

Karte und Gebiet.

Zu einer Wahrnehmung von Bild\Räumen

Von Mira Anneli Naß

Fotografie und Kartografie sind eng miteinander verbunden. Als Praktiken der Visualisierung von Oberflächenerscheinungen dienen beide bildgebenden Medien dazu, sowohl geographische als auch soziopolitische Topographien zu vermessen. Um raumbezogene Informationen visuell umzusetzen und ästhetisch erfahrbar zu machen, nutzen Fotografie und Kartografie Methoden der Minimierung, der Abstraktion und der räumlichen Reduzierung. Die technologischen, soziopolitischen und etymologischen Wechselwirkungen von Fotografie und Kartografie verdichten sich im Begriff der Aufnahme: Verstehen wir unter ‚Aufnahme‘ heute vor allem die fotografische und filmische Bild- oder auch Tonaufzeichnung, meinte sie einst die kartografische Erfassung einer Landschaft durch einen auf dem erhöhten Punkt des sogenannten Feldherrnhügel positionierten Zeichner: Der souveräne und panoramatische Überblick erlaubte es diesem, die vor ihm liegende Landschaft zu erfassen und zu skizzieren. Im spezifischen war damit häufig die Kartierung eines Kriegsschauplatzes gemeint. Allgemeiner gesprochen ging es um die planmäßige Erschließung eines (Staats)Gebietes zu Aneignungs- oder Verwaltungszwecken. Deutlich wird, wie Kartografie und Fotografie es nicht alleine verstehen, soziale Ordnungen und Infrastrukturen sichtbar zu machen. Bisweilen helfen sie auch dabei, diese überhaupt erst zu produzieren. Beide sind daher zwar traditionelle Darstellungsformen und Instrumente hegemonialer Macht. Zugleich liegt ihnen aber auch das Potenzial gesellschaftlicher Transformation zugrunde, denn sie können reflexive Distanz zum Bestehenden schaffen, alternative und kritische Sichtweisen auf soziopolitische Räume eröffnen und so auch emanzipatorische Handlungsformen denkbar machen.

An diesem Punkt knüpft das Ausstellungsprojekt KARTIERUNG an. Für kurze Zeit versucht es, ungewohnte oder irritierende Sichtweisen und subtile Brüche zu erzeugen: An sechs kulturellen und infrastrukturellen Knotenpunkten Bremens – Güterbahnhof, Theater, Kunsthalle, Domsheide, Brill, Überseestadt – hängen großformatige Fotografien wie Werbeplakate an Gebäudefassaden. Hier sind es die Fotografien selbst, die auf uns hinunterblicken. Welches Bild von uns zeigen sie? Welche Aufnahme skizzieren sie? Welche Perspektive werden sie zusehen geben? KARTIERUNG vereint Fotografien von sechs künstlerischen Positionen: Susanne Hefti,

Heike Kandalowski, Anne Linke, Pio Rahner, Michael Schmid, Tobias Zielony. Es kann als ein Folgeprojekt verstanden werden, denn schon wenige Wochen nach Beginn der Corona-Pandemie in Deutschland im Frühjahr 2020 hatte der Bremer Künstler und Kurator Pio Rahner das Ausstellungsprojekt SICHTEN initiiert: In der Hochphase des ersten Lockdowns, als nicht zuletzt sämtliche Kunst- und Kulturinstitutionen geschlossen waren, zeigte dieses Fotoarbeiten an Haltestellen des öffentlichen Nahverkehrs. Was hat sich seitdem getan? Wie geht es der Kultur heute? Hat Kunst im öffentlichen Raum an Bedeutung gewonnen? Wird sie deutlicher wahrgenommen – oder gar zunehmend übersehen?

Fest steht: Ein Großteil von uns hat den öffentlichen Raum – und damit auch die eigene Positionierung darin – in den letzten anderthalb Jahren auf unterschiedliche Weise neu erfahren. Radikal ersetzt(e) er häufig die Kneipe, das Café, die WG-Party oder den Arbeitsplatz als Orte sozialer Begegnungen. Für viele wurde das ziellose und unkontrollierte Umherstreifen abseits gewohnter Orte und Routen zur notwendigen täglichen Routine. Das könnte als Flanieren beschrieben werden. *Dérive* nannte die „Situationistische Internationale“ diese Praxis. Sie erhob die Methode zur Erforschung und zum Erleben der Stadt gar zu ihrer Programmatik: An der Schnittstelle zwischen Kunst, Politik und Architektur soll dies neue Erfahrungen mit und Wahrnehmungsweisen von urbanen Landschaften ermöglichen. Der kurzzeitige Verlust der Orientierung wiederum führe, so die Theorie, zur reflexiven Selbstpositionierung. Der marxistische Kulturtheoretiker Frederic Jameson beschreibt das als „cognitive mapping“ und meint damit die Fähigkeit (spätmoderner) Subjekte, den „eigenen Standort oder die städtische Totalität, der sie ausgeliefert sind, bewußtseinsmäßig zu verarbeiten und zu lokalisieren“. Als eine Technik des „Kartographierens der Wahrnehmung und der Erkenntnis“, macht sie Zusammenhänge auch in einer „nicht repräsentierbaren [weil globalisierten, entfremdeten und komplexen] Totalität“ sichtbar und deren Strukturen damit erfahrbar.

KARTIERUNG steht in dieser Tradition. Dem Projekt liegt eine abstrakte Stadtkarte zugrunde, sie verzeichnet die einzelnen Stationen, die sich, wie im Folgenden, als Rundgang erfahren lassen. Die Bildmotive ihrerseits erscheinen gänzlich unterschiedlich. Welche Programmatik lassen sie erkennen? Welche Brüche zeigen sie auf, welche Erkenntnisse können sie kartografieren?

¹ Frederic Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Hamburg 1986, S. 45–102, hier S. 96–97.

1. Am Güterbahnhof macht Heike Kandalowski mit einer Fotografie den Auftakt, die nach einem gegenwärtigen Verhältnis von Privat und Öffentlich fragt. „document of discomfort“ (2021/1994) ist ein Porträt der Künstlerin selbst und zeigt diese am Tag ihrer Kommunion im charakteristischen weißen Rüschenkleid mit Kerze, vor pastellfarbenem Studiohintergrund. Es handelt sich um eine prinzipiell austauschbare Fotografie wie sie in vielen Familienalben zu finden ist. Sie folgt standardisierten Darstellungsweisen, um auf ein soziales Ereignis zu verweisen, das selbst zwar nicht gezeigt wird, als Symbolbild aber Teil der Selbstvergewisserungsstrategie familiärer Biographien ist. Im öffentlichen Stadtraum irritiert diese private Aufnahme, obgleich Millionen von Menschen tagtäglich unzählige Fotografien intimer Momente in der Öffentlichkeit sozialer Medien teilen.

2. In Pio Rahners Fotografie „Enden“ (2021) ergeben unzählige, auf einem grün-marmorierten PVC-Boden verteilte Stromstecker eine ornamentale Anordnung. Als Symbol von Elektrizität und technologischer Energieversorgung sind die durchtrennten Kabel Zeichen dysfunktional gewordener Infrastruktur. So kommuniziert die Fotografie mit dem Ort ihrer Präsentation: Der alte Hafen ist verschwunden, seit Jahren befindet sich die Überseestadt im Transformationsprozess eines Stadtentwicklungsvorhabens. Die Abstraktion des Kapitals konstruiert abstrakte Räume. Welchen Wert wird Kultur in diesem Transformationsprozess zugemessen? Ist sie mehr als reines Ornament?

3. In direkter Nähe zu Jörg Immendorfs Skulptur „Affentor“ vor dem ehemaligen Sparkassenhauptsitz am Brill soll die dritte Fotoarbeit des Rundgangs zu sehen sein. „o.T. (Just The Right Amount of Everything)“ (2019/2021) ist nicht leicht zu finden, denn sie unterscheidet sich nicht wesentlich von der kommodifizierte Werbefotografie in ihrer unmittelbaren Umgebung: Über einer digitalen Anzeigentafel ist der Ausschnitt einer ungewohnt schwarz-weißen Apple-iPhone-Werbung zu sehen. Medienreflexiv widmet sich Michael Schmidt diesem Motiv, das ein zentrales Instrument gegenwärtiger Bildproduktion zeigt. Paradigmatisch steht das Smartphone für die ubiquitäre Praxis eines digitalen Bilder-Zirkulationismus, der unseren Umgang mit Bildern fundamental verändert hat. Als Teil spätmoderner Warenzirkulation ist er aufs engste mit Mechanismen der Ökonomisierung verstrickt.

4. In Abgrenzung zu Schmidts medienreflexiver Referenz auf die Bildsprache der Werbung zeigt Susanne Hefti an der großflächigen Fassade des

BSAG-Kundencenter in der Balgebrückstraße den engen Bildausschnitt eines Wasserfalls: „Cascada Tasnan“ (2021). Mit dem Bild einer vermeintlich natürlichen und ungebändigten Infrastruktur verweist sie auf die Oppositionen Stadt vs. Natur: „domestiziert und wild, kultiviert und unkultiviert, künstlich und natürlich“ (Hefti) Die Fotografin macht so auf eine Naturalisierung bestehender Verhältnisse aufmerksam, der allzu oft ein Diskurs der Alternativlosigkeit folgt. Seine dogmatische Geste verhindert es, soziale Ordnungen abseits spätkapitalistischer Formen ideologischer Wahrheitsproduktion zu denken.

5. Etwas versteckt reihen sich zwei weitere Stationen an der Bremer Kulturmeile entlang. An der Glasfassade des Kunsthallenanbaus prangt die Arbeit „Spur“ (2020) von Anne Linke. Sie visualisiert eine vermeintlich unauffällige Szene städtischen Alltags: Auf einem matschigen Rasenstück lässt sich die kartografische Spur verstreuten Vogelfutters erkennen. Wie ein visuelles Beweisstück zeugt sie von der körperlichen Anwesenheit der Menschen, die das Futter verteilen und der Tiere, die dieses anlocken wird. Medienreflexiv greift dies auch ein tradiertes Paradigma der Fotografie *als* Spur auf. Im Sinne einer Momentaufnahme referiert sie auf verschiedene Zeitlichkeiten, vermag auf Vergangenes zu verweisen und Zukünftiges zu antizipieren.

6. Von den Wallanlagen aus lässt sich an der Seitenwand des Schnürbodens vom Theater Bremen eine sechste Fotografie erkennen, es ist die letzte, mit ihr endet der Rundgang oder beginnt von neuem. Zu sehen sind zwei Jugendliche, sie halten sich in den Armen und schauen nach oben. Was sehen sie? Zukünftiges? Vergangenes? Welcher Spur folgen ihre Blicke? Tobias Zielonys Arbeit „U.F.O.“ (2019) erzählt von den Dynamiken sozialer Ordnungen, von Migrationsbewegungen, Ausgrenzung und Marginalisierung: Viele Japaner*innen wanderten zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Brasilien aus, bis heute soll sich dort die größte japanische Gemeinschaft außerhalb Japans befinden. In den 1990er Jahren zogen viele von ihnen auf der Suche nach Arbeit zurück nach Japan und werden dort bis heute marginalisiert. Von der Altmannshöhe aus ist diese Fotografie am besten zu sehen, wir stehen dort wie auf einem Feldherrnhügel und erblicken sie in der Ferne. Trotz des vermeintlich souveränen Überblicks entzieht auch sie sich einer eindeutigen Sinnzuschreibung. Im Sinne ästhetischer Eigenlogik ermöglicht aber gerade das eine reflexive Abstandnahme und kritische Befragung – nicht zuletzt die nach unserer eigenen Positionierung im soziopolitischen Raum, aber auch die nach dem Wert von Kunst für eine pandemiegezeichnete Öffentlichkeit.