

Irritationen des Bildregimes

Kapitalismus und Scheitern in den Arbeiten von Sven Johnne

VON JENS KASTNER

I.

Die dokumentarische Artikulation ist heute wirkmächtiger denn je: Sie lebt von wissenschaftlich inspirierter Seriosität und Glaubwürdigkeit, durch die sie überhaupt mit auf den Weg gebracht wurde – ein Weg, der die dokumentarischen Formen auch von den Polizeiarchiven in die Kunstaustellungen gebracht hat. Sie ruft zudem Emotionen hervor und greift sogar in die gesamtgesellschaftliche Regelung von Affekten ein. Wahrheit und Intensität werden ihr gleichermaßen abverlangt. Die Kulturkritikerin Hito Steyerl, die diese These von der Wirkmächtigkeit der dokumentarischen Form aufgestellt hat, weist darüber hinaus auf eine ihrer Ambivalenzen hin: Das dokumentarische Bild, das eigentlich die Realität abbilden und damit beherrschbar machen soll, macht diese Wirklichkeit zugleich genießbar.¹ Selbst vom klassischen „Verbrecherfoto“ geht noch ein aufregender Kitzel, das heißt ein zu genießender Blickgewinn aus, auch mit dem Bild der blutigen Kleidung Ermordeter lässt sich bekanntlich zum Kauf neuer Anzihsachen animieren.

Und doch unterliegt auch die dokumentarische Form verschiedenen Konjunkturen. Der Glaube an die reine, unverfälschte Abbildbarkeit außermedialer Realitäten ist längst erschüttert. Das Verhältnis zwischen Wahrheit, Wirklichkeit und den Bildern, die von beiden und der Beziehung zwischen ihnen gemacht werden können, sind nicht länger anders als vermittelt zu denken. Der Dokumentarismus, ein insofern per se zum Scheitern verurteiltes Genre, hat vielleicht gerade wegen der ihm eigenen Paradoxie in den letzten zwei Jahrzehnten im Kunstfeld eine neue Renaissance erlebt: Er lädt dazu ein, schreibt der Kunsttheoretiker Tom Holert, sich „zweifelhafte Gedanken“ zu machen.²

Die Arbeiten von Sven Johnne nähren solche Zweifel.

Sie bedienen sich der dokumentarischen Form, das heißt sie widmen sich gesammelten Informationen, bilden sie ab und stellen zum Teil die ihnen zu Grunde liegende Recherche mit aus. Und sie brechen in der Regel mit dem Vertrauen auf das Einzelbild durch serielle Anordnungen. Johnnes Arbeiten stellen sich auch der von Steyerl benannten Ambivalenz. Genuss und Herrschaft, in die die dokumentarische Form verstrickt ist, werden aufgerufen und vorgeführt, letzteres im doppelten Wortsinne. Darin besteht selbstverständlich der Reiz dieser Fotokunst, man könnte sogar sagen, ihr emanzipatorisches Moment. Doch zunächst gilt es zu erläutern, wie dies geschieht, auf welche Weise also die ambivalenten Effekte und Funktionen des dokumentarischen Bildes behandelt werden.

Wie alle Dokumentationen erzählen auch die Arbeiten Johnnes Geschichten: Die Geschichte von gekaperten Frachtschiffen, deren Besatzungen während des Wachwechsels über Bord geworfen wurden (*Wachwechsel*, 2003), die Geschichte vom ostdeutschen Parkanlagen säuberer Boilstedt, der in seinem Garten ein Raumschiff baute (in: *Großmeister der Täuschung*, 2005) oder auch die Geschichte vom ebenfalls ostdeutschen Provinznest, das sich zur Westernstadt umrüsten ließ (in: *Wanderung durch die Lausitz*, 2006). All diese und weitere Geschichten sind Teile von Serien anderer kleiner Geschichten und/oder werden in mehreren Bildern erzählt, häufig in aus gleichformatigen Aufnahmen zusammengesetzten Reihen. All diese Fotoreihenungen werden von Kurztexten flankiert, die von den Geschehnissen berichten und damit nicht nur die Blickrichtung, sondern auch im übertragenen Sinne die Ausrichtung des Betrachtens lenken. Zwar künden beispielsweise die Schiffe der aus 23 Schwarzweiß-Bildern bestehenden Arbeit *Wachwechsel* auch für sich genommen nicht gerade von den Annehmlichkeiten einer Kreuzfahrt, doch beinahe ausschließlich die Kombination von Text und Bild ermöglicht es, beim Grau des letzteren auch ein Schaudern zu empfinden. Die dokumentarische Fotografie, das hatte auch Susan Sontag schon betont, spricht nicht unbedingt für sich, die Bedeutung der Bilder hängt von Worten ab.³ Die Worte schlagen Interpretationspfade in das

„WACHWECHSEL“, S. 96; „GROSSMEISTER“, S. 6; „WANDERUNG“, S. 52

1) HITO STEYERL: DIE FARBE DER WAHRHEIT. DOKUMENTARISMEN IM KUNSTFELD. WIEN: TURIA+KANT 2008, S. 12F.

2) TOM HOLERT: REGIEREN IM BILDRAUM. BERLIN: B_BOOKS 2009, S. 191. HOLERT FÜHRT DIE LUST AN DER METAEBENE AUCH AUF DEN SPEZIELLEN ANSPRUCH DES DOKU-

MENTARISCHEN ZURÜCK, AUSKUNFT ÜBER DIE WAHRHEIT ZU GEBEN: „DIE ANHALTENDE, INSISTIERENDE FASZINATION FÜR DAS DOKUMENTARISCHE SEHEN BEZIEHUNGSWEISE DAS FASZINIERTER DOKUMENTARISCHE SCHAUEN ERKLÄRT SICH NICHT ZULETZT DURCH DIE METADOKUMENTARISCHE LIEBE ZUR WAHRHEIT

DER DOKUMENTARISCHEN WAHRHEITSLIEBE.“ EBD., S. 192.

3) SUSAN SONTAG: DAS LEIDEN ANDERER BETRACHTEN, FRANKFURT A.M.: FISCHER 2002, S. 37.

Dickicht des Unerklärlichen und sichern den Weg der Blicke ab (was Abweichungen vom Pfad keinesfalls unmöglich macht). Schaudern und leichtes Unbehagen angesichts der erzählten Inhalte machen, das wussten die Brüder Grimm ebenso gut wie Hitchcock oder Benetton-Fotograf Oliviero Toscani, die Geschichten nur noch packender. Insofern laden auch Johnes dunkel erzählende Textbildkombinationen zum Genuss. Anders als Krimi oder Märchen zeichnet sich die dokumentarische Form aber durch die explizite und ihr wesentliche Beziehung zu Wahrheit und Wirklichkeit aus, wenn dieses Verhältnis sich auch, wie Holert meint, in einem permanenten Scheitern konstituiert.

Die Arbeiten von Sven Johnes stellen dieses Scheitern besonders schön aus. Die Komplikationen, die sich in der Repräsentation von Wirklichkeit und Wahrheit ergeben, haben in der Kunstproduktion verschiedene Techniken wie Aneignung, Wiederholung und Fälschung auf den Plan gerufen. Sie alle bedienen sich mehr oder weniger der von Steyerl beschriebenen Ambivalenz. „Die künstlerische Praxis des Fake“, schreibt der Kunsthistoriker Stefan Römer in Bezug auf appropriierende künstlerische Mittel, „entwirft implizite BetrachterInnen, die in der konstruierten Vorführung von Authentizitätseffekten einen Erfahrungsgewinn erleben.“⁴ Diesen Gewinn, inklusive der Auskunft über die Verwendung vorgefundenen Materials, heimsen auch die BetrachterInnen von Johnes Arbeiten ein. Allerdings bleibt der Status des Gesehenen letztlich im Unklaren. Gab es die *Großmeister der Täuschung* – neben dem Gartenkosmonauten noch ein Problemschachmeister, ein Straßenbahntentführer, ein einsamer Waldbewohner und ein einäugiger Bankräuber mit Wasserpistole – nun wirklich oder nicht? Die erstaunt-rhetorische Frage, die auf Tatsachenberichte außergewöhnlichen Inhalts folgt – „Ja echt?“ oder auch „Ist das wahr?“ – beantworten Johnes Arbeiten allesamt lakonisch: Hmm. Wer will das wissen?

II.

Die Arbeit *Ostdeutsche Landschaften* (2005) besteht aus fünf mittelformatigen Farbfotos, auf denen der jeweils relativ mittig gesetzte Horizont eine Feldlandschaft vom meist diesigen Himmel trennt. Jedem Bild ist ein Kurztext zugeordnet. *Landschaft*

bei Helbra, 08. 11. 2004 zeigt den Ausschnitt eines reifenzerfurchten, matschigen Feldes und handelt von einem „militanten Wirtschaftswissenschaftler“, der seinen Kredit nicht mehr zurückzahlen kann und sich gegen die Zwangsäumung seines Hauses mit Kohleanzündern, Benzin und Motorsäge zur Wehr setzt. Die gleiche Verzweigung spricht aus den kleinen Porträts kleiner ostdeutscher Orte, die der Künstler angeblich entlang einer Wolfsroute nachts im Wald mit Hilfe einer Infrarotkamera erstellte. Fünf solcher, aus zwei naturgemäß dunkelgrün-pixeligen Fotos bestehenden Ortsbildnisse sind das Ergebnis dieser *Wanderung durch die Lausitz* (2006). In *Trunke* (14. Juni 2006, etwa 01.10 Uhr) stehen eine Baracke und drei Zapfsäulen als Rest eines nie gebauten Gewerbegebiets in einer Waldschneise, der erklärende Text nennt die Wiese davor eine „Bauerwartungsfläche“. Die Umbenennung von Walddorf in „Forest Village“ in der gleichnamigen Arbeit, wo selbst die alten Leute jetzt Cowboy-Hüte tragen und der Gemeindevorsteher im „Sheriff“-Haus wohnt, zeugt von ähnlich gelagerten Hoffnungen. Auf dem Parkplatz von Vierechen, ehemals Standort eines Baustoffwerkes, sprießt das Gras zwischen den Betonplatten hervor und im Sommer finden hier laut Begleittext angeblich „so genannte Betriebsversammlungen“ statt, „Grillfeste ehemaliger Arbeiter und Angestellter“.

Verzweigung ist nur eine der möglichen Folgen des Zweifels, der die angelernten Gewissheiten befällt. Verzweifeln heißt, am Umgang mit den Zweifeln scheitern. Wo die angekündigt blühenden Landschaften nicht entstanden sind und im Schlamm des weiten Feldes oder der Westernfolklore ihre beispielhaften Substitute gefunden haben, wird neben dem Einzelschicksal durchaus noch etwas anderes erzählt: Wie das Dokumentarische hat auch der Kapitalismus sich in seinem steten Scheitern eingerichtet. Man sieht es nicht zuletzt an denen, die an ihm scheitern. Über das dokumentierte Exempel führen zumindest die Arbeiten Sven Johnes zu der starken Vermutung, dass es einen Zusammenhang, mindestens eine Parallele gibt zwischen der Krise der Bilder und der Krise des Kapitals. Diese Parallele hat mit dem Symbolischen zu tun, mit dem, was Pierre Bourdieu als „kollektiv Unbewußtes“⁵ beschrieben hat: Denk- und Wahrnehmungsstrukturen, die unser Handeln leiten. Künstlerische Arbeiten im Besonderen und Bildproduktionen im Allgemeinen arbeiten

4) STEFAN RÖMER: KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN DES FAKE. KRITIK VON ORIGINAL UND FÄLSCHUNG, KÖLN:

DUMONT 2001, S.274.

5) PIERRE BOURDIEU: ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN,

FRANKFURT A.M.: SUHRKAMP 1997, 6. AUFL., S.139.

ständig mit an solchen stets dynamischen Strukturen. Sie sind nicht nur einschränkende Praxisgehege, sondern auch orientierende Alltagshilfen. Als imaginäre Zäune wie auch als alltägliche Wegweiser geraten sie ins Wanken, wenn sich gesellschaftliche Verhältnisse wandeln. Die Vermutung, dass es eine Verbindung zwischen der Krise der Bilder und jener des Kapitalismus gibt, wird in den Arbeiten Johnes nun durch die Inhalte gestützt, mit denen sich die dokumentarischen Formen füllen. Es sind – neben anderen – die tiefen Ebenen Ostdeutschlands. Während eineinhalb bis zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall der Übergang in eine andere, kapitalistische Gesellschaftsform kein öffentliches Thema mehr ist, scheinen die Effekte dieser Transition aus matschigen Feldern zu quillen und mit speziellen Blickvorrichtungen den dunklen Wäldern zu entlocken zu sein. Die Einführung des Kapitalismus in der ehemaligen DDR kann als in jeder Hinsicht vollendet gelten. Dennoch brechen hier auf besondere Weise Momente seines Scheiterns hervor, die – das zumindest evozieren Johnes Serien unter anderem – mit ins unauffällige Taumeln geratenen Glaubensgrundsätzen zusammenhängen.

Es scheint banal, und doch erinnern erst die Krisen des Kapitalismus – oder auch, wie Bourdieu gezeigt hat, die ethnologische Untersuchung vorkapitalistischer Gesellschaften – an eine schlichte Tatsache: Die Einführung der Geldwirtschaft erforderte die Installierung des Glaubens daran, dass das Geld auch etwas wert ist. Bevor es als allgemeiner Wertausdruck für alle Waren, also als „allgemeines Äquivalent“ (Marx) eingesetzt werden konnte, musste dieser Glaube trainiert werden. An die Stelle der klaren Evidenz, schreibt Bourdieu, auf der der direkte Warentausch beruhte, tritt eine „blinde Evidenz“ auf der Basis des Umgangs mit Symbolen.⁶ Damit der Evidenz blind vertraut wird, bedurfte es der Ausbildung von Dispositionen in den Subjekten sowie der Errichtung einer Ordnung der Zeit. Erst diese Zeitordnung (und der inkorporierte und damit unhinterfragt mitgetragene Glaube an sie) verleiht dem Bedürfnisaufschub und dem Sparen ihren Sinn. Kann man bei der *Wanderung durch die Lausitz* noch den *American Dream* träumen, bereits in dem

Wissen allerdings, dass wildwestlicher Pioniergeist im Osten Deutschlands seine konkret-historische Situation ebenso verfehlt hat wie Reichtum durch Goldschürfen und Citymarketing als ideologische Blasen zum Zerplatzen gemacht sind, so führt uns der Ex-DDR-Ausraster noch einen Schritt weiter. Der Kredit, den der Wirtschaftswissenschaftler nicht mehr zu zahlen in der Lage war, gehört im Allgemeinen – so Bourdieu – zum gewöhnungsbedürftigsten an der kapitalistischen Wirtschaft, weil er der vorkapitalistischen besonders fremd war. Der Kredit erfordert „eine Orientierung an einer abstrakten Zukunft [...]“⁷. Wenn selbst die Experten der abstrakten Zeit und die Jongleure des allgemeinen Äquivalents die Contenance verlieren, wie darf es dann erst um all die anderen bestellt sein?

Johnes Arbeiten beschreiben Brüche, Aussetzer und stille Verweigerungen der Denk- und Wahrnehmungsschemata, die (nach Bourdieu) als das Symbolische zu beschreiben sind und die das soziale Leben organisieren. Die im Kapitalismus erarbeitete Ausrichtung an Effektivität (und Mehrwertproduktion) wird durch ihn selbst unterwandert, der Glaube an abstrakte Konstruktionen hält allzu häufig den konkreten Erfahrungen nicht stand. Revolution steht deshalb nicht ins Haus, eher die Ausweitung eines Managements des Scheiterns mit großen Herausforderungen. Denn von der Orientierung an der Zukunft als Möglichkeitsraum hängt nicht nur effektives ökonomisches Handeln ab. Auch demokratische Partizipation braucht einen Zugriff auf die Zukunft. Ein solcher basiert nicht zuletzt auf materiellen Grundlagen, die prekäre Verhältnisse nicht bieten.⁸ Die Verhältnisse selbst greifen den Glauben an, der ihnen zu Grunde liegt, und lassen die ökonomischen Dispositionen dysfunktional und altbacken werden. Auch davon handeln Johnes Geschichten, von nicht mehr passenden Gewohnheiten und falschen Schlüssen daraus, von schrägen Vögeln und von ebenso rationalistisch wie abstrus konstruierten Luftbahnen, aus denen sie herausfallen. Hinsichtlich des Kapitalismus ist der Übergang von der Betriebsversammlung zum Grillfest dafür eine schöne Metapher. Nicht nur, dass sich die postfordistischen Produktionsweisen auch auf die früher Freizeit genan-

PIERRE BOURDIEU: DIE ZWEI GESICH-
DER ARBEIT. INTERDEPENDENZEN VON
T- UND WIRTSCHAFTSSTRUKTUREN AM
SPIEL EINER ETHNOLOGIE DER ALGERI-
EN ÜBERGANGSGESELLSCHAFT, KONSTANZ:
2000, S. 38.
EBD., S. 39.

8) BOURDIEU (EBD.) VERTRITT DIESE
THESE SCHON ANGESICHTS SEINER
FORSCHUNGEN ZUM SUBPROLETARIAT IM
ALGERIEN DER FRÜHEN 1960ER JAHRE, IM
ZUGE DER DEBATTE UM PREKARISIERUNG IM
ANGESICHT VON GLOBALISIERUNG UND
NEOLIBERALISMUS WIRD SIE SEIT EINIGEN

JAHREN AUCH VON ANDEREN SOZIAL-
WISSENSCHAFTLERINNEN VERTRETEN, VGL.
ETWA ZYGMUNT BAUMAN: LEBEN IN DER
FLÜCHTIGEN MODERNE, FRANKFURT A.M.:
SUHRKAMP 2007.

nten Bereiche ausgedehnt haben und auf einem fürs temporäre Abstellen gemachten Park- statt am festen Arbeitsplatz stattfinden. Es geht darüber hinaus auch mehr denn je um die Wurst. Denn auch am Fest auf dem Parkplatz kann nur teilnehmen, wer sich noch Grillwaren leisten kann. Beim Grillen akkumulierte Unterhaltungs- und Akzeptanzwerte sind dafür ein schlechtes Einkommen, symbolisches Kapital lässt sich nur unter ganz bestimmten Umständen in ökonomisches transferieren.

Das Scheitern des Dokumentarischen und jenes des Kapitalismus werden bei Johnes gemeinsam ins Bild gerückt: Und zwar indem er Irritationen des Bildregimes vornimmt, das heißt, wohl arrangierte Wahrnehmungsschemata thematisiert, auf ihre Konstruiertheit verweist und an ihnen rüttelt. Nicht, dass Konstruiertes nicht beständig sein könnte, aber der fundamentale Zweifel am Wert der Dokumentation – der Frage also, worüber sie von welchem Standpunkt aus in welchem Interesse Auskunft gibt – leitet über zur Befragung der symbolischen Wertform (Wie generieren Bilder symbolische Macht, die ihr Einwirken auf das Soziale ermöglichen und folglich auch erklären?). Ein Bildregime besteht aus den Prozessen der Regelung visueller Kommunikation. Dazu gehört nicht nur die aktuelle Kanalisierung von Gezeigtem, Gesagtem und Gedachtem zugunsten eines gegenseitigen Verständnisses, sondern auch die Grundlagen dessen: Ein bereits hergestellter Glaube an die Einschätzbarkeit von Bildern, ein machtgeneriertes Wissen über Wertigkeiten des Wahrgenommenen. Die Arbeiten Johnes erzeugen eine Unsicherheit (gegenüber dem Gesehenen), von der sie gleichermaßen handeln. Sie nutzen die dokumentarische Form nicht zum aufklärerischen Aufzeigen und weisen dennoch auf Mikroeffekte einer prekarisierenden, Gewissheiten wie materielle Sicherheiten gleichermaßen unterlaufenden Politik hin. Damit bringen sie die Routine mit denjenigen Mustern zugleich zum Ausdruck und durcheinander, die Kaja Silverman das „Vor-gesehene“ genannt hat, „Darstellungsparameter, die sich fast unmittelbar aufdrängen“⁹. Das Gesehene lässt sich mit dem Vorgesehenen nicht mehr ohne weiteres in Einklang bringen. Das gilt, auf unterschiedlichen Ebenen, für die ganz normalen Durchgeknallten in Johnes Geschichten wie auch für die BetrachterInnen dieser

Geschichten. Durch das Auslösen dieser Verunsicherung, indem sie zerstörte Sicherheiten zeigt, sagt die künstlerische Arbeit auch etwas über sich selbst aus (und zwar: Seht her, ich kann „zweifelnde Gedanken“ auslösen!). Solche künstlerischen Produktionen, die den eigenen symbolischen Inwertsetzungsprozess in irgendeiner Weise thematisieren (wie Johnes Bilder durch die Auskunft über die dokumentarische Form), können auch Aufschluss geben über Verschiebungen des Symbolischen, die weit über das Kunstfeld hinausgehen. Daher können Johnes Arbeiten vom Scheitern des Bildes und dem Scheitern des Kapitalismus gleichermaßen handeln.

III.

Die Arbeit *Ship Cancellation* (2004) versammelt fünf großformatige Ausschnitte von Meeresansichten, jeweils nur Wasser, unterschiedlicher Seegang, im oberen Bilddrittel mal merklich mal weniger deutlich davon abgehobener Himmel. Alle Bilder zeigen Stellen im Meer, wie die Begleittexte eindringlich informieren, an denen Schiffe untergegangen sind. Das erste Containerschiff „Ideal X“ beispielsweise, im Nordatlantik, manövrierunfähig wegen der eigenen Fracht. Wer darin eine Metapher für den gegenwärtigen Welthandel sehen möchte, trotz Datenautobahnen auf materiellen Güterverkehr angewiesen und stets großspurig Machbarkeit proklamierend, wird sich über den auf einem der anderen Bilder repräsentierten Untergang des Frachters „Empire“ freuen.

Eine andere Serie von Wasserbildern spielt zwar ebenfalls auf globale ökonomische Zusammenhänge und ihre Effekte an, ist aber weniger vergnüglich. *Badende* (2009) zeigt ebensolche auf elf Farbfotos von Buchten und Stränden auf bzw. vor der italienischen Insel Lampedusa. Der Badespaß der Abgebildeten kontrastiert sofort mit dem Wissen, dass das Meer vor der Mittelmeerinsel zum – gleich nach der Meeresenge von Gibraltar – größten Massengrab geworden ist, entstanden als Folge der Verschärfungen globaler sozialer Ungleichheit und der Europäischen Flüchtlingspolitik.¹⁰ Dass das Scheitern der einen mit den Privilegien der anderen zusammenhängt, lässt sich für den globalen Kapitalismus besonders eindringlich am Gegensatz von TouristInnen auf der einen und MigrantInnen auf der anderen Seite

9) KAJA SILVERMAN: „DEM BLICKREGIME BEGEGNEN.“ IN: CHRISTIAN KRAVAGNA (HG.): *PRIVILEG BLICK. KRITIK DER VISUELLEN KULTUR*, BERLIN: ID 1997, S. 41-64, HIER S. 58.

10) NACH ANGABEN VON PRO ASYL (2008) STARBEN ZWISCHEN 1988 UND 2007 IM KANAL VON SIZILIEN 2.486 MENSCHEN AUF DER FLUCHT, TENDENZ STARK STEIGEND. ITALIENISCHE MENSCHENRECHTLERINNEN

SCHÄTZEN DIE ZAHL DER TOTEN FLÜCHTLING NACH ANGABEN DER ZÜRICHER ZEITUNG TAGESANZEIGER (01.04.2009) AUF RUND 10.000 IM LETZTEN JAHRZEHNT.

exemplifizieren, die beide auf sehr unterschiedliche Weise den neoliberalen Flexibilitäts- und Mobilitätsansprüchen gerecht werden.¹¹

Nicht nur im impliziten Aufgreifen dieser Gegenüberstellung bedienen sich Johnes Arbeiten meisterlich des Affekts, der in den Forderungen ans Bild im gegenwärtigen kunsttheoretischen Diskurs der Information wieder den Rang abzulaufen scheint: Schmunzeln angesichts der skurrilen Geschichten ist das Mindeste, aber auch leichtes Erschrecken, vielleicht Traurigkeit, Bitterkeit, Enttäuschung, selbstverständlich Nostalgie und vielleicht sogar Melancholie stehen auf dem für die Effekte von künstlerischen Arbeiten nicht schreibbaren Plan. Aber sie alle vergießen keine Tränen, sie bleiben trocken, staubtrocken wie der in den Arbeiten mehr oder weniger versteckte Humor, den man nicht unterschwellig nennen muss, weil es keine Schwellen zum Dahinterverstecken gibt, sondern alles offenliegt, wie es sich für Dokumentationen gehört.

Zudem ist Johnes Werk aber getragen von einer der zentralen Motivationen, mit denen auch die ersten wirklich dokumentarischen Arbeiten in die Kunst eingezogen waren: Auch Johne will etwas über die wahre Wirklichkeit aussagen. Die fiktionale Schilderung, darauf hatte bereits Michel Foucault hingewiesen, transportiert immer auch das Ziel mit, „die ungesehenen Räume des Sehens sichtbar zu machen“.¹² Von den sichtbar zu machenden, ungesehenen Räumen, von denen Foucault sprach, ist einer der Raum der Wahrheitsproduktion. In diesem bewegt sich auch jede dokumentarische Form. In der Kunst, um nochmals eine Unterscheidung Hito Steyerls aufzugreifen, existieren im Wesentlichen zwei Richtungen des Dokumentarischen: Der einen geht es um die Wahrheit des Politischen. Dazu ließe sich eine verzweigte Ahnenreihe von Beispielen entwerfen, in denen eher sozialdemokratische neben eher revolutionären und moralistische neben voyeuristischen Positionen, Sozial- neben Kriegsreportagen stehen. Der anderen Richtung geht es um die Politik der Wahrheit. Neben der parteiischen Anklage steht dabei die Reflexion der eigenen Methode.

Während im ersten Falle die Dokumentation als Waffe verstanden wird, wird in der zweiten auch die Eingebundenheit der Dokumentation in die Produktion von Wahrheit und damit in Herrschaftsprozesse thematisiert. Als juristischer Gegenstand ist das Dokument von jeher in die staatliche Wahrheitsproduktion involviert. Denn der Staat ist – wie Bourdieu¹³ gezeigt hat – der letztinstanzliche Bürge aller Dokumente. Die Eingebundenheit des Dokumentarischen in die Formen des Regierens nennt Steyerl „Dokumentalität“¹⁴.

Wie dem Dokument ergeht es gegenwärtig auch der dokumentarischen Bildform: Zum einen in der größten Legitimationskrise aller Zeiten, zum anderen aber dennoch so wirkmächtig wie nie. Dokumente entscheiden über Leben und Tod, Dokumentationen und Bilder sind in diese Entscheidungen eingebunden. Angesichts dieser Wirkmächtigkeit erscheinen die von Johne gewählten Strategien als adäquate Reaktionen – angemessen hinsichtlich der Aussagen über die wahre Wirklichkeit. Die vorgebliche Abbildung von Geschehnissen oder der authentisch wirkende Verweis auf die Nicht-Abbildbarkeit (zum Beispiel der gesunkenen Schiffe in *Ship Cancellation*) stellt nicht nur in Frage, was das Repräsentierte eigentlich zeigt („Waren da wirklich Schiffe?“), sie geht auch über die Frage nach den Grenzen der Dokumentar fotografie hinaus („Lässt sich Globalisierung bzw. Scheitern am Kapitalismus fotografieren oder nicht?“). Sie stellt das Vertrauen in das Dokument und das Bild auf die Probe und hinterfragt damit die Verhältnisse, die dieses Vertrauen nähren und die wiederum ihrerseits unter anderem auf ihm aufgebaut sind. Die „blinde Evidenz“, auf die die dokumentarische Form in der Kunst baut (und die sie selbst mit aufgebaut hat), liegt weniger in der Verlässlichkeit, dass das, was die Bilder zeigen, „wahr“ ist, als vielmehr darin, dass das Gesehene etwas „wert“ ist (Warum sollte man es sonst ansehen?). Indem Johnes Textbildgeschichten durch die mal inhaltlich geheimnisumwitterte, mal technisch-materiell aufwändige Form Symbolwert (oder das Potenzial dazu) suggerieren, dokumentieren sie zugleich auch die

11) VGL. ETWA ZYGMUNT BAUMAN: „GLOKALISIERUNG ODER WAS FÜR DIE EINEN GLOBALISIERUNG, IST FÜR DIE ANDEREN LOKALISIERUNG.“ IN: DAS ARGUMENT 217, BERLIN 1996, S.653-664, UND TOM HOLERT/ MARK TERKESSIDIS: FLIEHKRAFT. GESELLSCHAFT IN BEWEGUNG – VON MIGRANTEN UND TOURISTEN, KÖLN: VERLAG KIEPENHEUER UND WITSCH 2006.

12) VGL. JOHN RAJCHMAN: „FOUCAULTS KUNST DES SEHENS.“ IN: TOM HOLERT (HG.): IMAGINEERING. VISUELLE KULTUR UND POLITIK DER SICHTBARKEIT, KÖLN: OKTOGON 2000, S.40-63, HIER S.45F.

13) PIERRE BOURDIEU: PRAKTISCHE VERNUNFT. ZUR THEORIE DES HANDELNS, FRANKFURT A.M.: SUHRKAMP 1998.

14) „DOKUMENTALITÄT BESCHREIBT DIE

DURCHDRINGUNG EINER DOKUMENTARISCHEN WAHRHEITSPOLITIK MIT ÜBERGEORDNETEN POLITISCHEN, SOZIALEN UND EPISTEMOLOGISCHEN FORMATIONEN.“, HITO STEYERL: „POLITIK DER WAHRHEIT. DOKUMENTARISMEN IM KUNSTFELD.“ IN: SPRINGERIN, WIEN, HEFT 3/2003, BAND IX, S.18-21, HIER S.20.

Fragilität dieser kunstfeldinternen Symbolwertproduktion.

Die zentrale theoretische Frage, die der Fotograf und Theoretiker Allan Sekula einst an die Dokumentarfotografie richtete¹⁵, ob eine Fotografie jenseits der kapitalistischen Warenform möglich sei, wird mit Strategien, die wie die Johnes an Taktiken der Kommunikationsguerilla anknüpfen, quasi foucaultianisch beantwortet: Wo die Macht der Wahrheits- und Warenproduktion ist, da ist auch Widerstand. Die Arbeit *Message in a bottle – Seven Observations of Helplessness* (2008), in der der Künstler sieben Mal von hinten dabei zu sehen ist, wie er eine Flasche mit der jeweils selbst notierten Geschichte eines Scheiterns anderer ins Meer wirft, drängt sich zwar als geradezu über-unmittelbare Verbildlichung von Theodor W. Adornos negativ-dialektischem Verständnis von Kritik als einer Flaschenpost auf. Hier ist auf EmpfängerInnen und Effekte kaum zu hoffen. Dennoch stehen Johnes Arbeiten eher in der Linie von Repräsentationskritik und Fälschung im Anschluss an Foucault (während Sekulas eigene Arbeiten stärker dem marxistischen Strang künstlerischer Praktiken wie Ideologiekritik und Sozialreportage folgen). Widerstand meint hier Irritation. Die „zweifelnden Gedanken“, zu denen gerade auch die Infragestellung der eigenen künstlerischen Mittel reizt, bleiben nicht abstrakt, sondern sind in der Lage, die Eingebundenheit dieser Mittel in die Produktion von Wahrheiten und ihnen zu Grunde liegender Dispositionen ebenso zu thematisieren wie das kulturelle Scheitern des so genannten Aufbau Ost. Die Irritation des Bildregimes findet durch die Verknüpfung dieser drei Ebenen statt: die Thematisierung der eigenen Involviertheit der dokumentarischen Form in die Wahrheitsproduktion, die inhaltliche Beschäftigung mit dem Entzug von Gewissheiten plus der Umsetzung dieses Orientierungsverlusts auf das Verhältnis der künstlerischen Arbeit zum / zur BetrachterIn durch die Infragestellung des Blickwertes.

Dem Anschein der Machbarkeit und Kontrolle, den die technischen, kartografischen, lexikalischen Bilder bis zu einer Art Sichtbarkeitswahn vermitteln, setzt der fiktionale Ansatz Johnes das Schüren des Zweifels an der Evidenz, an der Selbstverständlichkeit, der Fraglosigkeit der Bilder (nicht nur in ihrer dokumentarischen Form) entgegen. Damit lenkt er den Blick auf

das Nicht-Gezeigte und den Angriff – statt gegen mehr oder weniger, gut oder schlecht repräsentierte Missstände – auf de(re)n Repräsentationskontext. Wie jeder Dokumentarismus ist auch derjenige Johnes kein neutrales und zu jedwedem Gebrauch einsetzbares Mittel, sondern immer schon in Affektregulierung und Wirklichkeitskontrolle involviert. Gerade deshalb aber enthält er zumindest ein Potenzial, dessen Generierung guter Kunst nach wie vor abverlangt werden kann, nämlich den Glauben an die Evidenz nicht nur offenzulegen und bloßzustellen, sondern ihn aus ihm selbst heraus auch zu irritieren und damit zu erschüttern. Schließlich ist die symbolische Ordnung auch jene, die die künstlerische Produktion selbst mit dem Kapitalismus verbindet.

15) VGL. ALLAN SEKULA: „DEN MODERNISMUS DEMONTIEREN, DAS DOKUMENTARISCHE NEU ERFINDEN. BEMERKUNGEN ZUR POLITIK DER REPRÄSENTATION.“ IN: HUBERTUS

VON AMELUXEN (HG.): THEORIE DER FOTOGRAFIE IV. 1980-1995. EINE ANTHOLOGIE, MÜNCHEN: SCHIRMER/MOSEL 2000, S.120-129.