

Zwischen Schönheit und Sachlichkeit: Boris Becker, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Hrsg. Achim Sommer [Ausstellungskatalog Emden]; Heidelberg: Edition Braus 2002; 112 S.; ISBN 3-89904-005-8; € 39,90

In Szene gesetzt – Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Hrsg. Götz Adriani [Ausstellungskatalog]; Ostfildern-Ruit: Hatje/cantz 2002; 84 S.; ISBN 3-7757-1161-9; € 24,80

heute bis jetzt – Zeitgenössische Fotografie aus Düsseldorf [Ausstellungskatalog]; 2 Bde. München: Schirmer/Mosel 2002; Bd. 1: 168 S., ISBN 3-8296-0052-6; Bd. 2: 168 S., ISBN 3-8296-0053-4; je Bd. € 24,80

„Als alles, was Kunst heißt, an Rheumatismus erkrankt war, zündete der Photograph seine tausendkerzige Lampe an, und das lichtempfindliche Papier sog nach und nach das tiefe Schwarz unserer Gebrauchsgegenstände auf“¹. Diese Worte von Man Ray waren wohl niemals so wahr wie heute. Seit einigen Jahren dominiert die Photographie die Kunstszene in Deutschland und adelt auch noch das Belangloseste erfolgreich mit den Weihen des großen Formats. Aus den Ausstellungsprogrammen der Kunstvereine und Museen ist sie kaum mehr wegzudenken, und landauf, landab entstanden (und entstehen weiterhin) bedeutende private und öffentliche Sammlungen, die sich ganz auf die Photographie konzentrieren – zwei herausragende Beispiele sind die hochkarätige Sammlung der DG-Bank und die von Jean-Christophe Ammann betreute Kollektion der Frankfurter Börse. Zwar ist das Schicksal des in Berlin geplanten Deutschen Centrums für Photographie nach mehreren Jahren der Planung noch immer ungewiß, aber die – gewiß handstreichartig erfolgte und wie auch immer zu wertende – Entscheidung, die Hamburger Deichtorhallen in ein mit der Sammlung F. C. Gundlach bespieltes Ausstellungshaus für zeitgenössische Photographie umzuwidmen, setzt einen weiteren deutlichen Akzent.

Für den Kunsthandel und die international agierenden Auktionshäuser sind das paradiesische Rahmenbedingungen, denn angesichts der großen Nachfrage und des hohen Publikumsinteresses stiegen die Preise in einem noch vor kurzem ganz unvorstellbaren Maße. Besonders hoch gehandelt wird insbesondere das in den USA unter dem flapsigen nickname „Struffsky“ zusammengefaßte Dreigestirn Thomas Struth, Thomas Ruff und Andreas Gursky. Für eine großformatige Arbeit des Letzteren war ein unbekannter Käufer auf einer Auktion bei Christie's in London im Februar 2002 immerhin bereit, nicht weniger als 390.000 Pfund, umgerechnet 630.000 Euro, zu zahlen². „Struffsky“ ist nachgerade zu einem Sinnbild für die konkurrenzlose Marktführerschaft und die geschmacksbildende Qualität deutscher Photographie

1 Zit. n. REINHOLD MISSELBECK: Kontinuität und Widerspruch, in: *Photographie in der deutschen Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog; Köln 1993, S. 13 ff., hier: S. 16.

2 CARINA VILLINGER: Glücksdrogen im Giftschrankchen – Ergebnisse: Die Auktionen zeitgenössischer Kunst in London, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.02.2002, S. 61.

weltweit geworden und steht zugleich für die ästhetischen Errungenschaften der sogenannten „Düsseldorfer Schule“. Das Schlagwort bezeichnet den Kreis ehemaliger Studenten von Professor Bernd Becher, der seit 1976 gut zwei Jahrzehnte lang an der renommierten Kunstakademie der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt unterrichtete. Becher vermittelte seinen Schülern jene kompromißlose Klarheit und konzeptuelle Strenge, mit der er selbst (gemeinsam mit seiner Ehefrau Hilla) am Projekt einer enzyklopädischen Industriephotographie arbeitet, die ihre Gegenstände zu Typologien ordnet. Er wirkte damit im besten Sinne des Wortes stilbildend, und es wundert nicht, daß Absolventen seiner Klasse auch in den drei hier zu besprechenden Ausstellungskatalogen zur aktuellen deutschen Photographie aus Emden, Karlsruhe und Düsseldorf Schlüsselrollen besetzen.

Der Titel der Emdener Publikation, „Zwischen Schönheit und Sachlichkeit“, benennt die prekäre Schnittstelle, an der wohl die Arbeit der meisten ehemaligen Becher-Schüler angesiedelt ist. Das Buch (wie auch die Ausstellung, zu der es erschienen ist) untersucht sie anhand von Werken von sechs besonders arrivierten Repräsentanten der Düsseldorfer Schule: Boris Becker, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff und Thomas Struth. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Bildern der letzten zehn bis fünfzehn Jahre, nur im Falle Thomas Struths wurden auch Arbeiten aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren einbezogen. Die Auswahl ist zwar nicht repräsentativ, aber insofern geschickt, als sie einerseits die jeweils sehr individuellen Ansätze und Leistungen der unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten erkennbar werden läßt und andererseits Verbindungen und Parallelen andeutet. In der Ausstellung war dementsprechend jedem Photographen ein eigener Raum oder ein eigenes Raumkompartiment zugewiesen worden, Durchblickeluden zu Vergleichen und zur Erkundung von Affinitäten oder Gegensätzen ein. Bemerkenswerterweise wurde das komplexe Werk Thomas Ruffs für die Zusammenschau mit seinen ehemaligen Studienkollegen am deutlichsten beschnitten. Seine Sternen- und Nachtbilder wurden ebenso gezeigt wie seine Porträts (allerdings nicht die erste Serie der achtziger Jahre, sondern deren Bearbeitungen „Blaue Augen“ und „Andere Porträts“ sowie die zweite Serie seit 1998); aber es fehlten in der Ausstellung und es fehlen im Buch nicht nur seine (in der Gegenüberstellung etwa mit Hütte oder Becker gewiß aufschlußreichen) Architekturphotos, sondern auch die politischen, an John Heartfield anknüpfenden Collagen und schließlich die umstrittenen „Nudes“ der jüngsten Produktion. Hätten diese Arbeiten die Klammer von „Schönheit und Sachlichkeit“ gesprengt?

Die Texte von Nils Ohlsen und Daniel Spanke interpretieren das ausgebreitete Material auf anregende Weise. Ohlsen („Zwischen Schönheit und Sachlichkeit“, S. 8–17) geht davon aus, daß die mediale Leistung der Photographie zuallererst in der „Kunst des Sehens“ bestehe; folglich sei das „Bildermachen mit der Kamera“ die eigentliche Herausforderung, der die Künstler der Ausstellung gegenüber träten. Um über rein motivische Parallelen hinaus und zu jener konzeptionellen Ebene zu gelangen, die ein wichtiges Kennzeichen der „Becher-Schule“ ist, stellt Ohlsen die Photographen als Paare vor und ordnet ihnen jeweils griffige Schlagworte zu: „Becker und

Gursky: Gegenstand versus Struktur“, „Hütte und Ruff: Betrachter versus Leere“, „Höfer und Struth: Moment versus Dauer“. „Schönheit und Sachlichkeit“, so kann der Autor seine Überlegungen zusammenfassen, „existieren nicht getrennt voneinander, sondern bedingen sich und gehen auseinander hervor“. Und er fügt (ganz im Sinne seiner einleitenden Thesen zur Photographie als Medium) hinzu: „Die mimetisch dokumentierten äußeren Erscheinungen sind Erfüllungsorte autonomer Bildschöpfungen“. Realität und Abstraktion unterschieden sich nach Ausweis der Arbeit von Becker, Gursky, Höfer, Hütte, Ruff und Struth „lediglich in der Art des Sehens voneinander“. Um diesen Gedanken zu stützen, verweist Ohlsen schließlich noch auf die „Bildstrategien“ der Malerei und nennt hier – ohne freilich einen direkten Einfluß unterstellen zu wollen – den dänischen Künstler Vilhelm Hammershøj. Eine derartige offene Analogie zwischen Photographie und Malerei war Konzept bei der großen, in Hannover und Frankfurt a.M. gezeigten Ausstellung „how you look at it“³; hier wirkt sie ein wenig aufgesetzt. Daniel Spanke schlägt in seinem Beitrag „Das Museum der Wirklichkeit“ (S. 18–31) eine „Typologie kompositorischer Bildstrukturen“ vor, in die sich das Werk von Bernd und Hilla Becher und ihrer Schüler einordnen lassen. Er unterscheidet im einzelnen zwischen „monoiden Strukturen“, „Doppel-Strukturen“, „seriellen Strukturen“, „Konstruktions-Strukturen“ und „Konstellations-Strukturen“. Der kunsthistorische Blick läßt sich mithin vom künstlerischen Blick der zu analysierenden Photographien anregen – ein gewagter, aber überzeugender Versuch, aus den Werken selbst die Kriterien für ihre Beurteilung zu destillieren. Der beschriebenen Doppelstrategie von Ausstellung und Buch entsprechend, betont Spanke abschließend, „daß die Arbeiten der Künstler, auch wenn sie einem kompositorischen Struktur-Typus angehören, sehr verschiedenen Bildsinn verwirklichen. Es gilt also Ähnliches als unverwechselbar Eigenes zu erkennen“.

Wenn der Emdener Katalog gleichsam Portfolios von sechs herausragenden Photographen präsentiert, so verfolgen die Ausstellung „In Szene gesetzt“ im Museum für Neue Kunst in Karlsruhe und das zu ihr herausgegebene Buch ein Thema: Gefragt wird nach den Modi der photographischen Darstellung von Architektur – sei sie nun real oder fiktional. Einem ähnlichen Interesse war im Jahr 2000 schon die Bochumer Schau „Ansicht, Aussicht, Einsicht“ gewidmet. Wie in Emden konzentrierte man sich auch dort auf die hoch gehandelten Stars der Düsseldorfer Szene: Gursky, Hütte, Höfer, Ruff und Struth⁴.

Demgegenüber war das Bild, das in Karlsruhe vermittelt wurde, kontrastreicher und farbiger, und es gab auch einige weniger bekannte Künstler zu entdecken. Ausgangspunkt für die von Andreas Schalhorn kuratierte Ausstellung war die vom Museum für Neue Kunst betreute Sammlung des ZKM Karlsruhe, die durch zahlreiche Leihgaben ergänzt werden konnte. Erwartungsgemäß bildeten die Düsseldorfer eine

3 Vgl. *How you look at it – Fotografen des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog, Hrsg. THOMAS WESKI und HEINZ LIESBROCK; Hannover – Frankfurt a. M. 2000.

4 *Ansicht, Aussicht, Einsicht – Architekturphotographie*; Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Ausstellungskatalog, Hrsg. MONIKA STEINHAUSER und LUDGER DERENTHAL; Bochum 2000.

starke Fraktion. Zu Boris Becker, Candida Höfer, Axel Hütte und Thomas Ruff, die ja parallel in Emden vertreten waren, gesellten sich Frank Breuer, Thomas Demand, Elger Esser und Josef Schulz sowie – last but not least – Bernd und Hilla Becher, deren Bilder von Industrieanlagen für die Architekturphotographie der letzten zwanzig Jahre wegweisend waren. Gezeigt wurden ferner Arbeiten von Oliver Boberg (Fürth), Robert Häusser (Mannheim), Maria Hedlund (Malmö), Andreas Kessler (Kohlberg), Gérard Petremand (Genf), Dieter Rehm (München), Heidi Specker (Berlin), Frank Thiel (Berlin), Alexander Timtschenko (München), Barbara Trautmann (Berlin) und Christian von Steffelin (Berlin); Euan MacDonald aus Los Angeles sowie das Künstlerpaar Dagmar Keller und Martin Wittwer aus Köln ergänzten die Schau mit Videos.

In seiner Einleitung zum Katalog unter dem Titel „Architektur im Bild der Photographie“ (S. 9–23) betont Andreas Schalhorn, er habe keineswegs „eine lückenlose Übersicht zur künstlerischen Architekturphotographie unserer Zeit“ geben wollen: „Vielmehr geht es darum, ein breites Spektrum an Positionen vorzustellen, die unterschiedlichen Möglichkeiten der Aneignung und Weiterverarbeitung gebauter Räume zu exemplifizieren“. Es ist ohne weiteres verständlich, daß schon wegen der Realisierbarkeit des Projekts das Augenmerk vor allem auf deutsche Künstler gerichtet wurde. Leider jedoch wird kaum wirklich erläutert, warum Maria Hedlund, Gérard Pétremand und Euan Macdonald mit in die Ausstellung einbezogen wurden. Die Arbeiten der Schwedin Hedlund gehören immerhin zur Karlsruher Sammlung, aber nach welchen Kriterien (abgesehen von der sicher bemerkenswerten Qualität ihrer Arbeiten) sind der Schweizer Pétremand sowie der in Edinburgh geborene und in Los Angeles lebende Macdonald ausgewählt worden? Was zeichnet sie so deutlich gegenüber anderen aus?

Schalhorn betont mit Recht, daß alle in Ausstellung und Buch vertretenen Werke – so unterschiedlich sie auch sein mögen – Architektur im eigentlichen Sinn des Wortes „in Szene“ setzen: „Eine ‚objektive Sicht‘ auf die Dinge gibt es nur insofern, als die Kamera die aufzunehmenden Daten des abzulichtenden Gegenstandes durch ein Objektiv erfasst“. Auch und gerade „eine ‚nur‘ dokumentierende, sich wertfrei gebende Fotografie“ entwickle „auf subtile Art und Weise gleichfalls metaphorische Setzungen“, „die die Befindlichkeit des Menschen als einen in architektonischen Räumen Lebenden spiegeln“. Komplementär zu dieser anhand der Bilder unmittelbar nachvollziehbaren These verhält sich die (ähnlich schon von Walter Benjamin formulierte) Einsicht, daß die Photographen sich grundsätzlich indifferent gegenüber der Qualität der von ihnen aufgenommenen Architektur verhalten und es ihnen in erster Linie um kompositorische Probleme gehe.

Die übrigen wissenschaftlichen Beiträge zum Katalog beleuchten am Beispiel ausgewählter Arbeiten wichtige Einzelfragen zur zeitgenössischen Architekturphotographie. Ulrike Gehring widmet sich dem genuin modernen „Prinzip der Serie“ bei dem Ehepaar Becher sowie bei Höfer, Ruff, Specker, Schulz und von Steffelin (S. 41–50). Brigitte Sölch untersucht u. a. anhand von Timtschenko, Esser, Rehm, Pétremand und Boberg die Bedeutung des „Genius Loci“ und die „Macht der Topographie“. Und Ralph Melcher fragt, angeregt etwa von den puristischen Veduten eines

Thomas Ruff und den fiktiven Räumen eines Thomas Demand, nach dem Verhältnis von „Kunstcharakter und Künstlichkeit“ (S. 71–78). Man liest diese angenehm kompakten und eng am visuellen Angebot der Ausstellung orientierten Texte mit Gewinn – auch wenn sie die in ihnen angesprochenen großen Fragen kaum jemals erschöpfend beantworten können.

Die Ausstellung „heute bis jetzt – Zeitgenössische Photographie aus Düsseldorf“ des neu eröffneten *museum kunst palast* ist zweifellos das ambitionierteste der drei hier zu besprechenden Projekte. Es war gedacht als längst überfällige Nachholbuchführung zu einem ausgerechnet am Ort des Geschehens über die Jahre sträflich vernachlässigten Thema. Mit Rupert Pfab konnte Museumsdirektor Jean-Hubert Martin dafür einen Ko-Kurator gewinnen, der nicht nur als ehemaliger Assistent von Thomas Struth über unschätzbare Insider-Kenntnisse verfügt, sondern der sich auch mit seiner Dissertation „Studien zur Düsseldorfer Photographie“ als Wissenschaftler ausgewiesen hat⁵. Dennoch stand das Unternehmen von Beginn an unter einem schlechten Stern. Im Herbst 2001, als erste Listen über die möglichen Teilnehmer der Schau kursierten, ging das Gerücht um, die internationalen Stars der Düsseldorfer Szene hätten nachhaltigen Einfluß auf die Konzeption genommen und möglicherweise unbekanntere Kollegen verdrängt. Jean-Hubert Martin sah sich gezwungen klarzustellen, daß die für Frühjahr 2002 angesetzte Ausstellung zwar wegen Platzmangels deutlich kleiner ausfallen müsse als ursprünglich geplant; man werde ihr aber einen zweiten Teil folgen lassen, in dem alle diejenigen zu ihrem Recht kommen sollten, die zunächst hatten zurückstehen müssen. Das war sicher salomonisch gedacht, trug dem Projekt jedoch sogleich den unschönen Ruf ein, es propagiere eine „Zweiklassengesellschaft“⁶.

Die Ausstellungsmacher versuchten notdürftig, diesem Vorwurf zu begegnen, indem sie theoretische Argumente geltend machten. Der erste Teil der Schau, so wurde man im Werbefaltblatt belehrt, konzentriere sich auf „globale Zusammenhänge sowie soziologische, philosophische, aber auch politische Fragestellungen“; der zweite Teil indes sei vor allem Photographen gewidmet, „die narrativ arbeiten, mit Inszenierungen, imaginären Welten und Visionen“. Diese ideologische Hilfskonstruktion war freilich so nachlässig gezimmert, daß sie der Realität nicht standhalten konnte. Allzu auffällig war, daß Teil 1 der Ausstellung alle großen Namen versammelte (etwa Becher, Feldmann, Gursky, Höfer, Hütte, Rinke, Ruff, Sieverding, Streuli und Struth), während Teil 2 weniger prominente Künstler zeigte (als Ausnahmen wären z. B. zu nennen: Laurenz Berges, Elger Esser, Claus Goedicke, Simone Nieweg und Lois Renner). Eines indes verband die Ausstellungsteile auf unselige Weise: Beide waren sie gleichermaßen uninspiriert und spannungsarm inszeniert, und beide boten sie kaum wirklich neue visuelle Erfahrungen – obwohl größtenteils Arbeiten aus der jüngsten Produktion der jeweiligen Photographen zu sehen waren.

Der zweibändige Katalog bildet die Gliederung der Ausstellung ab, bleibt aber –

⁵ RUPERT PFAB: Studien zur Düsseldorfer Photographie (Diss. Berlin 1999); Weimar 2001.

⁶ G. I. [= GEORG IMDAHL]: Zweiklassengesellschaft – Streit um „Fotografie in Düsseldorf“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.10.2001

ganz erwartungsgemäß – eine nähere und tragfähige Begründung für deren fragwürdige Konzeption schuldig. In seinem Vorwort zu Band 1 (S. 7–9) wiederholt und variiert Jean-Hubert Martin nur noch einmal die bereits aus dem Faltblatt bekannten Floskeln und lüftet das Rätsel des ätherischen Ausstellungstitels „heute bis jetzt“. Er sei „dem in Düsseldorf ansässigen Tai-Chi-Meister Ma liang-Bao“ zu verdanken, „der auch den einen oder anderen der hier vorgestellten Fotografen in Präzision und Anmut unterrichtet.“ In Band 2 zieht dann Martin sich noch weiter ins Unverbindliche zurück und betont einleitend (S. 7–9), daß die beiden Teile der Schau keineswegs streng voneinander getrennt, sondern im Werk einzelner Künstler „punktuell“ verwoben seien.

Ko-Kurator Rupert Pfab nimmt in seinen Beiträgen zu den beiden Katalogbänden die Zweiteilung der Ausstellung als gegeben hin. In „Heute bis jetzt – Zeitgenössische Photographie aus Düsseldorf“ (Bd. 1, S. 10–27) reißt er die historische Dimension des Themas an und berichtet knapp und kenntnisreich über die Vorgeschichte und über die künstlerischen und technischen Bedingungen des Markenzeichens „Düsseldorf Photography“, ehe er mögliche Beziehungen zwischen Film und Photographie sowie die Bedeutung von vorgefundenem Bildmaterial diskutiert. Daß schließlich noch über „Das Politische“ und „Das Gesellschaftliche“ gehandelt wird, war wohl angesichts der für Teil 1 der Ausstellung ausgegebenen Devise unvermeidlich. In „Between Home and Heaven. Neue Tendenzen in der Düsseldorfer Fotografie“ (Bd. 2, S. 11–20) orientiert Pfab sich stärker an den Exponaten und stellt die Künstler der Ausstellung zu wahlverwandten Gruppen zusammen – leider gelingt das nicht immer ohne intellektuelle Saltos. „Filmbilder“ gibt das Motto für Barbara Probst, Nina Schmitz, Nina Pohl, Gudrun Kemska und Stefan Hoderlein; „Die Narration der Ewigkeit“ lautet der sperrige Titel für einen Abschnitt über Elger Esser, Simone Nieweg, Laurenz Berges, Bernhard Fuchs und Kris Scholz; unter „Künstliche Welten“ werden Claus Goedicke, Hannes Norberg und Lois Renner subsumiert; und der Begriff der „Inszenierung“ ist die (recht großzügig gehandhabte) Klammer für Judith Samen, Daniela Steinfeld, Natascha Borowsky, Katharina Mayer, Claudia van Koolwijk und Cécile Bauer.

Ergänzend zu den Texten der Ausstellungskuratoren finden sich in beiden Bänden weitere Beiträge, die theoretische Fragen aufwerfen oder Details vertiefen. In Band 1 interessiert sich José Lebrero Stals für „Etwas, was ein Photo nicht sagen kann“ (S. 28–36): Er will „die verschiedenen expressiven, konzeptuellen und kontextuellen Fäden“ miteinander verweben, in denen sich „das vielschichtige Fotoschaffen“ der Düsseldorfer Künstler seit vierzig Jahren entfaltet habe. Das ist ein großes Thema – zu groß für acht Druckseiten. Es ist kaum verwunderlich, daß Stals über Andeutungen und Gemeinplätze kaum hinauskommt. In Band 2 greift Andreas Zeising den bei Pfab bereits angespielten Aspekt der „Künstlichen Welten“ auf: Unter dem Titel „Imaginäre Wirklichkeiten. Fiktionale Orte in der neueren Photographie“ (S. 22–33) analysiert er eingehend und schlüssig Arbeiten u. a. von Renner, Probst, Esser, Fuchs, Nieweg und Scholz. Mit „Fotografie als Prozess. Von der Verflüssigung des Raum-Zeit-Kontinuums“ (S. 34–40) schließlich möchte Rolf Sachsse darauf aufmerksam machen, daß die Photographie einen liquiden Zeitbegriff ebenso voraus-

setzt wie befördert. Der aktuelle Anlaß für seine Reflexionen ist das rapide Dahinschmelzen und Einstürzen der monumentalen Stahlkonstruktionen des World Trade Center in New York nach den Anschlägen des 11.9.2001 – ein vielleicht doch sehr gesuchter Zusammenhang.

In ihren gut reproduzierten Bildteilen mit in der Regel lesenswerten und instruktiven Kurztexten zu den einzelnen Künstlern geben die beiden Kataloge des museum kunst palast einen brauchbaren Überblick über das aktuelle Geschehen in Düsseldorf Studios und Labors. Insofern bilden sie – auch wenn es ärgerlich ist, daß so wichtige Positionen wie die von Lothar Baumgarten⁷ oder Thomas Demand (um nur zwei Beispiele zu nennen) lediglich en passant erwähnt, aber nicht abgebildet werden – eine willkommene Ergänzung zu Helga Meisters Buch „Fotografie in Düsseldorf“, das die Szene vor gut zehn Jahren unter journalistischen Gesichtspunkten vorstellte⁸. Natürlich reicht der Blickwinkel nur von „heute bis jetzt“: Geboten wird ein synchroner Schnitt durch den Zeitgeist, der sich um dessen Vergangenheit wenig schert.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve

7 Der Name Lothar Baumgarten findet sich erstaunlicherweise noch in der Künstlerliste, mit der im Frühjahrsprogramm von Schirmer/Mosel für Band 1 geworben wird.

8 HELGA MEISTER: Fotografie in Düsseldorf – Die Szene im Profil; Düsseldorf 1991.

Birk Ohnesorge: Bildhauerei zwischen Tradition und Erneuerung. Die Menschenbildarstellung in der deutschen Skulptur und Plastik nach 1945 im Spiegel repräsentativer Ausstellungen (*Kunstgeschichte*, 73); Münster: LIT 2001 (zugl. Universität Marburg, Diss. Phil. 2000); 294 S., 101 Abb. auf Taf.; ISBN 3-8258-5627-5; € 30,90

Diese Rezension könnte eine Regel des *Journals* verletzen (vgl. Jg. 6, 2002, S. 94), weil der Autor auch dem Rezensenten für Einwirkung auf seine Forschungen dankt (S. 273). Diese bestand aber außer ermutigenden Gesprächen und einem Meinungsaustausch über wenige Seiten eines Textentwurfs nur in der Übermittlung eigener Erinnerungen an ostdeutsche Vorgänge. Deshalb meine ich, der zu diesem Zeitpunkt bereits feststehenden Konzeption Birk Ohnesorges und ihrer Ausführung unbefangenen begegnen zu können.

Christa Lichtenstern, eine Autorität für Bildhauerei aus dem 20. Jahrhundert, stellt die von ihr betreute Arbeit in einem kurzen Vorwort als den Versuch vor, „das Menschenbild in der deutschen Nachkriegsplastik neu zu entdecken“ (S. 1). In der Tat eröffnet Ohnesorge neue Sichten auf mindestens zwei Probleme, die erst langsam größere Aufmerksamkeit der Forschung auf sich ziehen: die anhaltende Bedeutung der Darstellung des Menschen, die viele als ein längst obsoletes Anliegen der Kunst ansehen, und eine ernsthafte Berücksichtigung der entsprechenden Leistungen und Vorgänge im Ostteil des 45 Jahre lang geteilten Deutschlands.