

Feldforschungen und Versuchsanordnungen

von Martin Jaeggi

In Barbara Davatz' Wohnung hängt bezeichnenderweise ein alter Farbdruck, der unter der Überschrift «Hochzeitskleider» dichtgedrängt verschiedene Vögel in Balztracht zeigt. Man ist versucht, eine Parallele zwischen diesem Bild und den fotografischen Reihungen von Davatz zu ziehen, ein zutiefst verwandtes Interesse zeichnet sie aus – das Erfassen und Lesbarmachen der sichtbaren Gestalt von Lebewesen, ein ästhetisches Wohlgefallen an ihrer Erscheinung, gepaart mit einem genau beobachtenden Wissensdrang.

Biologen beobachten Lebewesen mit freundlicher Distanz, ihnen zugehen, aber im Wissen um ihre fundamentale Fremdheit. Nur geduldige Beobachtung und präzise Darstellung eröffnen einen Zugang zu ihnen. Eine ähnliche Mischung aus Distanz, technischer Genauigkeit und beobachtendem Wissensdrang kennzeichnet den Blick von Barbara Davatz. Selbst ihre Themen könnte man durchaus als biologische Forschungsgebiete bezeichnen – Zwillinge, Sippenähnlichkeiten, urbanes Paarungsverhalten, Biotope (eine Fabrik, eine Kleiderkette) und Landschaften. Und tatsächlich studierte Barbara Davatz, die ab dem Alter von vier Jahren in einer New Yorker Vorstadt aufwuchs, neben englischer Literatur auch Biologie bevor sie mit ihren Eltern im Alter von 19 Jahren in die Schweiz zurückkehrte.

Das befremdete Staunen der Rückkehrerin, die ins Appenzellerland verpflanzt wurde, hallt nach in ihrer ersten freien Arbeit, der Serie «Souvenirs aus Appenzell», 13 handkolorierte Baryt Abzüge. Sie ist 1968 entstanden, als Davatz nach Abschluss ihrer Fotoausbildung an der Kunstgewerbeschule in Zürich für einige Monate zurück ins Appenzell zog und sich an ihre ersten Reaktionen auf diese Landschaft erinnerte. Es war eine augenzwinkernde urbane Vereinnahmung der heilen Schweizer Landwelt.

In ihrer zweiten freien Arbeit, 1972, porträtierte Barbara Davatz alle Mitarbeitenden der Firma H. Walser, einer Textildruckerei und Zwirnerei in Zürchersmühle/AR, und entwickelte dabei eine fotografische Strategie, die durch ihre Einfachheit, Klarheit und durch ihr Vertrauen in die Kraft des fotografischen Bildes bestach, und auf die sie später wieder zurückgreifen sollte.

Sie fotografierte jede Mitarbeiterin und jeden Mitarbeiter einzeln in weichem, zentriertem Licht. Es sind Dreiviertelporträts, auf Hüfthöhe abgeschnitten, die den körperlichen Gesamteindruck andeuten, jedoch den Bildschwerpunkt auf dem Gesicht lassen. Die Porträtierten stehen entspannt da, einige verschränken die Arme, andere legen die Hände übereinander oder halten sie hinter den Rücken. Die Haltungen bleiben somit vergleichbar, werden jedoch nicht künstlich vereinheitlicht. In den leichten Variationen scheinen sich Persönlichkeitsunterschiede zu zeigen. Davatz verzichtet darauf, Nähe und Intimität zu suggerieren, sondern zeigt die Porträtierten mit einer freundlich distanzierten Sachlichkeit, die einem Wissen über die Grenzen der Fotografie entspringt.

Ergänzt werden die Fotografien mit knappen Legenden – Name, Geburtsdatum, Nationalität, Arbeitsbereich. Diese Angaben erlauben

eine zweite Lesart der Bilder, die ins Überindividuelle, ins Biologische verweist, das dem persönlichen Gestaltungswillen des Einzelnen entzogen ist. Wer die Namen liest, stellt fest, dass die ausländischen Angestellten alle aus Spanien stammen, und dass in dieser Firma Ehepaare und Familienangehörige arbeiten. Man beginnt, einen spanischen Typus und Habitus auszumachen, erkennt unversehens Ähnlichkeiten unter Angehörigen derselben Familie. Mit einem Mal eröffnet sich neben den kulturell determinierten Unterschieden und den Ähnlichkeiten im Erscheinungsbild eine biologische Dimension der menschlichen Gestalt. Der Mensch wird erkennbar als Lebewesen im Spannungsfeld von Kultur und Natur, von Entscheidungsfreiheit und genetischer Vorbestimmung, ein Thema, das sich durch Barbara Davatz' Œuvre zieht.

So entsteht eine Art Gruppenporträt in 38 Bildern, das ein soziales Geflecht erfasst. Die Fotografie wird dabei zu einem Mittel, um die genaue Betrachtung des Erscheinungsbildes dieser Menschen durch Dekontextualisierung und Distanzierung zu ermöglichen, um sie «lesbar» zu machen, wobei diese «Lesbarkeit» sogleich wieder in Frage gestellt wird. Die Betrachtenden können zwar Physiognomie, Haltung und Habitus, Kleidung und Haartracht eingehend studieren und im Vergleich Schlüsse auf Persönlichkeit und soziale Stellung der Porträtierten ziehen, sie spüren dabei aber auch, dass eine Fotografie, so reich sie an Informationen auch ist, nur beschränkt das Wesen eines Menschen zu erfassen vermag. Erst im Vergleich der Fotografien untereinander wird das Erscheinungsbild des Einzelnen lesbar, die vergleichsweise geringe Aussagekraft des Einzelbildes tritt scharf hervor.

Die Fotografien konfrontieren die Betrachtenden also mit ihrem eigenen Rezeptionsprozess; sie merken, wie schnell ihr Vergleichen und Beobachten in Projektion abgeleitet, wie sie beginnen, Geschichten zu diesem Menschengeflecht zu erfinden. Die Porträts laden die Betrachtenden zum Fabulieren ein, holen sie aber durch den technisch präzisen, nachdrücklich sachlichen Aufnahmestil immer wieder auf den Boden zurück. Je länger man die Bilder betrachtet, desto mehr nimmt die Verunsicherung darüber zu, wieviel Fotografien tatsächlich aussagen können – mal überwältigen sie einen mit ihrem Reichtum an Information, im nächsten Moment jedoch prallt der Blick wieder an ihrer Oberfläche ab; die Porträtierten scheinen sich uns zu entziehen. Dieses Oszillieren verweist auf die Natur des fotografischen Bildes selbst, das semiotisch gesprochen schwach kodiert ist – es kann nur zeigen, nicht jedoch erklären. Darin liegt die Faszination des fotografischen Bildes und zugleich seine Beschränkung, die Davatz nie zu verschleiern sucht. Das Erkunden der Möglichkeiten und der Grenzen der Fotografie zieht sich durch Davatz' gesamtes Werk, eine fotografische Erkenntnistheorie zeichnet sich in ihm ab. Die Schwarzenbach-Initiative 1970 gegen die «Überfremdung» war ein Zeichen eines schwelenden Unbehagens. Im Zuge des Wirtschaftsbooms der Nachkriegszeit war die Ausländerzahl in der Schweiz rasant angestiegen. Lebten 1950 knapp 300'000 Ausländerinnen und Ausländer, vorwiegend aus Südeuropa, in der Schweiz, so waren es 1970 bereits über eine Million. Schwarzenbach, der Vater des modernen schweizerischen Rechtspopulismus, verlangte, dass die Ausländerzahl auf zehn Prozent der Bevölkerung beschränkt werden solle. Die Initiative spaltete die Schweiz, und wurde bei 75 Prozent Wahlbeteiligung mit 54 Prozent Nein-Stimmen nur knapp abgelehnt. Wie viele Kulturschaffende suchte auch

Barbara Davatz nach einem Weg, um ihrer Ablehnung gegenüber der fremdenfeindlichen Grundströmung, die damals spürbar wurde, Ausdruck zu geben, ohne jedoch Sentimentalität und Pathos zu verfallen. Sie entschied sich ganz nüchtern für die fotografische Bestandesaufnahme eines Schweizer Industriebetriebs, in dem zahlreiche Spanierinnen und Spanier arbeiteten. Die 1978 in der Zeitschrift «Kulturmagazin. Demokratische Kunst und Kulturpolitik» veröffentlichte Serie traf den Zeitgeist der Schweizer Linken. Im Gegensatz zu vielen anderen politisch motivierten Werken aus jener Zeit haftet an Davatz' Arbeit – ihrer Klarheit und Unsensibilität wegen – heute nicht mehr an. Andere Lesarten treten stattdessen in den Vordergrund.

Betrachtet man die Firmenbilder heute, so stellt man fest, dass sich im Lauf der Jahre eine Bedeutungsverschiebung ergeben hat. Zur Zeit ihrer Entstehung zeigten die Fotografien ganz unsentimental Lebenswirklichkeit. Heute erinnern sie an die untergegangene Welt der schweizerischen Textilindustrie, an die Arbeiterklasse und ihren Habitus, an ein relativ homogenes Milieu, das nicht länger existiert – nicht alleine, weil die Industrie zurückgedrängt worden ist, sondern auch, weil der gesellschaftliche Liberalisierungsschub der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre die Individualisierung der Lebensentwürfe und deren Ausdruck durch Konsumentscheidungen befördert hat. Kleidung spielte dabei eine wesentliche Rolle, sie wurde zusehends nicht mehr durch Funktionalität und gesellschaftliche Normen bestimmt, sondern wandelte sich zu einer wichtigen Form des Selbstausdrucks im öffentlichen Raum.

Die fotografische Strategie, die Davatz in «Porträt einer Schweizer Firma» erstmals anwendet, verweist auf die deutsche neusachliche Tradition typologischer Fotografie, auf den Pflanzenfotografen Karl Blossfeldt und den Porträtisten August Sander. In seinem seriellen Ansatz nimmt das Firmenporträt auch ein Verfahren der Konzeptkunst auf. Wegen der Verbindung von neusachlichem Erbe und Konzeptualismus weisen die Fotografien von Barbara Davatz eine Nähe zu den Industriebildern von Bernd und Hilla Becher auf, ihr empathisches Interesse am Menschen und seiner Gestalt hingegen verweist auf Studiofotografien von Richard Avedon und Irving Penn, die elegante Strenge mit humanistischem Pathos zu verbinden wussten. Davatz' Bilder beziehen sich somit gleichzeitig, wie es ihrer Biographie entspricht, auf die kontinentaleuropäische und auf die amerikanische Fotogeschichte. Und zugleich sehen wir in diesen Bildern das demütige Staunen der Fotografin, jenen «sense of wonder», der sie umtreibt, und an dem sie uns mit ihren Bildern immer wieder grosszügig teilhaben lässt.

Auszug aus dem Text „Feldforschungen und Versuchsanordnungen“ in der Publikation zur Ausstellung „Barbara Davatz. Fotografische Reihungen“ 2012 im Kunstmuseum Olten:

Martin Jaeggi ist Autor, Kurator, Dozent und Leiter Studiengang Bachelor Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Gegenwartskunst und Fotografie in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern. Er erhielt 2009 für seine Texte über Fotografie den Greulich Kulturpreis.