

Julia Patts,
On the Lakeshore ... and other Stories:
The visual diary of Iris Janke

in: exhibition catalogue, C/O Berlin 2011

Talents 22: Iris Janke / Julia Patts – On the Lakeshore...and other Stories

Felix Hoffmann (Ed.), C/O Berlin / Deutscher Kunstbuchverlag 2011

On the Lakeshore ... and other Stories – Das visuelle Tagebuch von Iris Janke

„It's right there, across the room – there ... and there. Then it's gone. You didn't photograph it, because you didn't think it was worth it. And now it's too late, that moment has evaporated. But another one has arrived, instantly. Now. Because life is flowing through and around us, rushing onwards and outwards, in every direction.“ (Paul Graham)¹

Das Fotografieren des eigenen Lebens ist in unserer Gesellschaft eine Selbstverständlichkeit. Digitalisierung und die immer kleinere Ausrüstung tragen dazu bei, dass die Kamera zum ständigen Begleiter unseres Alltags geworden ist. Bei besonderen Ereignissen wie Hochzeiten, Taufen oder Geburtstagen ist sie kaum mehr wegzudenken. Außergewöhnliche Momente möchte man festhalten: zur Erinnerung und als Gedächtnisstütze, zur Vergewisserung des eigenen Daseins und als Beleg für Familie, Freunde und Bekannte. Doch was in diesen Fotografien festgehalten und bezeugt wird, ist meist nur die reine Existenz der Momente – Empfindungen, Emotionen und Einschätzungen über das Erlebte lassen sich in Bildern kaum wiedergeben. Fast immer ist ein ergänzender Kommentar notwendig, um den Erfahrungshorizont, Kontext und die Bedeutung privater Fotografien zu verstehen und so einen Zugang zur persönlichen Bildwelt des Anderen zu erhalten.

Mit Fotografie vom eigenen Leben zu erzählen, eine Art visuelles Tagebuch zu führen, ist also schwierig, möchte man mehr als Erinnerungsbilder für sich selbst oder Menschen, die einem nahestehen, schaffen. Nimmt man es sich dennoch vor, muss man tagtäglich Entscheidungen treffen: Jeder einzelne Moment könnte bedeutend für die Narration sein; aus einer Vielzahl von Motiven und Ereignissen gilt es, die herauszufiltern, die Erzählfähigkeit haben, Strukturen offenlegen, Bezüge herstellen. Dabei ist es problematisch, sich an ein strenges Konzept zu halten, will man sich der Komplexität des eigenen Lebens stellen. Starre Kriterien bedeuten immer auch eine Festlegung, die all den Fragen, Unwägbarkeiten und Überraschungen des Alltags kaum gerecht werden kann. Dieser vielschichtigen Problematik muss sich auch die Fotografin Iris Janke stellen, die ihre unmittelbare Umgebung, Familie und Freunde in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellt und ihr privates Leben somit öffentlich lesbar macht. Wie alle Fotografen, die das eigene Leben zum Thema ihrer Arbeit machen, bewegt sie sich dabei auf einem schmalen Grat zwischen Konzept und Intuition, Kontrolle und Zufall.

Naaranlahti, Winter 2009, Winter 2010

„Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet, zerrinnt wie der Sand zwischen unseren Fingern. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung.“ (Andrej Tarkovskij)²

Ferien gehören zu den klassischen Sujets der privaten Fotografie, nicht nur, weil man fremde Regionen bereist, Außergewöhnliches sieht und erlebt, sondern

8

On the Lakeshore ... and other Stories: The visual diary of Iris Janke

“It's right there, across the room – there ... and there. Then it's gone. You didn't photograph it, because you didn't think it was worth it. And now it's too late, that moment has evaporated. But another one has arrived, instantly. Now. Because life is flowing through and around us, rushing onwards and outwards, in every direction.” (Paul Graham)¹

Documenting our own lives in photographs is a matter of course in modern society. Digital technology and increasingly compact equipment have made the camera a constant companion in our everyday lives; major life events like weddings, baptisms, and birthdays are almost unimaginable without it. Photographs fulfill our desire to hold on to special moments; they serve as souvenirs and memory aids, assuring us of our own existence and testifying to our relationships with family, friends, and acquaintances. But what these photographs preserve and bear witness to is often just the fact that these moments occurred; our perceptions, feelings, and interpretations of what we experienced are virtually impossible to encapsulate in pictures. Additional commentary is almost always needed for the viewer to fully grasp the breadth of experience, context, and meaning that underlies personal photographs, and in so doing to gain access to the photographer's private visual world.

To attempt autobiography in the medium of photography is difficult – especially if the aim is to produce something more than keepsake photos for a private album. To take on this challenge means making decisions: every single moment of every day could be important to the narrative; the photographer has to sift through a wealth of stories and events and select the images with the strongest narrative power, to reveal inner structures and create connections. Yet if the photographer wants to adequately reflect the complexity of her own life, any restriction to a predetermined concept becomes problematic. Fixed criteria always mean an element of predefinition; they can never do justice to all the questions, unknowns, and surprises of everyday life. Photographer Iris Janke must confront this multi-layered problematic as she shifts the focus to her immediate environment, to family and friends, disclosing her private life to a public reading. Like all photographers who have chosen their own lives as subject matter, she treads a fine line between the conceptual and the intuitive, between control and chance.

Naaranlahti, Winter 2009, Winter 2010

“The present slips and vanishes like sand between the fingers, acquiring material weight only in its recollection.” (Andrej Tarkovsky)²

Vacations are a classic subject for personal photography. This is not just because they often involve traveling to foreign lands and seeing and doing extraordinary things, but also because, ideally, they represent life lived more

9

auch, weil sie im Idealfall eine aus dem Alltag herausgehobene, bewusstere und intensivere Form des Lebens darstellen. Der biografische Ausgangspunkt für das Projekt „On the Lakeshore ... and other Stories“ war auch für die 1975 geborene Fotografin Iris Janke ein Urlaub: 2009 war sie mit ihrer Familie in einer Hütte in Finnland, wo sie das gemeinsame Zusammensein und die Landschaft wie in einem Reisetagebuch festhielt. In Kombination mit Bildern aus einem erneuten Urlaub 2010 – wieder mit der Familie, zur selben Jahreszeit, an demselben Ort – entstand die Bilderreihe, wie sie im Bildteil des Katalogs (ergänzend zur Ausstellung) präsentiert wird. Die beiden Aufenthalte werden aufeinanderfolgend als in sich geschlossene Konvolute vorgestellt, schlicht betitelt „Naaranlahti, Winter 2009“ und „Naaranlahti, Winter 2010“.

In gedeckten Farben und weichem Licht erzählt Iris Janke vom zarten Miteinander in der schummrigen Hütte, der Abgeschiedenheit der Gegend, den Beschäftigungen in und mit der fast märchenhaft wirkenden Natur. Auch vermeintlich Belangloses wird als visuelles Zeugnis für eine spätere Erinnerung festgehalten: Unscheinbare Gesten und Dinge, vertraute und alltägliche Wahrnehmungen erlangen durch den fotografischen Akt ein anderes Gewicht: „Sie werden zum Ereignis, da sie genauer beobachtet und aufgenommen wurden“, so die Fotografin.³ Der konzentrierte Blick auf die kleinen Zeichen des Zusammenlebens erzeugt eine Stimmung, die von Verlangsamung und Innehalten geprägt ist. In Abkehr von den gegenwärtig dominanten Diskursen zu Medien, Mode oder Technik erinnert die Bildwelt der Naaranlahti-Serie bisweilen an die „paysage intime“ der Schule von Barbizon (Abb. 1) oder die Sehnsuchtslandschaften der Romantiker. In stiller Poesie und entrückter Stimmung wirken sie, als wären sie aus einer anderen Zeit in die unsrige transferiert. „Welcome“ steht auf einem kleinen Schild am Wegesrand, und da es keinen offensichtlichen Ort markiert, erscheint es wie eine Aufforderung, sich in die Winterlandschaft eingeladen zu fühlen. Und dennoch tauchen wir nicht völlig in diese Welt ein. Eine gewisse Distanz bleibt gewahrt, die der Haltung der Fotografin zu entsprechen scheint. Die Beobachtung ihres Umfeldes ist geprägt von Zurückhaltung und In-Ruhe-Lassen, sie überschreitet weder räumliche noch emotionale Grenzen. Zudem wenden sich die Personen häufig von der Kamera (und damit dem Betrachter) ab oder verbergen sich hinter Masken und dicker Schneekleidung, fast so, als würden sie sich weigern, durch ein Bild festgelegt zu werden. Hier wird das klassische Anliegen der Porträtfotografie – Charakter und Wesen im Bild widerzuspiegeln – zugunsten von Offenheit und Deutungsfreiheit aufgegeben. Stattdessen werden dem Betrachter Freiräume geschaffen, in denen er Anknüpfungspunkte für eigene Geschichten und Gedanken finden kann.

Erzählerische Kraft entwickeln die Fotografien in der Reihung, in der Bilder unterschiedlicher Formate und unterschiedlichen Inhalts zusammengestellt werden. Dazwischen stehen weiße Seiten, die die Narration unterbrechen. Durch die



Abb./fig. 1
Camille Corot
Das Kastanienwäldchen/
The Chestnut Grove
Öl auf Leinwand/Oil on
canvas . ca. 1830–40

consciously, more intensely – the experience of life outside quotidian existence. The biographical starting point for Iris Janke’s recent work, “On the Lakeshore ... and other Stories,” was, in fact, a vacation. In 2009, the 34-year old photographer and her family stayed at a cabin in Finland, where she chronicled their time together and the Finnish landscape in a form not unlike a travel diary. A second vacation in 2010 – again with her family, at the same time of year and in the same place – gave rise to the series of photographs published in the plate section of this catalog (containing additional works to those in the exhibition). The two trips to Finland are presented sequentially as two self-contained portfolios, entitled simply “Naaranlahti, Winter 2009” and “Naaranlahti, Winter 2010.”

With muted tones and subdued lighting, Iris Janke tells a poignant story of time spent together in the dusky cabin, of the solitude of the region, and of activities undertaken in the fairytale-like environs. Even events that may seem banal are recorded as visual evidence for some later recollection. The photographic act lends subtle gestures and insignificant things, familiar and everyday perceptions new weight: “They become events because they were carefully observed and photographed.”³ The concentration on minute signs of coexistence creates a still, tranquil, contemplative mood. In turning away from the discourses on the media, fashion, and technology that dominate contemporary photography, the visual world of the Naaranlahti series calls to mind the *paysage intime* of the Barbizon school of landscape painting (fig. 1) or the nostalgic longing of the Romantic painters. The serenely poetic, otherworldly aura of Janke’s photographs makes it seem as if they had been transported into our time from another age. The word “welcome” appears on a small sign at the side of the road. Since it doesn’t indicate the threshold to any particular place, it seems like a summons, an invitation into the wintry landscape. And yet this world does not take us completely inside. A certain distance is preserved that seems to correspond to the photographer’s own. She observes her environment unobtrusively, leaving things largely as she finds them, never overstepping spatial or emotional boundaries. The people in the photographs often stand with their backs to the camera (and thus to the viewer) or conceal themselves behind masks or heavy winter clothing. It is almost as if they were refusing to accept being captured in the photograph. Here, the photographer has abandoned the classic credo of portrait photography – to reveal the character and inner essence of the subject – in favor of allowing the images to remain open, free for viewer interpretation. In doing this, she grants us as viewers the freedom to seek out our own associations in them, to find points of reference for our own thoughts and stories.

A powerful narrative force unfolds in Janke’s photographs, set into motion by the unique constellations into which they are arranged – groups comprising photographs of different formats and with diverse subject matter. Empty spaces between the images interrupt the flow of narrative. The joint presentation of these two distinct portfolios allows the photographs from 2009 and 2010

gemeinsame Präsentation treten die Konvolute aus den Jahren 2009 und 2010 in einen Dialog. Stimmungen und Sujets werden wiederholt, so dass Parallelen und Kontinuitäten, Möglichkeiten zum Vergleich und zur Gegenüberstellung entstehen: in den Schnee gebaute Iglus, Langlaufspuren, die in die Wälder führen, Menschen in den Räumen der Hütte, Fundstücke und Mitgebrachtes der Kinder. Entwicklungen und Veränderungen werden jedoch in keiner Vorher-Nachher-Rhetorik durchdekliniert, sondern scheinen dem subjektiven Prozess von Wahrnehmen und Erinnern zu folgen: Kleine Geschichten werden angedeutet, an anderer Stelle weitergesponnen und doch nicht zu Ende erzählt. Es entstehen Verknüpfungen und Assoziationen, jedoch auch sonderbare Zwischenräume und Leerstellen, die die vergehende Zeit spürbar machen.

12

Geologie der Erinnerung

„Die Ereignisse folgen nicht nur aufeinander, sie haben nicht nur einen chronologischen Verlauf; sie erfahren entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Vergangenheitsschicht [...] eine fortwährende Veränderung.“ (Gilles Deleuze)⁴

Die Arbeit, die sich für Iris Janke aus der Beobachtung von Familie und Freunden ergeben hat, und die sie seitdem verfolgt, ist Work in Progress. Ohne die zeitliche Begrenzung und räumliche Distanzierung der Reise, die eine gewisse Abgeschlossenheit zulässt, präsentiert sie ihre Fotografien nicht mehr linear. In den Ausstellungsräumen von C/O Berlin installiert und kombiniert sie Bilder unterschiedlicher Formate in asymmetrischen Feldern an den Wänden. Nach inhaltlichen, formalen und assoziativen Gesichtspunkten werden Aufnahmen kombiniert, die sich zu thematischen Clustern um ihr nahestehende Personen, Beziehungen oder Orte verdichten. Quadratische Bilder wechseln sich mit Hoch- und Querformaten ab, Farbfotografien mit Schwarz-Weiß-Bildern, ältere mit aktuellen Aufnahmen; ausgewogen komponierte und fokussierte Bilder werden mit beiläufigen, fast schnapschussartigen Fotos verknüpft. Ein Bild kommentiert ein anderes oder ergänzt es; Bezüge entstehen, die sich auch dem Betrachter erschließen, der die Orte, Personen und ihre Beziehungen nicht kennt.

Vereinzelt gliedert Iris Janke auch Bilder aus den Familienalben ihrer Eltern in diese Bildcluster ein. In das Tableau über ihre Kinder integriert sie zwei Fotografien von sich selbst als kleines Mädchen, die sich fast nahtlos in das Bildfeld einfügen. Die Gegenüberstellung von Motiven und Stimmungen, die sich innerhalb unterschiedlicher Generationen wiederholen, unterstreicht den nostalgischen Charakter der Bilder. Die gefundenen Fotografien ergänzen die eigenen und erweitern das Dargestellte um eine weitere Zeitebene. Die eigene Vergangenheit setzt Iris Janke so ins Verhältnis zur Wahrnehmung der Gegenwart. Bilder aus dem fotografischen Archiv ihrer Mutter (die selbst Fotografin



Abb./fig. 2
Iris Janke
Studie 1/1
a.d.S./from the series
On the Lakeshore
... and other Stories
1 C-Print und/and
1 Gelatine Silver Print
1975/2010

to enter into a dialog. Moods and themes repeat themselves, revealing parallels and continuities, opening up possibilities for comparison and contrast: igloos built in the snow, cross-country ski tracks pointing into the forest, people in different rooms of the cabin, things the children found and brought home. Janke does not attempt to create an exhaustive catalog of changes and developments as a simple before-and-after discourse; instead, she seems to trace the subjective process of perceiving and remembering. Janke alludes to stories, picking up the narrative threads again in another place, yet never indicating exactly how they end. Connections and associations emerge from this structure, but also strange gaps and voids that make the passage of time seem almost physically palpable.

13

The geology of memory

“Events do not just succeed each other or simply follow a chronological course; they are constantly being rearranged according to whether they belong to a particular sheet of the past, a particular continuum of age, all of which coexist.” (Gilles Deleuze)⁴



The work that emerged from Iris Janke's observation of her family and friends – and the one she has pursued ever since – is a work in progress. She presents the photographs outside any linear continuum: the temporal delimitation and spatial separation of travel, which create a certain feeling of self-contained seclusion, are gone. She has arranged the photographs on the walls of C/O Berlin in asymmetrical groups containing photographs of different sizes and formats hung at varying heights. They are grouped according to subject matter, formal criteria, and by association into thematic clusters that revolve around friends and family, relationships, and places. Square-format photographs alternate with landscape and portrait

formats, color prints with black-and-white photographs, older images with more recent work. Carefully composed images, some of them staged, are set against casual, almost snapshot-like photographs. In this way, one photo reflects, elucidates, or complements another. References arise that are accessible even to the viewer who does not know the place, the people, or their relationships.

In isolated instances, Janke incorporates photographs from her parents' photo albums into these clusters. She includes two photographs of herself as a young girl that fit almost seamlessly into the grouping with pictures of her own children. The juxtaposition of motifs and moods as they recur across different generations underscores the nostalgic character of the images. The found photographs complement her own and enlarge the work, adding an additional temporal dimension. She thus forges a direct relationship between her own past and her perception of the present. Photographs from the archive of her mother (a photographer herself) serve to trigger an associative process by which Janke picks

ist) dienen ihr zur assoziativen Weiterentwicklung innerhalb ihrer eigenen Welt (Abb. 2). Iris Janke macht dabei keine Unterschiede zwischen eigenen und gefundenen, privaten, dokumentarischen oder inszenierten Bildern.

In der Wahrnehmung des Betrachters verdichten sich nach und nach Vorstellungen von den abgebildeten Personen, von Familie und Heimat, von Freundschaften und Beziehungen, die jedoch vage und rätselhaft bleiben, da sich die Tableaus einer klaren Lesbarkeit und offenkundigen Struktur verweigern. Durch das freie Spiel mit heterogenen Bildern und verschiedenen Zeitebenen arbeitet Iris Janke gegen trügerische Vorstellungen von Abgeschlossenheit und Einheit. Die Anordnung in freier Kombinatorik entspricht der autobiografischen Erzählstruktur. Denn das Leben hat keine Geschichte im wörtlichen Sinne. Es verläuft nicht zielgerichtet, sondern verkettet Situationen und kann sich in alle Richtungen verzweigen. Es als dramatische Folge zu beschreiben, ist erst in der Retrospektive und durch die Beschränkung auf ein definiertes, abgeschlossenes Thema möglich. Mit der Installation der Bilder im Raum verweigert sich Iris Janke deswegen einer Bildererzählung im engeren Sinne. Narrative Elemente haben ihren Platz innerhalb der Präsentation, die im Kern jedoch dem Prinzip einer Schichtung, einer Kartographie folgt, so dass mentale Vorgänge und Denkrichtungen im Bild nachvollzogen werden – eine geologische Beschreibung der Erinnerung.

Der Moment dazwischen

„Der Augenblick, den man sucht, liegt unsichtbar zwischen zwei sichtbaren Momenten.“ (Johan van der Keuken)⁵

Es ist ein Gemeinplatz zu sagen, dass Fotografie die Zeit anhält; es liegt im Wesen des Mediums, die Zeit auf einen Punkt zu reduzieren. Das Einfangen des „entscheidenden Augenblicks“⁶ war bereits vor Henri Cartier-Bresson das Ziel der meisten Fotografen: das Erkennen des Moments, in dem alle Elemente vor dem Sucher sich zum aussagekräftigen Motiv zusammenfinden. Doch das Festhalten eines Augenblicks bedeutet immer auch eine Festlegung. Alle Momente davor und danach werden aussortiert, ein zeitliches Fragment soll als pars pro toto stehen. Die Flüchtigkeit des Moments wird zugunsten von visueller Geschlossenheit negiert. Iris Janke widersetzt sich dieser mythischen Suche nach dem richtigen Augenblick, sie misstraut dem einen Bild, das in totaler Verdichtung komplexe Bedeutungen zusammenfassen soll. Deshalb folgt sie in ihrer Arbeitsweise einem anderen Prinzip. Häufig zeigt sie Bilder, die einander ähneln. Sie fotografiert dieselben Menschen und Orte immer wieder und entdeckt dabei ähnliche Gesten, Stimmungen und Motive. So entstehen Analogien und Variationen, die mit dem Begriff der Wiederholung vielleicht nur unklar umrissen sind. Johan van der Keuken, der in seinen Filmen ähnlich arbeitet, vergleicht dieses Prinzip des



Abb./fig. 3
Iris Janke
Ben und Nicolas/
Leo und Nicolas
a.d.S./from the series
On the Lakeshore
... and other Stories
2 C-Prints
2009/2010

14

up on themes and elaborates them further within her own world (fig. 2). Her approach does not distinguish in any significant way between her own photographs and those of others, or between documentary and staged photography.

In the viewer's imagination, mental pictures slowly begin to crystallize – of family and friends, of friendships and relationships. Yet these remain vague and mysterious, since the assembled photographic tableaux refuse to present clear legibility or an obvious structure. In the uncontrived play of heterogeneous images and temporal dimensions, Janke labors to resist illusory ideas of completion and unity. The arrangement of images into freely conceived groups is an analogue to the autobiographical narrative structure itself. For, in a very literal sense, life has no history: it does not follow a teleological course but forms a chain of interlinked situations that can branch off any time in any direction. Only in retrospect does it become possible to understand life as a dramatic sequence of events, and only by focusing on a specific theme that has played itself out. Through her arrangement of the photographs in the exhibition space, Janke refuses to let this work be read as a visual narrative in a narrower sense, although narrative elements have their place within it. At its core, the presentation follows a principle of layering, of cartography, so that mental processes and intersecting lines of thought can be traced in the pictures: a geological depiction of memory.

The moment in between

“The moment one seeks lies, invisible, between two visible moments.” (Johan van der Keuken)⁵



It is a truism to say that photography freezes time: it is the very nature of the medium to reduce the temporal continuum to discrete, individual points. Long before Cartier-Bresson coined the phrase, capturing the “decisive moment”⁶ was the credo and aspiration of most photographers: the precise point at which all of the elements came before the viewfinder, converging in a powerful image. But capturing that moment also always means being tied to it. All of the moments before and after are left aside, and one fragment is plucked out of time to stand for all the others, pars pro toto. The transience of the moment is negated to ensure the unity of the whole. Iris Janke refuses to engage in this mythic search for the right moment. She mistrusts the attempt to find that one total image that can consolidate all complex meanings within it. Accordingly, her approach follows a different principle. Many of her pictures resemble one another. She returns again and again to the same people and places, photographing them repeatedly, discovering similarities of gesture, mood, and motif. Analogies and variations come into view that can only imprecisely be described with the term “repetition.” Johan van der Keuken takes a very similar approach in his

15

wiederkehrenden Blickes mit dem, „was man manchmal aus einem hochfliegenden Flugzeug sieht: Wolken, darunter Wolken, darunter Wolken, und wenn es in der untersten Wolkenschicht ein Loch gibt, sieht man sogar die Erde. Das Bild der Erde wird nicht wiederholt, die Erde ist einfach da, aber sie wird zeitweise dem Auge entzogen. Jedes Mal, wenn ein Bild aus der Tiefe auftaucht, verändert sich etwas; in der Größe, der Intensität oder der Bewegung, in der Beziehung, die es mit anderen Bildern (aus anderen Schichten) eingeht.“⁷



An wenigen Stellen nimmt Iris Janke Eingriffe vor, in denen sie Vergleichbarkeiten herstellt. Wenn ihr Sohn mit einem Freund vor einem Haus sitzt (Abb. 3), mag das ein Moment gewesen sein, den sie gerne festhalten wollte. Wenn er mit einem anderen Freund ein Jahr später am selben Ort in fast identischer Haltung wieder dort sitzt, sind sie höchstwahrscheinlich von der Fotografin so positioniert worden. Doch diese Inszenierungen dienen der Verdichtung der Wirkung, die zwei ähnliche Bilder auf den Betrachter haben. Der Blick wird auf diese Weise weniger auf die Ähnlichkeiten als auf die Unterschiede gelenkt. Dieses Phänomen lässt sich auch an Arbeiten anderer beobachten, etwa in Roni Horns „You are the Weather“ (Abb. 4): Die genaue Beobachtung von einem Sujet in stetiger Wiederholung ist dort das zentrale Verfahren. Durch die große Vergleichbarkeit des scheinbar Immergleichen werden die kleinen Abweichungen zum zentralen Thema. Ähnlichkeit und Unterschied bedingen sich: Wir sehen vor allem dann, was sich verändert, wenn vieles gleich bleibt.



Abb./fig. 4
Roni Horn
a.d.S./from the series
You are the weather
36 Gelatine Silver Prints
und/and 64 C-Prints
1994–1995

Noch deutlicher wird dieses Prinzip auch bei Iris Janke dort, wo sie es in konzentrierter, quasi verkleinerter Form anwendet. Mehrfach zeigt sie kurze, fast filmisch wirkende Sequenzen von zwei oder drei Bildern, die sie unmittelbar nacheinander aufgenommen hat. Der Abstand von wenigen Sekunden oder noch weniger lenkt die Aufmerksamkeit auf die kleinen Unterschiede: Ein Kopf wird gesenkt, jemand entfernt sich langsam aus dem Bild, eine Blickrichtung ändert sich. Der Fluss der Zeit wird in kurzen Abständen eingefroren und so wieder sichtbar gemacht. Die verschiedenen Aufnahmen desselben Moments werden als gleichwertig präsentiert. Paul Graham, der häufig in Sequenzen fotografiert, hat dies folgendermaßen beschrieben: „Als ich zum Beispiel in Vegas einen Mann fotografiert habe, der an einer Bushaltestelle eine Zigarette rauchte, musste ich auf einmal innehalten, einen Schritt zurücktreten, und mir wurde klar, dass der Moment davor und der Moment danach genauso wertvoll sind wie der Augenblick, in dem er den perfekten Zug an seiner Zigarette nimmt“⁸ (Abb. 5) Das Misstrauen gegenüber dem Einzelbild führt zwangsläufig zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Zusammenstellung der Fotografien im Ausstellungsraum oder in Buchform. Ähnlich wie Paul Graham nutzt auch Iris Janke die Präsentationsformen nicht nur, um ihre Bilder miteinander in Beziehung zu setzen. Gezielt werden auch Zwischenräume oder weiße Seiten genutzt, um die Aufmerksamkeit auf die leeren Stellen dazwischen zu lenken. Sie schaffen Zäsuren und verweisen auf die Momente, die gerade nicht festgehalten wurden. So wird nicht nur der Verlauf der Zeit sichtbar gemacht, es wird auch der fotografische Prozess reflektiert und problematisiert.

films. He compares this principle of the repeated view with “what you sometimes see from an airplane flying at high altitude: clouds, clouds below them, clouds further below, and if there is a hole in the lowest stratum of clouds you can even see the earth. The picture you see does not repeat itself: the earth is just there, but occasionally it disappears from view. Every time a picture of the earth appears from below, something changes; in size, in intensity, in movement, and in relationship to other pictures (from other strata).”⁷



Abb./fig. 5
Paul Graham
Las Vegas (Mann an der
Bushaltestelle/
Man waiting for bus)
a.d.S./from the series
Shimmer of Possibility
6 C-Prints
2005

In a few places, Iris Janke intervenes to create deliberate comparisons. When she took the picture of her son sitting with a friend in front of a house (fig. 3), perhaps she just wanted to capture that scene. But when she took the picture of him sitting with a different friend in the same place and almost the same position one year later, it seems likely that she positioned them that way. This staging does intensify the impact that two similar pictures have on the viewer: it directs the viewer’s attention less toward the similarities than toward the

differences. This phenomenon can also be seen in works by Roni Horn such as “You are the Weather” (fig. 4), in which the close observation of a single subject, repeated continually with slight variation, is a central approach. Through the overwhelming similarity of multiple images that seem almost identical, small variations become the dominant theme. Similarity and difference are mutually dependent: when so much remains the same, we see primarily what changes.

This principle is still more clearly expressed in Iris Janke’s work, where she applies it in a more concentrated, quasi-reduced form. In many places she lays out brief, almost filmic sequences of two or three photographs shot in direct succession. The interval of just a few seconds between them or even less calls our attention to the tiny variations: the head is lower, a figure moves gradually out of the picture, a gaze shifts. The flow of time only becomes truly visible when it is stopped at close intervals. Equal significance is granted to different shots of the same moments. Paul Graham, who often takes photographs in sequences, described this process as follows: “For example, while photographing a man smoking at a bus stop in Vegas, I just had to slow down, take a step back, and realize that the moment before and the moment after are just as valuable as the instant when he takes the perfect drag on the cigarette.”⁸ (fig. 5) The mistrust of the single photograph leads inevitably to an intense exploration of the possibilities for combining photographs in the exhibition space or in book form. Like Paul Graham, Janke uses these different forms of presentation not just to establish relationships between the pictures themselves: she also uses the area between them on the wall or blank pages in a book to intentionally guide the viewer’s attention to the empty spaces in between. They inject caesurae and point to precisely those moments that were not captured. In this way, she renders the flow of time visible, while also exploring and interrogating the photographic process.

In dem Bildpaar „Nicolas 2009/2010“, das den Sohn von Iris Janke in Rückenansicht auf einem Stuhl sitzend zeigt, vermischen sich die beiden beschriebenen Ebenen: das Wiederaufgreifen eines Motifs in zeitlichem Abstand und eine scheinbare Bewegungssequenz. Dem flüchtigen Blick mag es erscheinen, als seien die zwei Bilder unmittelbar hintereinander aufgenommen worden. Eben sitzt der kleine Junge noch auf dem Stuhl, um kurz darauf aufzustehen. Doch beim genaueren Hinsehen entdeckt man, dass der Stuhl ein anderer ist, auch die Hose ist nicht mehr dieselbe. Details weisen den Betrachter darauf hin, dass das Foto zu einem späteren Zeitpunkt gemacht wurde. Inszenierung hat auch bei dieser Bilderfolge sicher eine Rolle gespielt, wodurch sie aus der Dokumentation eines Augenblicks heraustritt und eine zweite Ebene erhält. Die Fotos scheinen nicht nur einen Bewegungsablauf festzuhalten, sie beschreiben auch eine metaphorische Bewegung weg vom Betrachter, weg von der Fotografin – eine Geste der Selbstständigkeit, ein kleiner Schritt ins Leben.



Abb./fig. 6
Sally Mann
Candy Cigarette
Gelatine Silver Print
1989

Kinder im Bild

„Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war.“ (Peter Handke)⁹

Schon seit den Anfängen der Fotografie gehören Kinder zu den beliebtesten Motiven. Die Erfindung der neuen Technik fiel in eine Zeit, die, geprägt von Wertevorstellungen des Bürgertums, die Kindheit idealisierte. Der biedermeierliche Kult um Privat- und Familienleben hatte das häusliche Glück in den eigenen vier Wänden, die Kleinfamilie, zum Ort der Beruhigung und Bewältigung der immer unübersichtlicher werdenden Gesellschaft erhoben. Kinder waren als Beweise des intakten Familienlebens konstitutiv, sie galten als Sinnbilder von Unschuld und Reinheit. Zunächst wurden die Kinder in aufwendigen Porträtsituationen von Studiofotografen festgehalten. Mit zunehmender Vereinfachung des Mediums verbreiteten sich Amateurkameras, die zum festen Zubehör jeder Familie wurden. Die Beobachtung der eigenen Kinder beim Aufwachsen ist Hauptthema der meisten Familienalben, die manchmal überhaupt erst anlässlich der Geburt des ersten Kindes angelegt werden. Im familiären Kontext ist die Rolle des Kindes festgelegt – vornehmlich sind sie der Nachwuchs der Eltern, wie Thomas Mann es ausdrückte: „Fortsetzung und Wiederbeginn meiner Selbst unter neuen Bedingungen.“¹⁰ Es ist leicht nachvollziehbar, dass Wunschvorstellungen und Projektionen der Eltern erheblichen Einfluss auf die Darstellung von Kindern haben. Das Genre der Kinderfotografie ist dementsprechend von Idealisierung und Fremdbestimmung geprägt, von präzisen und vagen Vorstellungen von dem, was Kind-Sein bedeutet. Visuelle und emotionale Klischees entfalten bis zum heutigen Tage ihre Wirkungsmacht. Auch aus diesem Grunde ist das Fotografieren von Kindern in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie wenig verbreitet. Dennoch gibt es Fotografen, die sich mit bemerkenswerter Ernsthaftigkeit und Einfühlungsvermögen – oft in Auseinandersetzung

19

The pair of photos that show Nicolas in rear view sitting on a chair bring together the two levels – the return to a motif after an interval of time, and the apparent sequence of movements. At first glance, it appears as though the two pictures were taken one immediately after the other. The small boy was sitting on the chair only a moment ago, only to stand up again shortly thereafter. Yet upon closer examination we discover that the chair is not the same chair; the pants, too, are no longer the same pants. Details suggest that one photograph was taken at a later point in time. It becomes clear to the viewer that there is an element of staging at work in this series, making it more than a simple documentation of events in a given moment, and infusing it with a second layer of meaning. The photographs seem not only to capture a series of movements but to describe a metaphorical movement away from the viewer, away from the photographer – a gesture of self-sufficiency, a small step into life.



Abb./fig. 7
Ingar Krauss
Hannah, Zechin 2005
Gelatine Silver Print
2005

Children in the picture

“When the child was a child, it didn’t know it was a child ...” (Peter Handke)⁹

Since the birth of photography, children have held a place among the most enduring and beloved photographic subjects. The photographic technique was indeed invented during a period that was profoundly shaped by middle class moral values and an idealized vision of childhood. The Biedermeier cult of domestic bliss had elevated the private home and the nuclear family to a prominent status as a haven of peace and refuge from a society that was becoming increasingly complex. Children offered evidence of an intact family life: they were crucial elements of the idyll, symbols of innocence and purity. Initially children were photographed by studio

photographers in lavish portrait settings. As the technology of the medium advanced, amateur cameras became available and were soon a permanent fixture of family life. To this day, family albums revolve around the children in the family, tracing their development as they grow up, and often beginning with the birth of the first child. In the family context, the role of the child is clearly defined – children are, above all else, their parents’ offspring. As Thomas Mann expressed it, they are “a continuation, a new beginning of myself under new conditions.”¹⁰ It is easy to see why parents’ aspirations and projections have a considerable influence on how their children are represented visually. Child photography is a genre shaped by forces of both idealization and subjection, by conceptions both precise and indistinct of what childhood means. The visual and emotional clichés that defined this genre at its inception remain powerful and persistent up to the present day. Even so, and perhaps even precisely because of this, numerous photographers have sought to explore the phenomenon of childhood in an empathetic, serious way – often even when photographing their own children. Photographers like Sally Mann (fig. 6),

über lange Zeiträume hinweg – mit dem Phänomen Kindheit (und nachfolgend auch mit Pubertät und Adoleszenz) auseinandersetzen. In der Beobachtung von Kindern widmen sich Fotografinnen und Fotografen wie Sally Mann (Abb. 6), Rineke Dijkstra, Sharon Lockhart, Eva Bertram und Ingar Krauss (Abb. 7) nicht nur der körperlichen Veränderung der Heranwachsenden. Sie werden auch der Besonderheit und dem Eigensinn der Kinder gerecht, reflektieren ihre aufkeimende Sexualität und Verwundbarkeit, beobachten Kreativität und Erfindungsgeist und thematisieren auch dunkle Seiten und Schwere von Kind-Sein und Erwachsen-Werden. Sie nehmen Kinder als eigenständige und facettenreiche Menschen wahr, respektieren die Ernsthaftigkeit ihres Spiels, den kindlichen Kosmos in all seiner Eigenheit.

20

Fotografien von Kindern nehmen in der Reihe „On the Lakeshore ... and other Stories“ großen Raum ein. Auch Iris Janke verweigert sich in ihrer Arbeit den süßlichen Stereotypen. Stets bei sich und dem was sie tun, wirken die Kinder in ihren Fotografien fast autark, manchmal auch ein wenig rätselhaft. Häufig entziehen sie sich den Blicken des Betrachters, wenden sich ab oder haben ihre Gesichter versteckt. Versunken ins Spiel, verbunden mit der Natur, im körperlichen Umgang miteinander – immer agieren sie ganz selbstverständlich, fast ursprünglich. So bleibt trotz der emotionalen Nähe und Hinwendung der Fotografin zu ihren Kindern ein gewisser Abstand gewahrt. Die Welt der Kinder ist eine andere als die der Erwachsenen.

Polaroids

„Die Fotografie idealisiert die uns umgebende Welt, indem sie uns die scheinbar vergessenen Objekte anhand wahrer Bilder nahebringt. Die Gegenstände erlangen so eine Aura, die sich nicht auf einen sakralen Ursprung bezieht, sondern von der fotografischen Würdigung herrührt.“ (Michel Frizot)¹¹

Der Fotograf Hans Aarsman bekam von seiner Mutter vor ihrem Tod mehrere Figuren, die sie in einer Beschäftigungstherapie angefertigt hatte. Ohne eine Verwendung dafür zu haben, jedoch unfähig, sie wegzuworfen, fand er durch die Fotografie einen Ausweg: Er fotografierte die Figuren, und war anschließend in der Lage, sich von ihnen zu trennen (Abb. 8). Dies wurde für ihn zur Methode, sich zahlreicher Dinge zu entledigen, darunter auch Erinnerungsstücke seiner Kindheit und Andenken an vergangene Beziehungen – meist Dinge, die keinen praktischen, sondern einen emotionalen Wert besaßen, der sich auf die Fotografien übertragen ließ, die ihm fortan zum Ersatz wurden. Iris Janke hält in Polaroid-Fotografien Dinge fest, die ihr Sohn gefunden oder angefertigt hat: Zeichnungen, Basteleien aus Pappe und Holz, Kreationen aus Schrott und Überbleibseln des Alltags, Gefundenes, Ausgeschnittenes und Übermaltes (Abb. 9 und 10). Die Isolation durch die Fotografie ermöglicht ein genaues Hinsehen, das das schöpferische Vorgehen des Kindes nachvollziehen



Abb./fig. 8
Hans Aarsman
My mother's figurine,
thrown away
on 17 May 2001
C-Print
2001

21

Rineke Dijkstra, Roni Horn, Eva Bertram, and Ingar Krauss (fig. 7) have photographed children over long periods of time, doing much more than simply documenting the physical changes that occur from childhood to adulthood: they attempt to do justice to the unique character and independent spirit of the children they photograph, reflecting on their nascent sexuality and vulnerability, their creativity and inventiveness, and the dark sides and difficulties of being a child and becoming an adult. They see children as autonomous and multifaceted beings, respecting the seriousness of their play and the childhood cosmos in all its unique manifestations.

Photographs of children occupy a significant place in the series “On the Lakeshore ... and other Stories.” Yet like these other photographers, Iris Janke rejects overly sentimental stereotypes. Always appearing wholly sovereign and in command of what they are doing, the children in her photographs give the impression of being almost self-sufficient, sometimes even a little enigmatic. Frequently they dodge the viewer's gaze, turning away or hiding their faces. Completely immersed in play, at one with nature, physically at ease with each other, they act with an unselfconscious, almost primitive immediacy. For this reason, there is a certain detachment in these photos despite the photographer's emotional proximity and her devotion to her children. Iris Janke's photographs offer visible proof that the world of children is different from the world adults inhabit.

Polaroids

“Photography idealizes the world around us, communicating it to us through truthful images of lost objects that have taken on an aura unconnected with any sacred origin except its solemnization by photography.” (Michel Frizot)¹¹

Before his mother's death, photographer Hans Aarsman received a number of figurines from her that she had made as a therapeutic activity. Having no use for them, yet unable to simply throw them away, he found a way out of this dilemma in the medium of photography: he photographed the figurines, kept the photos, and was then finally able to part with the objects (fig. 8). This experience gave him a method for shedding many different kinds of objects, among them souvenirs from childhood and keepsakes from past relationships. Most of these things had no practical use but possessed an emotional value that he was able to transfer to the photographs, which then became surrogates for the objects themselves. Iris Janke here uses Polaroid photographs in a quite similar way, capturing the things her son has made and the treasures he has found: drawings, craft projects made out of cardboard and wood, little objects built from scrap materials, and remnants of daily life; things discovered, cut out, and painted over (figs. 9 and 10). Photography isolates an object from its environment, allowing it to be examined more precisely, and here: to be seen through the creative eyes of the child. This frequently involves a reduction to the essential, a process that makes some of the objects, with their simplicity and ironic wit, appear almost like pieces

lässt. Dieses beinhaltet häufig eine Reduktion auf das Wesentliche, wobei manches in seiner Einfachheit von ironischem Witz beinahe wie ein Objekt der Gegenwartskunst erscheint. Die Fotografie bestätigt zudem den Status, der diesen Dingen für kurze Zeit innewohnt – für einen Moment, einen Tag oder gar länger sind sie Zentrum der ungeteilten Aufmerksamkeit des Kindes. Doch Artefakten wie diesen ist normalerweise eine nur kurze Daseinsfrist gewährt, so schnell sie entstanden sind, sind sie auch wieder verschwunden. Durch die Fotografie verleiht Iris Janke diesen Dingen nicht nur einen Wert, der der Hingabe im kreativen Prozess entspricht, sondern auch eine Dauer – es entsteht eine Sammlung aus Fragmenten der Erinnerung, ein Archiv mit Zugang zur kindlichen Seele.



Abb./fig. 9
Iris Janke
Tiere/Animals
a.d.S./from the series
On the Lakeshore
... and other Stories
Polaroid
2009/2010

Interessant ist hierbei die Doppelung, die genau wie bei den Bildern von Hans Aarsman entsteht: Zunächst sind die Gegenstände faktische (bei Hans Aarsman) oder potentielle (bei Iris Janke) Erinnerungsgegenstände, in ihrer Funktion mit Fotografien vergleichbar. Durch das Festhalten eben dieser Gegenstände entsteht ein Erinnerungsbild eines Erinnerungsobjekts. Erstaunlich ist, dass durch die Doppelung der Stellvertreterfunktion nicht etwa eine weitere Distanzierung eintritt, sondern die Bildwerdung fast eine Steigerung des emotionalen Werts bedeutet. Hiroshi Sugimoto, der wiederholt mit einer Strategie der doppelten Reproduktion gearbeitet hat, beschreibt dies folgendermaßen: „Die Kopie gewinnt mehr Realität als die Realität.“¹²

Die besonderen Eigenschaften der Polaroid-Fotografie verstärken diesen Effekt: Von einem Polaroid kann es nur ein Exemplar geben. Es gibt kein Negativ, die Lichtspur schreibt sich direkt auf dem Bildträger ein. Dadurch ist nicht nur jedes Foto ein Unikat, sondern die Bilder erhalten einen besonderen Objektcharakter, der von handschriftlichen Notizen, wie man sie bei Iris Janke findet, noch verstärkt wird. Im Zeitalter der digitalen Fotografie wirken Polaroids wie Relikte aus der Vergangenheit. Die ästhetischen Besonderheiten des Verfahrens, eine leichte Unschärfe, körnige Auflösung und ausgebleichene Farben, unterstreichen den nostalgischen Charakter. Die Direktheit des Verfahrens und die Unmittelbarkeit der Erscheinungen, die Roland Barthes als „Emanation des vergangenen Wirklichen: als Magie“¹³ beschrieben hat, ist bei Polaroid-Fotografien vielleicht besonders eindringlich. Für diese Vermutung spricht, dass Fotografen häufig dieses Verfahren nutzen, um persönliche Erfahrungen zu verarbeiten und private Lebenseindrücke zu sammeln: Der Regisseur Andrej Tarkowskij schuf mit seinen „Lichtbildern“ emotionale Erinnerungsfotografien seiner Heimat, die er Anfang der 80er Jahre machte, bevor er ins Exil nach Italien ging (Abb. 11). André Kertész bekam kurz nach dem Tod seiner Frau eine Polaroidkamera geschenkt, mit der er in seiner New Yorker Wohnung poetische Stillleben festhielt. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist Julian Schnabel, der mit einem besonders schwerfälligen Exemplar einer Polaroidkamera sein Privatleben und seine Sicht auf die Welt festgehalten hat.

23

of contemporary art. Moreover, the photographs confirm the special status that these objects held for a short time: for a moment, one day or perhaps longer, they were the focus of a child's undivided attention. Artifacts such as these are normally granted only a brief period of existence. As quickly as they came into being, they disappear again. Through her photographs, Iris Janke not only confers a value on these objects that corresponds to the devotion involved in the creative process, she also confers duration. What arises is a collection of memories composed of fragments, an archive that provides access to the spirit of childhood.

There is an interesting doubling that takes place through this process, similar to that found in the work of Hans Aarsman. Initially, the objects effectively (in the case of Aarsman) or potentially (as with Janke) functioned as objects of remembrance, and can therefore be compared to photographs. When captured in photographs, these memory objects became memory images. What is astonishing here is that nothing is introduced through the doubling of this surrogate function that could be described as having, for instance, a distancing effect. Rather, the process of becoming an image almost intensifies the emotional value of the original object. Hiroshi Sugimoto, who has repeatedly worked with strategies of double reproduction, describes this effect by saying “The copy takes on more reality than reality.”¹²

The particular qualities of Polaroid photography reinforce this effect. A Polaroid can only produce one version of itself. There is no negative; light is inscribed directly onto the picture surface. This not only means that each photo

is a unique original, but also that the image acquires a special character as an object. This effect is made more powerful still in the presence of handwritten notes, as we find in Janke's work. In the age of digital photography, Polaroids almost seem like relics from the distant past. The idiosyncratic aesthetic effects produced by the process – a slight blurring, grainy resolution, and bleached-out colors – underscore their nostalgic character. The straightforward technical process and the immediacy of the image – a quality Roland Barthes described as the “emanation of a past reality: a magic”¹³ –



Abb./fig. 10
Iris Janke
Brücke/Bridge
a.d.S./from the series
On the Lakeshore
... and other Stories
Polaroid
2009/2010

is perhaps especially compelling in the case of Polaroid photography. Photographers have frequently used the medium of Polaroids to work through personal experiences and record their own private impressions. Using the effect of this “instant light,” director Andrei Tarkovskiy produced a series of emotionally powerful photographs as a reminder of his native land before going into exile in Italy (fig. 11). André Kertész was given a Polaroid camera shortly after the death of his wife that he used to produce a series of poetic still-lives in his New York apartment. A more recent example is Julian Schnabel, who used a remarkably unwieldy version of a Polaroid camera to record his private life and views of the world.

Spuren der Erinnerung

„Unlängst habe ich mehrere dieser wundervollen Porträts gesehen [...] und nun sehne ich mich danach, von jedem Wesen dieser Welt, das mir lieb ist, ein solches Andenken zu besitzen. Es ist nicht die Ähnlichkeit allein, die derlei so kostbar macht, sondern die Vorstellung und das Gefühl der Nähe, das einem solchen Objekt innewohnt ... es ist die Tatsache, daß dort der echte Schatten eines Menschen für alle Zeiten festgehalten ist!“ (Elizabeth Barrett)¹⁴

Die Aura der unwiederbringlichen Vergangenheit, die das Polaroid vielleicht in besonderer Weise kennzeichnet, haftet letztlich jeder Fotografie an. Roland Barthes hat diese Eigenschaft als Grundprinzip der Fotografie beschrieben: „Der Name des Noemas der Photographie sei also: ‚Es ist so gewesen.‘“¹⁵ Die simple Tatsache, dass sich eine Fotografie niemals ohne das darzustellende Objekt anfertigen lässt, schafft eine zwingende Nähe zwischen Bild und Abgebildetem, eine Qualität, die in den letzten Jahrzehnten unter dem Begriff des Indexikalischen¹⁶ zum festen Kanon fototheoretischer Überlegungen geworden ist.¹⁷ Die Fotografie als physischer Abdruck von etwas Dagewesenem, als Lichtspur, festgehalten auf dem lichtempfindlichen Träger, macht sie zu einem wertvollen Medium der Erinnerung, und auch der Sehnsucht. Pierre Bordieu war der Ansicht, die Funktion der Fotografie in unserer Gesellschaft bestehe darin, „die Angst zu mindern, die Vergänglichkeit und Zeitlichkeit der Existenz in uns wecken, indem sie entweder einen magischen Ersatz für das bietet, was die Zeit zerstört hat, oder indem sie der Schwäche unseres Gedächtnisses abhilft und uns erlaubt, die mit den Bildern verbundenen Erinnerungen heraufzubeschwören [...]“.¹⁸

Auch für Iris Janke ist die erinnerungsstiftende Funktion von großer Bedeutung: „Fotografie geht bei mir mit einer großen Sehnsucht einher, das zu konservieren, was nicht mehr sein wird.“¹⁹ Die Hinwendung zum Privaten bedeutet für sie dabei auch einen Rückgriff auf einen ursprünglichen Zugang zur Fotografie, auf eine intuitive Faszination, die geprägt ist vom Betrachten dicker Fotoalben, der beruhigenden und zugleich melancholischen Versicherung der eigenen Vergangenheit.²⁰ Diese Gebrauchsweisen sind für sie jedoch auch der Ausgangspunkt für ein Nachdenken über eben diese Prozesse. Was bedeutet es, sich einen Moment aus der Zeit herauszugreifen, um ihn im Bild festzuhalten? Warum dieser Moment und nicht der nächste? Wovon mache ich eigentlich ein Bild, wenn ich eine Person fotografiere? Auch diese Ambivalenz hat in der Rezeption der Fotografie eine lange Tradition: Es ist die fast magische Kraft der Auferstehung durch die faktische Anwesenheit, die im selben Moment alle Mängel der fotografischen Aufnahme zur Schau stellt; einige Aspekte werden festgehalten, andere dafür ausgeblendet. Siegfried Kracauer fand in einer Fotografie seiner Großmutter nichts außer der schieren Anwesenheit ihrer Person vor dem Objektiv bestätigt: „[...] die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. Als die Großmutter vor dem Objektiv stand, war sie für eine Sekunde in dem Raumkontinuum zugegen, das dem Objektiv sich darbot. Verewigt worden ist statt der Großmutter jener Aspekt. Es fröstelt den Betrachter alter Fotografien.“²¹

24

Traces of memory

“And several of these wonderful portraits [...] have I seen lately, longing to have such a memorial of every being dear to me in the world. It is not merely the likeness which is precious in such cases – but the association and sense of nearness involved in the thing ... the fact of the very shadow of the person lying there fixed for ever!” (Elizabeth Barrett)¹⁴



Abb./fig. 11
Andrej Tarkovskij
Mjasnoje,
26. September 1981/
September 26, 1981
Polaroid
1981

The aura of the irrecoverable past that Polaroids seem to evoke with particular intensity is ultimately something that can be found in every photographic image. Roland Barthes described this quality as a fundamental principle of photography, writing: “The name of Photography’s noeme will therefore be: ‘That-has-been.’”¹⁵ The simple fact that a photograph can never be produced without the presence of the depicted object creates an indissoluble closeness between the image and its object. Under the concept of the “indexical sign,”¹⁶ this close relationship has become central to reflections on the photographic medium over the last few decades.¹⁷ The photograph as a physical imprint of something that was once present, as a register of light traced on a light-sensitive surface, is infused with a singular value as a medium of

memory and longing. Pierre Bourdieu believed that the function of photography in our society consisted of “helping one to overcome the sorrow of the passing of time, either by providing a magical substitute for what time has destroyed, or by making up for failures of memory, acting as a mooring for the evocation of associated memories[...].”¹⁸

This function of photography as a vehicle of memory is also of crucial importance in Iris Janke’s work, as she says herself: “For me, photography goes hand in hand with a deep desire to preserve what won’t exist anymore one day.”¹⁹ The turn to the private sphere means a return to her first introduction to photography, to an intuitive fascination fed by hours spent poring over thick photos albums, the reassuring and at the same time melancholy substantiation of her own past.²⁰ By using photography in this way, however, she finds a new starting point for reflecting on these same processes. What does it mean to single out one moment from the flow of time and fix it in a photograph? Why this moment and not the next? What am I actually making a picture of when I photograph a person? This ambivalence, too, has a long tradition in the reception history of photography. It is connected to the quasi-magical power of resurrection through the creation of a virtual presence, which simultaneously emphasizes the insufficiencies of the photographic image; some aspects register in the image, others are blocked out. Siegfried Kracauer found nothing in a photograph of his grandmother other than a simple confirmation of her physical presence in front of the lens: “[...] the photograph gathers fragments around a nothing. When the grandmother stood in front of the lens, she was present

Faszination für das Medium Fotografie bei gleichzeitiger Problematisierung ihrer Grenzen erzeugen in den Bildern von Iris Janke eine dialektische Spannung. Ihr Interesse am Objekt und am fotografischen Prozess scheinen sich dabei die Waage zu halten. Intensive Bildgestaltung und die Zusammenstellung der Bilder lassen ihre Fotografien über rein individuelle Erinnerungsbilder hinausgehen. Die Offenheit von Jankes Bildwelt schafft Projektionsflächen: Man kann in diesen Bildern sein eigenes Leben träumen und über die Schnittpunkte von menschlichen Beziehungen, Erinnerung und Zeit reflektieren. Eine Richtung des Sehens, die mehr nach Innen als nach Außen geht, macht die Faszination der hermetischen und doch offenen Poesie der Bilder aus.

26

for one second in the spatial continuum that presented itself to the lens. But it was this aspect and not the grandmother that was eternalized. A shudder runs through the viewer of old photographs."²¹

There is a dialectical tension running throughout Iris Jancke's pictures. It is engendered by the pairing of a fascination with the photographic medium and the critical questioning of its limits. Her interest in the object seems to strike a delicate balance with her interest in the photographic process. The intensive work of creating the image and arranging pictures in specific constellations lifts Iris Janke's photographs well out of the realm of purely personal keepsake photography. The open-endedness of her pictorial world creates surfaces for our projections: anyone can dream his or her own life into these pictures and reflect on the intersection of human relationships, memory, and time. This way of seeing that characterizes Iris Janke's photographs, more focused on the inner than the outer world, instills in the viewer a fascination with their hermetic yet accessible poetry.

27

1 Paul Graham: Photography is Easy, Photography is Difficult, <http://www.paulgrahamarchive.com> [15. September 2010]. **2** Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Frankfurt am Main 1985, S. 64. **3** Iris Janke, in www.irisjanke.de [1. September 2010]. **4** Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main 1991, S. 159f. **5** Johan van der Keuken: Abenteuer eines Auges, Frankfurt am Main 1992, S. 122. **6** Henri Cartier-Bresson erläuterte dies in seinem 1952 erschienenen Aufsatz folgendermaßen: „Für mich besteht die Fotografie im gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt.“ Henri Cartier-Bresson: Der entscheidende Augenblick, in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. III, 1945–1980, München 2006, S. 82. **7** van der Keuken 1992 (wie Anm. 5), S. 102. **8** Paul Graham, hier zit. nach Russel Ferguson: Der Moment davor und der Moment danach, in ders./Michael Mack (Hg.): Paul Graham, Göttingen 2009, S. 122. **9** Peter Handke: Lied vom Kindsein, in ders./Wim Wenders: Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch, Frankfurt am Main 1990, S. 4. **10** Thomas Mann: Brief an den Bruder Heinrich vom 20. November 1905, in: Briefwechsel, Oldenburg 1970, S. 40. **11** Michel Frizot: Der Zustand der Dinge. Das Bild und seine Aura, in ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 371. **12** Hiroshi Sugimoto: Sehen heißt Fragen. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner, in Kunstforum International 193 (2008), S. 271. **13** Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1989 [frz. Erstausgabe Paris 1980] ich bin (wie gesagt, leidenschaftslos, was die Gestaltung der Fußnoten angeht, und würde da prinzipiell dem Lektor ganz vertrauen – es ist mir aber aufgefallen, dass er hier einen Verweis auf die Erstausgabe eingefügt hat, der sonst überall fehlt. Da ich nicht ganz verstehe warum, wollte ich es anmerken, S. 99. **14** Elizabeth Barrett: Schreiben an Mary Russell Mitford, 7. Dezember 1843, wiedergegeben unter dem Titel „Brief über Porträtphotographie“ in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt am Main 1981, S. 43. **15** Barthes 1989 (wie Anm. 13), S. 87. **16** Der Begriff des Indexikalischen schließt an die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce an, der drei Arten von Zeichen unterschied. Als ‚Symbole‘ bezeichnete Peirce Zeichen, die auf kultureller Übereinstimmung beruhen, wie beispielsweise die Sprache. ‚Ikone‘ funktionieren durch Ähnlichkeit, wie figurative Malerei. Als ‚Index‘ bezeichnete er das Zeichen, das im unmittelbaren physischen Zusammenhang mit dem von ihm Bezeichneten steht, wie z. B. Rauch als Zeichen für Feuer oder der Wetterhahn als Zeichen für Wind. Vgl. Charles Sanders Peirce: Neue Elemente, in: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen, München 1998, S. 41ff. **17** Es ist möglich, dass die Popularität der Diskurse um das Indexikalische auch mit der Konfrontation mit dem Verlust eben dieser Eigenschaft durch die Digitalisierung zusammenhängt. **18** Pierre Bourdieu (u. a.): Eine illegitime Kunst, Frankfurt am Main 1983, S. 26. **19** Iris Janke, Interview, S. 32 **20** Vgl. ebd. **21** Siegfried Kracauer: Die Photographie, in ders.: Der verbotene Blick, Leipzig 1992, S. 196.

1 Paul Graham, Photography is Easy, Photography is Difficult, accessed September 15, 2010, <http://www.paulgrahamarchive.com/>. **2** Andrei Tarkovsky, Die versiegelte Zeit : Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 64. **3** "Iris Janke," accessed September 1, 2010, <http://www.irisjanke.de>. **4** Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time-Image, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Continuum, 2005), 115–116. **5** Johan Van der Keuken, Abenteuer eines Auges, (Frankfurt am Main: Stern Verlag, 1992), 122. **6** Henri Cartier-Bresson explained this in a 1952 essay as follows: "For me photography is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organisation of forms which give that event its proper expression." Henri Cartier-Bresson: Image à la Sauvette (Decisive Moment) (Paris: Editions Verve, 1952). **7** Johan Van der Keuken, 102. **8** Paul Graham, Interview with Richard Woodward, New York City, June 2007, <http://www.paulgrahamarchive.com/interviews.html>. **9** Peter Handke, "Lied vom Kindsein," in Der Himmel über Berlin: Ein Filmbuch, ed. Peter Handke and Wim Wenders (Frankfurt am Main, 1990), 4. **10** Thomas Mann to Heinrich Mann, November 20, 1905, in The Letters of Heinrich and Thomas Mann, 1900–1949 (Weimar and Now: German Cultural Criticism, No. 12), ed. Hans Wysling (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998), 73. **11** Michel Frizot, "State of Things: Image and Aura" in A New History of Photography, ed. Michel Frizot (Cologne: Könemann, 1998), 371. **12** Hiroshi Sugimoto, "Sehen heißt Fragen. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner," Kunstforum International 193 (2008): 266. **13** Barthes, Roland, Camera Lucida (New York: Hill and Wang, 1982), 88. **14** Elizabeth Barrett to Mary Russell Mitford, December 7, 1843. Published in Betty Miller, ed. Elizabeth Barrett to Miss Mitford: The Unpublished Letters of Elizabeth Barrett Browning to Mary Russell Mitford (New Haven, Conn: Yale UP, 1954), 208-209. **15** Barthes, 77. **16** The concept of the indexical sign is associated with the Sign Theory of Charles Sanders Peirce, who distinguished three different types of signs. Peirce identified the "symbol" as a type of sign rooted in cultural consensus, such as language. "Iconic" signs, such as figurative painting, functioned through likeness. Peirce identified the "index" as a type of sign that possessed an immediate physical connection to that which they signified, such as smoke as a sign for fire, or the weathervane as a sign for wind. See Charles Sanders Peirce, "New Elements," in The Essential Peirce: Selected Philosophical, 1893–1913 (Indiana UP: Bloomington, 1998), 306–7. **17** Quite possibly, the popularity of the discourse around the Indexical is part of a confrontation with the loss of precisely this quality in digitalization. **18** Pierre Bourdieu, Photography: A Middle-Brow Art (Stanford UP: Stanford, 1996), 14 **19** Iris Janke, Interview, 32. **20** See Ibid. **21** Siegfried Kracauer, "Photography," in The Mass Ornament: Weimar Essays, trans. Thomas Y. Levin (Harvard UP: Cambridge, MA), 56.