

JO SPENCE: Beyond the Perfect Image

Eröffnung: 31. März 2006

Ausstellungsdauer: 1. April – 25. June 2006

Terry Dennett

Jo Spence. Autobiografische Fotografie: Selbst, Klasse und Familie

Der Einfluss der Frauenbewegung

Jo Spences eindringliche autobiografische Selbst-, Klassen- und Familienerkundungen lassen sich als Teil des feministischen Milieus betrachten, das sich in den 1970er Jahren herausbildete. Sie identifizierte sich stark mit seinen bewussten bildenden Aktivitäten und ideologischen Slogans wie "Her story, not History", glaubte aber nicht an Separatismus. Ihre Interessen innerhalb dieser breit gefächerten Bewegung galten immer hauptsächlich der Familie, und zwar Frauen wie Männern, der persönlichen Entwicklungsgeschichte und einmaligen archivalischen Dokumenten wie Fotografien und Alben. Sie hielt ihre Studenten dazu an, als erstes Projekt ihr gesamtes Familienarchiv zusammenzutragen und zu fotografieren, und nach Wegen zu suchen, dieses Wissen an ihre künftigen, noch ungeborenen Kinder weiterzugeben, damit diese ihre Wurzeln kennenlernen und ihre Vorfahren respektieren zu könnten.

Diese Arbeit inspirierte eine ganze Generation junger Studentinnen, ihren eigenen Alltag zu beobachten und festzuhalten, und den Wert ihrer Rolle als Historikerinnen innerhalb der eigenen Familie zu erkennen. In dieser Hinsicht stand Spence zwar eher den sozialistischen Feministinnen und den mit der Sozialgeschichtebewegung verbundenen Arbeiterhistorikern nahe als dem Mainstream der Frauenbewegung, aber der Feminismus und seine allgemeinen kulturellen Anliegen bildeten doch den Hintergrund, vor dem Jo Spence ihr Werk auszuformulieren begann.

Anfänge in den Siebzigern: Der Photography Workshop Ltd

Meine Arbeitsbeziehung mit Jo Spence begann mit der Zusammenlegung unserer individuellen Arbeitsprogramme und der Gründung des Photography Workshop Ltd., mit dem wir ein Diskussionsforum für sozial relevante Fotografie schaffen und den fotografischen und kulturellen Radikalismus der Vergangenheit erforschen wollten, etwas, womit wir beide bereits unabhängig voneinander begonnen hatten, bevor wir uns kennen lernten.

Unser Ziel war es, zunächst ein Archiv wichtiger Kultur- und Fotografietexte aufzubauen, die sonst schwer zugänglich waren. Mithilfe von Spenden verschiedener Personen und auf Basis unserer eigenen Forschungen konnten wir bald eine Menge wichtigen Materials zusammentragen, eine Sammlung, die rasch bekannt und von Studenten und College-Kursen benutzt wurde. Ein zweites Vorhaben war, Gruppenprojekte über Themen von sozialem Interesse zu initiieren.

Zu unseren praktischen Aktivitäten gehörte auch ein Community-Bildungsprogramm, das wir schließlich aus einem zur mobilen Dunkelkammer umgebauten alten Rettungswagen heraus betrieben. Wir begannen auf einer regelmäßigen Route Gemeindezentren, Abenteuerspielplätze, Künstlerateliers in besetzten Häusern und freie Schulen zu besuchen. Einige Sitzungen hielten wir auch in temporären Zigeunerlagern wie denen unter dem Westway Flyover, einer gigantischen Hochautobahn in Westlondon, ab.

Da niemand diese Tätigkeit finanzieren wollte, behielten wir unsere geregelte Arbeit bei und betrieben den Workshop auf einer Teilzeitbasis – abends und an den Wochenenden. Durch sparsames Leben konnten wir das Projekt aus Eigenmitteln mit bis zu 5.000 Pfund im Jahr unterstützen.

Ein Text des Schriftstellers und späteren Präsidenten der tschechischen Republik, Václav Havel, diente uns als Leitsatz für den Workshop, ein Text, der auch heute noch relevant ist. Er sagte, "daß der Intellektuelle immer wieder aufs neue beunruhigen soll, Zeugnis ablegen von der Misere der Welt, durch seine Unabhängigkeit provozieren, sich gegen allen verborgenen und offenen Druck und Manipulationen auflehnen, der hauptsächlichliche Bezweifler der

Systeme, der Machtausübung und ihrer Beschwörungen sein, ein Zeuge ihrer Verlogenheit". Man lese Fotograf statt Intellektueller. Durch unsere Recherchen in unterschiedlichen Archiven und unsere Kontakte mit gut unterrichteten politischen Aktivisten gelangten wir an weitere Informationen über kulturelle und politische Aktivitäten und eine Fülle an Literatur über viele damals vergessene kulturelle Organisationen. Wir entdeckten auch die Arbeit zweier zeitgenössischer Praktiker, die des deutschen Künstlers Joseph Beuys und die des radikalen brasilianischen Theaterregisseurs Augusto Boal, die uns stark beeinflussten und uns zur Beschäftigung mit moderner radikaler Kunst veranlassten.

Wir kauften Boals Buch *Theater der Unterdrückten*, das zu einem Schlüsseltext wurde. John Willet, ein Experte für die Kunst und Kultur der dreißiger Jahre, mit dem wir Kontakt aufgenommen hatten, um mit ihm unsere Forschungen zu diskutieren, empfahl uns, uns auf die verschiedenen aus dem Berliner Dada hervorgegangenen Bewegungen zu konzentrieren und einige ihrer wenig bekannten Ideen in unsere Praxis aufzunehmen.

Um unser Einkommen zu verbessern und ihre eigene Medien- und Filmbildung zu vervollständigen, nahm Jo Spence einen Sekretärinnenjob am British Film Institute (BFI) an und landete dort in der pädagogischen Abteilung. Über das BFI erhielten wir Zugang zum Werk der drei klassischen russischen Filmemacher, deren filmästhetische Ideen wir schon lange studieren wollten: Sergej Eisenstein (Kontrastmontage), Wsewolod Pudowkin (konstruktive Montage) und Dziga Vertov (Faktographie).

Mitte der 1970er Jahre verband sich der Photography Workshop mit der Half Moon Gallery zum Half Moon Photography Workshop (HMPW), der zweiten lebensfähigen Galerie für zeitgenössische Fotografie in London neben der heute im West End befindlichen Photographers' Gallery. Die neue Organisation gründete ihr eigenes bahnbrechendes Magazin *Camerawork*, zu dessen ersten Redakteuren wir gehörten. Damals wurde Jo Spence eine der bezahlten HMPW-MitarbeiterInnen, doch schließlich führten klassen- und gendertheoretische Differenzen dazu, dass die früheren Leiter der Half Moon Gallery die Partnerschaft mit dem Photography Workshop einseitig auflösten, indem sie Jo Spence entließen. In einem Arbeitsgerichtsverfahren wegen ungerechtfertigter Kündigung wurde Jo Spence ein Teil des gemeinsamen HMPW-Budgets zugesprochen, und der Photography Workshop nahm erneut seine Arbeit als unabhängige Organisation auf. Er veröffentlichte das kritische Jahrbuch *Photography / Politics: One* und führte eine Reihe von Community-Projekten durch: Selbstbaukameraworkshops, Vermittlung fotografischer und fotoanalytischer Grundkenntnisse, Arbeit mit behinderten und sehbehinderten Studenten. 1992 wurde der Photography Workshop geschlossen.

Frauensozialdokumentation: die Hackney Flashers

Das Frauenfotokollektiv "Hackney Flashers Women's Photography Collective" entstand aus einem Treffen, bei dem wir nach Leute suchten, die an Dokumentarfotografie interessiert waren, um uns bei einer Anfrage von einer lokalen Gewerkschaftsorganisation zu helfen. Ein Gewerkschaftsvertreter im traditionellen Londoner Arbeiterviertel Hackney, dem Zentrum der Niedriglohn-Bekleidungsindustrie, hatte uns um Rat und Hilfe bei einer Ausstellung gebeten, die die Arbeit der Gewerkschaft in den letzten fünfzig Jahren feiern sollte. Wir willigten ein, mit ihnen die historische Recherche durchzuführen und schlugen vor, als Kontrast zu den historischen Bildern auch einige zeitgenössische Fotos über das Leben und die Arbeit in Hackney mit einzubeziehen. Das erste Treffen wurde hauptsächlich von Frauen besucht und so beschlossen wir, dass sich die zwei Männer zurückziehen sollten, und es wurde eine reine Frauengruppe daraus. Diese unabhängig von unserem Workshop bestehende Gruppe leistete über eine Reihe von Jahren wichtige Dokumentationsarbeit über Frauenarbeit. Es wurde zur am längsten je in Großbritannien existierenden Frauenfotogruppe.

Der eigenwillige Name, den sich die Gruppe gab [Flasher heisst im Elgischen auch "Flitzer", Anm. d. Ü.], bezog sich zum einen auf den Londoner Bezirk Hackney und zum anderen auf ihre Absicht, als Dokumentarfotografinnen Missstände aufzudecken. "Flashers war aber auch eine Anspielung auf die von den frühen Dokumentarfotografen verwendete Blitzlichtfotografie." Die für die Gewerkschaftsausstellung in lokalen Fabriken, Büros, Schulen und Spitälern aufgenommenen Fotos wurden später Teil einer unabhängigen Ausstellung: "Women, Work and Wages". Danach dokumentierte das Kollektiv Kinderbetreuungseinrichtungen, was zur Ausstellung "Who's Still Holding the Baby?" führte.

Die erste dokumentarische Arbeit der Hackney Flashers, die für die Gewerkschaft, fand unmittelbar vor der Zeit statt, bevor das Viertel saniert wurde, um Wohnraum für die Mittelklasse zu schaffen. Heute sind viele der Sweatshops in teure Loftwohnungen umgewandelt, und die Arbeiter, die hier wohnten, sind weggezogen. Die Fotos sind alles, was geblieben ist und an diese verschwundene Gesellschaft erinnert.

Gruppenpraxis: The Poly Snappers

Jo Spence hielt es nirgendwo lange aus, ohne irgendeine Gruppe zu bilden. Unsere Londoner Wohnung war immer voll von Gruppen – Ältere-Frauen-Gruppen, Jüngere-Frauen-Gruppen, Fotolerngruppen, Maskenbastelgruppen. Jo Spences Entscheidung, einen Hochschulabschluss bei Victor Burgin am angesehenen Polytechnic of Central London (PCL) zu machen, bildete keine Ausnahme. Begeistert und glücklich, an einer Hochschule zu studieren, die für ihren progressiven Lehrplan bekannt war, entwickelte sie bald eine kritische Einstellung gegenüber den Strukturen der Schule und der Differenz zwischen der dort gelehrt kritischen Theorie und ihrer weniger kritischen Praxis. Wie nicht anders zu erwarten bildete sie wieder eine Gruppe, indem sie mit drei Studienkolleginnen zu arbeiten begann. Die Abschlussausstellung der Poly Snappers wurde nach dem Studienabschluss der Gruppe dem Photography Workshop zur Verfügung gestellt, und wir schickten sie eine Zeitlang auf Tour, bevor wir sie schließlich der Camera Work Gallery überließen, wo sie einige Jahre später, als das Gebäude geschlossen wurde, verloren ging. In ihrer Einleitung zur Abschlussausstellung fassten sie ihre Arbeit folgendermaßen zusammen:

"Das Arbeiten in der Gruppe hat uns die Möglichkeit gegeben, von der (in der Fotografie so stark verbreiteten) individuellen Arbeit und Beurteilung wegzukommen und unsere Fähigkeiten auf nicht-hierarchische Weise miteinander zu teilen. Es hat uns auch geholfen, mit dem scheinbar unüberwindlichen Problem umzugehen, was wir mit der Theorie 'anfangen' sollten, und den intellektuellen Terror durch die gemeinsame Diskussion zu bekämpfen. Solidarität und ein offener Ideenaustausch waren während der gesamten acht Monate unserer Zusammenarbeit der wesentliche Prozess in der Gruppe."

Diese acht Monate fielen auch mit dem Beginn unserer Arbeit an "Remodelling Photo History" und am "Photo Theatre" zusammen, so dass es auch hier zu einem regen Austausch kam. Jo nahm zu den Poly Snappers unsere Requisiten mit, und die Poly Snappers teilten mit uns ihre Erfahrungen und Ideen im Umgang mit Puppen als Darstellern in fotografischen Tableaus.

"Photo Theatre" und "Remodelling Photo History"

1980 beschlossen wir, unsere gesamte theoretische Beschäftigung mit Fotografie, Theater und Film miteinander zu verknüpfen und die Elemente in einer Praxis zu vereinen, die eher filmisch-theatralisch, eben ein Fototheater, sein sollte.

Unser erstes Projekt nannten wir "Remodelling Photo History", wobei der Begriff "remodelling" etwas beschrieb, was man heute wohl eher als "re-engineering" bezeichnen würde – eine ideologische und organisatorische Umstrukturierung. Die Arbeit beschäftigte sich mit Genres und der in bestimmte Bilder eingeschriebenen Geschichte. Unsere ziemlich grandiose ursprüngliche Konzeption sah Fotografien mit verschiedenen historischen Verfahren, von der Daguerreotypie bis zum Polaroid, sowie die Juxtaposition und kritische Mischung verschiedener Epochenstile vor. Lediglich der Mangel an finanziellen Mitteln verhinderte die Realisierung dieser interessanten Idee.

Zur Vorbereitung auf unseren neuen fototheatralischen Ansatz reinszenierten wir eine Reihe von John Heartfields Arbeiten, von der heute nur noch ein einziges Exemplar existiert. Durch diesen Reinszenierungsprozess lernten wir ungeheuer viel – ähnlich wie Kunststudenten durch die Kopie alter Meister.

Die Schwerpunktverschiebung von den früheren klassischen Dokumentarmethoden hin zu diesem neuen Ansatz einer inszenierten und konstruierten Bildsprache veranlasste uns auch, nach inszenierten Werken anderer Leute Ausschau zu halten. Dabei stießen wir bald auf den Fotografen Fredrick Holland Day, der sich 1896 als Christus am Kreuz fotografiert hatte. Seine überaus realistischen Bilder waren komplett vorausgeplant, die Requisiten und Schauplätze auf das Sorgfältigste ausgesucht, und er magerte sogar ab, um seinem Christus ein ausgezehrt Aussehen zu verleihen. Diese Fotos bildeten unser Grundmodell für eine konstruierte, performanceorientierte Fotografie.

Bei einem späteren Treffen mit den kanadischen Fotografen Carol Conde und Carl Beveridge in London machten wir Bekanntschaft mit ihren im Studio aufgenommenen Tableaus, die sie damals gerade für die Gewerkschaftsbewegung machten und die uns weiter inspirierten. Sie gaben ihrem Stil keinen Namen, aber wir nannten ihn dann später "Fototheater", und diese Bezeichnung scheint sich heute eingebürgert zu haben. Davon unabhängig bezeichnete auch der englische Fotograf Ray Lee seine prächtigen plakatwandgroßen Arbeiten als Fototheater.

Wir beschlossen, einige unserer Fototheater-Arbeiten so wie Holland Day außerhalb des Studios zu fotografieren und planten und inszenierten unsere Fotos nun wie die Szenen eines Stücks. Jeder Schauplatz wurde genau recherchiert und jede Aufnahme wurde zuerst optisch ausgearbeitet, bevor wir den Auslöser betätigten. Diese Vorausplanung war eine wesentliche Änderung gegenüber unserer alten Dokumentarmethode, bei der wir zuerst abdrückten und hinterher erst die Fragen stellten. Drei Bilder aus "Remodelling Photo History" – "Industrialisation", "Colonisation" und "Victimisation" – beruhen auf einer rhetorischen Analyse nach Kenneth Burkes "Pentade", ein Analyseverfahren in fünf Schritten.

Ein weiteres Projekt, das "Life as Theatre" heißen sollte, war für die Zeit nach Jo Spences Studienabschluss geplant, aber wenige Monate später wurde bei ihr ein Brustkrebs diagnostiziert, was diese Phase unserer Fotografie abrupt beendete.

Das Nottinghamer Krebsprojekt und darüber hinaus – Fotografie als Therapie

Die Krebsdiagnose war ein Schock, und die Aussicht, eine Brust zu verlieren, war eine Situation, auf die Spence trotz ihrer früheren theoretischen Beschäftigung mit Selbstbild und Körperpolitik nicht wirklich vorbereitet war. Sie war zeitweise labil und depressiv, erkannte aber bald, dass dies ein nur weiteres Ereignis ihres Lebens war, das sie dokumentieren musste.

Sie sah, dass diese Krankheit sie vor vollkommen neue Herausforderungen stellte, nicht nur hinsichtlich der Heilungsmethode, die sie wählen sollte – klassisch oder alternativ –, sondern auch hinsichtlich der Frage, wie sie, wenn überhaupt, die Fotografie in ihren dichten Krebsüberlebensplan integrieren könnte.

Als wir den Mut fanden, die fotografischen Möglichkeiten in Ruhe zu diskutieren, beschlossen wir, sowohl in einer autobiografisch-tagebuchartigen als auch in einer therapeutischen Form zu arbeiten, ausgehend von ihrem früheren Selbstbild-Gruppenprojekt "Faces", das von den Ideen ihres Film- und Medienlehrers Keith Kennedy beeinflusst war. Unter dem Eindruck von "Remodelling Photo History" und der erfolgreichen Verwendung von Burkes "Pentade" beschlossen wir, Burkes Buch nach weiteren Ideen zu durchforsten und stießen auf einen Teil, den wir übersehen hatten – die drei grundlegenden Begriffspaare: Aktio-Passio, Geist-Körper, Sein-Nichts. In diesen dialektischen Paarungen sah Spence eine Möglichkeit zur fotografischen Choreografie ihrer Hoffnungen und Ängste und eine Methode für die nachträgliche Bearbeitung und Auswahl der Bilder. Spence erkannte auch, dass sich diese Burke'schen Kategorien anders kombinieren, umkehren (Passio-Aktio, Körper-Geist) (1), oder sequenziell anordnen ließen. Es ist ein Jammer, dass diese Arbeit zu einem Zeitpunkt begann, da wir alle unsere Mittel für Behandlungskosten benötigten und der Erwerb von Fotomaterial einen ganz geringen Stellenwert hatte. Diese frühe Arbeit wurde daher nur vor einem Spiegel durchgeführt und nicht fotografisch festgehalten.

Von der Kameratherapie zur Fototherapie

Der Erfolg dieser Experimente und die Stabilisierung ihres Krebses ermutigten Spence, unser Nottinghamer Zuhause zu verlassen und nach London zurückzukehren, wo sie andere Frauen mit Krebs traf, mit denen sie korrespondiert hatte. Gleichzeitig begann sie mit einer Co-Counseling-Therapie, bei der sie eine jüngere Kollegin, Rosy Martin, kennenlernte. Sie beschlossen zusammenzuarbeiten, um Spences "Kameratherapie" eingehender zu erkunden, wobei sie auf die Idee kamen, sie mit Prinzipien des Co-Counseling zu verbinden. Damit kam ein Element der Zusammenarbeit hinzu, das den allein durchgeführten Nottinghamer Versuchen gefehlt hatte und das die Methode auf ein größeres Feld anwendbar machte. Sie nannten diese Verbindung "Fototherapie", ohne zu wissen, dass die Bezeichnung in Nordamerika bereits in Gebrauch war. Diese Methode der Zusammenarbeit unterschied sich von der früheren allein betriebenen Kameratherapie, bei der die Fotografin und ihr Sujet ein- und dieselbe Person waren – ein

Selbstporträt-Setting.

In der gemeinsamen Fototherapie wechseln sich die beiden Teilnehmer als Modell und Fotograf ab. Beide Systeme unterscheiden sich ihrerseits vom Projekt der früheren "Faces Group", bei dem Jo Spence ihre ersten Ideen für eine therapeutische Fotopraxis entwickelte. An dieser Gruppenarbeit hatten sechs und mehr Frauen teilgenommen (es scheint sich hier um das einzige Beispiel in Jo Spences Archiv zu handeln, bei dem eine Gruppe in einem therapeutischen Setting vorkommt).

In den nächsten acht Jahren organisierte Spence Kooperationen mit unterschiedlichen Personen zu einer ganzen Reihe von Themen. Einige der Mitwirkenden brachten Requisiten mit, was sie auf die Idee brachte, die Leute zu bitten, Dinge mitzubringen, die eine besondere persönliche Bedeutung für sie haben. Graffiti und Body Art, die anfangs manchmal in der Kameratherapie eingesetzt wurden, beginnen eine zunehmend wichtige Rolle zu spielen, bis sich in einigen Fotos der Text über den Körper und schließlich auch den Hintergrund ausbreitet. Körperschrift und Hintergrundgraffiti verbinden sich zu einer zweiten "Textstimme", die die Hierarchie zwischen Bild und Text negiert und einen optisch auffälligen abstrakten Effekt ergibt.

Mitunter beginnt Spence auch in Sequenzen zu fotografieren und serielle Arbeiten zu machen, aber dann bricht sie diese in ihrer anarchischen Natur wieder auf und verwendet einzelne Bilder in anderen Arbeiten weiter. Leider hat sie über diese Ad-hoc-Erfindungen nicht immer Buch geführt.

Die Krankengeschichte umschreiben

Das Krankengeschichte-Projekt sahen wir als Fortsetzung unseres früheren Projekts "Remodelling Photo History", allerdings beschlossen wir diesmal, es noch autobiografischer, tagebuchartiger anzulegen, eine Mischung aus Dokumentarfotos und medizinischen Illustrationen mit tatsächlichen Beispielen der von Jo verwendeten Kräuter und Alternativheilmittel. Obwohl die Fotografie in dieser Arbeit eine große Rolle spielen sollte, lag der Schwerpunkt letztlich doch auf der Erforschung des Krebses und eines ganzheitlichen Umgangs damit. An oberster Stelle stand, unabhängig ein funktionierendes, selbstbestimmtes, alternatives Behandlungsprogramm zu erstellen.

In "Remodelling Medical History" versucht Jo als zentrale soziale Akteurin mit der täglichen Realität ihrer Krebserkrankung in einer Gesellschaft zurande zu kommen, die damals nur drei "Patentlösungen" zur Behandlung von Brustkrebs kannte – invasive Chirurgie, Bestrahlung und zytotoxische Chemotherapie. Nach dem Motto: Friss oder stirb.

Die Arbeit ist eine bittere, realistische Anklage der damaligen nach Klassen getrennten Gesundheitspolitik, wie sie viele Frauen erlebten, die eine Wahl in der Behandlung ihrer Krankheit haben wollten und der Meinung waren, dass öffentliche Krankenhäuser auch Naturheilmethoden wie die Gersontherapie anbieten sollten. Die basisdemokratische Agitation für solche Behandlungsmethoden führte schließlich zur Gründung des "Bristol Cancer Center" von Dr. Forbes und seinen Kollegen – eine Klinik, die auch Jo aufsuchte und die bis heute existiert.

Agitationen wie die von Spence und anderen, die sich an Krankenschwester und Assistenzärzte wandten, trugen am Ende dazu bei, dass nach ihrem Tod in einigen Krankenhäusern Zentren für Komplementärmedizin eingerichtet wurden.

Spences Geschichte endet tragisch und viel zu früh. Ihr Brustkrebs war erfolgreich stabilisiert worden und sie hatte wieder begonnen, Vorlesungen zu halten und Studenten zu empfangen, wenn man ihr auch davon abgeraten hatte, die Dinge je wieder zu übertreiben. Nach einigen Monaten Unterricht erhielt sie eine Einladung, ihre Arbeit international zu zeigen, in Australien, Kanada und den USA. Sie wusste, dass sie dazu ihre Behandlungen und ihre strenge Diät aussetzen musste, beschloss aber, das Risiko um ihrer vielen Fans in diesen Ländern willen einzugehen. Drei Monate nach ihrer Rückkehr klagte sie über Müdigkeit und es wurde eine Leukämie festgestellt.

Das letzte Projekt

Die Leukämie-Diagnose war ein bitterer Rückschlag, aber Spence war zunächst zuversichtlich, sie mit all den Fähigkeiten, die sie sich im Umgang mit dem Brustkrebs erworben hatte, überwinden zu können. Sie begann sofort wieder mit ihren Heilbehandlungen, aber es stellte sich bald heraus, dass sie die Leukämie körperlich viel mehr

beeinträchtigte als der Brustkrebs und sie schon bald daran hindern würde, sich in dauerhafterer Form direkt mit Fotografie zu beschäftigen.

Der Plan war ursprünglich, fotherapeutische Reinszenierungen, Dokumentarfotos von ihren Behandlungen und ihrem Überlebenskampf sowie Stilleben über die Sterblichkeit zu machen. Sie begann mit einer Reihe von Leukämie-Porträts, die sie, wie früher bei der Arbeit über den Brustkrebs, vor dem Spiegel probte, aber sie sah bald, dass ihr hageres Gesicht in totalem Widerspruch zu dem geistigen Bild stand, das sie noch immer von sich hatte – dem einer aktiven, kämpfenden Frau. Dieses Vorstellungsbild war mit Fotografie nicht zu erfassen. Versuche, sich therapeutisch mit ihren üblichen Fototherapiemethoden auf einem Friedhof zu fotografieren, endeten in Erschöpfung und emotionalem Aufruhr, weshalb sie nach indirekteren, allegorischen Methoden zur Erkundung ihrer Situation zu suchen begann.

In Erinnerung an ihre frühere Beschäftigung mit dem "Magischen Realismus" beschloss sie, die direkte Fotografie aufzugeben und zu einer fantastischeren Herangehensweise überzugehen, die das Gefühl der Unwirklichkeit, das sie angesichts der Möglichkeit des Todes und den Nichtseins empfand, besser zum Ausdruck brachte. Sie beobachtete das dialektische Verhältnis von Fantasie und Wirklichkeit und suchte nach Möglichkeiten, sie zu einem hybriden magischen Realismus zu verbinden, den sie als "PhotoFantasy" bezeichnete.

Jo Spence arbeitete Zeit ihres Lebens mit Filmmaterial, aber diese letzten Arbeiten nehmen auf eigentümliche Weise die Montageeffekte vorweg, die heute der geläufige Standard digitaler Bildverarbeitung sind. Verglichen mit heutigen Computerarbeiten war ihre Technik primitiv – sie legte einfach zwei oder mehrere Dias übereinander, die ich dann kopierte. Doch in ihrer Suche nach einem allegorischeren Ausdruck für die Sterblichkeit versuchte Spence, ohne es zu wissen, über das Filmmaterial hinauszugehen. Es besteht hier eine Parallele zu einem der Künstler, der ihre Vorgangsweise beeinflusste, dem französischen Filmemacher und Magier Georges Méliès, der in den 1890er Jahren Trickfilmtechniken erfand, die die damalige Technologie bis an ihre Grenzen ausreizten.

Im Verlauf der Projektplanung verfiel Jo Spence auch auf den Gedanken, dass sie vielleicht ein Fantasiebegräbnis vor ihrem Tod inszenieren sollte, da sie an ihrem wirklichen ja nicht bewusst teilnehmen könnte. Die britischen religiösen Rituale erschienen ihr für eine sinnvolle holistische Hommage an die Toten aber zu industrialisiert, warum also nicht eine andere, exotischere Religion nehmen?

Aufgrund des Zufallkaufs eines Buchs über Altägypten beschloss sie, dass es ein ägyptisches "Schein-Begräbnis" mit seiner ausgeklügelten Philosophie und seinen komplexen theatralischen Ritualen sein sollte – vor allem, als sie erkannte, dass die mit Szenen aus dem Leben der Toten geschmückten Grabstätten eigentlich die Familienalben von damals waren.

Schließlich konzentrierte sie sich auf zwei Ideen aus dem Grundbestand der ägyptischen Mythologie: erstens, die Idee eines Reiseführers für den Todesprozess, wie ihn das ägyptische Totenbuch darstellt, eine Art Regelkanon, mit dem die Verstorbenen ihren Weg durch die Unterwelt bestreiten konnten (Jo Spence plante ihre eigene urbane Version davon, beginnend mit einer U-Bahnfahrt); zweitens, die Konservierung des Körpers nach dem Tod, die in der ägyptischen Mythologie eine wesentliche Rolle für das Nachleben der Verstorbenen spielte, wobei eine Stellvertreterfigur – meist eine kleine Statue – als Äquivalent einer heutigen Versicherungspolice fungierte. In ihrem Fall konnte das vielleicht ein Foto sein.

So wie Spence sie sah, wurde die Mythologie besser – wenn alle Repräsentationen verschwunden waren, dann konnte das Niederschreiben oder Aussprechen des Namens des Verstorbenen noch immer sein Überleben sichern; sich zu erinnern und in Ehren zu halten, bedeutete reaktivieren. Die Toten würden aufhören zu existieren, wenn niemand mehr ihren Namen ausspräche oder niederschriebe.

Diese Ideen machten tiefen Eindruck auf uns beide, und wir freuten uns darauf, ihre bildnerischen Möglichkeiten zu erkunden. Doch bevor wir die Sache weiter verfolgen konnten, verschlechterte sich plötzlich Spences Gesundheitszustand. Immer wieder auftretende Leberschmerzen und die Entstehung gefährlicher Sekundärtumore machten ihre Einweisung in ein Hospiz notwendig. Jo Spence heiratete ihren letzten Partner David Roberts und starb am 24. Juni 1992 im Marie Curie Hospiz in Hampstead, nur wenige Straßenzüge von ihrem einstigen Porträtstudio entfernt. Unser Projekt blieb unvollendet, und sie fand nie die Zeit, ihr ägyptisches Fantasiebegräbnis in die Tat

umzusetzen, aber zu ihrem wirklichen Begräbnis kamen 400 Leute, obwohl es nur im kleinen Familienkreis stattfinden sollte.

Die Bedeutung des Werks von Jo Spence heute

Das Werk Jo Spences muss auf mehreren Ebenen und im Verhältnis zu den vielen Rollen, die sie in ihrem Leben einnahm, bewertet werden. Allgemeine Einigkeit besteht bei vielen, die sie kannten, über die Vielfalt und theoretische Zugänglichkeit ihres Werks sowie die hohe Qualität, die sie mit einfachsten Mitteln zu erzielen vermochte.

Als Pädagogin vertrat sie eine autodidaktische Form des Lernens, die sie von ihren akademischeren Kollegen unterschied, doch der Umstand, dass die Studenten oft lieber Spences außeruniversitäre Kurse besuchten als ihre eigenen, veranlasste einige davon, sie als Dozentin und Tutorin einzuladen. Viele wurden zu guten Freunden und standhaften Verteidigern ihres Werks.

Ihre Art zu unterrichten war ebenso direkt und einfach wie ihre Ausrüstung. Immer humorvoll und praktisch, vermochte sie sogar absolute fotografische Novizen rasch davon zu überzeugen, dass sie ebenfalls solche Arbeiten machen könnten wie sie selbst, wenn sie nur ihre sozial angelernten Ängste überwinden. Ihren neuen Studentinnen pflegte Jo zu sagen: "Ist es etwa schwierig, eine billige Pocketkamera zu kaufen, sich selbst zu fotografieren und den belichteten Film ins nächste Geschäft zum Entwickeln zu bringen? Nein, natürlich nicht – gehen wir also zusammen los und tun wir's." Sie konnte die Macht der Gruppendynamik meisterlich zur Förderung individueller Unabhängigkeit einsetzen.

Als Fotografin war Spence eine geübte, in der Praxis ausgebildete Berufsfotografin. Als junge Frau war sie zunächst Assistentin des Werbefotografen Walter Curtin, dann Fotolaborantin eines alteingesessenen Fotografen auf der Fleet Street, danach eine viel beschäftigte Freiberuflerin und schließlich Inhaberin eines eigenen sehr erfolgreichen Porträtstudios im eleganten Londoner Stadtteil Hampstead. Zweifel an der sozialen Nützlichkeit ihrer Arbeit veranlassten sie, die Berufsfotografie an den Nagel zu hängen und sich mit den Verwendungsweisen der Fotografie als demokratische Volkskunst zu beschäftigen, mit dem Alltagsleben als primärer Quelle. Zu dieser Arbeit kam eine weitere Dimension hinzu, als sie mithilfe von Familienfotos ihre Lebensgeschichte neu zu erkunden begann.

Mit der Entfaltung ihres Werks kamen schließlich weitere Ebenen hinzu, und aus Spence, der Lehrerin, und Spence, der Fotografin, wurde bald Spence, die TV-Performerin – sie machte drei Sendungen bei großen Fernsehanstalten – oder Spence, die Autorin – sie verfasste mehrere Bücher – oder Spence, die Künstlerin – sie hatte große Ausstellungen in britischen wie internationalen Galerien. Und wenn das nicht reichte, konnte sie auch bei Gesundheitskonferenzen als Spence, die Krebsüberlebende, auftauchen.

In dieser letzten Rolle als radikale Krebspatientin ist sie der britischen Öffentlichkeit wohl am besten in Erinnerung geblieben. Neun Millionen Menschen sahen die Fernsehsendung über ihren Gesundheitszustand, und viele Frauen schrieben ihr danach, um sich zu bedanken, und erklärten, dass sie sich nun als Teil einer Gemeinschaft fühlten und nicht mehr allein, so wie vorher.

Die ultimative Bedeutung ihres Werks aber wird vielleicht weniger in dem liegen, was sie in ihrem zwanzigjährigen Arbeitsleben vollenden konnte, und das war beachtlich, sondern in dem reichen Vermächtnis an Ideen und kreativen Möglichkeiten, die sie künftigen Generationen hinterlassen und eröffnet hat.

Anmerkung

(1) Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley: University of California Press 1969.