

Erzählungen vom bunten Leben

Zur Fotografie von Roland Iselin

Von Nadine Olonetzky

Es war ein früher Dezemberabend und ich fuhr vom New Yorker JFK-Flughafen mit dem Bus Richtung Stadtzentrum, Grand Central Station. Wie Tausende vor und nach mir konnte ich irgendwann die Lichter der Skyline sehen und sie erschienen mir unwirklich. Wirklicher als das Wirkliche ist das Bild vom Wirklichen, so erschien es mir, und nun war ich vom zweidimensionalen Bild (Zigarettenwerbung? Architekturaufnahme? Reportagebild?) in die dreidimensionale Wirklichkeit unterwegs, als wäre ich in einen sehr seltsamen Film geraten. Diese Erfahrung ist die Erfahrung eines Menschen aus dem Medienzeitalter, in dem die Welt der alltäglichen Erfahrungen mindestens gleich stark ist wie die Welt der Bilder. Vieles ist nur durch Bilder zugänglich und medial vermittelt zu erfahren und das, was wir sehen, ist mehr oder weniger stark verbunden mit, ja verdeckt von Bildern, die uns irgendwo irgendwann unter die Augen gekommen sind und seither wie hauchzarte, bunte Folien zwischen den Augen und der Welt irrlichtern. Die Wahrnehmung ist gefärbt von diesen gesehenen Bildern, ob aus den Medien, der Kunst oder aus Filmen, und von den Erinnerungen an Erlebtes – wobei es einen Hunger nach unverstellter Sicht und Wirklichkeit gibt, gewissermassen nach dem Leben aus erster Hand, und zugleich einen Hunger nach Verdichtung, nach Erzählungen von Wirklichkeit, einem Leben aus zweiter Hand.

Sei es nun in Bildern, in Texten, in Liedern oder Filmen, in der künstlerisch verwandelten Form kann das mitunter dünne Süppchen Leben derart an Kraft gewinnen und schmackhaft werden, dass die Wirklichkeit den Kürzeren zieht. Welche der Welten *im Augenblick* auch immer die Oberhand behält, wir sehen die real existierenden Dinge, Menschen, Landschaften und konsumieren jeden Tag Bilder-Geschichten von Dingen, Menschen, Landschaften in den Zeitungen und Zeitschriften. Sie erscheinen an Plakatwänden und am Fernsehen, wo sie die Bedürfnisse nach aktueller Information und Unterhaltung stillen – heute gerne auch zum Infotainment verquickt – oder sie rühren an unsere Sehnsüchte und Wünsche und machen die dauernde Neulancierung der eigenen Identität um einen hippen Gegenstand oder eine stilistische Nuance reicher.

Durch den brutalen Wettbewerb, den sich das Fernsehen und die Printmedien liefern, durch die Bildwelten von CNN und MTV, das Überangebot an Bildern überhaupt und den Mangel an Zeit (die Pendlerzeitungen sind eine Antwort auf diese Entwicklung) hat sich die Fotoreportage längst stark verändert; es ist von Krise die Rede, wenn auch nicht auf die Informationen durch die Dokumentarfotografie verzichtet werden kann. Lange Bildstrecken jedenfalls und vertiefende, Hintergründe beleuchtende Bilder-Geschichten können und wollen sich die Printmedien in aller Regel nicht mehr leisten. Ein paar wenige Fotos stellen den Kern des Themas grell ins Scheinwerferlicht und erzeugen noch einen «Geschmack von Wirklichkeit»¹ rund um das Ereignis.

Während in den 30er Jahren die Fotografin Dorothea Lange (1895-1965) die Politiker unter anderem durch ihre für die amerikanische «Farm Security Administration» porträtierte «Heimatlose Mutter, Kalifornien» (1936) noch so aufzurütteln vermochte, dass tatsächlich etwas gegen die Armut unternommen wurde, ist heute der Glaube an

die Veränderbarkeit der Welt durch die Reportagefotografie auf ein Minimum zurückgegangen beziehungsweise naiv. Die bildliche Erzählung eines vor Ort gewesenen Autors, der Vorgefundenes festhält und seine Bild-Beute den Daheimgebliebenen mitbringt, wird erstens nur allzu häufig rein gar nichts ändern und ist zweitens durchaus einmal mit gestellten Szenen und inszenierten Porträts ergänzt. Dass auch das Reportagebild ein Konstrukt ist, wird inzwischen nicht nur von geübten Rezipienten durchschaut – die Wahrnehmung dokumentarischer Aufnahmen ist von Misstrauen und Ernüchterung begleitet. Auch wenn der Fotoreporter mitunter nach wie vor zum Helden stilisiert wird, ist doch Allgemeinut, dass seine Erzählung von individuellen Bedingungen ebenso bestimmt ist wie von der benutzten Technik, dass in einer pluralistischen Welt die einzig gültige Sicht nicht existiert und dass die ganze Bilder-Geschichte ohnehin gestellt und digital manipuliert sein könnte, also nichts von dem wiedergibt, was sie – etwa mittels Bildlegenden – vorgibt zu sein.

Künstlerinnen und Künstler umgekehrt setzen sich genauso mit der Wirklichkeit der Lebenswelten auseinander, nicht allein mit sogenannten Visionen. Auch sie kommentieren Bedingungen oder Zustände, wenn vielleicht auch mit anderen Bildsprachen. Während die Dokumentarfotografie zunehmend reportageferne Genres, inszenierte Porträts, Stilleben von Gegenständen oder Landschaftsaufnahmen, einzubeziehen begann, hat die Kunst und die Werbung längst dokumentarische Fotografien in ihr Repertoire aufgenommen (Stichworte: Andy Warhol, Benetton). Man zitiert sich gegenseitig, ironisiert, setzt die Versatzstücke aus anderen Kontexten auch zielsicher ein, um entweder die Aufmerksamkeit bestimmter Konsumentengruppen zu erreichen oder bestimmte Aussagen zu provozieren. Vor diesem Hintergrund hat sich die Frage, ob eher journalistische oder künstlerische Erzählformen adäquatere Antworten auf Ereignisse und gesellschaftliche Zustände geben könnten, vehement gestellt. Wie ist auf die Welt mit ihren vielen Wirklichkeiten zu reagieren, wie ist sie zu kommentieren, zu begleiten, wie in Bildern über sie nachzudenken?

Die Grenzen der fotografischen Genres haben sich also längst verwischt, als Roland Iselin zu fotografieren beginnt. 1958 in Kreuzlingen geboren, besucht er von 1987 bis 1990 die Höhere Schule für Soziokulturelle Animation in Zürich, was angesichts der Wahl seiner späteren fotografischen Themen nicht unbedeutend ist. Von 1991 bis 1994 studiert er an der Fotofachklasse der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und geht 1993 für ein Austauschsemester an die New Yorker School of Visual Arts, wo er später, von 1999 bis 2001, den Master of Fine Arts in bildender Kunst macht. 1993 beginnt er an seiner ersten grossen Serie zu arbeiten, «If you close the door, the night could last forever», die ihn bis 1997 beschäftigt. Schauplatz ist Zürich, genauer die verschiedenen, parallel existierenden Welten in Clubs und Hotels, Restaurants oder Vereinslokalen. Da gehen Parties ab, dort wird eine Tanzerei für Senioren veranstaltet, hier wird um Geld gespielt oder für Gott gesungen: es sind Orte, an denen die Rituale freiwillig gewählter Gruppenzugehörigkeit zelebriert werden. Die Sonne ist in den meisten Bildern ausgesperrt – «Leave the sunshine out / And say hello to never» wie es ebenso melancholisch wie lebenshungrig im Titel gebenden Song «Afterhours» von Lou Reed heisst. «All the people are talking and they're having such fun / I wish this could happen to me / But if you close the door / I'll never have to see the day again.» Ob Tango-Nacht oder Box Club, ein Pokerspiel, die Gay Party, Sechseläuten oder ein Lunch im schicken Hotel Savoy, ob die griechisch-orthodoxe Prozession oder die Andacht einiger Mitglieder der Heilsarmee, so unterschiedlich die Orte auch sein mögen, sie bilden je einen Hort, wo man sich aufgehoben fühlt, und sind gleichzeitig immer eine Plattform, um sich zu präsentieren. In schwarzem Leder, Netzstrumpf und mit Schminke, in Anzug und Krawatte, im Abendkleid oder in der Tracht und Uniform – in diesen nicht zufällig gewählten Outfits werden unterschiedlichste Lüste, Träume oder Gegenwelten zum Alltag ausgelebt. Lebensentwürfe ausprobieren wie Kleider! Allerdings gelten auch in den Räumen für Extase und Ausschweifung bestimmte Regeln. Roland Iselin erforscht sie in seinen intensiven Farbfotografien, richtet den Focus auf die Insignien der Zugehörigkeit, auf Kleider und Schmuck, auf Gesten, auf Do's and Don't's, und liefert damit eine

visuelle Feldforschung, eine Art kulturwissenschaftliche Bestandesaufnahme. Frei vom Glauben, mit diesen Bildern aufrütteln, etwas verändern zu können oder zu müssen, nimmt er seine Fotografien mit der Geste des Konstatierens auf. Roland Iselin hält «vergleichend fest», wie er sagt, stellt also die unterschiedlichsten, gesellschaftlichen Kreise und ihre Verhaltenscodes ohne zu werten zueinander in Beziehung. In fast allen Bildern wartet neben der grell-bunten oder freudigen Ausgelassenheit eine Schüchternheit und tiefe Melancholie, in vielen leuchtet die bieder-verhaltene Festfreude oder die durch und durch ritualisierte Feierlichkeit aus einem schwarz verschatteten Hintergrund heraus. Das Leben – es ist nicht einfach und nur ab und zu lustig. Roland Iselin scheut mit der Kamera die Begegnung, ja den Hautkontakt nicht. Sein Blick geht nah ans hungrig sich austobende Leben heran. Schweiß glänzt, scharf sichtbar ist die Linie des Konturenstifts um die Lippen einer Schönen, die verückt in ihrer Trance die Augen geschlossen hat. Köpfe werfen Schatten, zum Greifen spürbar sind Oberflächen, Haarschöpfe, die Materialität von Stoffen.

Auf der Suche nach einer eigenen Bildsprache, auf der Suche nach einer in der Jetztzeit angekommenen Fotografie – in Farbe – hat sich Roland Iselin damals befunden. Am Anfang der Arbeit stehend, berührt von Nan Goldins Arbeit, von Walker Evans auch, von Robert Frank oder Louis Hine, gleichzeitig beschäftigt mit der Werbefotografie, die ihm aus Zeitschriften und von Plakatwänden entgegenkommt, macht er sich dann 1997 zu einer nächsten Serie auf. Sie ist wieder in Zürich situiert, an der Motorenstrasse, wo er damals wohnt. Die «Motorenstrasse 14/PLD» – nicht in dieses Buch aufgenommen – ist sowohl eine Dokumentation dessen, was an diesem Ort jetzt passiert, als auch ein Versuch, das Moment der Inszenierung bewusst einzubeziehen. Schön herausgeputzt, um auszugehen, sollen die zu Porträtierten zum Fototermin erscheinen und der Fotograf – in der Rolle des Dokumentaristen – porträtiert die zur Selbstdarstellung Aufgeforderten. Diese wollen sich mithin von ihrer interessantesten, verführerischsten, mit ihrer Identität aufs Schokoladenhafteste übereinstimmenden Seite zeigen: Ausgelotet wird – und durchaus liebevoll – Sein und Schein, der Grenzbereich zwischen Dokumentation von Vorgefundenem und Inszenierung und die Zeichen, die die Individualität innerhalb einer Gruppe konstituieren. «Das fotografische Porträt ist das Bild von jemandem, der weiss, dass er fotografiert wird», sagte Richard Avedon (*1923) einmal, «und das, was er mit diesem Wissen anstellt, ist genauso Bestandteil der Fotografie wie das, was er anhat, oder wie er aussieht. Er ist eingebunden in den Prozess, der abrollt, und er hat einen gewissen Einfluss auf das bildnerische Resultat»². In der «Motorenstrasse 14/PLD» sind die Menschen in ihrer Umgebung situiert, ihre Porträts dann mit Stillleben von bedeutungsvollen Gegenständen wie Schminkutensilien, Kleidern oder Blumen zu einem Bildessay gefügt. Roland Iselin setzt das prekäre Spiel zwischen Fotograf und Modell bewusst ein: Wer wem ausgeliefert ist, wer sich wie zeigt – oder versteckt – gehört zum Setting und wird prägend für das Bild.

Mit seiner nächsten Arbeit, «Human Resources» (1998-2001), unternimmt Roland Iselin Schritte aus den für Feste und Feierlichkeiten reservierten Räumen und den privaten Wohnräumen hinaus in den öffentlichen Raum. Schauplatz ist jetzt New York, genauer die wie in Zürich parallel existierenden Welten der Clubs und Restaurants, der Wohnungen und der Box Clubs, in denen symbolhaft diejenigen Kämpfe stattfinden, die einem auch das (Arbeits-)Leben abverlangt, und schliesslich die New Yorker Subway. Der Begriff «Human Resources», den Roland Iselin aus einem Stelleninserat übernimmt, interpretiert den Menschen als Ware. Es sind nicht mehr Menschen mit Stärken und Schwächen, Wünschen und Träumen, Verletzungen und Traurigkeiten, mit guten und schlechten Tagen, die arbeiten. Es sind nur mehr lebende Ressourcen, Quellen für zu erwartende Gewinnmaximierung. Man kann sie je nach Bedarf einsetzen – wie Werkzeuge oder Maschinen. «Human Resources» ist als fotografischer Reigen angelegt, in dem sich die teils dokumentarischen, teils inszenierten Bilder aus mehreren thematischen Teilen der Arbeit rhythmisch ablösen: Roland Iselin zeigt etwa Männer und

Frauen in Boxclubs. Es sind vor allem Hispanics und Schwarze und ein paar wenige Weisse, die dort die Frustrationen aus dem Leib und in den Sandsack boxen, vielleicht auch in der Hoffnung, sich von ganz unten nach oben boxen zu können. Der Frotteebademantel ist weich und blau, die Boxhandschuhe auch, die Härte liegt in den Augen, die etwas preisgeben vom Leben, das hinter ihnen liegt.

Eine weitere Gruppe von Bildern zeigt Menschen, die vom Arbeitskampf und den Anstrengungen der Grossstadt erschöpft in den Schalensitzen der Subway sitzen oder liegen, schlafend. Ganz in sich versunken sind sie mitten in der Öffentlichkeit unterwegs, verletzlich in einer harten Welt in dauernder Bewegung. Die Schläfer kombiniert Roland Iselin dann mit Porträts von Menschen in ihren Wohnungen. Wohl arbeitet er hier wieder damit, wie jemand sich zeigen will, doch geht es diesmal nicht um die Vorbereitungen fürs Ausgehen, sondern um Erholung, um das Sein an einem privaten, ja intimen Ort, an dem man von den Anforderungen des Arbeitslebens und der Öffentlichkeit ein Stück weit geschützt ist. Nach den Kämpfen der Arbeit, nach der Fahrt in den öffentlichen Verkehrsmitteln mit all ihren unfreiwilligen Blickkontakten und Berührungen kommt man in den eigenen vier Wänden an, schaltet den Fernseher ein, sitzt auf dem Sofa oder im Trainer auf dem Teppich. In allen Porträts sind die Leute in ihre Umgebung eingebettet, erscheinen in der vertrauten Umgebung ihrer Wohnungen eine Spur weicher. Doch auch in der eigenen Wohnung, die Start- und Erholungsbasis ist für die Ausflüge in eine Öffentlichkeit, in der man ohne genügend starke Selbstinszenierung heillos verloren wäre, durchdringt das Theatrale das Reale.

Da «Human Resources» auch eine Fortführung von «If you close the door, the night could last forever» ist, gehören wiederum Bilder von Menschen dazu, die ausgehen, und Interieurs und Stillleben runden – wie in der «Motorenstrasse» – dieses New Yorker Sittengemälde ab. Wohl ist es wiederum das Leben mit seinen intensiven Farben, verführerischen oder ekelhaften Gerüchen, mit seiner Rauheit und Poesie, das einem hier entgegenkommt, aber Roland Iselin, der als teilnehmender Beobachter mit der Kamera unterwegs ist und sowohl Fremde wie auch Freunde und Freundinnen fotografiert, bleibt auf viel grösserer Distanz als etwa Nan Goldin (*1953). Sie bezeichnet die Menschen, die sie fotografiert, als ihre «Familie», lebt mit ihnen, kennt so ihre hellen und dunklen Seiten, ihre Gewohnheiten und Schrulligkeiten, sie ist ihnen so nah wie nur irgend möglich und dokumentiert dieses Leben schonungslos und mitfühlend. Roland Iselin beschreibt «Human Resources» denn auch als «eine Antwort auf Nan Goldins Arbeit», um die herumzukommen weder möglich noch richtig gewesen wäre, eine Art widerständischer Entgegnung auf Goldins Zelebrierung von Intimität. Roland Iselins Blick ist kühler.

In New York entsteht eine weitere Serie, «surfaces» (1999/2000), die alle Arbeiten mit einer Mittelformatkamera fotografiert ist (Ausnahme: die Subway-Bilder wurden mit einer Kleinbildkamera aufgenommen); die Motive sind im quadratischen Format als beinahe abstrakte Gruppierung von Farben, Formen und Strukturen arrangiert. Hier geht Roland Iselin mit der Kamera nah an die Körper heran, streift über die Wolle des Pullovers und die Haut, fokussiert auf die Übergänge vom Tüllbluse und Haut, von Haar und Haut, zeigt die von Leder geschützte Oberfläche des Körpers und die nackte, ungeschützte Oberfläche, schnuppert gewissermassen an Hautfalten und Stoppelbärten, an Kleidersäumen und Trägern. So genau besehen zeigt sich das Lebendige, das Körper-Sein als etwas sehr Zartes, Weiches und Verletzbares, aber auch als etwas Abstossendes, Hässliches.

2001 bricht Roland Iselin auf zum Unternehmen «Route One». Er fährt entlang der alten Nord-Süd-Verbindung im Osten der USA von Fort Kent, Maine, nach Key West, Florida. Untersuchungsgegenstände sind nicht nur die Freizeit der Menschen (und wie sie sich von derjenigen der Grossstädter unterscheidet), sondern auch die dafür gewählten Orte (und wie diese sich von denen der Grossstadt unterscheiden). Wiederum eröffnet er einen fotografischen Reigen, in dem sich Porträts von Menschen mit Porträts von Häusern – es ist eine eigentliche Typologie der amerikanischen Bauten von Norden nach Süden – abwechseln. Wiederum wird die Kontrolle, die

der Fotograf auf das Bild ausübt, unterlaufen durch seine Aufforderung an die Porträtierten, sich so zu geben, wie es ihnen passend erscheint – nur eines sollen sie nicht: lächeln! –, so dass das Moment der Selbstdarstellung Gestaltungsmittel wird. Die Gesichter und die Körper der Menschen und die Fassaden der Häuser, die sich von Norden nach Süden verändern, erzählen vom Leben, das geführt wird, von Notwendigkeiten und vom Pragmatismus, vom Schönheitsempfinden und Gestaltungswillen, von Überzeugungen und Wünschen. Frauen, Männer, Kinder schauen konzentriert, manche nur andeutungsweise lächelnd in die Kamera, sind so auf ihre Weise ‚Mona Lisas der Landstrasse‘³ und alle sind sich ihrer Person mit Verlegenheit und Stolz bewusst, manche offensiver, manche zurückhaltender. Roland Iselin wahrt in dieser Arbeit eine gewisse Distanz oder Zurückhaltung, zeigt die Häuser mit ihrer Umgebung, erzählt dieses Roadmovie mit und durch Bilder. James Agees (1909-1955) und Walker Evans’ (1903-1975) Buch «Let Us Now Praise Famous Men» (1941) ist denn auch ein Referenzpunkt für die Idee, die Bilder ohne direkt danebenstehende Bildlegende zu präsentieren. Evans’ Bilder erschienen damals ohne Legenden, ohne Datum, Ortsangabe, Namen, sind mithin auf reines Sehen angelegt, und ähnlich ist es auch in «Route One», wo die Legenden ins Buch aufgenommen werden. Es ist nicht so wichtig, wann und wo genau etwa jene prächtigen afroamerikanischen Damen fotografiert wurden, jener Mann in gelber Badehose, jenes Mädchen mit Brille und Ballettgewand, wie sie heissen und welche Berufe sie ausüben. Sie sind der Anlass für ein Bild und sie stehen in einem überpersönlichen Sinn für heute mögliches Leben, jetzt mögliche Ästhetik, für den Ausdruck einer Lebensauffassung, eines gesellschaftlich entwickelten Stils. Als Sozialreportage aussagekräftiger würden die Bilder allein durch Texte: Bildlegenden, erklärende Hintergrundberichte. So aber sind es Bilder unter Bildern im global zirkulierenden Bilderfluss und so gehen sie ein in den x-stimmigen Chor, der Geschichten vom bunten Leben erzählt.

Dass Roland Iselin nicht ein Flaneur mit Kamera ist, der spaziert und aus dem Moment heraus fotografiert, sondern allen Arbeiten Gestaltungskonzepte und Fragestellungen zugrunde legt, zeigt sich in der vorläufig letzten abgeschlossenen Serie, der «Members» (2002/2003), besonders klar. Die fotografische Reihenuntersuchung stellt Mitglieder ganz unterschiedlicher, schweizerischer Vereine vor, die Teilnehmerinnen am Holzsportwettkampf oder an der Schlagerparade etwa, die Mitglieder des Armbrustschützenvereins, des «American Dream Club» oder «Scirocco Club». Sie alle sind in voller Montur oder vollem Kriegsschmuck, mit dem Gegenstand ihrer Anbetung, ihres Vergnügens oder ihrer Herausforderung, kurz: mit den Insignien ihrer Vereinszugehörigkeit ins Bild genommen. Sie stehen nicht isoliert im weissen Raum, wie Richard Avedon es in seinen puren schwarzweissen Porträts getan hat. Roland Iselin liefert eher eine heutige, in Farbe fotografierte Typologie, die an August Sanders (1867-1964) Projekt «Antlitz der Zeit – Menschen des 20. Jahrhunderts» anknüpft, in dem Aufnahmen von Menschen – vom Arbeiter bis zum Industriellen – mit den für ihren Beruf typischen Werkzeugen oder Kleidern die damalige Zeit spiegeln.

Bis in die 70er Jahre arbeiten die meisten professionellen Fotografen und Fotografinnen fast ausschliesslich schwarzweiss, Farbe ist mehr oder weniger verpönt. Ausnahmen sind etwa Paul Outerbridge (1896-1958) oder die weitgehend unbekannt gebliebene Fotografin Evelyn Hofer (*1922). Doch mit William Eggleston’s (*1939) legendärer Ausstellung 1976 im New Yorker Museum of Modern Art und dem steigenden Bedürfnis der Printmedien nach Farbbildern beginnt sich die Farbfotografie und auch das farbige Porträt gegen die Schwarzweissfotografie durchzusetzen. Nicht die vornehme Abstraktion in Schwarzweiss, sondern Nähe zum bunten, auch trivialen und vulgären Leben und dessen Kraft und Poesie in Farbe ist gesucht. Daran arbeitet auch Roland Iselin. Er verbindet nicht nur Dokumentation von Vorgefundenem mit der Gestaltung von Bildideen, er thematisiert die Möglichkeiten des Mediums Fotografie, in unterschiedlichen Sichtweisen zu erzählen – und so dicht zu erzählen, dass die Bilder stärker werden als die Wirklichkeit, aus der sie gewonnen wurden. Ein Mittel,

diese methodisch zu beobachten, ist dabei die Wiederholung. Ihr entspricht in der Fotografie die Serie: Nicht allein das stimmige Einzelbild, vor allem die Reihung, die Erzählung in einer Abfolge machen die Wirkung aus und legen die Grundlage für Vergleiche, die wiederum eine der Grundlagen der Informationsgesellschaft sind: Was ist wo wie gesagt – oder gesehen und dargestellt – worden und was könnte also welche Bedeutung, welchen Stellenwert haben? Dass sich Künstler des Mittels der Dokumentation bedienen und Dokumentarfotografen des Mittels der Inszenierung, dass Hybridformen der Erzählung aus mehreren Bildsprachen oder aus Bildern und Texten, mehrere Sichtweisen desselben Untersuchungsgegenstands sichtbar werden lassen, entspricht der jetzigen Wirklichkeit. Institutionell und ästhetisch sind die vertiefenden fotografischen Dokumentationen und Langzeitprojekte heute ohnehin ein Teil der Kunstfotografie geworden: Institutionell, weil – wie auch hier – private oder staatliche Kulturstiftungen die Entstehung ermöglichen und nicht mehr die Medien. Es sind auch Kuratoren und Verleger, das heisst Ausstellungen und Bücher, die das Ergebnis an eine interessierte Öffentlichkeit vermitteln, mithin traditionell der Kunst vorbehaltene Bereiche, die die Distribution übernommen haben. Ästhetisch, weil sich – wie Roland Iselin – viele Fotografen als Künstler und nicht als Reporter sehen, sich sowohl die Dokumentar- wie die Kunstfotografie für Phänomene des Alltagslebens und oft übersehene Zeichen und Spuren interessieren, sie visuell beschreiben und kommentieren. Und wenn man dann in New York vom Flughafen ins Stadtzentrum fährt, die Skyline wirklich sieht und sich dabei an Bilder der Skyline erinnert, kann man vergleichend sehen, über die Dinge, ihre Erscheinung, ihre Formen, Farben und Bedeutungen nachdenken. Oder über ihnen melancholisch und lebenshungrig träumen.

¹ Siehe dazu Urs Stahel, «Reportierende Fotografie und ihre Medien» in: «Weltenblicke», Offizin Verlag 1997

² Siehe dazu Klaus Honeff, «Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche», in: «Lichtbildnisse – Das Porträt in der Fotografie», Rheinland Verlag 1982

³ Um einen Ausdruck von W.J. T. Mitchell abzuwandeln: Er nannte die von Walker Evans fotografierte namenlose Bäuerin in «Let Us Now Praise Famous Men» eine «Mona Lisa der Depression». Siehe auch Brigitte Werneburg, «Dokumentarische Reflexivität», in: «Weltenblicke», Offizin Verlag 1997