

„Briefe an den Blauen Reiter“ entwickeln – beispielsweise jenes literarische Bild vom Gegensatz zwischen „Grube“ und „Traumfelsen“, zwischen dem herzlosen Berlin der immer wieder erkrankenden Else Lasker-Schüler und dem idyllischen Sindelsdorf des wie die „reinen Tiere“ lebenden Ehepaars Marc (S. 82-84). Aufschlußreiche Mißverständnisse brechen auf: So scheinen Franz und Maria Marc ihre Freundin Else Lasker-Schüler wegen einiger sinnlicher, allzusinnlicher Formulierungen sowohl in ihren Briefen als auch in ihren Dichtungen zeitweise für einen „sexuelle(n) Mensch(en)“ zu halten, und diese muß sich verteidigen: „Ihr kennt mich nicht, das liegt viel tiefer“ (S. 82). Andererseits kann der Leser verfolgen, wie Lasker-Schüler den agilen und an Verbindungen reichen Maler für ihre Ziele und Anliegen zu motivieren weiß – sei es, daß es gilt, bei ihrem Verleger Kurt Wolff Überzeugungsarbeit für ein neues Buch zu leisten (S. 78), sei es, daß die Freilassung des in Rußland gefangengesetzten Johannes Holzmann erwirkt werden soll (ein Vorhaben, das tragisch scheiterte). Die Briefe der Kriegezeit schließlich lassen offenbar werden, wie weit Else Lasker-Schüler und Franz Marc sich voneinander entfernten und entfremdeten – ungeachtet aller gegenseitigen menschlichen und künstlerischen Wertschätzung.

Die Herausgeber haben vorbildlich gearbeitet und den buchstaben- und zeichengetreu transkribierten Texten der beiden Künstler einen ausführlichen kommentierenden Anhang beigegeben (S. 127-180). Er liefert biographisches Material zum Verständnis der Dokumente und erschließt die wichtigsten Parallelstellen aus dem literarischen Werk Else Lasker-Schülers – eine zumal für den Kunsthistoriker unschätzbare Hilfestellung. Interpretationen wollten Marquardt und Rölleke bewußt nicht liefern, und auch ihre gut lesbare „Einleitung“ (S. 7-24) referiert im wesentlichen nur die Fakten, dies jedoch mit beachtlicher Klarheit und Ausgewogenheit. Es dürfte indes nicht lange dauern, bis eine so reiche und gut erschlossene Fundgrube ihren Niederschlag in den Deutungen der Germanistik und der Kunstgeschichte findet.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

Andreas Strobl: Otto Dix: eine Malerkarriere der zwanziger Jahre; Berlin: Reimer 1996; 287 S., 116 Abb.; ISBN 3-496-01145-9; DM 98,-

Daß Otto Dix (1891-1969) ein gesellschaftskritischer Künstler gewesen sei, war lange Zeit das zentrale Deutungsmuster seines Lebens und Werkes. Eine alternative, ja gegenläufige Deutung bietet Andreas Strobl in seiner Untersuchung „Otto Dix: Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre“, der überarbeiteten Fassung seiner Dissertation (TU Berlin 1994). Er wolle Dixens „zielstrebige Arbeit an einer Karriere mit Hilfe der Kunstkritik als Multiplikator und den zeitüblichen Strategien, wie der Bildung einer Gruppe und weitverzweigter Kontakte im Kunstbetrieb“ darstellen (S. 11). Mit dieser Sicht steht Strobl in der Tradition der Stuttgarter Ausstellung anläßlich des 100jährigen Geburtstages des Malers 1991. Damals hatte der Ausstellungsmacher JOHANN-KARL SCHMIDT Dix als postmodernen Künstler „avant la lettre“ konstruiert

und dem „Gesellschaftskritiker“ im einleitenden Katalogbeitrag eine deutliche Absage erteilt: „Im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Künstlern verzichtete er in dieser Zeit und für sich auf religiöses oder politisches Engagement; [...] Eher gehörten zu seinen Eigenschaften Ehrgeiz und Egoismus [...]“¹.

Wie schon Johann-Karl Schmidt, so gründet auch Strobl seinen Paradigmenwechsel vom gesellschaftskritisch engagierten hin zum karriereorientierten Künstler auf eine Äußerung des Künstlers aus dem Jahre 1919, die gleich der erste Satz zitiert: „Entweder ich werde berühmt oder berüchtigt“. Zwar nimmt Strobl durchaus wahr, daß der Ausspruch auf Dixens damalige katastrophale wirtschaftliche Lage bezogen ist (Anm. 1, S. 9), also eine ganz spezifische lebensgeschichtliche Situation spiegelt, dennoch wird ihm als „Karrieremotto“ absolute Geltung eingeräumt. Zu diesem Zweck klammert Strobl andere Äußerungen des Künstlers bereits im zweiten Satz als „Anekdoten und Legenden“ aus der Untersuchung aus, zu diesem Zweck unterbleibt die dringend erforderliche Problematisierung der Überlieferungssituation. Der Ausspruch wurde nämlich von Conrad Felixmüller überliefert, und zwar erst 1977. Felixmüller war auch die treibende Kraft hinter dem Paradigmenwechsel, den er bereits 1971 eingeleitet hatte, nicht lange nach Dixens Tod (1969). Damals begann er mit einer gezielten Demontage des offiziellen DDR-Images vom „guten“, nämlich sozialkritisch-engagierten und anti-militaristischen Dix. So berichtete er seinem DDR-Biographen DIETER GLEISBERG z.B. über sein erstes Zusammentreffen mit Dix: „Bei meiner radikal-pazifistischen Gesinnung kam es zu einem entsprechenden Gespräch über das endliche Ende des wahnsinnigen Blutvergießens – doch Dix setzte uns auseinander, wie großartig ein Nahkampf, Bajonett dem Gegner in den Wanst, sei“². Felixmüller reagierte auf die Hochschätzung des Dixschen Werkes in der DDR und zwar in der Hoffnung, Dixens Position beerben zu können. Die Überlieferung des Berühmt-Berüchtigt-Ausspruchs gehört in diesen Zusammenhang. Es ist das von Felixmüller gesteuerte Image eines auf seinen individuellen Vorteil bedachten Egoisten, das Strobl adaptiert und zur Grundlage seiner Untersuchung macht.

Um Dixens Egoismus und Karrierebesessenheit zu belegen, bringt Strobl ihn in Gegensatz zu den Interessen der *Dresdner Sezession*, zu deren Gründungsmitgliedern er gehörte. In Tradition der DDR-Kunstgeschichte stellt er die Gruppe, trotz eindeutiger Aussagen Felixmüllers über die „politische Indolenz“ der Mitglieder, als politische Künstlergruppe dar. Die einzige programmatisch-politische Äußerung, die Strobl anführt, – eine reichlich unverbindliche Textstelle des Schriftstellers Heinar Schilling von 1918 – läßt sich allerdings nicht als Gruppenaussage werten: Die *Dresdner Sezession* wurde Anfang 1919 gegründet, und Schilling war kein Gruppenmitglied. Mit Strobl anzunehmen, daß Schilling, nur weil er „in engem Kontakt zu den Künstlern stand, die später die Dresdner Sezession gründeten, [...] sicherlich in deren

¹ JOHANN-KARL SCHMIDT: Otto Dix – Maler der seelenharten Gesellschaft, in: *Dix*; hrsg. von Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (anlässlich der Ausstellung in der Galerie der Stadt Stuttgart 1991 und der Nationalgalerie Berlin 1991/92); Stuttgart 1991, S. 33-40, hier S. 34/35.

² Zitiert nach DIETER GLEISBERG: Conrad Felixmüller. Leben und Werk; Dresden 1982, S. 271/72, Anm. 89.

Sinne“ spräche, genügt jedenfalls nicht dem methodischen Anspruch der vom Autor angestrebten historischen Rekonstruktion. Entscheidend scheint mir Strobls Eingeständnis, daß es „keine weiteren programmatisch-politischen Äußerungen der Dresdner Sezession gibt“ (S. 28).

So wichtig die Zeit von Dixens aktiver Mitgliedschaft in der Dresdner Sezession (1919-1922) für die Entwicklung des Œuvres ist, so sehr überschätzt Strobl ihre Bedeutung für die Karriere. Weder konnte sich der Maler an der Großen Berliner Kunstausstellung 1920 nur dank seiner Mitgliedschaft in der Dresdner Sezession beteiligen (S. 38) – er nimmt als Mitglied der *Novembergruppe* teil -, noch waren es die Kontakte der Sezession, die seine Teilnahme an der *Ersten Internationalen Dada-Messe* ermöglicht haben (S. 39). Dix unterhielt unabhängige Verbindungen zu den Berliner Dadaisten. Übrigens sollte ihm seine Zugehörigkeit zu einer als expressionistisch geltenden Gruppe in Berlin sogar Karrierenachteile bescheren: Er habe erst einmal die Scharte des „faulen Provinzexpressionismus“ auszuweiten gehabt, „auf den er sich im Bereich der Dresdner Neuen Sezession eingelassen hatte“, urteilte der in der Berliner Kunstszene erfahrene Paul Westheim³. Mit der Überschätzung der Dresdner Sezession geht eine Unterschätzung des Dadaismus einher, eine Folge der Stroblschen Strategie, sich an „abgesteckten Feldern der Forschung“ (S. 10) zu orientieren.

In eine problematische Schiefelage gerät die Vorstellung von Dixens Karriere vor allem durch die Überschätzung der Rolle Conrad Felixmüllers: Strobl zufolge habe dieser Dix den Weg in den Kunsthandel gebahnt und sei damit zum „Katalysator der Dixschen Karriere“ geworden. Nun ist aber nicht zu übersehen, daß gerade Dixens Jahre in der Dresdner Sezession von Mißerfolgen gekennzeichnet sind. Letztlich ist der Karrierestart in Dresden gründlich mißlungen und führte zur Übersiedlung nach Düsseldorf im Herbst 1922. Dix machte Felixmüller, der als Vorsitzender und Promotor das Öffentlichkeitsprofil der Künstlergruppe maßgeblich bestimmte, für sein Negativ-Image mitverantwortlich. Überzeugt davon, daß sich dieser auf seine Kosten profilieren, schrieb er ihm: „Erst nachträglich überlege ich mir, was Du am Sonnabend den Spießern über meine Bilder für unverantwortliches Zeug erzählt hast [...] du scheinst es darauf angelegt zu haben mich unter den Scheffel zu stellen, damit du um so heller leuchtest. Daß du mir dadurch materiell schadest hast du doch wohl bedacht? Ich bin weder auf die Anerkennung durch die Spießer und Nichtspießer angewiesen wohl aber auf das Geld der ersteren – du hast dich nachher hingestellt und bombastisches Zeug über deine Bilder erzählt. An der Wirkung dieses Gegensatzes zweifle ich nicht – ich muß jedenfalls meine Konsequenzen aus all dem ziehen“⁴.

Zwar versuchte Felixmüller, seine Illoyalitäten wieder gutzumachen. Allerdings waren seine Bemühungen von geringem Effekt für Dixens Karriere. Das Beispiel des Düsseldorfer Kunsthändlers Dr. Hans Koch, das Strobl anführt (S. 55), taugt

³ PAUL WESTHEIM: Otto Dix, in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 604, 17. August 1923, S. 3.

⁴ Zitiert nach *Conrad Felixmüller. Werke und Dokumente* (Archiv für Bildende Kunst, Werke und Dokumente NF, Bd. 4); Nürnberg 1981, S. 76 (anlässlich der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1981/82).

wenig: Koch war 1919 vollständig auf Felixmüller fixiert. Als Dix ihm unaufgefordert ein Konvolut Graphiken schickte, ignorierte er die Sendung einfach: Weder kaufte noch verkaufte er sie, ja er hielt es nicht einmal für nötig, den Erhalt zu bestätigen bzw. die Arbeiten zurückzusenden⁵. Zum engagierten Sammler Dixscher Kunst wurde Koch später, zu einem Zeitpunkt, als er den Kunsthandel bereits aufgegeben hatte.

Während Strobl den Berühmt-Berüchtigt-Ausspruch zum Schlüsseltext erklärt, klammert er authentische Äußerungen des Künstlers als „Legenden und Anekdoten“ aus. Der Autor benötigt das angebliche „Karrieremotto“ zur Rechtfertigung seines materialistischen Karrierebegriffs, mit dem er sich ausdrücklich auf OTTO KARL WERCKMEISTERS Buch zu Paul Klee beruft⁶ (S. 10/11). In der Folge fokussiert die Untersuchung zu sehr auf den ökonomischen Aspekt und berücksichtigt Anerkennung vorwiegend in ihrer extrem negativen Form, den Skandalen. Gerade in der Kunstgeschichte greift aber eine materiell ausgerichtete Ökonomie zu kurz. Neben Geld bildet in der Kunstszene Anerkennung einen außerordentlich effektiven und starken Anreiz, wie MICHAEL BAXANDALL⁷ und ALAN BOWNESS⁸ gezeigt haben, zwei Arbeiten, die von Strobl nicht berücksichtigt wurden. Gerade das Dixsche Bonmot belegt ja, daß Dix nicht auf ökonomischen Erfolg setzte – den er allerdings, gerade wegen seines Ausbleibens, immer wieder einklagte –, sondern auf das gesamte Spektrum des Anerkennungserfolges, das sich zwischen den Polen des Berühmt- und Berüchtigtseins erstreckt.

Das von Strobl zusammengetragene Material widerlegt so eher die Arbeitshypothese des Autors, als daß es sie stützt. Der Fall Dix ist nämlich außerordentlich ungeeignet, die Bedeutung des Kunsthandels für die Durchsetzung eines Künstlers zu demonstrieren. Da der Verkaufserfolg weitgehend vom Bildthema abhing, fand Dix mit seinen oft schockierenden Themen und der rüden, wenig ansprechenden Auffassung der Bildsujets lange Jahre keine Basis bei Publikum und Handel. Die Situation besserte sich zwar nach 1922, insbesondere durch das außerordentliche Engagement Karl Nierendorfs, doch klagte auch dieser durchgängig über große Vermarktungsprobleme. Dixens Kunst sei für das reiche Käuferpublikum ungeeignet und werde nur von den verständigen Sammlern angenommen⁹. Gleichwohl weigerte sich Dix, seine künstlerische Produktion den Marktgesetzen zu unterwerfen und auf leicht verkäufliche Sujets wie z.B. Landschaften umzustellen. Daß diese Haltung zu ständigen Querelen zwischen dem Maler und seinen Kunsthändlern führte, gerade dies ist bei Strobl gut dokumentiert (s. Kap. II.2.3, S. 50 ff.: Der entsetzte Kunsthändler: Hans Goltz; Kap. II.4.3, S. 118 ff.: Das Tauziehen zwischen Dix und Nieren-

⁵ *Von Nolde bis Dix*. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und das „Graphische Kabinett von Bergh & Co“; Düsseldorf 1994, S. 30/31; (anlässlich der Ausstellung in der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1994).

⁶ OTTO KARL WERCKMEISTER: *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*; Chicago/London 1989.

⁷ MICHAEL BAXANDALL: *Ursachen der Bilder*; Berlin 1990, S. 88 f.

⁸ ALAN BOWNESS: *The conditions of success*; London 1989.

⁹ S. SUSE PFÄFFLE: *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*; Stuttgart 1991, S. 9.

dorf). 1922 schrieb der Münchner Kunsthändler Hans Goltz an Dix: „Sie sagen natürlich, das Sujet sei für den Künstler Nebensache. Gut! Aber nicht für den Kunsthändler und nicht für das Publikum [...] Ich kann meine neu eingerichteten Räume nicht mit einer Ausstellung eröffnen, welche in der Presse mit Recht als eine Bordell-Ausstellung bezeichnet werden würde“ (Zitat S. 52).

Nachdem Dix 1927 eine Professur an der Akademie in Dresden angetreten hatte und damit wirtschaftlich unabhängiger geworden war, kündigte er den Vertrag mit Nierendorf. Zwar arbeitete er weiterhin mit dem Kunsthandel zusammen, nun aber auf unabhängiger Basis. Sein Mißtrauen in die Gunst des Publikums und des Handels dürfte auch bei seiner Weigerung zur Emigration nach Amerika eine Rolle gespielt haben, mit der er sich Publikum und Kunsthandel existenziell ausgeliefert hätte¹⁰. Erst unter dem enormen politischen und wirtschaftlichen Druck des „Dritten Reiches“ sollte Dix damit beginnen, seine Produktion auf den Käufergeschmack abzustimmen. Allerdings zeigt der damit einhergehende Qualitätsverlust überdeutlich, wie wenig ihm solche künstlerischen Kompromisse lagen.

Wenden wir uns zum Schluß Strobls Versuch zu, die Rezeptionsgeschichte des Werkes über Ausstellungsbesprechungen in Kunstzeitschriften und führenden Tageszeitungen Berlins sowie den „Dresdner Neuesten Nachrichten“ zu erschließen und so dem Phänomen der Dixschen Karriere durch eine „Rekonstruktion des historischen Kontexts“ (S. 11) näher zu kommen. Immerhin hat der Autor das bisher mit Abstand ausführlichste Ausstellungsverzeichnis der Zeit von 1916-1945 und eine umfangreiche Bibliographie mit 360 Nummern erstellen können (Anhang, S. 242 ff. und 256 ff.). Trotz dieser quantitativ-empirischen Leistung muß Strobls „Rezeptionsgeschichte als Rekonstruktionsverfahren“ (S. 11) als gescheitert gelten. Dies sei an einem für die Dix-Forschung zentralen Problemkomplex erläutert, der Werkchronologie des Jahres 1919: Eine Rekonstruktion der Ausstellungsbeiträge böte die Möglichkeit, für diese stilistisch so disparate Schaffensphase zu einer relativ exakten Chronologie zu kommen. Hätte Strobl tatsächlich „Rezeptionsgeschichte als Rekonstruktionsverfahren“ betrieben, so hätte er z.B. der von ihm selbst auf S. 33 zitierten Besprechung entnehmen können, daß auf der Gründungsausstellung der *Dresdner Sezession* die Gemälde „Selbstporträt als Kavallerist“ und „Weib mit Fruchtschale“ ausgestellt waren. So aber gibt er Dixens Beitrag im Ausstellungsverzeichnis mit „Schwangeres Weib“ und „Meine Freundin Elis“ falsch an. Ein weiterer Beleg für mangelnde Konkordanz zwischen Verzeichnis und Text findet sich auf S. 36, wo der Autor – diesmal richtig – schreibt, Dix habe auf besagter Ausstellung „Leda mit dem Schwan“ gezeigt. Auch die Ausstellungsliste selbst ist mangelhaft, wie ich ebenfalls am Beispiel des Jahres 1919 darlegen möchte. Von den insgesamt sieben Ausstellungen, die Strobl für dieses Jahr anführt (S. 242-243), haben zwei sicher nicht stattgefunden (*Dresdner Sezession. Gruppe 1919*, Galerie von Garvens, Hannover; Beteiligung der *Dresdner Sezession Gruppe 1919* an der Ausstellung der *Künstlervereinigung Dres-*

¹⁰ BIRGIT SCHWARZ und MICHAEL VIKTOR SCHWARZ: Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal; Mainz 1996, S. 78 ff.

den 1919), eine weitere Präsentation wird von Strobl als Gruppenausstellung falsch gedeutet (Neue Vereinigung für Kunst, Galerie Emil Richter, Februar 1919; bei der „Neuen Vereinigung für Kunst“ handelt es sich nicht um die ausgestellte Künstlergruppe, sondern um den Veranstalter). Und mindestens eine Ausstellung dieses Jahres fehlt: jene der *Dresdner Sezession* im Graphischen Kabinett von Bergh in Düsseldorf im September 1919¹¹.

Der Paradigmenwechsel hin zum karriereorientierten Kunstszene-Strategen hat weitgehende Folgen nicht nur für unser Bild vom Menschen Dix, sondern auch für die Werke, die Strobl als Dokumente des künstlerischen Selbstverständnisses und der Auseinandersetzung mit anderen Künstlern liest (Kap. IV: Dix als Rezipient, S. 184 ff.). Da sie nach alternativen Problemstellungen gar nicht erst befragt werden, geraten sie natürlich auch zu Belegen jenes Dixschen Konkurrenzdenkens. Dabei aber einfach die Schlagworte und Klischees der Kritik auf die Gemälde zu projizieren, überzeugt nicht. Daß Dix z.B. seine eigenen Kinder Nelly und Ursus („Spielende Kinder“, 1929) mit den Pekinesenhündchen seines Dresdner Kollegen Richard Müller („Meine Hunde“, 1925) in Bezug gesetzt haben soll, und sei es auch nur in einem kunstinternen Diskurs, mutet absurd an (S. 237). Im Gegenteil scheint es, als habe er den in der zeitgenössischen Kritik gerne gezogenen Vergleich zwischen ihm und Müller ignoriert und den Paragone mit dem als unbedeutend erachteten Maler gemieden. Dix suchte den künstlerischen Wettstreit mit einem nach seinem Ermessen Gleichrangigen: Oskar Kokoschka. Dessen Gemälde „Spielende Kinder“ (1909), auf das er sich bezieht, war 1926 von der Dresdner Gemäldegalerie angekauft worden.

In völliger Verkennung der Situation konstruiert Strobl Dix – trotz anderslautender Beteuerungen im Vorwort (S. 11) – als aalglatten Karrieristen, der Skandale provozierte, um seinen Bekanntheitsgrad voranzutreiben, und die ihn fördernden Freunde und Kunsthändler ausnützte und im Stich ließ, wenn er glaubte, anderswo Vorteile ergattern zu können. Strobbs Moritat vom „bösen Dix“ ist selbst eine Künstlerlegende und hat mit der „Rekonstruktion des historischen Kontexts“ dieser Malerkarriere wenig zu tun. Ein alternatives Karriere-Modell kann hier nur kurz angedeutet werden: Entscheidend waren nicht von Dix und seinem Kunsthändler betriebene Karrierestrategien, sondern das Engagement öffentlicher Institutionen bzw. ihrer Vertreter für Dixens Kunst. Genannt seien Lovis Corinth (Berliner Sezession), Max Liebermann (Preußische Akademie der Künste, Berlin), Hans Secker (Wallraf-Richartz-Museum Köln), Gustav Friedrich Hartlaub (Kunsthalle Mannheim) und Hans Posse (Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Die Skandale der frühen zwanziger Jahre förderten zwar den Bekanntheitsgrad des Künstlers, etablierten gleichzeitig aber auch ein Negativ-Image, gegen das sich eben jene Institutionen bzw. ihre Vertreter wandten. Insbesondere die als Ausstellungskuratoren tätigen Hartlaub und Posse prägten Mitte der zwanziger Jahre ein gemäßigtes Dix-Bild, anfänglich durchaus gegen die

¹¹ Von Nolde bis Dix (wie Anm. 5), S. 14 ff.

Intentionen des Malers und seines Kunsthändlers. So geschehen im Falle der Ausstellung *Die neue Sachlichkeit*, die eine neue Epoche in der Dix-Rezeption einleitete, aber bei Strobl kaum eine Rolle spielt. Dixens Einstellung in den sächsischen Staatsdienst als Akademieprofessor wurde nicht nur nach einem radikalen Imagewechsel in Dresden vollzogen, den Hans Posse mit seiner Bildauswahl für die *Internationale Kunstausstellung 1926* in Dresden zu verantworten hatte. Sie verdankt sich vor allem einer sowohl überraschenden wie auch mutigen kulturpolitischen Entscheidung des Ministerialdirektors Dr. Alfred Schulze, jenes „ungekrönten Königs von Sachsen“, den Dix in seinem Großstadt-Triptychon als Saxophonisten dargestellt hat¹².

BIRGIT SCHWARZ
Wien

¹² BIRGIT SCHWARZ: Otto Dix. Großstadt; Frankfurt 1993.

Die Rache der Veronika. Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie. Die Fotosammlung Lambert; hrsg. von Elizabeth Janus [Anlässlich der Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg 1998]; Zürich, Berlin, New York: Scalo 1998; 256 S., 55 SW-Abb. und 89 Farbabb.; ISBN 3-931141-77-2; DM 58,-

Das Buch begleitete die von Zdenek Felix für die Hamburger Deichtorhallen betreute Ausstellung der Genfer Lambert Art Collection und hat somit die Funktion eines Ausstellungskataloges. Als bisher wenig bekannte Sammlerin präsentierte Baronin Marion Lambert ihre mehr als 300 Werke umfassende Kollektion erstmals in Deutschland. Die Schweizer Privatsammlung bietet eine in der Tat herausragende Werkschau zeitgenössischer künstlerischer Fotografie, wenn man sich an der Bekanntheit und am Renommee der Künstlernamen orientiert. Den Begriff des Zeitgenössischen gilt es allerdings zu präzisieren, denn die frühesten Werke stammen aus den Jahren 1920 und 1921. Es handelt sich um die inzwischen fast schon legendären Fotografien von Man Ray, die in einem Fall ein Porträt Marcel Duchamps als Rose Sélavy zeigen, im anderen eine surreale Detailaufnahme von Duchamps „Grossem Glas“ bieten, das mit einer Staubschicht bedeckt ist („Elevage de poussière“). Das umfangreichste Konvolut des Buches besteht aus Fotografien des in die USA emigrierten Schweizer Fotografen und Autorenfilmers Robert Frank. Dessen melancholische Gesellschafts-porträts aus den späten 40er und 50er Jahren bilden gewissermaßen den visuellen Prolog und Epilog der Publikation. Die dokumentarisch orientierte Schule um Bernd und Hilla Becher ist neben den Protagonisten mit Thomas Ruff, Andreas Gursky und Thomas Struth vertreten. Diese Richtung reicht von einem Becher'schen typologischen Tableau „anonymer Skulpturen“ – strenge Frontalansichten von neun Kühltürmen – aus dem Jahr 1976 bis zu Andreas Gurskys Fotografie der minimalistisch anmutenden Deckenstruktur einer Innensicht des Plenarsaales in Brasilia aus dem Jahre 1994. Sigmar Polke, Gerhard Richter, Günther Förg, Thomas Schütte, Rosemarie Trockel, Robert Goyer und Joseph Beuys sind aus Deutschland in der Sammlung Lambert vertreten. Neben dem Künstlerpaar