

Emmanuel Alloa

Über Ausstellungszeit

*Was sagt man eigentlich, wenn man von etwas sagt, es sei ausgestellt? Der Ausstellungsbe-
griff harrt nach wie vor einer umfassenden Bestimmung. Insbesondere gilt es, ein doppeltes
Vorurteil auszuräumen, nämlich dass Ausstellung einerseits eine Frage der Räumlichkeit
sei und andererseits das Ergebnis einer Willenshandlung. Der Artikel geht in drei Schritten
vor. Im ersten Abschnitt (I) geht es darum, das Problem der Ausstellung im Kontext der
Aufmerksamkeitsgefüge zeitgenössischer globalisierter Kunst in den Blick zu nehmen und
dabei insbesondere die Frage aufzuwerfen, worin die spezifisch zeitliche Dimension von
Ausstellung besteht. Im zweiten Abschnitt (II) wird die Differenz zwischen Ausstellungszeit
und ausgestellter Zeit eingeführt und am Beispiel der fotografischen Belichtungszeit expli-
ziert. Im dritten Abschnitt (III) wird schließlich anhand eines historischen Beispiels – der
Sozialfotografie von Jacob Riis – das medientheoretische Problem der Über- und Unterbelich-
tung kritisch-politisch gewendet: Was heißt es, bestimmte Lebensformen auszustellen
und inwiefern ist Exponiertheit eine Voraussetzung jeder Exposition?*

I. Ausstellungsräume, Ausstellungszeiten

Über Ausstellungsräume ist viel gesagt worden, viel weniger über Ausstellungszeiten. Die Debatte über Politiken der Ausstellung, die im Übrigen alles andere als neu ist, zeichnet sich dadurch aus, dass sie der räumlichen Dimension einen exorbitanten Vorrang einräumt, zu Ungunsten der zeitlichen. Wie soll ausgestellt werden? – diese Frage wurde vornehmlich auf die Gestaltung von Ausstellungsräumen bezogen. Was bedeutet es dann aber, Ausstellung weniger von ihrem *Topos* als von ihrem *Chronos* her zu denken? Dabei gibt es durchaus Parallelen, und was im Rahmen der Diskussionen über Ausstellungsräume verhandelt wurde, ist auch für die Frage nach den „Ausstellungszeiten“ mitunter von Belang.

Was die Frage der Ausstellung betrifft, ihre historischen Umstände, ihre Politiken und ihre Zukunft, liegt mittlerweile umfassend Literatur zu diesem Thema vor. Sie erlaubt nicht nur, die Entstehungsbedingungen einer Institution wie etwa des Museums besser zu erfassen, sondern auch die normativen Voraussetzungen, welche die klassischen Ausstellungsarchitekturen und ihr modernistisches Erbe prägen. Es ist bekannt, welche Folgen für das Konzept von Kunst und ihre Werke der aseptische Galerieraum hat, der zu Recht als *White Cube* bezeichnet worden ist. Indem das Werk in eine Topographie vermeintlicher Neutralität überführt wird, wird es dem Ansinnen nach vom Überhandnehmen des Kontexts verschont, und damit von der Übergriffigkeit von Werten und Verwendungsweisen. Das Werk gelangt

zur Ausstellung, allerdings um den Preis einer völligen Herauslösung aus all demjenigen, was mit der Konstruktion des *l'art pour l'art* interferieren könnte: Das war das – mittlerweile schon historische – Argument des *White Cube* als ideologischem Raum (O'Doherty 1999). Denn auch das Argument des ersten MOMA-Direktors Alfred H. Barr (1945), wonach eine neutrale Zurschaustellung der einzige Weg ist, um dem Werk Autonomie zu verleihen und es vor potentiellen Instrumentalisierungen in den Schutz zu nehmen (gemeint ist die politische Ästhetik des NS-Regimes), ist selbst wiederum keineswegs neutral. In diesem Sinne verdankt sich die Einrichtung einer immanenten und selbstreferentiellen Welt – eben jener Welt, die gemeint ist, wenn man von der „Kunstwelt“ spricht – einem konsequenten Ausschluss des Außen, des Kontexts. Oder, um hier Gadamer (1960, S. 83) zu bemühen: Die Autonomie verdankt sich einem Ausschluss der Welt. Auf gewisse Weise ist es also genau jene Welt, in der das Kunstwerk steht und eingelassen ist, die ausgeblendet werden muss, um eine ganz andere entstehen zu lassen, eine „Kunstwelt“ eben, und damit jene Welt, die Arthur C. Danto (1964) als *world of art* auf den Begriff gebracht hatte. So homogen wie der Raum des *White Cubes* sind auch die internationalen Kunstbiennalen, die sich mittlerweile weltweit replizieren, so als gelte es für jede neue Biennale, die die Bühne des globalen Kunstdiskurses betritt, durch die Ausstellung der immergleichen, bereits „weltbekannten“ Künstler das nötige Gütesiegel zu erhalten.

Viel ist über die fatalen Nebenwirkungen der Globalisierung von Kunst und der Vereinheitlichung ihrer Räume gesagt worden; viel über die Verglasung und Ent-hobenheit der Kunst geschrieben worden, über diese Musealisierung, die nicht selten Züge einer regelrechten Mumifizierung annimmt. Auf die Zuschauer hat dies die unmittelbare Wirkung, dass sie mit dem Eintritt in den Kunstraum in eine *Safe Zone* eintreten, die eine grundsätzliche Beunruhigung weitgehend ausschließt. Der Rahmen des Museums, mit all seinen institutionellen Bestimmungen und den vorgegebenen Verläufen sowie der immer größeren Rolle, die der Kunstvermittlung zugewiesen wird, kanalisiert von Anbeginn die Begegnung mit den Werken und lässt die ästhetische Erfahrung größtenteils berechenbar werden. Das Verstörungspotenzial wird vereitelt; übrig bleibt ein immunisierter Blick, der nur noch mit solchem konfrontiert wird, was vorausgesehen werden konnte. Es reicht, die vorgegebenen Besucherverläufe jener Großausstellungen zu untersuchen, die europäische Museen deshalb austragen, weil die Besucherzahlen garantiert sind, um festzustellen, dass die Konfrontation mit Kunst signifikanten Normierungen bezüglich Raum und Zeit unterliegt. Von vornherein ist festgelegt, wo, wie und wie lang zu schauen ist, um den Besucherfluss nicht zu unterbrechen. Was einmal als Ort der Ausstellung angepriesen wurde (der Werke, aber auch der Zuschauer, die sich ihnen ausstellen), wird mehr und mehr zum Ort auferlegter Konsumtion: an die Stelle einer *Ex-positio* tritt ein Regime der *Im-positio*. Was bleibt also vom Museum als Nicht-Ort oder auch als „Heterotopie“? Oder besser gesagt: was bleibt vom Museum als „Heterochronie“?

Der Diskurs über die Immunisierung der ästhetischen Erfahrung, die im Mittelpunkt der *White-Cube*-Kritik steht, zeichnet sich durch einen eindeutigen Überhang

räumlicher Begrifflichkeiten aus: Nicht umsonst sind es vornehmlich Beispiele aus der *Land Art* oder aus den neuen Formen der Kunst im öffentlichen Raum, die verwendet werden, um dessen selbstbezügliche Homogenität zu dekonstruieren. Kein Zufall ist es daher, wenn eine Vielzahl von historischen Abrissen zur Geschichte der Ausstellung, von der Entstehung der ersten Nationalmuseen bis heute, sich in erster Linie auf *Ausstellungsräume* fokussieren, auf deren Logiken und mögliche Organisationsweisen (vgl. Glicenstein 2009). Wenn es aber stimmt, dass jede Ausstellung das Ergebnis eines performativen Akts darstellt und ihr daher eine ritualistische Dimension eignet (von Hantelmann/Meister 2010), wie lässt sich dann den zeitlichen Gesichtspunkten ebenfalls Rechnung tragen? Denn es liegt auf der Hand, dass sich das Problem der Immunisierung nicht auf eine räumliche Topik beschränkt (und das, obgleich sich das zeitgenössische Denken fast ausschließlich räumlicher Metaphern bedient: das „Outsourcen“ des Selbst, die inkludierte Exklusion, die Einverleibung des Fremdkörpers, das Aussetzen als Verbannung etc.). Es wird daher immer dringlicher, die Frage zu beantworten, welche Art von immunisierten Blicken durch die neuen Ausstellungszeiten und -rhythmen hervorgerufen werden. In Anbetracht des visuellen Mahlstroms, der sich über die Kommunikationskanäle ergießt, greift die Gegenwartskunst nicht selten zu Überbietungsstrategien. Anstatt in der großen Epidermis der Medienwirklichkeiten Einschnitte vorzunehmen, wird sie dadurch nur noch besser überdeckt. In einer Zeit der permanenten Reizüberflutung, in der Aufmerksamkeit zur hart umkämpften Ressource geworden ist, muss auch die Kunst auf dem allgemeinen Umschlagplatz der Sichtbarkeiten um Geltung buhlen. Durch ihre immer größere Präsenz im öffentlichen Raum erzeugt die Kunst allerdings, anstelle einer gesteigerten Wahrnehmung, immer häufiger abgestumpfte, abgeschirmte Blicke.

Auf welche Weise könnten alternative Ausstellungspolitiken dazu beitragen, jene immunisierende Maschine leerlaufen zu lassen? In Anbetracht empirischer Studien, welche nahelegen, dass die durchschnittliche Verweildauer vor Kunstwerken immer kürzer wird (Smith/Smith 2001), liegt es als Strategie nahe, die Ausstellungszeit dadurch zu verlängern, dass die Zeit des Kunstwerks gestreckt wird. Zu den spektakulärsten Installationen zählt das Projekt *24 Hour Psycho* von Douglas Gordon, bei dem die 109 Minuten Spielfilmlänge des Hitchcock-Klassikers derart in die Länge gezogen werden, dass er sich letztlich über einen gesamten Tag erstreckt. Andere Beispiele sind *Electric Earth* von Doug Aitken (1999), der die Betrachter zu einem nachtwandlerischen Streifzug durch ein unbestimmtes urbanes Gebiet einlädt, bei dem jedes Zeitgefühl verloren geht, oder aber *Mapping the Studio* von Bruce Nauman (2001), eine Montage aus 42 automatisierten Nachtsequenzen im eigenen Atelier, um in diesen ereignislosen Standbildern das Surren einer Fliege oder die Arabesken der Nachtfalter einzufangen (Birnbaum 2005). Zu erwähnen wäre auch *The Clock* von Christian Marclay (2010), eine Collage aus tausenden von Filmfragmenten, in denen jeweils eine Zeitangabe zu finden ist, so dass eine gigantische sequenzierte Zeituhr entsteht, die nur aus Zitaten zusammengesetzt ist, oder aber *5 Year Drive By*, wieder von Douglas Gordon (1995), eine auf sieben Wochen gestreckte Filmvorführung von *The Searchers* von John Ford.

Obwohl hier durchaus einige technische Hürden zu nehmen sind, ist es allerdings noch verhältnismäßig einfach, den Rhythmus der Bilder zu verlangsamen, ohne sie dadurch hoffnungslos zu verfremden. Nicht so die Tonspur. Dennoch gab es auch im auditiven Bereich entsprechende Versuche. So etwa *9 Beet Stretch* des skandinavischen Klangkünstlers Leif Inge (2002), eine Einspielung von Beethovens Neunter Symphonie, die einen ganzen Tag lang dauert: Für den Zuhörer sind die Einzelheiten nicht mehr wiederzuerkennen, und es entsteht eine völlig neuartige Musikerfahrung. Schließlich kann auch noch *Il Tempo del Postino (Postman Time)* genannt werden. In diesem zunächst in Manchester 2007 und dann in Basel 2009 durchgeführten Projekt geht es darum, die übliche Logik umzukehren: Anstatt einen Ausstellungsraum für zeitbasierte Kunst zu gestalten, haben die Kommissare Philippe Parreno und Hans-Ulrich Obrist eine Gruppenausstellung konzipiert, die weniger Raum als Zeit füllt, indem sie in einer klassischen Schaubühnenarchitektur die Werke von ca. 15 bildenden Künstlern hintereinander „aufführen“.

Dennoch sind nicht alle dieser Experimente überzeugend. Es hat bisweilen den Anschein, als hätte man, um die Logik der Immunisierung zu unterwandern und Subjekte und Objekte neu auszusetzen sowie – im Sinne der *Ex-positio* – auszustellen, am falschen Ende angesetzt. Denn so viel steht fest: Die Zeit des Werks stimmt nicht notwendig mit der Zeit der Zuschauer überein. Eine Zerdehnung der Zeit des Kunstwerks schlägt sich noch nicht unmittelbar in einer zerdehnten Zeiterfahrung nieder. Eine weitere Unterscheidung drängt sich auf, die zwischen der *Eigenzeit des Werks* und der *ästhetischen Eigenzeit*. Anders gesagt, die Zeit, die ein Kunstwerk braucht, um sich zu entfalten, entspricht nicht unbedingt jener Zeit, die die Zuschauer brauchen, um sich der Wirkung des Werks auszusetzen. Die Zahl derjenigen, die Douglas Gordons *24 Hour Psycho* von Anfang bis Ende gesehen haben, dürfte verschwindend gering sein, und es darf vermutet werden, dass es absolut niemanden gab, der sieben Wochen seines Lebens darauf verwendete, John Fords *Searchers* in extrem verlangsamter Form zu erleben. In Zeiten vorgeschriebener Zuschaueraktivierung leistet jedoch der Imperativ der Partizipation jener Ansicht Vorschub, wonach sich die Eigenschaften des Werks auch, wie von Geisterhand, magisch auf diejenigen übertragen, die in ihren Genuss kommen. Obwohl sich einige Spielarten performativer Kunst in der Tat an der Unterwanderung dieser Unterscheidung versuchen, wodurch gleichermaßen die Autonomie der Kunst wie der Autonomie des Zuschauers aufgebrochen werden und „Produktion“ und „Rezeption“ also in diesem Sinne im selben Raum und zur gleichen Zeit vollzogen werden“ (Fischer-Lichte 2004, S. 21), so lassen sich solche Feststellungen allerdings nicht umstandslos verallgemeinern und auf alle Formen der Gegenwartskunst anwenden.

Man muss sich daher gegen den naheliegenden Umkehrschluss verwehren, die Antwort auf die Abrichtung der Blicke, die der *White Cube* aufzwingt, bestünde in der Ermächtigung der Zuschauerschaft. Denn schließlich ist es keineswegs ausgemacht, dass der neue, unter dem Stichwort der Emanzipierung des Betrachters wirksam gewordene Imperativ keine neue, subtilere Form der bevormundenden *mancipatio* darstellt. Das Ritual der Aktivierung, das unter Anleitung des Künstlers

in pädagogischer Absicht durchgeführt wird, hat jedenfalls mit ästhetischer Freiheit eher wenig zu tun. Obwohl es – wie von Grotowski unterstrichen – kein Theater ohne Zuschauer geben kann, wäre es an der Zeit, über die normativen und politischen Rahmungen eines „aktivierten Zuschauers“ nachzudenken (Ranciere 2010).

Der Leitfaden der folgenden Überlegungen liegt weder in der Gegenüberstellung von Institution und Subjektivität noch in der zwischen Ausstellungs- und Erfahrungsräumen. Stattdessen soll es darum gehen, den Begriff der Ausstellungszeit genauer zu umreißen. Es lohnt dabei, eben diesen Begriff in seiner Buchstäblichkeit – als *exposure time* nämlich – noch einmal neu zu beleuchten. Um es gleich vorwegzunehmen: Ausstellungszeit lässt sich weder von der Kategorie des Zuschauers noch von derjenigen des Werks allein ableiten, sondern steht zu dieser Alternative quer.

Bevor diese Sachverhalte diskutiert werden können, soll jedoch zunächst eine wichtige Unterscheidung eingeführt werden, die auf eine aus der Narratologie entlehnte Unterscheidung zurückgeht. In der Narratologie wird zwischen zwei Zeitformen unterschieden, der *Erzählzeit* und der *erzählten Zeit*. Analog dazu könnte man für die Zwecke der hier verhandelten Fragen eine Unterscheidung einführen zwischen *Ausstellungszeit* und *ausgestellter Zeit*. Worum geht es? Während Ausstellungszeit jene Zeit beschreibt, während der ein Werk vorgeführt wird (im Falle einer Video- oder Filmvorführung entspricht die Ausstellungszeit der Dauer des Videos oder des Films), bezeichnet die ausgestellte Zeit hingegen denjenigen Zeitabschnitt, der im Werk aufgezeichnet, erzählt bzw. wiedergegeben wird. Das künstlerische Medium, in dem dieses Konzept der dargestellten Zeit sich am besten veranschaulichen lässt, ist das Medium der Fotografie.

II. Die Zeit des Mediums. Das Beispiel der Fotografie

Die Fotografie stellt sich landläufig als jene Kunst dar, die in der Lage ist, den flüchtigen Moment einzufangen, den „entscheidenden Augenblick“, um hier mit Henri Cartier-Bresson zu sprechen. Mit der Öffnung der Blende wird im Sekundenbruchteil ein Stück Leben festgehalten und dem Gedächtnis des Apparats überantwortet. Das sonst immer flüchtige *nunc stans* erhält den Status der Unsterblichkeit. Daher der klassische Topos der Fotografie als Darstellungsmedium, das nicht etwa die Zeit einfängt, sondern das Leben im Stillstand, ein Topos, der sich von Hippolyte Bayard über Auguste Rodin, von Anton Giulio Bragaglia bis André Bazin nachverfolgen lässt. Der Topos ist allerdings irreführend: Wenngleich die Blende nur einen Sekundenbruchteil lang aufgeht, so ist es doch immer ein Zeitabschnitt (und kein Zeitpunkt), den die lichtempfindliche Apparatur aufzeichnet. Dass also stets Dauer im Spiel ist, lässt sich am besten am Beispiel der Langzeitbelichtungsfotografie verdeutlichen.

Michael Wesely ist für seine Langzeitbelichtungsaufnahmen bekannt, mit denen der Fotograf seit den 80er Jahren experimentiert. Seine Kamera versieht Wesely mit diversen Filtern und verwendet zudem eine sehr niedrige Blendenöffnung. Im

Auftrag des New Yorker Museum of Modern Art dokumentierte er den Erweiterungsbau mithilfe eines einzigen Bildes: Das Kameraobjektiv blieb ganze 34 Monate lang offen. Durch seine langen Belichtungszeiten, erklärt Wesely in Interviews, würden Dinge sichtbar, die sonst nicht zum Vorschein treten. Nun muss aber eine Verlängerung der Belichtungszeit nicht automatisch bedeuten, dass mehr zu sehen ist. Ganz im Gegenteil. Man mag an die Fotoserie *Theatres* denken, an der der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto seit den 1970er Jahren arbeitet. Im Laufe unzähliger Reisen fotografierte Sugimoto Kinosäle in Nordamerika, Europa oder Asien. Im Mittelpunkt von oft barocken, opernhafte anmutenden Raumarchitekturen steht ein weißes Rechteck, das an die modernistische Stunde Null bei Malewitsch gemahnt. Nun ist aber die weiße Leerstelle im Zentrum nicht etwa das Ergebnis irgendeiner avantgardistischen *tabula rasa*, sondern resultiert vielmehr umgekehrt aus einem Informations-Überfluss. Während der gesamten Dauer der Filmvorführung bleibt Sugimotos Kameraobjektiv geöffnet, so dass man sagen kann, dass die Belichtungszeit des Negativs genau der Darstellungszeit des kinematographischen Lichtspiels entspricht. Ganz buchstäblich ist die makellose Reinheit der Leinwand das Ergebnis eines *White Noise*, eines Rauschens, das aus der Informationstheorie vertraut ist. In Bezug auf diese Werkserie sprach Hiroshi Sugimoto wiederholt davon, hier ginge es um „exposed time“. Aber welche Zeit wird hier überhaupt ausgestellt, ausgesetzt, exponiert? Jedenfalls kein prägnanter Augenblick, kein *kairos* im Sinne von Lessings *Laokoon*. Aber kann man allen Ernstes behaupten, Sugimotos *Theatre*-Bilder seien lediglich Kondensate jener Spielfilme, die auf den Leinwänden gezeigt wurden, ebenso wie Michael Weselys Fotos einen Bauprozess gleichsam in Zeitraffer im Standbild vorführen? Fest steht: Wir hätten Mühe, auch nur irgendetwas über den Inhalt der gezeigten Filme zu sagen. Wer zu viel und zu lang belichtet, sieht irgendwann nicht *mehr* als zuvor, sondern gar nichts mehr. Zu viel sehen kommt irgendwann dem Zuwenigsehen bedrohlich nahe: Überbelichtung und Unterbelichtung führen asymptotisch zum gleichen Ergebnis.

Die enge Verquickung von Überbelichtung und Unterbelichtung ist ein Phänomen, das im späten 19. Jahrhundert wissenschaftlich erstmals von den zwei Chemikern Vero Charles Driffeld und Ferdinand Hurter erforscht wurde. Driffeld und Hurter legten die Grundlagen einer bis heute maßgeblichen Wissenschaft, der Sensometrie, welche die Empfindlichkeit von Materialien und optischer Apparate misst. Ihre Experimente mit Langzeitbelichtungen führten Driffeld und Hurter dazu, vier verschiedene Phasen der Belichtung zu unterscheiden: Unterbelichtung, richtige Belichtung, Überbelichtung und *reversal* (Verkehrung). Das, was die beiden Chemiker als *correct exposure*, als „richtige Belichtung“ definierten, entspricht dann, wie sie schreiben, dem „perfekten Negativ“: „We define a technically perfect negative as one in which the opacities of its gradations are proportional to the light reflected by those parts of the original object which they represent“ (Hurter/Driffeld 1890, S. 455).

Schenkt man Driffeld und Hurter Glauben, dann ist die Fotografie zu einer absolut wahrheitstreuen Wiedergabe natürlicher Gegenstände fähig, und sogar zu ei-

ner Wiedergabe beweglicher Gegenstände oder Ereignisse, unter einer Bedingung allerdings: Belichtungszeit und Öffnungswert müssen auf dasjenige abgestimmt werden, was sie wiedergeben sollen. Mit anderen Worten: Fotografie kann Ereignisse einfangen, vorausgesetzt, die Ereignisse sind vorhersehbar. Fotografie ist dann wahrheitsfähig, wenn sie zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist und die perfekte Transparenz zwischen dargestellter und Darstellungszeit erzielt.

1978 veröffentlichte der belgische Kunsttheoretiker Thierry de Duve in der Zeitschrift *October* einen einflussreichen Artikel mit dem Titel „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox“. Thierry de Duves These ist dabei, dass das Ereignis in der Fotografie einen paradoxen Status besitzt: „Photography is generally taken in either of two ways: as an event, but then as an odd looking one, a frozen gestalt that conveys very little, if anything at all, of the fluency of things happening in real life; or it is taken as a picture, as an autonomous representation that can indeed be framed and hung, but which then curiously ceases to refer to the particular event from which it was drawn“ (de Duve 1978, S. 113).

Die erste Auffassung von Fotografie verbindet Thierry de Duve mit dem Begriff des Schnappschusses, während er die zweite als Belichtungszeit fasst. „Belichtungszeit“ sei die typische Art und Weise, ein Foto als bildhaft zu verstehen, während ein Schnappschuss das Foto als ereignishaft begreift. Thierry de Duves These ist nun, dass sich beide Auffassungen gegenseitig ausschließen (sein Standardbeispiel des Schnappschusses ist das Pressefoto). Thierry de Duves Unterscheidung ist in der Fototheorie immer wieder bemüht worden. Allerdings mag man sich fragen, wie plausibel sie ist. Denn welcher Art ist überhaupt das Ereignis, das das Pressefoto registriert? Kann ein *Event*, das der Pressefotograf ablichten soll, überhaupt im starken Sinne ereignishaft sein? Was für ein Ereignis kann sich überhaupt an jenem Ort einstellen, an den der Fotograf einbestellt wird, an dem er sein Objektiv aufklappt und das Bevorstehende immer schon vorsorglich gerahmt hat? Das Ereignis wird vom pressefotografischen Dispositiv mindestens genauso geformt wie es von ihm aufgezeichnet wird.

Hilde van Gelder hat diesen Punkt in ihrem kritischen Kommentar zu Thierry de Duve gut herausgearbeitet: „Die Tragik des Schnappschusses liegt darin, dass er immer zu früh kommt, um zu sehen, wie sich das Ereignis an der Oberfläche einstellt und immer zu spät kommt, um zum Zeuge seines tatsächlichen Sich-Ereignens zu werden“ (van Gelder/Westgeest 2011, S. 79). So gesehen negiert der pressefotografische Schnappschuss weitgehend alle Eigenschaften des Ereignisses – dessen überraschende, disruptive und unvorhersehbare Bestimmung –, und zwingt das Dargestellte in einen durchkomponierten und choreographierten Rahmen. Auch hier wird wieder einmal, wenn auch in ganz anderer Hinsicht, die Logik der Immunisierung bestätigt.

Obwohl jeweils ganz anders gelagert, ist all diesen zuvor beschriebenen Fällen gemeinsam, dass das Problem der Ausstellung immer schon eingefasst und eingerahmt wird – in Regimen der Didaktik, der Museumsvermittlung, der journalistischen Beweisführung oder der souveränen Zuschauerschaft. Kein Platz bleibt übrig für die *ex-positio*, die *ek-thesis*, das Ausgestellt- und Ausgesetztsein. Nun war die

Fotografie allerdings nicht immer solchen von vornherein festgelegten, extrinsischen Bedeutsamkeiten untergeordnet. Dass die fotografische Apparatur, die in ihrer mechanischen Anordnung erst einmal demjenigen, was sie aufzeichnet, völlig gleichgültig gegenüber ist, näher am „Ausgestelltsein als ontologischer Grundbedingung“ ist, um hier mit Jean-Luc Nancy (2014) zu sprechen; dass sie also sehr nah an jeder beliebigen Singularität ist, dem *Quodlibet*, das die zeitgenössische Ontologie gern bemüht – all das belegt die umfangreiche Literatur der frühen Handbücher für Fotochemie. 1874 fasst Hermann Vogel, seines Zeichens Professor für Fotochemie an der Technischen Universität zu Berlin, prägnant zusammen, mit welchem Problem die Pioniere der Fotografie zu kämpfen hatten: „Der Platte ist alles gleichgültig“ (Vogel 1874, S. 125). Was auch heisst, dass die Platte alles aufzeichnet, egal ob bedeutsam oder nicht. Die Platte registriert all jenes, dem sie ausgesetzt wird, unabhängig, worum es sich handelt. Aufgrund dieser undifferenzierten Sensibilität kann die Fotografie par excellence als Medium des Unbedeutenden gelten. Oder, um hier Siegfried Kracauers Bemerkung zu bemühen: Bemerkenswert ist an der Fotografie (und potentiell auch am Film), dass es ihr gelingt, „Dinge zu enthüllen, die man normalerweise nicht sieht“ (Kracauer 2005, S. 91).

Im folgenden Abschnitt soll es um ein historisches Fallbeispiel gehen, in dem versucht wurde, dieses Unbedeutende, das man „normalerweise nicht sieht“, fotografisch auszustellen. Dieses Fallbeispiel sind die Bilder des amerikanisch-dänischen Fotografen Jacob Riis.

III. Jacob Riis. Belichtungszeit

Jacob August Riis (3. Mai 1849 - 26. Mai 1914) wird heute eine Vorreiterrolle in der Geschichte der Sozialfotografie zugeschrieben. Seine Biographie ließ nicht unbedingt auf ein solches Schicksal schließen. 1849 in Dänemark geboren, wanderte Riis mit 21 in die Vereinigten Staaten aus, um sich in New York als Schreiner zu verdingen. Manhattan bot zu diesem Zeitpunkt einen noch ganz anderen Anblick als heute und die Bevölkerung war nicht gleichmäßig über das Gebiet verteilt. Die größte Bevölkerungsdichte wird in den Wohnquartieren der Einwanderer erreicht, die in erster Linie aus Irland, Russland und Osteuropa, aber auch aus den Südstaaten stammten. Die Stadt ist deutlich in zwei Hälften geteilt: auf der einen Seite die *Brownstone Mansions* der Oberschicht an der Fifth Avenue sowie nördlich vom Central Park; auf der anderen Seite die siebenstöckigen, von meist relativ skrupelfreien Investoren hochgezogenen Mietskasernen, die Wohnungsgelegenheiten unter oft grenzwertigen hygienischen Bedingungen anbieten. Den Ärmsten werden Bettplätze in den Hinterzimmern vermietet, die sie, fensterlos und stickig, mit einem Dutzend anderer Unbekannter teilen müssen. Spannungen sind unter diesen Bedingungen vorprogrammiert, so wie Gewaltakte. In der als Five Points bekannten Gegend, die in etwa dem heutigen Columbus Park entspricht, werden die weltweit höchsten Mordraten verzeichnet. (Die Legende will, dass in der Old Brewery, einer gigantischen Mietskaserne, in der bis zur Zwangsdemolition 1853 rund tau-

send Personen lebten, die Durchschnittsrate bei einem Mord pro Nacht lag; s. Abb. 1). Riis, der dort einzieht, beschließt umgehend, die Hälfte seiner Ersparnisse auf den Ankauf eines Revolvers zu verwenden. Eine Handwaffe, die im Folgenden noch eine unerwartete Rolle spielen wird.



Abb. 1: *Bandit's Roost – a Mulberry Bend Alley*. Aus: Riis 1901, S. 276

Nach einigen Aufträgen als Handwerker gelingt es Riis, bei der New York New Association als Reporter eine Anstellung zu finden, zuerst für die *South Brooklyn News* und dann für die *New York Tribune*. Von seinem Büro in der Mulberry Street aus, in der Lower East Side, unternimmt Riis unzählige Streifzüge durch das von Armut und Hygieneproblemen geplagte Viertel (in den Mietskasernen liegt die Kindersterblichkeit bei 10%). Seine ersten Reportagen zielen darauf ab, die materiellen Lebensumstände gegen das Vorurteil ins Feld zu führen, das Elend sei einem Charakterzug oder irgendwelchen moralischen Neigungen anzulasten. Nicht die Natur, sondern Gelegenheit macht Diebe, so Riis' Argument. Seine Artikel, die oft melodramatisch eingefärbt sind, finden jedoch nur wenig Gehör. Die Wende kommt von unerwarteter Seite (Yochelson 2007). Zwischen zwei Aufträgen für die *New York Tribune* arbeitet Riis für eine Werbefirma, deren Produkte er mithilfe ei-

ner eigens dafür erworbenen *Laterna Magica* (einem Stereoptikon) bewirbt: Die Werbebotschaften werden an die Wand projiziert, begleitet von Fotografien von Menschen und Orten, die wiederum einen Kontext herstellen sollen. Der überraschende Erfolg seines Stereoptikons überzeugt Riis von der Macht, die Bildern in der Übermittlung einer Botschaft zukommt. Er beginnt über Möglichkeiten nachzudenken, seinen Reportagen über das New Yorker Elend Bildmaterial beizufügen. Was er in den journalistischen Beiträgen ausführlich beschreibt, entzieht sich allerdings weitgehend der fotografischen Sichtbarmachung: Die von ihm beschriebenen Räume sind zu dunkel, um von der damals noch rudimentären Lichtbildtechnik aufgezeichnet zu werden. Die Lösung für das Problem zeichnet sich bei der Lektüre eines Zeitungsartikels ab, der über die wissenschaftliche Entdeckung von zwei deutschen Forschern berichtet. 1887 war es den Astronomen Adolf Miethe und Johannes Gaedicke endlich gelungen, ein Magnesiumpulver zu entwickeln, mit dem man auch in lichtarmen Umgebungen fotografieren kann. Während Edward Soudstadt schon 1862 das erste magnesiumbasierte Blitzlicht hergestellt hatte, standen zwei Faktoren einer flächendeckenden Verwendung im Weg: einerseits ein Kostenfaktor (der Preis für Magnesium entsprach damals in etwa dem von Silber), andererseits die Tatsache, dass die Magnesiumexplosion jedesmal eine toxische Gaswolke erzeugte. Miethe und Gaedicke war es dagegen gelungen, mithilfe einer neuen Pulvermischung ein besseres Ergebnis zu erzielen, das zwar Magnesium, aber auch andere Brennstoffe enthielt, womit sie das erste Blitzlichtpulver produzierten, das sich industriell vertreiben ließ. Das Patent wurde gleich von Agfa erworben, das das Pulver in Form von Patronen herstellte. Riis besorgt sich gleich ein paar dieser Agfa-Patronen – und hier kommt der Revolver wieder ins Spiel: Die Blitzlichtpatronen mussten mit einer Pistole abgefeuert werden.



Abb. 2: *Lodgers in Bayard Street Tenement*, Museum of the City of New York, The Jacob Riis Collection (Zeichnung nach der Photographie, Riis 1890, S. 69)

Nachdem er sich Zugang zu einem Fotoapparat und die Dienste von zwei Mitgliedern der Society of Amateur Photography of New York gesichert hat, bricht Riis wieder für seine nächtlichen Ausflüge in die Lower East Side auf, in jene Gegenden, die damals als die „dunkelsten Ecken“ galten (Riis 1902, S. 266). Der Fotoapparat dringt in jene Mietskasernen ein, in die sich die *Upper Class* nie hineingewagt hätte, und dokumentiert mithilfe des *Flash*-Lichts eine Wirklichkeit, die bislang immer ausgeblendet geblieben worden war (Abb. 2).¹ Das Eindringen des Fototeams, das mitunter von Polizeibeamten begleitet war, wurde von den abgelichteten Personen nur selten mit Freude quittiert:

Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass wir überall dort, wo wir hingingen, Schrecken auslösten. Das Blitzlicht war damals in Patronen enthalten, die mit einem Revolver abgefeuert wurden. Das Schauspiel eines halben Dutzend seltsamer Männer, die mitten in der Nacht in die Wohnungen eindringen und fahrlässig ihre Revolver entladen, war nicht gerade vertrauenerweckend, wenngleich wir immer mit sanfter Stimme sprachen. Kaum verwunderlich war es da, wenn so manch einer gleich aus dem Fenster floh, sobald wir ankamen. (Riis 1901, S. 268)

Nach kurzer Zeit weigern sich die zwei Amateur-Fotografen, für Nachtaufträge unterwegs zu sein, während der Berufsfotograf, den Riis daraufhin eingestellt hatte, um sie zu ersetzen, versuchte, die Fotografien in eigener Sache zu verkaufen. Ab Januar 1888 beginnt Riis daher, den Fotoapparat selbst zu bedienen, und anstatt die Agfa-Kartuschen zu verschießen, erhitzt er das Magnesiumpulver in einer Kochpfanne. (Das Verfahren ist nicht ungefährlich: zweimal steckt er damit die Wohnung, die er fotografieren wollte, in Brand, und einmal sprang der Funke auf seine eigene Kleidung über.) Da er um jeden Preis sicherstellen will, das „Bild eingefangen zu haben“, sind Riis' erste Negative, die überliefert sind, alle deutlich überbelichtet. Nach und nach verfeinert er jedoch seine Technik und fängt an, die Fotos als Bildmaterial für seine Artikel einzusetzen sowie für die Vorträge, die er vor verschiedenen Gesellschaften und Vereinen hält. 1890 erscheint dieses Material gesammelt in dem Buch *How the Other Half Lives* (Riis 1890). Der Titel ist Rabelais entlehnt, der seine Romanfigur Pantagruel sagen lässt: „Die halbe Welt weiß nicht, wie die andere Hälfte lebt“ (*la moitié du monde ne sait comment l'autre vit*). Das Buch wird zum Bestseller. Einer der ersten Leser von *How the Other Half Lives* ist Theodore Roosevelt, der spätere Präsident der Vereinigten Staaten, der zu diesem Zeitpunkt kurz vor der Nominierung zum New Yorker Polizeichef steht. Roosevelt, der darin Riis' Empfehlungen folgt, gelingt es, umfangreiche Mittel sicherzustellen, um die fraglichen Viertel vollständig zu sanieren. Darüber hinaus verbietet er Kinderarbeit und führt elektrisches Licht dort ein, wo bis dahin nur die gefährlichen Gaslampen im Einsatz waren.

Riis gibt seinerseits schon wenig später die Fotografie wieder auf. Es gibt dafür wohl mehrere Gründe. In erster Linie muss man sich an die Tatsache erinnern, dass sich Riis selbst als Schriftsteller und nicht als Fotograf verstand; seinen eigenen Bildern stand er kritisch gegenüber und war der Meinung, es fehle ihnen das richti-

1 Der Gesamtkatalog von Riis' Fotos liegt mittlerweile vor (Yochelson 2015).

ge Kompositionsprinzip, sie seien schlecht geschossen und unausgewogen. Darüber hinaus störte Riis die Allgegenwart der künstlichen Belichtung: Die Magnesiumexplosion raubt den festgehaltenen Szenen die nötige Tiefe, so Riis' Ansicht, wenn sie nicht gar an deren Rändern zehrt, wie in diesem Bild zu sehen, in dem eine Zigarrenfabrik abgelichtet ist, die eine böhmische Einwandererfamilie in der eigenen Wohnung eingerichtet hat (Abb. 3).



Abb. 3: *Bohemian Cigars at Work in their Tenement*. 1889. Aus: Riis 1890, S. 143

Riis' Bilder, die als Paradebeispiele des *exposure journalism* gelten, wurden ihrerseits einem Reinigungsprozess unterzogen. Die prekären Geburtsumstände der Sichtbarkeit werden konsequent ausgemerzt, etwa wenn durch kalkulierte Rahmung und Bildbearbeitung die Spur der Magnesiumexplosion zum Verschwinden

gebracht wird (Abb. 4). (Schon im Jahr 1893 hatte J. McClellan die Idee, einen mit Magnesium überzogenen Faden in eine Glühbirne einzuführen: Die Explosion wird auf ein Minimum reduziert und dem Fotograf droht keine Verbrennung mehr.) Wer jedoch aus einer Zeit heraus auf Riis' Schnappschüsse blickt, in der die Fotografie ihre Kinderkrankheiten überwunden hat, kann sich die vielen Bildstörungen nicht mehr erklären. Für seine Zeitgenossen waren sie hingegen schlicht nicht hinnehmbar, und entsprechend wurden die Fotos vor ihrer Publikation manipuliert. Ungeheure Suchbewegungen und instabile Entstehungsbedingungen haben im Bild selbst nichts zu suchen: Das vorherrschende Ideal ist dasjenige des transparenten Durchblicks auf die Wirklichkeit. Der vielleicht eindrücklichste Fall einer solchen Manipulierung ist ein Foto, das eine von Riis in einer Polizeistation fotografierte Frau zeigt (Abb. 5).



Abb. 4: *Bohemian Cigars at Work in their Tenement* (geänderter Ausschnitt). 1889.
Museum of the City of New York, The Jacob A. Riis Collection



Abb. 5: *A Scrub and Her Bed, Eldridge Street Station*. Aus: Riis 1902, S. 171.

Die Unterschrift gibt vor, wie das Foto zu lesen ist: *A Scrub and her Bed: A Plank*, ein Holzbrett als Bett. Kehrt man jedoch zum Originalnegativ zurück, ist noch ein Detail zu sehen, das später weggeschnitten wurde: der schattenhafte Umriss einer Hand (Abb. 6). Vielleicht ist es die Hand eines Assistenten, vielleicht sogar Riis' eigene Hand, die zwischen Zeigefinger und Daumen den Faden gepresst hält, der den Auslöser bedient. Wem auch immer die Finger gehören: sie scheinen geradezu unmittelbar auf den Kopf der Frau zu zielen. Deren Gesichtsausdruck wirkt resigniert, so wie der einer zu Tode Verurteilten, die auf den Schuss wartet. Nun sind die Augen der Frau freilich nicht aufgrund irgendeiner Resignationshaltung geschlossen, sondern weil der Schuss schon erfolgt ist. Zu sehen ist gleichsam der Augenblick nach dem Schuss. Mit diesem Bild hat Jacob Riis das symmetrische Gegenstück zum berühmten Todeskandidaten Lewis Paine geschaffen. Über dieses Foto, von Alexander Gardner aufgenommen (Abb. 7), schrieb Roland Barthes (1980, S. 150), man blicke auf einen Menschen, der auf einen Schuss wartet, der schon fiel, eine Art Futur II sozusagen, die von der Fotoplatte festgehalten wurde. Im Falle von Jacob Riis' Porträt blickt man weniger auf ein Futur II denn auf ein Plusquamperfekt, und damit auf eine Nachträglichkeit, die immer schon stattgefunden hat. Der vom Objektiv festgehaltene Augenblick verweise auf ein „Zuvor“, das bestenfalls imaginiert werden kann, weil es sich um eine Wirklichkeit handelt, die in jeder Hinsicht im Dunkeln bleibt. Wusste die Frau, dass sie fotografiert wurde? Hat ihre merkwürdige Haltestarre noch andere Hintergründe? Hat Jacob Riis

auch sie, wie so viele andere, mit seiner Kamera überrascht? Oder hatte sie sich möglicherweise mit ihrer Lage abgefunden, und auf das Spiel der Repräsentation eingelassen, bereit, in diesem großen Rollenspiel auch ihren Teil zu leisten?



Abb. 6: *A Scrub and Her Bed, Eldridge Street Station* (veränderter Ausschnitt).
Museum of the City of New York, The Jacob A. Riis Collection

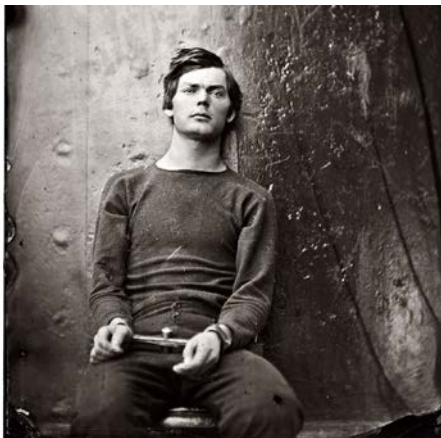


Abb. 7: Alexander Gardner, *Porträt des Lewis Paine* (1865). Aus: Barthes 1980, S. 151

Riis' Fotos werfen folgende Frage auf: *Wer* (bzw. *was*) kann Gegenstand der Ausstellung werden? Wenn sich die Ausstellung weder auf das reduzieren lässt, was ausgestellt wird, noch auf den Akt des Ausstellens, sondern einer ganz eigenen Logik gehorcht, dann ist dies weder für den Referenten noch für die Zuschauer folgenlos. Über Ausstellung noch einmal neu vom Medium her nachzudenken bedeutet dann, zwischen Sinnordnungen, die gemeinhin die Kunsterfahrung regeln, neue Kurzschlüsse herzustellen. In einem Zeitalter, in dem die Gegenwartskunst zunehmend durch Dispositive gerahmt wird, die vorgeben, was die Kunst 'sagen will', vermag das Paradigma der lichtempfindlichen Platte das Problem der *Aisthesis* neuartig zu formulieren. Seine Fotografien hatte Riis einem eindeutigen „Sagenwollen“ untergeordnet. Seine technologische Aufklärungsarbeit folgt einem geradezu missionarischen Reformwillen: „Ich hasse Dunkelheit und Dreck, überall, und will selbstverständlich Licht eindringen lassen“ (Riis 1901, S. 435). Fotografie hat in diesem Zusammenhang keinen anderen Zweck, als die Aufmerksamkeit auf Umstände zu lenken, die in Letztinstanz verschwinden sollen. Der Richter des amerikanischen Supreme Court Louis Brandeis hatte 1913 ähnliche Überlegungen angestellt, als er sagte, Sonnenlicht sei das beste Reinigungsmittel (*Sunlight is the best disinfectant*). Doch wenn alles ins grelle Licht gerückt werden soll, beeinträchtigt irgendwann die Überbelichtung das Blickfeld. Dabei fügt sich das von Riis gewählte Medium der vollständigen Indienstnahme durch den Fotografen nicht und lässt immer wieder Dimensionen durchscheinen, die Riis nicht beabsichtigte. Wenn es stimmt, wie der Fotochemiker Herrmann Vogel sagt, dass die lichtempfindliche Platte während der Ausstellungszeit alles aufzeichnet, worum auch immer es sich handelt, dann verweist dies auf einen Prozess, der der Aufspaltung in Bedeutendes und Unbedeutendes, in Relevantes und Irrelevantes vorausgeht. Kracauer (2005, S. 91) behält recht, dass die Fotografie in der Lage ist, „Dinge zu enthüllen, die man normalerweise nicht sieht.“

Jenseits einer Kunst der Repräsentation, die sich darauf beschränkt, nur das „Bedeutende“ vorzuführen, aber auch jenseits des Enthüllungsjournalismus – des *exposure journalism*, der sich auf die Ausleuchtung der Ränder verpflichtet – zwingt die Exposition des Mediums dazu, das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unauffälligem, zwischen Bedeutung und Unbedeutendem zu revidieren.

Literatur

- Barr, A. H. (1945): Art in the Third Reich – Preview 1933. In: *Magazine of Art*, October, S. 211-222.
 Barthes, R. (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris.
 Birnbaum, D. (2005): Time Difference. In: ders., *Chronology*, S. 57-70. New York.
 Brandeis, L. (1913): What Publicity Can Do. In: *Harper's Weekly* 58, no. 2974, S. 10-13.
 Danto, A. C. (1964): The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61, S. 571-584.
 de Duve, T. (1978): Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox. In: *October* 5 (Summer), S. 113-125.
 van Gelder, H./Westgeest, H. (2011): Time in Photography: The Rivalry with Time-Based Arts. In: dies., *Photography Theory in Historical Perspective*, S. 64-111. Oxford.

- Fischer-Lichte, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.
- Gadamer, H. G. (1960): *Wahrheit und Methode*. Tübingen.
- Glicenstein, J. (2009): *L'art, une histoire d'expositions*. Paris.
- von Hantelmann, D./Meister, C. (Hg.) (2010): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Zürich, Berlin.
- Hurter, F./Driffeld, V. C. (1890): Photochemical Investigations and a New Method of Determination of the Sensitiveness of Photographic Plates. In: *Journal of the Society of Chemical Industry* Vol. IX, No. 5, S. 455-469.
- Kracauer, S. (2005): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M.
- Nancy, J.-L. (2014): *Der Sinn der Welt*. Übers. v. Esther von der Osten. Berlin, Zürich.
- O'Doherty, B. (1999): *Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space*. Berkeley.
- Rancière, J. (2010): *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. v. Richard Steurer. Wien.
- Riis, J. (1890): *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*. New York.
- Riis, J. (1901): *The Making of an American*. New York.
- Riis, J. (1902): *The Battle With the Slums*. New York, London.
- Smith, J. K./Smith, L. F. (2001): Spending Time on Art. In: *Empirical Studies in the Arts* 19, S. 229-236.
- Vogel, H. (1874): *Die chemischen Wirkungen des Lichts und die Photographie in ihrer Anwendung in Kunst, Wissenschaft und Industrie*. Leipzig.
- Yochelson, B. (2007): Photographer "After a Fashion". In: Yochelson, B./Czitrom, D. (Hg.): *Rediscovering Jacob Riis. Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*, S. 121-127. New York.
- Yochelson, B. (Hg.) (2015): *Jacob Riis, Revealing New York's Other Half. A Complete Catalogue of His Photographs*. New Haven.