

Die Anwesenheit der Abwesenheit

»Cameras were clocks for seeing.«¹ So ist in Roland Barthes Studie *Camera Lucida* zu lesen.

Ähnlich konzipiert Henri Cartier-Bresson in seinem einflussreichen Essay über die »Picture Story« die Leistung der Fotografie. Der Fotograf habe das sich entfaltende Leben zu begleiten, um im entscheidenden Augenblick auf den Auslöser zu drücken: »Photography must seize upon this moment and hold immobile the equilibrium of it.«²

Susan Sontag erweitert diese Idee der Fotografie, wenn sie schreibt: »To collect photographs is to collect the world.«³

Was aber, wenn die Zeit vergangen ist, der Augenblick verpasst wurde, die Welt nicht mehr existiert, wie sie einst war? Hört dann die Arbeit des Fotografen auf? Es ist das Sondermerkmal des fotografierenden Menschen, dass sein Weltraum der Moment ist, die Augen stets geöffnet, traumlos, die Grenze zur Erinnerung erscheint ihm weit entrückt. Der Augenblicksmensch lebt berauscht im Jetzt, wo das Bild *geschieht*: Präsenz.

Diese Strenge und Enge der Bildoperation, dieses Ethos der Wirklichkeit gegenüber gilt für die post-sozialistischen Landschaften des Fotografen Matthew Moore nicht mehr. Er weicht die Grenze zwischen den Zeitsegmenten auf und animiert die Vorstellungskraft, um mit ihr eine Reise in die Vergangenheit anzutreten – und vielleicht sogar in die Zukunft.

Das Wort *Landschaft* verwendet der Fotograf in einem exzentrischen Sinne, zielt damit jedoch auf einen Aspekt der Bildauffassung, die eine sanfte Ästhetik des Politischen einschließt. Gemeinhin wird seit der Renaissance mit dem Begriff *Landschaft* der piktorale Ausschnitt aus einem Naturraum bezeichnet. Diese Tatsache bekommt in der Landschaftsmalerei und Landschaftsfotografie ihren anschaulichen und sinnfälligen Ausdruck. Bis heute herrscht in der Landschaftsikonografie eine deutliche Tendenz zur Idyllik, sogar in Fällen, wo Verwüstungen an der Natur dokumentiert werden, die oft als Schönheiten des Grauens erscheinen. Ob erhabener Schrecken oder Heilsversprechen, das Moment des Atmosphärischen bestimmt das konventionelle Landschaftsbild.

Die Fotografien Moores zeigen demgegenüber Stadtansichten, Plätze, Straßenfluchten. Verdrängte Natur. Die Schwarz-Weiß-Bilder scheinen einem sachlichen Dokumentarismus zu folgen, wirken wie Belege von unspektakulären *Lebenswelten*, die kaum über Auffälligkeiten verfügen. Zuweilen befindet sich ein markantes architektonisches Objekt im Zentrum, auf anderen wiederum wird das Bild von einer Leere dominiert. Was diese diversen Szenarien zusammenhält, vermag der Blick allein nicht zu entscheiden.

Indem Moore seine Serie als *post-sozialistische Landschaften* apostrophiert, setzt er den Betrachter auf eine Spurensuche, die jedoch unweigerlich und wohl auch beabsichtigt ins Nichts

¹ Roland Barthes: *Camera Lucida*, New York 1981, p. 15.

² Henri Cartier-Bresson: *The Picture Story*, in: ders.: *The Mind's Eye. Writings on Photography and Photographers*, New York, 1999, p. 3.

³ Susan Sontag: *On Photography*, New York 1977, p. 3.

läuft. Denn die Frage muss unbeantwortet bleiben, was erkennbare, typisierende Merkmale des Post-Sozialistischen sein könnten. Nichts ist pittoresk, absonderlich.

Zurückkommend auf den Begriff *Landschaft* erweisen sich die Stadtszenen tatsächlich als Erkundungen von Terrains. Wer Landschaften betrachtet, bleibt in Distanz, um Übersicht zu gewinnen. Für den Schauenden ist nicht das Detail entscheidend, der Gesamteindruck ist es. Konzentration wird zugunsten gleichschwebender Aufmerksamkeit aufgegeben. Der Blick läuft über das Panorama, es mag sich sogar ein Horizont eröffnen, wo das Noch-Nicht zu erahnen ist. Matthew Moore führt uns in unmarkiertes Gebiet.

Die ästhetische Entscheidung für das dokumentarische Schwarz-Weiß, das mögliche Eigencharakteristiken der jeweiligen Städte unterdrückt, korrespondiert mit einer weiteren künstlerischen Maßnahme. Fast nie sind Menschen auf den Fotografien zu entdecken. Nur mittels genauester Inblicknahme vermag der Betrachter auf einigen Fotos sie als unauffällige, pointillistische Elemente zu erkennen. Was Dignität beansprucht ist etwas anderes: die unbespielte Leerflächen, karg und leblos, nur hin und wieder mit Markierungselementen versehen. Die Menschenleere verleiht den Stadtbildern eine surrealistische Aura, vermittelt den Eindruck von existentieller Verlassenheit. Aufgrund der großen Schärfentiefe verfügen die Bilder über ein hohes Maß an Ausformuliertheit der Dinge, wodurch die atmosphärische Perspektive verdrängt wird. Eine Kälte und Luftleere, mithin Menschenfeindlichkeit bestimmt den Bildausdruck. Je länger das einzelne Bild auf den Rezipienten einwirkt, umso mehr verschiebt sich der Eindruck des Gewöhnlichen und Sensationslosen hin zu einem sich andeutenden Unheimlichen. Die Dinge muten plötzlich hyperreal an. Und so fragt man, ob nicht doch das eine oder andere herausragenden Bildelement – Baum, Zaun, eine Begrünung – eine kryptische Bedeutung birgt. Eine eingefrorene Nach-Lebenswelt wird uns gezeigt, eine Welt, die ordentlich zu sein scheint und in der dennoch etwas nicht stimmt.

Die Suche beginnt von neuem.

Ich betrachte die Fotografie des Bahnhofs von Vilnius. Nun entdecke ich die Wein- und Bierwerbungen, die den Bahnhofsplatz flankieren. Auf einem weiteren Bild, aufgenommen in Prag, erkenne ich in der Reihe geparkter Automobilen aus kapitalistischer Produktion einen Trabant, ein Kleinwagen-Modell aus DDR-Produktion, der wie an den Rand gedrückt erscheint. Diese Zeichen, marginal im wahrsten Sinne, wird den Eingeborenen des Kapitalismus, die wir alle sind, kaum auffallen. Doch sind diese singulären Zeit- und Gesellschaftszeichen signifikante Hinweise auf die Vorsilbe *post-*, die Moore dem Wort *sozialistisch* anhängt.

Matthew Moores Fotografie der kalten Sinnlichkeit und der Entzeitlichung folgen einem Konzept, das dem Betrachter durch die Bildlegenden kenntlich gemacht wird: »Lenin, Nowa Huta, Poland 2019«. Vor der Nennung von Stadt, Land und Jahr der Aufnahme liest er die Namen Lenin oder Stalin. Daraus schließt der Bildbetrachter, das an diesen Stellen einst die skulpturalen Repräsentationen der kommunistischen Führer standen.

Das Moment des *Danach* evoziert eine Ambivalenz aus Anwesenheit und Abwesenheit. Mag der Rezipient auch aus den Bildlegenden erfahren, wann ein Bild aufgenommen wurde, so soll er vor allem mitspüren, dass es eine Vorzeit gab. Dieses *Einst* bleibt vollständig unkonkret, es findet sich

höchst ungenau in der Epochenkennzeichnung *sozialistisch* aufgehoben. Gleichwohl wird der Betrachter aufgefordert, genötigt sogar, das Vorstellungsbild einer Vergangenheit in sich aufzurufen, zu sehen, was das Foto nicht zeigt. Kann dies gelingen? Die Wirklichkeit einer untergegangenen Gesellschaftsform ist zu groß, um von der Imagination erfasst werden zu können. Und doch: Wer als Europäer alt genug ist, um Erfahrungen mit Ostblockländern gesammelt zu haben, wird vage Stimmungsbilder farbloser Innenstädte in sich tragen, Klischees der Gedrücktheit oder organisierter Propagandabilder des hoffnungsfrohen Siegs des Kommunismus.

Will der Fotograf die Kapazität des Fotos ins Unmögliche ausdehnen, indem er nahelegt, nach diesen Spuren, nach Details in den Gegenwartslandschaften suchen? Der Philosoph Ernst Bloch geht davon aus, dass es nie gelingen kann, eine homogene Zeit hervorzubringen, in der Dinge und Menschen im Gleichtakt, in Synchronizität leben. Reste des Alten bestehen fort, müssen verleugnet, anerkannt, aufgenommen, umgedeutet werden – während Anzeichen des Kommenden noch unentdeckt bleiben. Bloch bezeichnet diese Zeitheterogenität als Ungleichzeitigkeit.

»Die neuen Straßen sind für sich völlig leblos; wird eine alte Anlage abgerissen und eine frische hingestellt, so bleibt dennoch ein Loch. Nichts setzt sich an, der Platz bleibt offen für das, was fehlt.«⁴



Lenin, Vilnius, Lithuania, 2014

Das Loch, die Lücke ist Träger des Alten. Damit ist exakt das Anliegen und Projekt Matthew Moores beschrieben.

In der Rolle des Stadtarchäologen suchte er nach den Plätzen, an denen einst die Führer des Kommunismus in Gestalt heroisierender Skulpturen aufgestellt waren. Als Repräsentanten des Scheiterns, des brutalen Weltumbaus, der ideologischen Träumerei sowie der Idolatrie wandelte sich nach 1990 der Status der Skulpturen erheblich: Die Vorbilder von ehedem waren unversehens zu Effigien, zu Bildern des Todes mutiert. Tot war die Idee des Kommunismus, tot waren die Gesellschaft und die Lüge. Diese Mahner des Alten wurden beseitigt, weil sie als unzeitgemäß und wohl auch als unheimlich erlebt wurden. Die Siegesgeste schrieb sich fortan als Ästhetik des Glatten und Geschichtslosen in die Städte ein. Danach war alles anders – so schien es zumindest.

Matthew Moore bleibt misstrauisch, er richtet den Kamerafokus auf jene Stellen, wo ehedem die Führer als Raumbeherrscher anwesend waren. Das Foto verfolgt die Absicht, ein Jetzt sichtbar werden zu lassen, das von einem »Es war einmal ...« durchlöchert ist. Das Bild kann nicht zeigen, wie es einmal war, und doch will es darauf hinzeigen.

⁴ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a.M. 1977, S. 228–229

Wo heute unbedeutende Ödnis herrscht oder symbolarme Exponate für Blickunterbrechungen sorgen, dort regierte vor Jahrzehnten das Tiefengefühl eines Glaubens. Aufgrund der herausragenden Bedeutung und Monumentalität der Standbilder hatten die Stadtplätze den Charakter von Ritualorten angenommen. Der Anthropologe Marc Augé definiert den Term *Ort* wie folgt:

»Wir wollen den Ausdruck »anthropologischer Ort« jener konkreten und symbolischen Konstruktion des Raumes vorbehalten, die für sich allein nicht die Wechselfälle und Widersprüche des gesellschaftlichen Lebens zum Ausdruck zu bringen vermöchte, auf die sich jedoch all jene beziehen, denen sie einen Platz zuweist, so niedrig oder bescheiden er auch sein mag. [...] Diese Orte haben zumindest drei Merkmale gemein. Sie verstehen sich (sie werden verstanden) als identisch, relational und historisch.«⁵

Mit dem Wegfall der Statuen als Majestätszeichen und damit verbunden die Auslöschung einer eschatologischen Geschichtsauffassung wurden die Orte zu Landschaften. Indem Moore die kapitalistische Landschaft mit dem Label *post-sozialistisch* versieht, provoziert er eine politische Frage: Mag auch das Loch, von dem Bloch schreibt, nicht immer sichtbar sein – es bleibt dennoch anwesend und wird als ungenaues Gefühlserbe weitergetragen. Moore, der zeitweise in der Tschechische Republik lebte, liefert ein Zeugnis dieser magischen Qualität: »These photographs seem to portray obscure public squares or city parks, but to many local inhabitants, these spaces are still charged with an ominous presence.«⁶ Ob sich rückwärtsgewandte Affekte an der Leerstelle entzünden oder, wie Ernst Bloch hoffte, sich eine Offenheit darin für das zeigt, »was noch fehlt«, also auf die Zukunft gerichtet ist, kann die Fotografie nicht beantworten. Die beunruhigende Stille und Bewegungslosigkeit, die von Moores Fotografien ausgeht, darf jedoch als Meditationsangebot gesehen werden. Die Betrachtung der bereinigten Orte ruft nicht nach nostalgischer Wiederbelebung, doch wird die Ahnung spürbar, dass eine Stadt, die ausschließlich auf Gleichzeitigkeit gebaut ist, kein Gefühl für Entwicklungsrichtungen hervorbringen kann. Die Suche nach den vergangenen Ritualplätzen führte beim Archäologen zu der Frage, welches Schicksal den verschwundenen Göttern des Kommunismus beschieden war. Tatsächlich konnte Moore eine Reihe von Statuen auffinden, die ein Nachleben in diversen Reservaten gefunden hatten. Matthew Moore hat diesen translozierten Figuren eine eigene Sektion in seiner Landschaftsserie gewidmet.

An die Stelle der Stadtlandschaften sind Naturansichten getreten. Der Wechsel des Standortes in die Idylle eines Parks, in den Schutzraum eines Gartens und in die verwilderte Randzone der Stadt bewirkt eine durchgreifende Metamorphose an der phallischen Starrheit und dem Pathos der fixierten Gesten. Als Vereinsamte, Abgestellte und Machtlose begegnet man den Figuren mit einem gemischten Gefühl: Erheiterung, Mitleid und Erleichterung.

Moore bleibt zumeist in respektvoller Distanz und betont dabei den Kontext. Vertrieben von der Agora, wo sie noch bestimmend waren, finden sich die Figuren nun umstellt von Bäumen oder armseligem Buschwerk, platziert an einem ausgetrampelten Naturpfad. Die marginalisierten

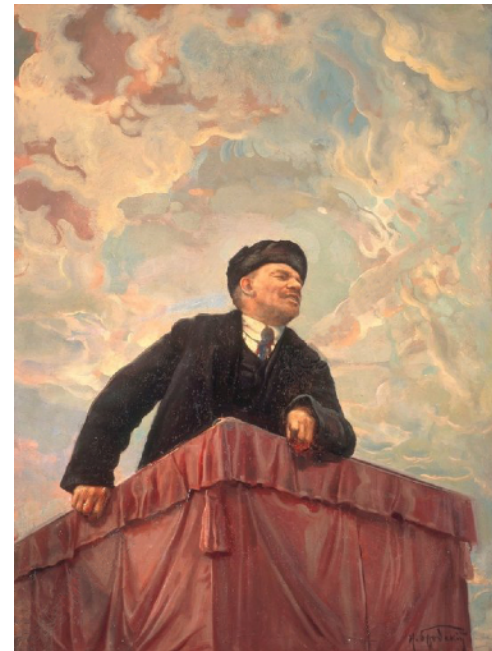
⁵ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*, Frankfurt a.M. 1994, S. 63–64.

⁶ Matthew Moore: Artist Statement, in: <http://www.moorephotographs.com/projects/psl/>.

Figuren richten ihre Blicke und Gesten nicht mehr auf die Zukunft, sondern auf einen Teich oder ins Nicht des symbollosen Himmels. Die volklosen Volksführer wirken auf einmal wie Irre, Verirrte, die in einer anderen Welt leben. Die Abwesenheit jedweder Überhöhung oder Dramatisierung unterstützt den Kontrast zwischen historischer Bedeutsamkeit und Lächerlichkeit.

Das ikonische Detail des Himmels, dem die Rezipienten wahrscheinlich die wenigste Aufmerksamkeit schenken, ist gerade aufgrund seiner Unauffälligkeit bedeutsam. Moore achtet offenbar sorgsam darauf, dass die fotografische Wiedergabe als puristische Graufäche, geschult an der Sachlichkeit von Bernd and Hilla Becher, dezidiert expressionslos ist. Demgegenüber übernehmen Sonne und Wolken in der religiösen und politischen Ikonografie weitreichende semantische Funktionen. Auch die kommunistischen Dämonen der Vergangenheit wurden mit diesen Beiwerken verherrlicht. Im Nach-Sozialismus finden sich die Dargestellten weder vor der Sonne des Kommunismus noch vor einem Himmel repräsentiert, der den Aufruhr revolutionärer Gefühle illustriert. Die Ästhetik der Leere, die bei Moore bildprägend ist, kommt in einem weiteren Aspekt zum Tragen. Was die Bilder nicht zeigen können, aber in der Figuration der abwesenden Menschen zur Atmosphäre wird, ist die Tatsache, dass die Stellplätze für die Stauen oft weit entfernt von den alten Wirkungsstätten liegen. In der Abgeschiedenheit ihrer Reservate erlangen die Figuren den Status von Allegorien traurig-sentimentaler Verlorenheit. Moores Porträtfotografie, die den Leerlauf der Gebärden zeigen, enthüllen die Fragilität politischer Symbole. Gleichzeitig beweist die Absonderung die einstige Mächtigkeit. Die Bewahrung der Standbilder erscheint wie ein Kompromiss zwischen Entmachtung und Achtung der Macht.

Die Serie der nach-sozialistischen Landschaften würdigt den Riss zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Wandel und Beharrung, zwischen Öffentlichkeit und Reservat, zwischen Wirklichkeit und Vision. Dem Transportmedium Fotografie gelingt eine Zusammenführung – ohne die Wunde zu heilen. Der Schmerz strahlt aus, ergreift das Nachdenken über die Zukunft. Sind wir sicher, im Besitz einer Realität zu sein – ohne Schein, ohne Lüge, ohne Wahnsinn? Oder werden sich die Zeichen, von denen wir wie selbstverständlich umstellt sind, bald als totalitäre Konstruktionen erweisen? Die unheimliche Abwesenheit von Mensch und Monument auf den Fotografien ergibt ein Zeichen vorweggenommen Todes. Die schwierige Frage ist unausweichlich, in welchem Namen die Leere gefüllt werden möge, aus der die Zukunft entsteht.



Isaak Israilewitsch Brodski:
Lenin on the Speaker's Platform, 1929



Lenin Poster, 1920s