

Pathos und Spiel: Von Menschen – Für Menschen

CASE HISTORY – Boris Mikhailov

Zehn Jahre nach dem Zusammenbruch der politischen Strukturen in Osteuropa, am Ende des vergangenen Jahrhunderts, hat der aus Charkov, Ukraine, stammende Photograph Boris Mikhailov, geb. 1938, unter dem Namen CASE HISTORY eine Serie von Photos publiziert, die als

künstlerisches Dokument und dokumentarisches Kunstwerk einen Beitrag zur Geschichte der Photographie darstellt. CASE HISTORY zeigt die Situation in Charkov, die menschlichen Schicksale junger wie alter Menschen, die tragikomischen Selbstdarstellungen einer Gesellschaft, die den Wandel (noch) nicht bewältigt hat. CASE HISTORY handelt von Obdachlosen, Verstoßenen und Arbeitslosen, von Krankheiten, die körperlicher und psychischer Natur sind, jedenfalls immer sichtbar. So ist auch der englischsprachige Titel dieses Photobuchs in seiner doppelten Interpretation als Fallbeispiel und Krankengeschichte zu verstehen. Die dargestellten Personen stehen für viele andere, die ein ähnliches Leben führen müssen. Sie repräsentieren jenen Teil der Gesellschaft authentisch, der ausgeschlossen ist von den Errungenschaften der Freiheit

und damit auch verbunden vom Konsum westlicher Werte.

CASE HISTORY wurde zunächst als Buch im Scalo-Verlag Zürich verlegt und 1999 dort bei der Präsentation von einer Auswahl weniger Aufnahmen begleitet. Eine ähnliche Ausstellung von Buch und Photographien fand wenig später in der daadgalerie in Berlin statt. Im Jahre 2001 war es Boris Mikhailov möglich, aufgrund zweier Einladungen zu großen Ausstellungshallen die Photographien des Buches als umfangreiche Ausstellung vorzutragen. Im September 2001 wurde CASE HISTORY vollständig mit dem Umfang von 480 Photographien in den Räumen der Saatchi-Collection in London gezeigt, es folgte mit einer Auswahl von 240 Photographien eine Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt in Berlin im November 2001. Beide Ausstellungen haben in der Form der Präsentation eins gemeinsam, indem sie die Werke Mikhailovs in großräumigen Ausstellungshallen präsentieren. Mikhailov hatte sich aufgrund dieser Räume entschlossen, die Photos in drei unterschiedlichen Formaten zu präsentieren, die Mehrzahl der Photos als kleinformatige, gerahmte Photos, eine Vielzahl von großformatigen Abzügen, die unmittelbar an die Wand geheftet waren und eine Auswahl von inzwischen prominenten, weil häufig reproduzierte Abbildungen, die großformatig gerahmt gezeigt

Friedrich Meschede

Geboren 1955 in Lippstadt, Dr. phil., 1978–1984 Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Würzburg und Münster, 1985–1988 kurator. Assistent am Westfälischen Landesmuseum Münster für „Skulptur Projekte Münster 1987“, 1989–1992 Direktor Westfälischer Kunstverein Münster, seit 1992 Referent für Bildende Kunst beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

sentieren jenen Teil der Gesellschaft authentisch, der ausgeschlossen ist von den Errungenschaften der Freiheit



JENS ZIEHE

Boris Mikhailov, Case History, 1999, Ausstellungsansicht.



BORIS MIKHAILOV



BORIS MIKHAILOV

wurden. Neben dieser formalistischen Ordnung läßt sich auch eine inhaltliche Beziehung innerhalb der Formate feststellen. Die Vielzahl der kleinformatischen Werke stellen Alltagssituationen dar, das öffentliche Treiben auf den Straßen, Schnappschüsse und Situationen mit Alltagskomik, in die sich auch die Selbstinszenierungen des Autors und seiner Frau Viktoria einfügen. Die durch ihr Format herausgehobenen Abzüge stellen Personen dar, die sich für die Aufnahmen in Pose setzen. Boris Mikhailov hat mit diesen Personen gelebt, mit ihnen gearbeitet und sie gebeten, sich als Modell zur Verfügung zu stellen. Oftmals verbirgt sich hinter den zum Teil sehr intimen Szenen eine persönliche Beziehung und individuelle Biographie des Bildpersonals. Eben dies wird in der extrem exhibitionistischen Pose der Dargestellten suggestiv deutlich. Wenn in einem Photo ein älterer Herr sich in seiner Wohnung im Unterhemd präsentiert, seine ehemalige Militäruniform reduziert ist auf die Mütze, die er auf dem Kopf trägt und in einer Hand dem Betrachter ein Beil entgegenhält, dann verbinden sich in diesem Bild tragisches Schicksal mit politischer Ikonographie und damit gesellschaftsrelevanter Aussage:

Der Repräsentant des alten Systems steht albern da, spielt sich selbst.

In einer anderen Szene präsentiert sich eine nackte Frau,

deren Körper nicht den klassischen Schönheitsidealen der Kunstgeschichte entspricht, deutlich in der Pose nach dem Motiv der Odaliske. Boris Mikhailov nutzt ein Kompositionsschema für seine Aufnahme, das in der Kunstgeschichte vielfach überliefert ist und konfrontiert es mit einer anderen, ungeschönten Realität einer Welt, die eigentlich nicht mit dem Anspruch lebt, in dieser Weise öffentlich zu sein und bildwürdig zu werden.

Vor diesem Hintergrund wird die Serie der gerahmten großformatigen Photos, wie sie im Haus der Kulturen der Welt präsentiert worden sind, lesbar als Inszenierung der Obdachlosen, die in der Tradition eines *tabelaux vivant* sich in Szenen versetzen, wie sie die christliche Ikonographie im Kontext religiöser Erzählungen im Motiv der Kreuzabnahme, Beweinungsszenen und Darstellung von Trauernden vorbringt. Solche Assoziationen scheinen auf und können dennoch nicht die Antwort sein auf die Darstellungsform. Der Inhalt der Darstellungen basiert auf keiner Heilsgeschichte, im Gegenteil, die Photographien offenbaren jede Abwesenheit irgendeiner Überhöhung durch Geschichte und Geschichten. Boris Mikhailov zeigt uns den Blick auf eine Wirklichkeit, die durch Interpretation nicht weiterführt.

Es war einmal der Wunsch von Boris Mikhailov, einige dieser Photographien im Kontext eines sakralen Raumes



zu zeigen. Für dieses Vorhaben konnte die St. Thomas Kirche in Berlin-Kreuzberg gewonnen werden und eine für diesen Ort ausgewählte Anzahl von Darstellungen der Obdachlosen, die sich zum Teil auch nackt darstellten, wurden einer kunstfremden Öffentlichkeit vorgestellt. In diesem Zusammenhang wurde der Bezug zu kunsthistorischen Vorlagen unmittelbar deutlich, das erste Menschenpaar, wie es die Gebrüder van Eyck im Genter Altar erstmals in dieser nackten Deutlichkeit zur Darstellung gebracht hatten, erschien wie eine Folie in der Erinnerung beim Betrachten der Werke von Boris Mikhailov. Bei der Präsentation im Haus der Kulturen der Welt bewirkte die großzügige Halle des Ausstellungsraums, der erstmals für diesen Zweck von jeder Innenarchitektur befreit war, den Moment der Isolation der Dargestellten zu verstärken und den Aspekt des Körperlichen im Verständnis des Skulpturalen zu betonen. Die Dargestellten erschienen in ihrer überlebensgroßen Darstellung im Photo wie Statuen im Raum. Diejenigen Darstellungen, die auf der Inszenierung basieren und Bildpersonal in theatralischer Pose darstellen, verstärken diesen Eindruck der stark skulpturalen Bildauffassung Boris Mikhailovs.

Diese Merkmale der Inszenierung sind bereits in früheren Werken Mikhailovs auszumachen, insbesondere in den Serien, in denen er sich selbst in grotesken Posen vor neutralem Hintergrund darstellt und die Körperlichkeit der Figur betont. Ein zweites Kennzeichen seiner Arbeitsweise ist die Konzeption von Bildserien, in denen auch schon früher, wie beispielsweise in der sogenannten „Blauen Serie“, das Leid und Schicksal von Menschen auf der Straße abgebildet ist. In der Arbeit CASE HISTORY kulminiert dies zu einem komplexen Bildzyklus, der in sich viele Aspekte vorangegangener Werkgruppen eint. Allen Abbildungen gemeinsam ist ein Blick auf die Menschen, der von großer Sympathie für deren Situation geprägt ist. Es ist keine Sozialstudie, aber ein Bekenntnis zur Menschlichkeit, die auch in entlegenen Winkeln und unzumutbaren Situationen zu finden ist.

Der leere Raum, die Distanz zur Betrachtung der Bilder war eine Grundlage der Ausstellungs-konzeption für CASE HISTORY im Haus der Kulturen der Welt. Dieser Aspekt des offenen, weiten Raumes soll Überleitung sein zu einer anderen Inszenierung, die auf den ersten Blick vielleicht nicht unmittelbar mit dem Werk von Boris Mikhailov in Verbindung zu bringen ist, aber gerade unter dem Aspekt des Menschenbildes und dem in diesem Themenheft vorangestellten Obertitel von Pathos und Emotion geeignet ist, eine weitere Facette dessen zu erschließen.

Light Games – Ann Veronica Janssens

Auf Einladung des Berliner Künstlerprogramms und der Neuen Nationalgalerie war die belgische Künstlerin Ann Veronica Janssens eingeladen zu einer Ausstellung im Gebäude von Mies van der Rohe in Berlin. Sowohl die leere



Ann Veronica Janssens, Light Games, 2001, Installationsansicht.

obere Ausstellungshalle der Nationalgalerie als auch das im Untergeschoss vorgegebene Thema einer Ausstellung zu Ernst Ludwig Kirchner und seiner Beziehung zu Berlin waren wichtige Parameter der Konzeption von Ann Veronica Janssens. Die Expressionismusschau war dem erworbenen Hauptwerk Kirchners mit dem Bildtitel „Der Potsdamer Platz“ aus dem Jahre 1912 gewidmet, die geleerte obere Ausstellungshalle mit ihren allseitig offenen, transparenten Glaswänden bot die architektonische Voraussetzung, dieses Plateau als öffentlichen Platz zu begreifen und mit den Mitteln der Welt außerhalb des Museums zu beleben. Es war die Idee von Ann Veronica Janssens, fünf einheitlich gestaltete Fahrräder anzubieten, mit denen die Besucher im Museum herumfahren konnten, um auf diese Weise die Halle in ihrer Weite und Distanz zu erleben. Zudem wurden quadratische Spiegel bereitgestellt, mit



JENS ZIEHE



FRIEDRICH MESCHKE



JENS ZIEHE

denen die Besucher vergleichbar der Art und Weise, wie man in Venedig zum Beispiel die Deckengestaltung von Tintoretto in der Scuola di San Rocco betrachtet, im Spiegelbild die Umgebung sieht. Der Besucher war aufgefordert zu agieren. Für die Ausstellung wählte Ann Veronica Janssens den englischsprachigen, weil doppeldeutigen Titel „Light games“, um die Ambivalenz von „leichte Spiele“ und „Lichtspiele“ offen zu halten. Das Spiel mit dem Licht, zu dem die natürliche Umgebung, die wechselnden Wetterbedingungen ihr übriges beitrugen, war als Referenz an das Gebäude zu verstehen. Das Gebäude von Mies van der Rohe darf wohl als der lichteste Bau der Moderne angesehen werden und in seiner Konsequenz als eine Version dessen, was er einmal mit dem Entwurf eines Glashauses 1919 entworfen hatte, damals als gezeichnete Utopie neuer Architektur.

Ann Veronica Janssens ist in ihrer Arbeit damit bekannt geworden, dass sie beiläufige Erscheinungen von Licht sucht, im Video oder Photo festhält und in Installationen in Verbindung mit eingeebneten Räumen wie im Kunstverein München zur Darstellung bringt. In der ephemeren Erscheinung solcher Momente kommt dann auch der andere Aspekt des Spielerischen zum Ausdruck. Licht, Leichtigkeit und Spiel sind Themen des Werkes von Ann Veronica Janssens, immer mit der Aufforderung verbunden, es als Betrachter durch körperliche Partizipation erlebbar zu machen. So konnte in der Ausstellung die Beobachtung gemacht werden, dass die Besucher auf ganz unterschiedliche Weise sich der Fahrräder bedienen, damit die Geschwindigkeit suchten oder das Gegenteil, das langsame Gleiten durch die Halle, in deren Windstille plötzlich der „Fahrtwind“ an der Haut die Sinne aktivierte.

Die Ausstellung von Ann Veronica Janssens ist nicht zu verstehen, wenn man sie statisch betrachtet. Man kann die Elemente der Ausstellung beschreiben, zu denen des weiteren eine Pavillonskulptur im Bereich der Skulpturen der Sammlung zählt, ein begehbare Raum, in dem die Erfahrung der Orientierungslosigkeit im dichten Kunstnebel zu machen ist. Man muss aber die Erlebnisse beschreiben, die einzelne Besucher gemacht haben, und man muss die Reaktionen von Personen beschreiben, die sich auf diese Partizipation eingelassen haben, um aufgrund dieser individuellen Verhaltensweisen dem Phänomen auf die Spur zu kommen, dass in der Komplexität dieser unterschiedlichen Aktivitäten Pathos und Emotion erfahrbar wurden, verbunden durch den Moment des Spiels. Obwohl Ann Veronica Janssens die Lebendigkeit eines Platzes zum Vorbild nahm, eine Referenz an den berühmten Potsdamer Platz und vor allem seinen Mythos, war die Wirkung ihrer Werke auf die Besucher, dass sie diesen öffentlichen Platz

Ann Veronica Janssens, Light Games, 2001, Installationsansichten.

anders wahrnehmen, ihre Bewegungen verlangsamen, schauen, innehalten und sowohl die innerräumliche Situation als auch die urbane Umgebung reflektieren. Auch dies wiederum im doppelten Sinn, wenn die Spiegel zu Bildern werden, weil die Besucher in ihnen Bildausschnitte der Wirklichkeit einholen und sie wie ein „Museumsbild“ betrachten. Ann Veronica Janssens hat somit vielfältige Assoziationen zum Ort vorgegeben, Bedingungen und Funktionen des Ortes aufgegriffen, um Kunstbetrachtung und Öffentlichkeit, Vitalität und Kontemplation miteinander in (Gedanken-) Spiel zu bringen. Dieser Interpretation des Menschlichen konnte sich kaum jemand entziehen.

Ann Veronica Janssens, Light Games, 2001, Installationsansicht.



FRIEDRICH MESCHÉDE



FRIEDRICH MESCHÉDE