

• *Pub. Lebungsstoffe Frauen von 1918/19 und 1918/21 - Fotografie
von Bernhard Schmitt: Thoma, Liedmann (Hrsg.), Taffel Verlag,
Kassel, Kassel 1999*

Einführung

Partizipatorische Porträts (1999)

S. 5-7

von Peter Weibel

Das politische Engagement der sozialen Fotografie verfügte von Anfang an über ein differenziertes Instrumentarium. Der Fotograf konnte im sozialen Konfliktfeld als Dokumentarist auftreten, als Stratege, als Kritiker, als Sympathisant oder als Partizipant. Die sozialdokumentarische Fotografie hat die erste Hälfte unseres Jahrhunderts dominiert. Die fotografische Abbildung einer verelendeten sozialen Wirklichkeit war nicht möglich, da *les misérables*, also die Betroffenen, die Werktätigen, Arbeitslosen, Ausländer etc. nicht über Fotoapparate verfügten, also aus rein ökonomischen Gründen nicht imstande waren, die fotografische Abbildung ihrer sozialen Wirklichkeit selbst zu erstellen. Es bedurfte also institutioneller Initiativen, wie zum Beispiel der Farm Security Administration (FSA, 1935-1942), um bewußt das soziale Elend fotografisch zu dokumentieren und zu kritisieren.

Der nächste Schritt war, daß der Fotograf am Leben derjenigen teilnahm, die und deren Umwelt er porträtierte. Die New Yorker Foto-Liga (1936-1951) war nach der Proletkultbewegung (Lunatscharskij 1926: "Jeder fortschrittliche Genosse muß wie eine Taschenuhr auch eine Kamera haben.") und der deutschen Arbeiterfotografie der entscheidende Motor für die Entwicklung der partizipatorischen Sozialfotografie. Nicht mehr Berufsfotografen wurden ausgeschiedt, wie bei der FSA, welche fotografische Dokumente der sozialen Misere lieferten, sondern statt den mit einem Fotoapparat verkleideten Berufstouristen bekamen die Inhabitants selbst, die Bewohner, einen Fotoapparat in die Hand gedrückt, um ihr Stadtviertel zu fotografieren. Im Rahmen dieser dokumentarfotografischen Praktiken entstanden neue Formen der fotografischen Dokumentation, nämlich Gruppenprojekte.

Aus solchen Ansätzen der Geschichte der Dokumentarfotografie entstanden in den 60er Jahren neue soziale und künstlerische Partizipationsformen; zum Beispiel hat die Artists Placement Group in einem englischen Dorf aus den Beständen der Dorfbewohner selbst ein Museum errichtet, womit die Inhabitants ihre geschichtliche Identität selbst konstruierten.

Diese Errungenschaften einer sozial orientierten Dokumentarfotografie, nämlich eine eigene Identitätspolitik der Abgebildeten bzw. Betroffenen, gemeinsame interaktionistische Gruppenprojekte, Teilnahme der Abgebildeten an der Bildkonstruktion selbst, werden gegenwärtig von der Street-Life-Fotografie auf die Life-Portrait-Fotografie übertragen. Statt mit sozialen Klassen oder Objektgruppen wird der neue soziale Gebrauch des fotografischen Mediums, nämlich der partizipatorische, auf Individuen und Subjektgruppen übertragen. Die Porträtfotografie, die bisher die beinahe tyrannische Praktik des Fotografen selbst war, der den Porträtierten befahl, wie sie sich zu setzen und zu bewegen haben, wie sie sich zu benehmen und zu verhalten haben, wohin sie sich zu drehen und zu wenden haben, wie sie zu lächeln und zu schauen haben, wie sie sich zu kleiden und zu entkleiden haben etc., wurde zu einer Domäne, an der auch der Porträtierte selbst teilhaben konnte. Der Porträtierte konnte selbst bestimmen, wie er sich kleidete und bewegte, wie er seine visuelle Erscheinung inszenierte. Aus der absolutistischen und feudalen Porträtfotografie wurde eine demokratische und partizipatorische Porträtfotografie. Das Foto ist nicht länger ein einseitiger Vertrag zwischen Fotograf und Porträtierten, sondern ein gemeinsames Werk, ein Gruppenprojekt. Damit wurde jene Praxis aufgehoben, wo das Porträtfoto das abgebildete Subjekt in ein Objekt verwandelte und als solches tötete.

In der partizipatorischen Porträtfotografie kann sich das Subjekt selbst als Subjekt inszenieren und konstruieren. Bernhard Schmitt arbeitet schon lange und überzeugend in dieser Tradition der partizipatorischen Porträtfotografie. Sein im Jahre 1996 erschienenes Fotobuch "Hälfte des Lebens – Frauen um vierzig" zeigte ihn bereits auf der Höhe der geschilderten Problemstellung. Er hat in einem gleichsam sozialen Experiment, an dem die porträtierten Frauen gleichberechtigt mit dem Fotografen teilnahmen, indem sie selbst bestimmen konnten, welche Kleidung sie trugen, welche Körperhaltung sie einnehmen, in welcher von ihnen selbst inszenierten Umwelt sie sich positionierten, die bloße Abbildungsfunktion der Fotografie in eine soziale Funktion überführt. In diesen fotoaktionistischen Porträts (Aktionen der Porträtierten vor der Kamera) erhielt die klassische Darstellungsfunktion der Fotografie einen neuen Sinn: Menschen stellen sich dar und geben bewußt oder unbewußt ihre Gefühle und Gedanken preis. Schmitts partizipatorische Porträtfotografie nimmt per se Partei für die porträtierten Frauen,

indem er ihnen, denen in der patriarchalischen Gesellschaft der Status der freien Identitätskonstruktion verwehrt bleibt, im fotografischen Augenblick die Möglichkeit bietet, sich selbst frei zu konstruieren. Bei diesem Transfer der Fotografie von der visuellen Dokumentation zur sozialen Aktion gelingt es einer handlungsorientierten Fotografie ein Bewußtsein für die sozialen Phänomene zu schaffen. Die Serie der fotografierten Frauen, die sich eigentlich selbst fotografieren, indem sie den Fotografen als Teil des technischen Dispositivs zum Objekt machten, ist wie ein visueller Reisebericht in das Innere einer feministischen Identitätspolitik. Schmitt engagiert sich differenziert für die Subjekte seiner Porträts. Seine Ästhetik ist sozial, indem er als ein Sympathisant auftritt. Er drückt gleichsam den Frauen selbst den Fotoapparat in die Hand. Die Frauen sprechen, nicht der Fotograf. Frauen schufen mit Hilfe des Fotografen Bilder, die zeigen, wie sie sich selbst sehen. Die Fotografie findet Erlösung von ihrer rein reproduzierenden, mechanischen Funktion, indem sie die Frauen aus der Doktrin des sozialen Rollenspiels befreit. Insofern hilft die Fotografie mit, daß die Frauen sich selbst lösen von ihren sozialen Fesseln.

Die Farbe der Fröhlichkeit, die als Dauerton in der Architektur der Schmittschen Fotografien durchscheint, jene Gelöstheit des Mienenspiels, das die Porträtierten fast unentwegt uns nahebringen, wodurch sie uns auch näherkommen, hat zweifelsohne mit jener befreienden Fotopolitik zu tun, die eine neue Identitätspolitik im Foto und durch das Foto ermöglicht. "Die nahe Ferne", jener Begriff, mit dem Walter Benjamin das Wesen der Aura erklären wollte, ist für die in dem Buch "Lebensstufen – Frauen um zwanzig und siebzig" von Bernhard Schmitt versammelten Bildsequenzen sehr angebracht. Sie bringen uns Männern nämlich jenes Geschlecht näher, das wir das "andere Geschlecht" nennen. Die porträtierten Frauen rücken gleichzeitig durch ihre riskante Preisgabe und ihr self-fashioning, indem sie das Bild zeigen, das sie von sich selbst haben wollen, in die Ferne einer Maskierung. Diese Ambivalenz macht die Aufrichtigkeit und damit die Qualität der fotografischen Arbeit von Bernhard Schmitt aus. Schmitt sucht in seiner Serie partizipatorischer Frauen-Porträts offensichtlich ein anderes Bild der Frau, ein anderes Bild des anderen Geschlechts. Er glaubt, daß ihm das andere Geschlecht selbst dieses andere Bild gibt. Es darf die Frage gestellt werden, ob es zur Wahrheit dieser Fotografie gehört, auch das Scheitern dieser Suche zu offenbaren. Gibt das Andere ein anderes Bild von sich selbst? Die Begegnung zwischen männlichem Fotograf und weiblichem Bildsubjekt kann auch in einer partizipatorischen Fotografie die Dialektik des Anderen nur begrenzt lösen. Die sozialen Masken, denen jedes Subjekt im Zeitalter der Zivilisation sich ständig unterwirft, werden hier als solche kennbar.