Anteile Amerikas übergeht, wirkt auch überall auf der ganzen Welt. Ich behaupte also, dass die Welt sich kreolisiert. Schlagartig und dabei in vollem Bewusstsein werden die Kulturen der Welt miteinander in Kontakt gebracht, verändern sich in ihrem Austausch, was häufig zu unabwendbaren Zusammenstößen, erbarmungslosen Kriegen führt, aber es sind auch Vorposten des Bewusstseins und der Hoffnung erkennbar.“

### Mündlichkeit (Oralität) - Schriftlichkeit

Eine weitere Kontrastierung in Édouard Glissants Denken. Die Überhöhung der Schriftlichkeit steht im Zusammenhang mit den alteingesessenen Kulturen und ihrem Anspruch auf Legitimität und Universalität. Die mündliche Form antillischer Literatur ist das kreolische Märchen. Generationen von Erzählern pflegten nachts die Zuhörer um sich zu versammeln, eine Tradition, die aus der Sklaverei stammt. Ihr Ziel war die Suche der afrikanischen Gedächtnisspuren und die Vermittlung einer Gemeinschaftlichkeit, die ein Überleben unter den harten Bedin-

gungen des Sklavensystems ermöglichte.

Den oralen, mündlich überlieferten Formen der Kunst wurde einst die Anerkennung versagt. Unter sie fallen Kino, Theater, populäre Formen der Musik wie Jazz und Rock, die mit der Verbreitung audio-visueller Medien einen Siegeszug angetreten haben. (Anm. der Übersetzerin)

### Recht auf Opazität

„Im Zusammenhang mit den identitären Problemen fordere ich ein Recht auf Opazität. Für mich ist es nicht mehr notwendig, den anderen zu ‚verstehen‘, das heisst, ihn auf das Modell meiner eigenen Transparenz zu reduzieren, um mit diesem Anderen zusammenzuleben oder etwas mit ihm aufzubauen. Das Recht auf Opazität bezeichnet heute das Gegenteil von Barbarei.“

### Zeit

In seinem grossen Essay *Zersplitterte Welten* charakterisiert Glissant die erratische, sprunghafte Zeitempfindung auf den Antillen mit den Worten: „Wir springen von Fels zu Fels in der Zeit.“ Historische Ereignisse werden nicht in die lineare Zeit der Geschichte versetzt, sondern im Jahreszyklus herausragenden Ereignissen zugeordnet: „Im Jahr der grossen Feuersbrunst,“ „als der Pelée ausbrach“. Glissant unterscheidet diese zyklische Zeitauffassung von der linearen, die dem Primat der westlichen Geschichtsschreibung verbunden ist. (Anm. der Übersetzerin)

### Poetik

„Die einzig mögliche Form der Beschreibung dessen, was auf der Welt geschieht, da dieses Geschehen unvorhersehbar ist. Die Poetik bedeutet nicht nur Poesie oder Dichtungen, es ist eine Art sich etwas vorzustellen, zu leben, zu handeln. Es werden vorläufige Schlüsse gezogen, die nicht in Form von Bilanzen daherkommen, auf diese Weise erhält das Imaginäre Eingang in das Denken. Es handelt sich um die Theoretisierung des Erlebens auf einer bestimmten Höhe seiner Bewusstwerdung. Im Diskurs über „kulturelle Globalisierung“ hat sich die Reflexion über den heutigen Weltzustand in Form einer Poetik, die zugleich einer Haltung gegenüber den Phänomenen entspricht, auch bei anderen Denkern durchgesetzt.

Die All-Welt besteht in der Poetik dieser weltweiten Beziehung, die es erlaubt, sowohl das Leiden als auch die Zustimmung, das Negative und das Positive, als Kenntnis seiner selbst und des Ganzen zu sublimieren.“

## Textreferenzen

- Georges Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen; Das Auge der Geschichte I, Hg. Verlag Fink (Wilhelm), 2011
- Monica Ramirez-Montagut, Capturing a Moment-ito, Hg. Jamaica Center for Arts & Learning, New York, 2005
- Raymond Chandler: Der lange Abschied, Diogenes, 2013, Originalausgabe The Long Good-Bye, 1953
- Raymond Chandler: Die kleine Schwester, Diogenes, 2013, Originalausgabe 1949
- Friedrich Glauser: Erwin Schlumpf Mord, Unionsverlag, 2005; Originalausgabe erschienen 1936 unter dem Titel Wachtmeister Studer, Morgarten Verlag
- Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hg. Junius Verlag, 2009
- Hans Ulrich Obrist & Wolfgang Tillmans: The Conversation Series, Verlag Walter König, 2008
- Hans Ulrich Obrist, Kunst im 21. Jahrhundert, DU Magazin 807, 2010
- Édouard Glissant - Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, Verlag Wunderhorn, 2005
- Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist: documenta 13 - 100 Notizen - 100 Gedanken, Verlag Hatje Cantz, 2012
- Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie 1839-1995; I-VI, Hg. Wolfgang Kemp u. Hubertus von Amelnunxen, Schirmer/Mosel, 1979
- Sybille Krämer, Spur - Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Hg. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Suhrkamp, 2007



## Fotografische Referenzen

- Paul Graham - *A Shimmer of Possibility*, 12 Bände, Hg. Steidl Mack, 2007  
*Porträt der USA des 21. Jahrhunderts: Mit nur wenigen Aufnahmen, nähert sich Graham einem Moment, dessen Darstellung nicht abgeschlossen wird, sondern dessen Bedeutung als Teil eines Kontinuums im Leben der Menschen aufgegriffen wird. Graham reflektiert mit der Photographie die Offenheit und Transparenz von Tschechows Erzählungen, welchen den Augenblick aufgreifen, ohne ihn zu bestimmen.*
- Beth Lesser - *Dancehall-The Rise of Jamaican Dancehall Culture*, Soul Jazz Records Publishing, 2008  
*Buch mit Fotografien über die Dancehall-Szene in Jamaica in den 1980er Jahren.*
- Walker Evans, *American Photographs*, Originalausgabe Museum of Modern Art, New York, 1938  
*Dokumentation für die Farm Security Administration FSA, die FotografInnen und Schriftsteller in den 30er Jahren nach Hale County (Alabama) schickte, um über verarmte Pächterfamilien zu berichten.*
- Jim Goldberg - *Raised by Wolves*, Scalo Publishers, 1995  
*Langzeitreportage über jugendliche Obdachlose in Los Angeles und San Francisco, anfangs der 90er Jahre entstanden. Fotos, Collagen, Texte der Jugendlichen etc.*
- Sharon Lockhart - *Teatro Amazonas*, Nai Publ, 2000  
*Lockhart reise mit einer Anthropologin entlang des Aripuana-Flusses in Brasilien und liess die Orte fotografieren, an denen die Anthropologin Interviews geführt hat.*
- *New Photography*, Museum of Modern Art, New York  
*Ausstellungserie seit 1985, in der jährlich die neuesten Positionen in der Kunstfotografie in einer Ausstellung im MoMA vorgestellt werden.*
- Malick Sidibé, Scalo Publishers, 1999  
*1962 eröffnete Malick Sidibé in Bamako sein eigenes Studio und richtete in den 60er und 70er Jahren seinen Fokus auf die Schwarz-Weiß-Fotografie der Jugend im neuen Staat Mali.*

— Alec Soth - Dog Days Bogota, Steidl, 2008

*Fotografien, die Soth in der Hauptstadt Kolumbiens aufgenommen hat während er und seine Frau auf ihre Adoptivtochter warteten. Die Bilder sind für ein Fotoalbum für seine Tochter entstanden.*

— Tobias Zielony - Trona, Spector Books, 2008

*Fotografien von Jugendlichen in der heruntergekommenen kalifornischen Chemiestadt Trona, „possibly the worst place in America, if not the world“, eine Kleinstadt, die in der Hand von Produzenten, Dealern und Konsumenten der Droge Crystal Meth ist.*



