

Laura Ribero: *Fotoarbeiten*

Einführungsrede zur Ausstellungseröffnung am 5. November 2005¹

in der Galerie Schütte, Essen

von Andreas Dunkel, Bochum

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

mir als aktivem Mitglied des Stellwerk Zollverein e.V. ist es eine besondere Freude, heute hier zu sein und Ihnen das Werk einer Künstlerin vorzustellen, die 2004 als erste Atelierstipendiatin bei uns auf dem Triple Z Gelände eingezogen ist. Ich erinnere mich dabei an die Jurysitzung zu unserer internationalen Ausschreibung im Juni des vergangenen Jahres, zu der auch Herr Schütte eingeladen worden war. Damals waren wir überrascht über die beachtliche Bewerberresonanz auf unser noch ganz neues Stipendiumsangebot. Nicht weniger als 123 junge Künstlerinnen und Künstler hatten Unterlagen eingereicht, Mappen und Arbeitsvorschläge von teils hoher Qualität.

Laura Ribero war eine derjenigen, die sich beworben hatten. Ihr Portfolio enthielt eine Projektbeschreibung, die besonders präzise unseren Vorstellungen eines interkulturellen Dialogs und einer offenen, situativen und prozessualen Projektentwicklung entsprach. Als uns die Künstlerin später beiläufig mitteilte, dass die Idee dazu schon zuvor und damit unabhängig von unserer Ausschreibung entstanden sei, waren wir überrascht. Schließlich sollte dann aber die im zweiten Galerieaum gezeigte Fotoserie *Looking for Wonderland* daraus hervorgehen.



Jurysitzung für das erste Atelierstipendium des Sellwerk Zollverein e.V., 2004, v. l. n. r.: D. Otto, J. Jäger, C. E. Wolff, J. Petsch, U. Ströher, G. Schütte, A. Dunkel (Foto: Sebastian Kohlmützer, Stellwerk Zollverein e.V.)

¹ In der Redesituation wurden zahlreiche der in diesem Manuskript enthaltenen Textpassagen entweder abgekürzt oder weggelassen.

Weiterhin fielen in Riberos Mappe Abbildungen der anderen, ebenfalls hier vertretenen Werkgruppe ins Auge, nämlich die Fotoarbeiten aus der Serie *electro doméstica*. Als schließlich nach achttündigem Sichtungsmarathon das Juryergebnis feststand, teilte Herr Schütte mit, dass er sich die Adresse der Künstlerin bereits notiert habe und beabsichtige, ihren Weg weiter zu verfolgen. Mir ist das im Gedächtnis geblieben, denn mir imponierte nicht nur die darin zum Ausdruck kommende Entschiedenheit seiner Bewertung. Ich fand auch bemerkenswert, dass er sich als vereinsexternes Jurymitglied auf diese Weise spontan mit dem für uns bedeutsamen Fördergedanken identifizierte.²

Jetzt ist Laura Ribero Künstlerin der Galerie Schütte und wird, davon bin ich überzeugt, ihren Weg in den hiesigen Kunstmarkt, in den Ausstellungsbetrieb und auch in öffentliche Sammlungen finden.

Kehren wir nach diesem erwartungsvollen Ausblick in die Zukunft aber zurück zu den Fakten, zu dem, was hier und heute zu sehen ist: Die Ausstellung der Fotoarbeiten von Laura Ribero verteilt sich mit drei Werkgruppen auf drei Räume. Sie bietet Gelegenheit für einen repräsentativen Überblick über das Œuvre einer jungen Künstlerin, die im Ausland, insbesondere in ihrem Heimatland Kolumbien, bereits mit renommierten Ausstellungen in Erscheinung getreten ist. Ihre Arbeiten sind zweifellos geprägt von speziellen populären und kulturellen Kontexten ihrer Herkunft, aber auch durchsetzt von einer ebenso weit reichenden wie originellen Auseinandersetzung mit Bezugspunkten der westlichen Kultur und der Kunstgeschichte verschiedener Epochen. Das macht sie universal lesbar und für ein breit gefächertes Publikum zugänglich.

Kolumbien ist ein Land, das durch eine wechselvolle prä- und postkoloniale Geschichte geprägt ist. Anhaltende bürgerkriegsähnliche Konflikte und Gewalt prägen eine für viele Menschen bedrückende Gegenwart. Extreme soziale Gegensätze und eine für unsere Verhältnisse geradezu explodierende Urbanisierung sind nur einige der Problemlagen dieses Landes.³ Dass derartige Brüche in der nationalen, kulturellen, historischen und sozialen Identität eines Landes nachhaltig bewusstseinsprägend wirken müssten, glaubt man auch manchen Arbeiten von Laura Ribero anzumerken.

Lassen Sie mich kurz ihren Werdegang skizzieren. Ribero wurde 1978 in Bogota geboren. Seit vier Jahren lebt sie hauptsächlich in Barcelona und arbeitet dort an ihrer Promotion zum Thema *Kunst, Territorium und Medienkultur*. In ihrer Master-Diplomarbeit von 2003, das sei hier ebenfalls vermerkt, ging es um die fotografische Dokumentation eines Armenviertels mit hoher Wohnfluktuation in Barcelona. Im Anschluss an ihren ersten Deutschlandaufenthalt in Essen zwischen Oktober 2004 und Januar 2005 kehrte sie für kurze Zeit wieder nach Barcelona zurück, wohnte dann seit April als Sprachstudentin in Bochum, um gleich nach Beginn der Ausstellung hier in der Galerie zu einem projektbezogenen Stipendium ins österreichische Krems aufzubrechen.

Diese von Ortswechsellern durchsetzte biografische Konstellation könnte womöglich auch als eine Reaktion auf die Situation in ihrem Heimatland verstanden werden. Die transitorische, in ihren eigenen Worten „nomadische“ Existenzform ist für die Künstlerin jedenfalls eine bewusst gewählte. In der Konsequenz bringt sie eine Selbsterfahrung permanenten Migrantentums mit sich, eine Erfahrung, die zweifellos ebenfalls in ihrem Werk Ausdruck findet.

² Herr Schütte blieb nicht der einzige Juryangehörige, der sich weiter für die Arbeit der Künstlerin interessierte und engagiert einsetzte. Neben ihm nahmen als aktive Jurymitglieder teil: Der Kunstsammler Ulrich Ströher aus Darmstadt, Vorstandsvorsitzender der Stiftung Zollverein, der an der Hochschule für Bildende Künste Dresden lehrende Künstler Carl Emanuel Wolff, der Kunsthistoriker Joachim Petsch, damals Professor an der Ruhr-Universität Bochum, sowie Dirk Otto, erster Vorstand des Stellwerk Zollverein e.V. und Zentrumsleiter des Triple Z in Essen.

³ Nach dem Vortrag dieser Einführungsrede am 5. November bat mich eine Frau kolumbianischer Herkunft freundlich, doch bei nächster Gelegenheit nicht mehr so einseitig über ihr Land zu sprechen, sondern auch auf positive Seiten zu verweisen. Sie riet, mir erst einmal selbst vor Ort ein Urteil zu bilden. Ein deutscher Begleiter ermutigte dazu mit dem ironischen Hinweis, er selbst sei bei seinem letzten Aufenthalt „nur zweimal ‚entführt‘ worden“ – nämlich von der Verwandtschaft seiner Gastgeber. Danke, Adriana. Eine ausgewogenere Darstellung wäre von Bedeutung gewesen.

Nach ersten Experimenten in den Gattungen Zeichnung und Skulptur sowie Video und Neue Medien konzentriert sich Riberos künstlerische Arbeit inzwischen ausschließlich auf die Fotografie. Ihre Motivfindungen sind durch eine von soziologischem und medienreflexivem Interesse geprägte Herangehensweise charakterisiert. Inhaltliche Schwerpunkte sind u. a. die Auseinandersetzung mit Identitätsprägungen innerhalb der Medienkultur, mit Urbanismus und Migration. Ribero geht dabei meist von real vorgefundenen Situationen aus, die sie teils mit dokumentarischem Gestus aufgreift, teils in eine ästhetische Konstruktion von fiktionalen Bilderfindungen übersetzt. Dass die Dokumentation, das Registrieren von faktisch Vorhandenem und die Imagination, die bei ihr bis ins Theatralische reichenden Inszenierungen, keinen Widerspruch bilden, sondern letztlich gemeinsam, nur mit unterschiedlichen Gewichtungen zum fotografischen Bildfindungsprozess gehören können, lässt sich in den drei heute präsentierten Werkgruppen besonders deutlich erkennen.

Stärker als in ihren reinen Architekturaufnahmen,⁴ die wir hier allerdings nicht sehen, zeigt sich in ihren inszenierten Interieurporträts das Interesse an narrativen Bilderzählungen. Ich spreche über die im ersten Raum präsentierte neunteilige Fotoserie mit dem Titel *electro doméstica*⁵, die als selbstständiger Beitrag zu einem gemeinsamen Ausstellungsprojekt mit den Künstlern Alejandro Mancera und Luz Marina Trellez zwischen 2003 und 2004 entstanden ist. Die Künstlerin setzt sich darin selbst ins Bild und schlüpft dazu in die Rolle eines Hausmädchens. Die mutmaßlich gutbürgerlichen Besitzer des ansehnlichen Wohneigentums, das auf der Mehrzahl der Fotos ihre Umgebung darstellt, sind faktisch nicht sichtbar und scheinen doch mittelbar präsent. Klar weist sich die Bildprotagonistin in ihrer Dienstmädchenuniform als Fremde in der Welt der Begüterten aus. Das Dienstmädchen ist zwischen perspektivisch monumentalisierten Küchenmöbeln eingezwängt. Die Rolle passt. Dabei bleibt hinter einer anrührenden, die Grenzen zum Sozialkitsch erkundenden Sentimentalität der Verweis auf real existierende Existenzmodelle bestehen. Gerade durch das Vorzeigen der Konstruiertheit des Rollenspiels, in der Überlagerung der Identitätsschichten von Schauspielerin und Künstlerin, welche wiederum zum eigenen (Foto-) Modell wird, gewinnt das – auch auf mehreren medialen Ebenen stattfindende – Szenario an spannungsvoller Intensität.

Das eingefrorene Bild des fotografischen Mediums verdoppelt sich auf nicht weniger als drei der neun Fotografien noch einmal in der ‚selbstreflexiven‘ Spiegelung, die auf einem Kühlschrank sichtbar wird. Eine Bildebene überlagert die andere. Noch eine weitere kommt hinzu, sobald man erfährt, dass es sich bei den kulissenhaften Interieurs tatsächlich um nichts anderes als das Set einer in Kolumbien populären Telenovela handelt. Sind einige der Fotos klar, geradezu streng geometrisch komponiert, so zeigen sich in der Bildfolge allmähliche Auflösungserscheinungen, die nicht nur das Formale, sondern auch den Inhalt betreffen. Beleuchtungskörper und die Ränder der Dekoration treten unvermutet ins Blickfeld, stellen das idealisierte, kohärente Bild der gutbürgerlichen Kulissen infrage. Betrachtet man die Serie in ihrem Gesamtverlauf, so drängt sich geradezu der Eindruck einer Filmsequenz auf, einer filmischen Narration, die uns freilich nicht bloß von den Sehnsüchten eines Hausmädchens erzählt, sondern die über Prozesse der Bilderproduktion selbst Rechenschaft ablegt. Die Fotografie wirkt dabei als analytisches Distanzmedium. Sie imitiert in der Reihung den filmischen Ablauf, um ihn rückwirkend zu dekonstruieren, um den Illusionismus der Fernsehserie in seine Bestandteile zu zerlegen.

Diese Bezugnahme auf den kollektiven Bildfundus der Generation der Fernsehkonsumenten erinnert wiederum an die *Film Stills* von Cindy Sherman⁶ und rückt auch damit erneut eine

⁴ “In Barcelona too, I made a investigative project about architecture for my master degree [at] the University of Barcelona. I didn’t work with the wonderful and tourist architecture of this city; I was interested in the ‘details of bad architecture’, in the buildings and houses built by regular people, in how the people change their home or space according [to] their needs. In every city of the world exists a planned part, but exist too vestiges of poor people, immigrants or country people that arrive at the city and adapt their space. This project was a historical and visual investigation about 3 neighbourhoods of Barcelona.” (Zit.: Laura Ribero in einer an den Verf. gerichteten Notiz über ihre bis 2004 entstandenen Arbeiten)

⁵ Laura Ribero, *electro doméstica*, 2003-04, C-Print, 32,5 x 49,5 cm, 9-teilige Serie, Auflage: 10

⁶ Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-80, Schwarz-Weiß Fotos, 69-teilige Serie

medienreflexive Perspektive in den Blick. Ganz anders als in den älteren Fotos von Sherman gehen aber zugleich auch weitere Bezugspunkte aus der Kunstgeschichte deutlich in Riberos Bildsprache ein – man denke nur an Edward Hopper.⁷ Nicht zuletzt lebt, in geradezu ‚altmeisterlicher‘ Manier mit der Präzision eingefrorener Stillleben arrangiert, eine zeitgenössische Interpretation des barocken Genreporträts zwischen Realitätsdarstellung und verborgenem Symbolgehalt auf. Als mögliche Referenz zu den in sich selbst versunkenen weiblichen Figuren auf den Küchenfotos ließe sich etwa Vermeer van Delfts *Eingeschlafene Frau*⁸ anführen. Vermeer gehört übrigens zu den von Laura Ribero sehr geschätzten Künstlern – wegen der kunstvollen Konstruiertheit seiner Gemälde, bei der ja auch die Verwendung der camera obscura, des historischen Vorläufers moderner Fotoapparate, eine Rolle spielt.



Raum 1: Laura Ribero, *electro doméstica*, 2003-04 (Foto: Galerie Schütte)

Im Rahmen einer Rückschau in die kunsthistorische Tradition sollte darüber hinaus nicht vergessen werden, dass der - oftmals weibliche - Blick in den Spiegel ein fester Bestandteil der Vanitas-Ikonografie ist, ein besonders in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts verbreiteter Allgemeinplatz, der moralisierend eine Vergewaltigung der Vergänglichkeit und Eitelkeit allen menschlichen Daseins anmahnen sollte. In Laura Riberos Interpretation der Konfrontation mit dem eigenen Spiegelbild auf dem Kühlschrank finden wir diese selbstreflexive Denkfigur auf originelle Weise in unsere zeitgenössische Erfahrungswelt übersetzt. Dies geschieht, indem statt des traditionellen Handspiegels ein banales Gefriergerät zum schneewittchensargförmigen Gegenüber wird. In gewisser, freilich übertragener Entsprechung zu seiner eigentlichen Funktion ‚konserviert‘ er einen menschlichen Körpers, lässt ihn, darin gleich dem Fotoapparat, mit seinen lebendigen Gedanken und Wünschen zum Bild erstarren.

⁷ Ich möchte hier nur am Rande einen Vergleich zwischen der mit *electro doméstica* in Zusammenhang stehenden Edition *La Criada* (1999, C-Print, 15 x 21 cm, Auflage: 10, Galerie Schütte) mit Hoppers *Nighthawks* (1942, Öl auf Lwd., The Art Institute of Chicago) anregen.

⁸ Vermeer van Delft, *Eingeschlafene Frau*, um 1656-57, Öl auf Lwd., The Metropolitan Museum of Art, New York

Im Gegensatz zu einer Fotoserie der schwedischen Fotografin Miriam Bäckström mit dem Titel *Set Constructions*,⁹ die sich in einer vom Ansatz her vergleichbaren Weise mit dem Verhältnis von Realität und ihrer filmischen Repräsentation auseinandersetzt, führen Laura Riberos Arbeiten über den dort viel eindeutigeren dokumentarischen Gestus hinaus. Bei Ribero steigt die Fotografin wie Alice im Wunderland durch den Märchenspiegel des Mediums Fotografie direkt in die Fernsehserie ein und etabliert mit ironischer Ernsthaftigkeit eine eigene Figur, die im Drehbuch der Soap-Produzenten gar nicht vorgesehen war. Sie verzichtet entschieden darauf, sich dafür erst einmal à la *Deutschland sucht den Superstar*¹⁰ von der Bewusstseinsindustrie casten und formatieren zu lassen. Stattdessen setzt sie sich einfach in der neu erfundenen Statistenrolle der modernen Cinderella¹¹ mitten in den Bilderproduktionsbetrieb hinein. Wir kennen diese Figur auch hierzulande aus der Fernsehserie *Verliebt in Berlin*.¹² Anders als im Fernsehen verzichtet Ribero jedoch als Produzentin ihrer selbst darauf, die medienkritische Dekonstruktion des Genres der Telenovela wieder zurückzunehmen.

Das „Prinzip Aschenputtel“¹³ setzt sich in der neunzehnteiligen Fotoserie *Looking for Wonderland – Auf der Suche nach dem Wunderland* in ganz anderer Weise fort.¹⁴ Einige Werke daraus finden wir im zweiten Galerieraum. Es verschränkt sich mit einem weiteren, doppelbödigeren Märchen, von dem gerade bereits ebenfalls kurz die Rede war: *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll.¹⁵

Für dieses Essener Projekt, das zunächst den Titel *Nomadic Territory* trug, hatte sich Ribero vorgenommen, das städtische Umfeld auf Situationen und Prozesse des Übergangs hin zu betrachten. Nach erster Begehung der dem touristischen Mainstream folgenden und mit dem Prädikat ‚Weltkulturerbe‘ ausgezeichneten Routen in und um Zollverein hat sie sich jedoch bald umorientiert, und zwar ganz im Sinne des ihr nahe liegenden Verfahrens einer urbanen Ethnografie. Von ihrem damaligen Atelier aus, dem ehemaligen Stellwerk auf Zollverein, Schacht 4/5/11, entdeckte sie bereits durch den Blick aus dem Fenster andere Ausgangspunkte. Direkt gegenüber liegt nämlich die Katernberger Fatih-Moschee. Sie fand zudem heraus, dass der Nord-Süd-Verlauf der alltäglich von ihr benutzten Straßenbahnlinie 107 auch ein innerstädtisches soziales Gefälle vor Augen führt. Die Fahrt vom gutbürgerlichen Süden zum Weltkulturerbe mündet gerade ins Zentrum des Stadtteils Katernberg, wo seit Schließung der Industrieanlagen die Umbrüche besonders markant sind. Ribero hat sich ausgiebig im Quartier umgesehen, um das Verhältnis zwischen Urbanisierung und Migrationsprozessen zu untersuchen.¹⁶ Es

⁹ Miriam Bäckström, *Set Constructions*, 1995-2000, Fotoserie, Cibachrome auf Aluminium

¹⁰ *Deutschland sucht den Superstar*, seit 2002, deutsche Casting-Show, produziert und vermarktet von RTL Television / RTL Enterprises GmbH, 19 TV Limited und FremantleMedia Operations BV

¹¹ “A Cinderella that identifies our ways of being Latin-American, where the national aspects appear to be from the countryside and full of paternalistic loads, intimidated and at the same time seduced by the diversity of the outside world, symbolizing the power, the status, education and lifestyle. The housekeeper that wants to be loved by her prince, the Latin-American effort, the conversion required for being accepted by the archetypical international style. Nevertheless the soap opera’s plot repeats again and again. The ‘blue prince’ doesn’t exist, the housekeeper inside and outside of the scene is still the victim of difficult situations that resemble Cinderella’s step sisters” (Zit. aus einem Internettext über *electro doméstica* ohne Verfasserangabe, s. <http://www.jstk.org/eng/airport/laura/#>).

¹² *Verliebt in Berlin*, 2005, deutsche Telenovela, produziert und vermarktet von sat1 / SevenOne Intermedia GmbH

¹³ Titelzitat eines Artikels von Christian Buß über die Fernsehserie *Verliebt in Berlin*, in: Spiegel Online, Kultur, 23.09.05 (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,376157,00.html>).

¹⁴ Laura Ribero, *Looking for Wonderland – Auf der Suche nach dem Wunderland*. 2004-05, C-Print, 60 x 60 cm, 19-teilige Serie, Auflage: 10

¹⁵ Lewis Carroll schrieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Erzählungen, die zu Klassikern der Kinderbuchliteratur wurden: *Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865 (Übers.: *Alices Abenteuer im Wunderland*) und *Through the Looking-Glass and what Alice found there*, 1872 (Übers.: *Alice hinter den Spiegeln*). Laura Riberos hier gezeigte Arbeiten beziehen sich ausschließlich auf die erstere.

¹⁶ „Katernberg ist ein Stadtteil im Essener Stadtbezirk VI mit rund 23.000 Einwohner/-innen. Der Stadtbezirk VI ist (...) durch die Kohlewirtschaft entstanden. Schon 1849 wurde hier der erste Schacht abgeteuft. 1986 wurde die Kohleförderung durch die Schließung der Zeche Zollverein XII eingestellt und 1992 auch die Kokerei Zollverein nach rund 30jährigem Betrieb geschlossen. Allein diese beiden Einschnitte betrafen rund 3 000 Arbeitskräfte und lösten einen strukturellen Wandel aus, wie er am Ruhrgebiet an vielen Stellen stattfand und noch heute stattfindet. Die Folgen davon sind bis heute städtebaulich sichtbar. (...) Ungeachtet der erheblichen, auf Zollverein gerichteten Anstrengungen sind die sozialstrukturellen Folgen der Entwicklung kurz zu charakterisieren: Es finden sich kleinräumige Konzentrationen von Einkommensarmut, gemessen am Anteil von Sozialhilfeempfänger/-innen an der Bevölkerung, eine überdurchschnittliche Konzentration von Arbeitslosigkeit, ein überdurchschnittlicher Anteil von Ausländer/-innen, der sich in einzelnen Straßen auf mehr als 60 % aus einer einzigen nicht-deutschen Bevölkerungsgruppe steigern kann. Ein

entstanden Bilder zur Konstruktion von Identität, Porträts von ausländischen Stadtteilbewohnerinnen im Verhältnis zur sie umgebenden Architektur und Natur. Ribero richtete ihren Blick auf die ihr charakteristisch erscheinenden Wohn- und Lebensumstände sowie Zwischenräume der Ortlosigkeit und Unbehaustheit. Und sie fand den persönlichen Kontakt zu Bewohnern, insbesondere jungen Migrantinnen und Migranten aus der Moschee, der Sprachschule und sozialen Einrichtungen. Daraus zog sie folgendes, für ihr Projekt schließlich auch titelgebendes Resümee:

„Es ist ein bisschen wie bei Alice im Wunderland. Die Menschen träumen von einer perfekten und neuen Welt und finden nicht hinein.“¹⁷

Statt per Reiseführer orientierte sich Ribero bei der Motivsuche nun an den in Lewis Carrolls populärem literarischem Werk beschriebenen Geschichten. Durch dieses Zusammenwirken von Realität und Fiktion entstand nicht zuletzt auch ein Stadtteilporträt mit lebendigem Lokalkolorit, über ein Quartier im Essener Norden und Menschen, die in verschiedenen Welten zu Hause sind.



Raum 2: Laura Ribero, *Looking for Wonderland – Auf der Suche nach dem Wunderland*, 2004-05 (Foto: Galerie Schütte)

Für die Fotos arrangierte Ribero ihre ‚Modelle‘ überwiegend in motivischen Inszenierungen, die mehr oder weniger dicht an die Textvorlage angelehnt sind. Diese Vorgehensweise eines geradezu ‚spielerisch‘ umdeutenden Umgangs mit dem Textmaterial aus dem Kinderbuchklassiker etablierte zugleich eine metasprachliche Kommunikationsebene. So kam eine performative Dimension der Interaktion zwischen Ribero und ihrem jeweiligen Modell zustande, welche nicht zuletzt zur Überbrückung von Verständnisschwellen fungieren konnte.

hoher Anteil von jugendlichen Arbeitslosen zählt ebenfalls zu den Merkmalen dieses Gebiets. (...) Die Stadt hat frühzeitig auf erste Krisenerscheinungen reagiert und 1993 ein Stadtteilprojekt begonnen (...). 1993 kam Katernberg in das NRW Programm ‚Stadtteile mit besonderem Erneuerungsbedarf/Soziale Stadt‘. (...) Vor Ort wurde das erprobte Stadtteilprojekt seitdem auf neue Handlungsfelder und neue Akteure ausgedehnt. Übrigens haben sich die Sozialdaten in den letzten zehn Jahren nicht verschlechtert. Nicht nur die Bevölkerungszahl ist stabilisiert, sondern auch die Zahl der Sozialhilfebezieher/-innen hat sich leicht verringert.“ (Zit. nach: Krüssmann, Holger / Müller, Kirsten: In Katernberg: Leben. Ein Stadtteil macht sich auf den Weg. Hrsg. v. Stadt Essen, Büro Stadtentwicklung. 2005, S. 5)

¹⁷ Laura Ribero zit. nach: Jansen, Klaus: Alice in Essen-Katernberg, in: taz Ruhr, Nr. 7573, 25.1.2005, S. 4

Dadurch gelang es Ribero schließlich auch, von der zunächst eher dokumentarischen Perspektive zur künstlerischen Interpretation überzugehen.

In Ergänzung der so entstandenen Fotos erschließt ein jedem Motiv speziell beigefügtes Zitat aus *Alice im Wunderland*¹⁸ eine zusätzliche Sinnschicht. Textinhalt und Bildmotiv stehen aber nicht im Verhältnis der Kongruenz, sondern der Parallelität. Text und Bild ergänzen, überblenden und erweitern einander, ohne ihre jeweilige Autonomie zu verlieren – ähnlich der Text- und Bildebene miteinander verschränkenden Traditionsform des Emblems.

Die Alice aus Carrolls Text, die oft genug über die verwirrende Vielzahl von eigenen und zugewiesenen Identitäten zwischen Kindheit und Erwachsensein erstaunt ist, sie wird bei Ribero herangezogen zur Typisierung des Aufwachsens in einem Klima der Entfremdung und Randständigkeit, der Polarität und der Irritation unterschiedlicher Lebensaussichten oder Wertvorstellungen. In den Bildern von Ribero verschiebt sich das kindliche Unverständnis von Carrolls Alice, ihr Erstaunen über die grotesk anmutenden Rollenzuweisungen einer durch Fabelwesen repräsentierten Erwachsenenwelt, zu einem fortdauernden Gefühl von Fremdheit und Befremdung innerhalb der von identifikatorischen Brüchen geprägten Sozialisierung junger Migrantinnen in Deutschland.

So stellt sich etwa eine von Riberos Alice-Figuren weit reichende Fragen nach der eigenen Identität. Es handelt sich um ein auf insgesamt sechs Bildern der Serie wiederkehrendes, etwa zehnjähriges Mädchen mit dem spanischen Namen Alicia,¹⁹ das mit einer altertümlichen Petroleumlampe bewaffnet vor verlassenen und vermauerten Hauseingängen den Eintritt in die Märchenwelt suchen mag. Die kindliche Figur erinnert mit diesem Attribut an Darstellungen der weiblichen Personifikation der Wahrheit in der traditionellen Malerei-Ikonografie. Jedoch erhält das Mädchen nicht pathetisch eine sie etwa umgebende Dunkelheit. Es trägt die kaum noch einen Gebrauchswert versprechende und im Übrigen gar nicht entzündete Lampe eher wie ein kuriose Spielobjekt im Licht- und Schattenkontrast eines sonnigen Tages umher. Als regionaltypische Untertagelampe verstanden, könnte das Beleuchtungsutensil wiederum auf die vor dem Strukturwandel vorhandenen Industrien verweisen, welche erst die materiellen Voraussetzungen für eine Fremdwanderung größeren Ausmaßes eröffneten. Hier tun sich unterschiedliche Deutungsdimensionen auf, mit denen ich zurückkomme auf Alice' zuvor angekündigte Frage. Dazu zitiere ich aus einer Textpassage, die einem nicht in der Ausstellung vertretenen Foto aus der *Wonderland*-Serie²⁰ als Bildunterschrift dient:

„Ob ich etwa über Nacht verwandelt worden bin? Mal überlegen: War ich unverändert, als ich heute Morgen aufstand? Ich glaube fast, dass ich mir ein bisschen fremd vorkam. Nun weiter: Wenn ich nicht ich bin, wer in aller Welt bin ich dann? Das ist mir ein Rätsel! Sie ging in Gedanken ihre gleichaltrigen Schulfreundinnen durch, um herauszufinden, ob sie in eine von diesen verwandelt worden wäre.“

Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*²¹ ebenso wie Rimbauds Aussage „Ich ist ein anderer“²², welche beide die Unveränderlichkeit des Identitätsbegriffs hinterfragen, sind in der Uminterpretation des Carrollschen Textzitats durch die Bilder von Ribero nicht mehr allzu fern liegend.

¹⁸ Die Textwiedergaben folgen der Ausgabe des Arena-Verlags: Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*. Hrsg. v. Freya Stephan-Kühn. Übers. v. Lieselotte Remané. Nachdichtungen von Martin Remané. Würzburg 2001 (1995).

¹⁹ s. Anm. 23

²⁰ # 2, „Ach du meine Güte! Heute passieren mir die wunderlichsten Dinge...“, Besitz der Künstlerin

²¹ Franz Kafkas Erzählung, die 1912 entstanden und 1915 erstmals erschienen ist, thematisiert die ‚ungeheuerliche‘ Mutation der Hauptfigur, des Handlungsreisenden Gregor Samsa, zu einem parasitären Insekt. Sie beginnt mit den Worten: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“ (zit. nach: Kafka, Franz: *Erzählungen*. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M. 1986, S. 57). Es folgt die Beschreibung eines inneren Monologs, in dem sich Samsa erfolglos über die Umstände seiner Verwandlung Klarheit zu schaffen versucht.

²² In zwei Briefen an Georges Izambard, den sog. „Seher-Briefen“, entwarf Arthur Rimbaud im Mai 1871 seine poetologischen Konzepte von einer Ausweitung der Literatur: „Es geht darum, durch ein Entgrenzen aller Sinne am Ende im Unbekannten anzukommen. Die Leiden sind gewaltig, aber man muß stark sein, als Poet geboren, und ich habe mich als Poet erkannt. Das ist durchaus nicht meine Schuld. Es ist falsch, wenn einer sagt: Ich denke. Man sollte sagen: Es denkt mich. (...) Ich ist ein anderer“ (zit. nach: Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Werke*. Frz. u. dt. übertragen v. Sigmar Löffler / Dieter Tauchmann, neu durchgesehen v. Thomas Keck. Frankfurt a. M. u. Leipzig 1992 (1976), S. 394).

Das wohlherzogene englische Bürgermädchen aus dem 1865 erschienenen Kinderbuch macht in Riberos Fotoserie aktualisierende Metamorphosen durch, verdoppelt sich selbst²³ oder vervielfacht sich in unterschiedlichen Persönlichkeiten, Altersgruppen, Herkunftsn und Lebensumständen, die durch die stets latente naturalistische Perspektive der Fotografie auf die vor Ort gegebene soziale Wirklichkeit gar nicht mehr allzu märchenhaft erscheinen. Es sind real existierende Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene, die sich innerhalb des künstlerischen Arrangements, eines (erneuten) Rollenspiels unter Hinzunahme der dem Kinderbuch entnommenen Attribute erst einmal und hauptsächlich selbst darstellen. Gerade durch diese Ambivalenz zwischen Dokumentation und Fiktion, Porträt und Inszenierung, erhalten Riberos Fotos ihre eindringliche Qualität. Sie bezeugen, sie analysieren und sie interpretieren gesellschaftliche Zustände über das Medium der Fotografie und mit den Mitteln der Kunst.

Riberos Bildfiguren sind nirgendwo verwurzelt, sie sind meist im Außenraum angesiedelt, buchstäblich außen vor gelassen oder niemals angekommen. Sie scheinen nach ‚ihrem‘ Ort, nach Möglichkeiten für eine Selbstpositionierung zu suchen, bemühen sich um Eintritt ohne erkennbare Aussicht auf Erfolg. Manches davon mag in Ansätzen auch Riberos eigenen migratorischen Erfahrungen entsprechen. Konsequenterweise setzt sich die Künstlerin auf einem Foto selbst ins Bild. Mit diesem Gestus persönlicher Identifikation wird die *Wonderland*-Serie im Anklang an *electro doméstica* in gewissem Sinne auch zu einem weiteren Selbstporträt und zu einer Fortschreibung der vorangegangenen Werkgruppe.²⁴

Direkt neben dem Stellwerk, dem eigenen temporären Wohn- und Aufenthaltsort für die Dauer des Stipendiums, hat Ribero ein Foto von zwei Tee trinkenden jungen Frauen auf stillgelegten Bahngleisen aufgenommen,²⁵ das auf surreale Weise wie eine kultivierte Verfremdung nomadischen Lebens anmutet, einer Existenz der Ortlosigkeit. Mich erinnert diese intime Visualisierung zudem an Jeff Walls Fototableau *The Storyteller*,²⁶ das eine Interpretation der Veränderung und Fortdauer von kulturellen Traditionen unter den Bedingungen des modernen Lebens darstellt. Riberos Bild zeigt die beiden Frauen, augenscheinlich Migrantinnen, mit ihren Teetassen auf zugewucherten Gleisen hockend. Züge werden hier weder halten noch fahren. Bildzeichen für Grenzen flankieren die Situation: ein neuer Zaun, eine alte Schranke und Gebüsch. Weiter ist nichts zu sehen. Der dazugehörige Untertext liest sich darauf wie eine Schilderung von interkulturellen Missverständnissen und Sozialneid:



Laura Ribero vor dem Stellwerk-Atelier auf Zollverein, Schacht 4/5/11 (Triple Z), Essen, 2004 (Foto: Stellwerk Zollverein e.V.)

²³ Bei dem Foto # 5, *"Sinnlose Heulerei! Lass das!"*, sagte sie aber bald energisch zu sich...", sicherlich einem Schlüsselbild der Serie, finden wir das Modell Alicia (sic!) Fernandez gleich dreifach ins Bild hineinmontiert. Dies bleibt zugleich der einzige Fall, in dem das ursprünglich aufgenommene Motiv nachträglich manipuliert wurde.

²⁴ Wer nach weiteren (motivischen) Verschränkungen und Verweisen zwischen den beiden Fotoserien sucht, wird sie auch finden: Man beachte z. B. die Porzellantassen in # 14, *"Kein Platz mehr!"*, riefen sie Alice entgegen. *"Gar nicht wahr..."*, auf das im nächsten Abschnitt noch näher eingegangen wird. Das weiße Teeservice nimmt nicht nur das entsprechende Kapitel „Aberwitz und Fünf-Uhr-Tee“ aus der Buchvorlage auf, sondern ist auch ein Eigenzitat. In *electro doméstica* gibt es ebenfalls zwei Fotos, auf denen das von Ribero dargestellte Hausmädchen mit einer (hier grünen) Tasse in der Hand gezeigt wird. Der desillusionierten Geborgenheit anheimelnder (Studio-)Wunschwelten sind die beiden Bildprotagonistinnen in der *Wonderland*-Serie freilich vollends enthoben. Interessant wäre weiterhin, den in beiden Serien vorhandenen Spiegelmotiven nachzugehen. Festzuhalten bleibt, dass man beide Werkgruppen komplementär zueinander lesen kann und sollte.

²⁵ s. vorige Anm.

²⁶ Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Lightbox, 229 x 437 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

„Kein Platz mehr!“, riefen sie Alice entgegen. „Gar nicht wahr, hier ist doch reichlich Platz!“, erwiderte Alice entrüstet. „Nimm dir etwas Wein!“, sagte der Märzhase einladend. Alice spähte über den Tisch, konnte aber nur Tee entdecken. „Ich sehe keinen Wein!“, sagte sie. „Ist auch keiner da!“, antwortete der Märzhase. „Dann ist es unhöflich von dir, mir welchen anzubieten!“, versetzte Alice ärgerlich. „Es ist auch unhöflich von dir, dich uneingeladen an unseren Tisch zu setzen“, sagte der Märzhase.“

Die Künstlerin selbst kommentiert das Bild folgendermaßen:

„Alice will Tee trinken und ist nicht eingeladen. Auch viele Deutsche wollen, dass Migranten nur für kurze Zeit bleiben.“²⁷

Zuletzt scheint aber in den verwendeten Textzitatzen ebenso wie in den Bildern stets die Utopie des Wunsches nach ungebrochener Ganzheit und Harmonie wieder auf. Ich zitiere einen weiteren Textauszug:

„Diesmal will ich es aber geschickter anstellen“, sagte sie sich, nahm das goldene Schlüsselchen und schloss die Tür zum Garten auf, und erst als das getan war, aß sie etwas von dem Pilz (sie hatte nämlich einige Stücke in ihrer Tasche aufbewahrt) und verkürzte sich dadurch auf zehn Zentimeter. Dann lief sie durch den engen Gang und erreichte endlich, endlich den entzückenden Garten mit den schönen Blumenbeeten und den Kühle spendenden Springbrunnen.“



Raum 2: Laura Ribero, *Looking for Wonderland – Auf der Suche nach dem Wunderland*, 2004-05 (Foto: Galerie Schütte)

Diese Bildunterschrift gehört zu dem Foto, das eine auf einem Kissen vor einer Garagenzeile zusammengekauerte, weibliche Figur zeigt.²⁸ Auf einem der Garagentore ist eine nachgemalte Version von Edvard Munchs um die Wende zum 20. Jahrhundert geprägten Bildmotiv *Die Mädchen auf der Brücke*²⁹ zu erkennen, in diesem Kontext eine auf die banale Funktionsarchitektur applizierte Stimmungslandschaft, in deren drei Bildprotagonistinnen das vervielfachte Alice-Motiv wieder aufscheint. Die wechselseitige Durchdringung der Ebenen von Traum, Bild, Text und Realität ist hier nicht mehr aufgelöst.

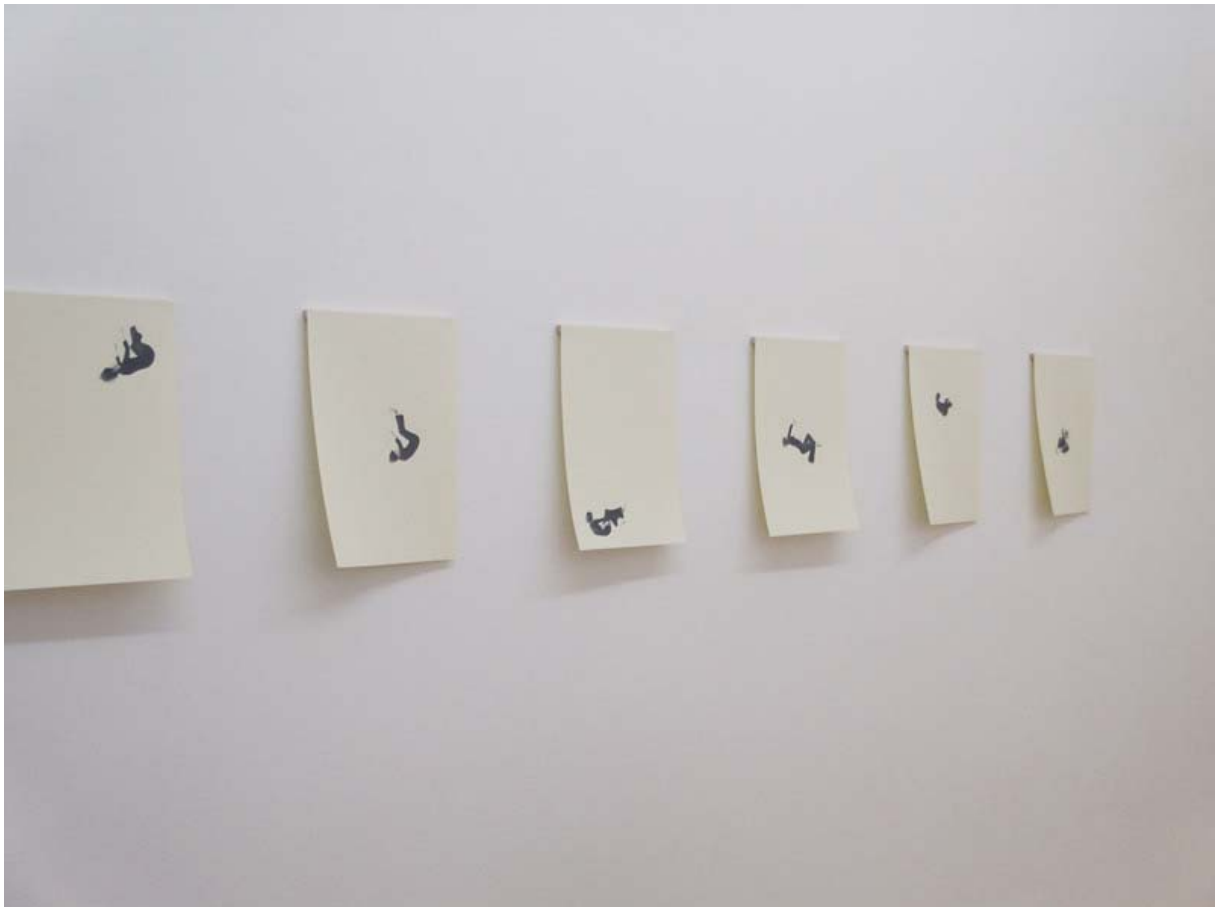
²⁷ Laura Ribero zit. nach: Jansen, a. a. O.

²⁸ # 17, *„Diesmal will ich es aber geschickter anstellen“, sagte sie sich“*

²⁹ Es existiert in verschiedenen gemalten Varianten, dazu kommen noch druckgrafische Versionen.

Die Ausstellung schließt im dritten Raum ab mit einer sechsteiligen Serie neuer Arbeiten. Es handelt sich um kleinformatische Ink Jet Prints auf leicht gelblichem Papier³⁰, die, ungerahmt und in druckgrafischer Anmutung präsentiert, wie die Abfolge eines Daumenkinos aneinandergereiht sind. Eine Frauenfigur scheint vor leerem Hintergrund schwerelos durch einen undefinierbaren Raum zu gleiten. Die Bildträger selbst sind nur oben mittels einer von hinten angebrachten Querleiste an der Wand befestigt, so dass sich das Papier in den Raum hinein wölbt, bei stärkerem Luftzug wohl auch selbst in Bewegung geraten würde.

Auf den ersten Blick könnte man an die chronofotografischen Experimente des ausgehenden 19. Jahrhunderts denken, an die in Momentaufnahmen zerlegten Bewegungsstudien von Muybridge³¹ und Marey³², die in der Fotografiegeschichte auch als Vorläufer des Films gelten. Sicherlich ein Ansatz, der im Hinblick auf Riberos Werk weiterführt, an die Beschäftigung der Künstlerin mit seriellen und narrativen Bildstrukturen denken lässt.



Raum 3: Laura Ribero, *Alma*, 2005 (Foto: Galerie Schütte)

Oder man mag sich an Yves Kleins spektakuläre Inszenierung des *Sprungs in die Leere*³³ erinnern fühlen. Anhand dieses Beispiels bietet sich jedenfalls eine Entsprechung zur Idee der in Riberos Bildsequenz vorgeführten Aufhebung der Gravitation. Aber im Vergleich mit den bisherigen Werken der Künstlerin, in denen doch gerade der hier radikal ausgesparte Umraum³⁴

³⁰ Laura Ribero, *Alma*, 2005, InkJetPrint auf Papier, 20 x 26 cm, 6-teilige Serie, Auflage: 10

³¹ vgl. z. B.: Eadweard J. Muybridge, *Salto mortale rückwärts*, 1881, Fotosequenz aufeinander folgender Einstellungen, Teil eines Album mit Originalabzügen (*The Attitudes of Animals in Motion*), Musée Marey, Beaune

³² vgl. z. B.: Étienne-Jules Marey, *Bewegung beim Stabhochsprung*, um 1890, Chronofotografie auf fester Platte, Archives du Collège de France, Paris

³³ *Sprung in die Leere*, Fotografie von Harry Shunk nach einer Performance von Yves Klein (1960). Das Foto wurde mit folgender Bildunterschrift in der Zeitschrift *Dimanche* publiziert: „Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!“

³⁴ In technischer Hinsicht wurde der auf den Originalaufnahmen enthaltene Raumkontext schlicht und einfach mittels des Bildbearbeitungsprogramms Photoshop entfernt.

den Bildprotagonistinnen ihre Bedeutung verleiht, bleibt eine gewisse Irritation zurück. Wie gelangt sie daher zu diesen Körpern ohne Raum und Gewicht?

Erst auf einer abstrakteren Ebene ist festzustellen, dass sich die weibliche Figur sehr wohl in räumlichen Bezügen bewegt: Es sind allerdings die des Bildes selbst, die seiner Flächigkeit, seiner objekthaften, raumgreifenden Qualität und seiner illusionären Tiefe. Konsequenterweise ‚schwebt‘ die Figur in einer fortlaufenden, auf und ab gehenden Bewegungsfigur innerhalb des Bildrechtecks. Präzise und doch frei vermisst sie die Grenzen des Bildraums, lotet ihn aus mit den Proportionen ihres Körpers und mit ausdrucksreichen Gesten, im scheinbaren Wechsel von Selbst- und Fremdkontrolliertheit. Ob sie ‚im Bild‘ gefangen ist oder frei, lässt sich für mich nicht entscheiden. Jedenfalls verweist auch diese Motivinszenierung zurück auf Riberos andauernde Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Medialen. Nur sind es hier nicht in erster Linie die Gegebenheiten des fotografischen oder filmischen Mediums, denen sie nachgeht. Vielmehr geht es meines Erachtens um eine Relation zwischen dem Bildbegriff an sich und dem menschlichen (oder weiblichen) Abbild.

Die kleine Werkgruppe trägt den Titel *Alma*. Das ist auch der Vorname des Modells, einer Freundin der Künstlerin, der übersetzt ‚Seele‘ bedeutet. Damit schließt sich am Ende auch der Kreis zu jener träumerisch enthobenen und märchenhaften Anmutung, die den Bildfiguren von Laura Ribero zueigen ist und die sie alle darin charakterisiert, dass sie sich in poetischer, spielerisch-experimentierender Selbstbefragung aus einer ihnen existenziell fremd und abgelöst bleibenden Umgebung heraus in „etwas anderes“ transzendieren.³⁵

Was ich Ihnen mit dieser Einführung anzubieten versucht habe, ist ein Einstieg in die Bildwelt der Künstlerin, ein Versuch der Annäherung über unterschiedliche kulturelle Zusammenhänge, die insbesondere im Gespräch mit ihr erkennbar wurden. Wenn es damit gelungen sein sollte, Ihre Neugier herauszufordern und Ihnen einige Ansatzpunkte für vertiefende Gespräche mit Laura Ribero zu liefern, dann ist der Zweck erfüllt.

Damit schließe ich und wünsche Ihnen weitere interessante Einsichten bei dieser Ausstellung. Und der Künstlerin wiederum eine gute Reise nach Österreich. Ich bin darauf gespannt einmal zu sehen, was dort entstehen wird.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

³⁵ Interessant ist hier eine Bemerkung der Künstlerin, dass die *Alma*-Serie das Privatleben der *Alice*-Figuren zeige. Daraus wird erkennbar, dass auch diese beiden Werkgruppen für sie in einem Zusammenhang gedacht sind.