

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

Peter Fischli und David Weiss findet man Wolfgang Tillmanns als Schweizer Fotograf im Buch. Der größte Teil der repräsentierten Künstler stammt aus den Vereinigten Staaten: Cindy Sherman, Richard Prince, Paul McCarthy, Andy Warhol, William Wegman oder Barbara Kruger, um nur die bekanntesten Namen zu erwähnen. Nobuyoshi Araki mit der vielteiligen Arbeit „Tokyo Cube“ von 1994 und Hiroshi Sugimoto mit drei Schwarz-Weiß-Arbeiten zwischen 1976 und 1994 wählte die Sammlerin unter den japanischen Fotografen aus. Die internationale Orientierung an etablierten Arbeiten neben dem wohlkalkulierten Risiko, relativ unbekannt junge, aber in Fachkreisen als „aufstrebend“ gehandelte Künstler anzukaufen, läßt auf eine profunde Beratung schließen.

Weit mehr als die Hälfte der Werke entstanden zwischen 1979 und 1994, so daß ich den kunsthistorischen Schwerpunkt der Sammlung durchaus als einen gegenwartsorientierten bezeichnen würde. In ähnlichem Sinne schätzt auch Zdenek Felix die Sammlung in seinem Vorwort ein: „Besondere Beachtung finden die ‚konzeptuelle‘ Fotografie der siebziger Jahre sowie die ‚Postmoderne‘ der achtziger Jahre. Die Sammlung setzt aber mit der Fotokunst der jüngsten Generation ihre dokumentarische Tätigkeit konsequent fort“. Konzeptualistische Fotografie, also eine Richtung, die sich mit der semiotischen Struktur des Mediums, oder nennen wir es mit seiner visuellen Grammatik befaßt, kann ich in diesem Buch nur vereinzelt entdecken. Zwei Arbeiten Victor Burgins und jeweils eine von Marcel Broodthaers, Christian Boltansky, Andy Warhol, Annette Messager sowie Gordon Matta-Clark lassen sich mit einigen Abstrichen in diese Schublade legen. Es ist durchaus möglich, daß die Sammlung selbst eine größere Zahl konzeptueller Fotografien der 70er Jahre beherbergt, doch darüber gibt der Katalog leider keine Auskunft.

Hier setzt auch meine negative Kritik ein mit der Frage, welchen Zweck das Buch überhaupt verfolgt. Es ist definitiv kein Ausstellungskatalog im herkömmlichen Sinne, denn es läßt den Leser bis auf die Nennung des Künstlernamens, des Werktitels und des Entstehungsjahres mit den Abbildungen alleine. Vergeblich sucht man ein Werkeverzeichnis, biografische Angaben zu den Künstlern, ein Register oder ähnliche Hilfsmittel, die selbst einem bescheidenen wissenschaftlichen Anspruch genügen könnten. Zwar bewahrt eine solche Publikationsstrategie ganz ausgezeichnet den privaten Charakter der Sammlung und der Sammlerin, doch einer ernsthaften kunst- und fotografiehistorischen Diskussion ist damit die Grundlage entzogen. Schlagworte wie „Postmoderne“, „Konzeptualismus“, „Spätgroteske“, „Moderne“ oder „Dokumentarismus“, die ich den Überschriften der Begleittexte entnehme, tragen eher zur historischen Verunklärung des Sammlungsbestandes bei, als daß sie die informationellen Lücken füllen können. Die Sammlung mag zwar als Ausstellung gut präsentiert gewesen sein, von einer wissenschaftlichen Bearbeitung oder einem dokumentarischen Anspruch ist die vorliegende Publikation jedoch weit entfernt.

Dennoch hat das Buch seine Berechtigung im Umfeld einer kunsthistorischen Diskussion zum Stellenwert der Fotografie in der Gegenwartskunst. Besonders dann, wenn wir es als eine mit assoziativen Abbildungen versehene Textanthologie lesen; als

fotografie-kritisches Textrepertoire, das seine Ideen aus weiten kultur- und kunstkritischen Betrachtungen schöpft. Eine solch eigenwillige Text-Bild-Relation kam mir bisher selten zu Augen, doch wenn man sich in die lockere Streuung der ganzseitigen Abbildungen und in die oft provokante Konfrontation historisch scheinbar nicht vergleichbarer Bilder eingesehen hat, gelingen verblüffende Assoziationen. Dies betrifft in erster Linie formale Vergleiche, aber auch ikonische Bildinhalte. So etwa, wenn das „Untitled Film Still # 49“ in Schwarzweiß von Cindy Sherman den flirrenden Schwarz-Gelb-Kontrasten einer weiblichen Rückenansicht mit dem Titel „Untitled Body“ von Jeanne Dunning gegenübergestellt wird. Verbindend sind hier nicht nur die formalen Komponenten wie der sorgfältig arrangierte Bildaufbau und die Monochromie, sondern auch inhaltliche wie die Maske, die Anonymität, das so wenig konkret Benennbare und individuell Wiedererkennbare der abgebildeten Frauengestalten.

Die Genfer Kunstkritikerin und Herausgeberin ELIZABETH JANUS trug vierzehn Aufsätze namhafter internationaler Kuratoren und Kritiker zusammen, welche sich kritisch-theoretisch mit der Rolle und der Position der Fotografie in Gesellschaft, Gegenwartskunst und neuentstehender Medienlandschaft auseinandersetzen. Indes beschäftigt sich keiner der Autoren mit der Sammlung Lambert als solcher, sondern greift bestenfalls auf einzelne Werke daraus zurück, obwohl alle Texte – außer demjenigen von JEFF WALL – eigens für dieses Buch verfaßt wurden. Besonders prekär empfinde ich diesen Mißstand für die sechsteilige Sequenz Gerhard Richters „Dreifaches Selbstporträt stehend“ von 1991, die als gemalte Chimäre mit den in den Textbeiträgen so oft erwähnten fotografischen Ambiguitäten von Wahrheit und Illusion bzw. von Dokument und Magie spielt. Richters Werk stellt für mich einen hochgradig theoretischen Künstlerbeitrag dar, der einer kleinen Sensation nahekommt: Die Bilder sind zu offenkundig versiert malerisch, um Fotografie zu sein, und gleichzeitig arbeiten sie mit dem fotografischen Vokabular der räumlichen Unschärfe, so daß sie wirklich fotografische Abbildungen sein könnten. Ihre Reproduktion trägt das Übrige dazu bei, daß sie vollends zur Gelenkstelle und Grenze zwischen Bild und Abbildung werden und exakt das Zentrum der Fotografie treffen, die eben beides zugleich ist. Ein phänomenologischer Untersuchungsansatz hätte in manchen Fällen sicher erhellende Ergebnisse gebracht, doch ich finde ihn in den Texten nicht. ANDY GRUNDBERG, den man als weitsichtigen Kritiker der *New York Times* und kundigen Publizisten kennt, stellt in seinem Text folgende resignierende Frage: „Wenn das Thema der Fotografie am Anfang des Jahrhunderts es war, ob das Medium Kunst sein könnte, ist das Thema, mit welchem sie am Ende des Jahrhunderts konfrontiert wird, jenes, ob die Fotografie jemals wieder ganz sie selbst sein kann. In anderen Worten, bedeutet es irgend etwas, davon zu sprechen, daß es ein Medium Fotografie gibt zu einer Zeit, wo Hybridität unerläßlich scheint, oder finden wir uns einfach mit Fotos wieder, diesen verlockenden alltäglichen Bildern, die Wahrheitstreue, Geschichte, Erinnerung, Anwesenheit, Abwesenheit bezeichnen?“¹ Wahrscheinlich wurde diese Stel-

¹ ANDY GRUNDBERG: Kunst und Fotografie, Fotografie und Kunst: Über die modernistische Membran, S. 52.

le dilettantisch übersetzt, und es hieß im Originaltext „[...] oder finden wir uns einfach mit Fotos ab [...]“, denn ein sich selbst Wiederfinden in irgendwelchen „alltäglichen Bildern“ ist unmöglich. Abfinden dagegen meint auch eine Art der Resignation vor der Evidenz und der Allgegenwart der Fotografie. Die stillen Bilder – die fotografierten Sichten der Welt – und die komplizierten – die konzeptuellen Konstrukte visualisierter Ideen – scheinen aus der künstlerischen Fotografie am Ende des 20. Jahrhunderts verschwunden zu sein. Fotografie war noch nie „ganz sie selbst“ und es wäre ein erstaunlich naives Denken, wenn Grundberg sie im Kamerafoto etwa der Dokumentaristen wiederfinden wollte.

Hybridität der digitalisierten Bilder ist zweifellos ein stärker werdendes Gegengewicht zur klassischen Fotografie, doch das Medium Fernsehen bietet nicht nur Konkurrenz, sondern ist wesentliche Inspirationsquelle, wie der Pariser Kunstkritiker JEFF RIAN in seinem hervorragenden Text feststellt: „Das Leben wurde neusynthetisiert und neuformuliert, und die Fotokunst, die sich entwickelte, widerspiegelte die Mentalität, die sie pflegte, wie einst der Kubismus die modische Kaffeehausgesellschaft dargestellt hatte. Angehende, TV-gefütterte Künstler antworteten ebenso sehr auf Newmans künstlerischen Lebensstil wie auf seine Kunst. Ihre Kunst entwarf 'gesehenes' Leben als 'gefühltes' Leben und entlehnte den 'Look' der Massenkommunikation, um ihren Stil zu schaffen“². In dieser Theorie könnte man einen Ansatz zum Verstehen des fotografischen Remake, der Reproduktion, der Inszenierung oder (nennen wir es einmal provokant) des „Künstlichen“ finden, das uns in vielen der hier versammelten Arbeiten entgegentritt. Hybridität kalkuliert das Irreale der Verfremdung in ihre Bildkonstrukte ein, doch Grundberg sollte nicht übersehen, daß auch die scheinbar rein angewandte Fotografie durch die Isolation, Konzentration, Summierung und Vergrößerung das alltägliche Leben zum Konstrukt werden läßt. Nan Goldin, Larry Clark und Nobuyoshi Araki wurden inzwischen in den Status von Kultfiguren neuester Fotokunst erhoben, doch bedienen sie mit ihren wunderbar komponierten Fotografien des menschlichen Grauens und der Perversitäten nicht genau jene medial erzeugte Sucht nach dem Fremden und Anderen, das uns im „wirklichen Leben“ abstößt? Für Marion Lambert liegt hier die Antriebskraft ihrer Sammelleidenschaft: „Künstler sind bewußt und per definitionem Außenseiter, sie brechen in Territorien ein und überschreiten Grenzen. Sie sind definitionsgemäß kontrovers, weil sie die etablierten Normen und Werte in Frage stellen. Ich persönlich wehre mich gegen die Tendenz in unserer Gesellschaft, die wichtigen und eigentlichen Fragen nach Sexualität, Identität, Feminismus und der Entfremdung der Menschen in einer industrialisierten Welt unter den Teppich zu kehren. Zeitgenössische Künstler zeigen wie ungezogene Kinder auf das, was wir nicht sehen wollen. Und für mich liegt das Interesse an zeitgenössischer Kunst genau hier“³. Den Finger in die Wunden (post)industrialisierter Egozentrismen zu legen, dies kann ich nur gut heißen, doch bleibt die Warnung davor, mediale Wirklichkeit mit Wahrheit zu ver-

² JEFF RIAN: Angeschwemmt an die Küsten des Lichts, S. 194.

³ MARION LAMBERT: Über Rache, Kunst, Künstler und Sammeln, S. 24.

wechsell. Veronika, Symbolträgerin für das „vera icon“, soll als Rächlerin zurückgekehrt sein, „um unsere Gesellschaft zu analysieren“, wie die Sammlerin meint, doch bereits die Lektüre der „Legenda Aurea“ gibt Zeugnis von der Doppelbödigkeit des ach so wahren Abbildes des Herrn. Volusianus, der Diener des kranken Kaisers Tiberius, auf der Suche nach der wundertätigen Kraft Christi, trifft Veronika und bittet sie um das Tuch mit dem Bild des Herrn. Diese entgegnet ihm jedoch mahndend: „Das Bild erzeugt seine Kraft allein einem gläubigen und andächtigen Herzen. Darum so will ich mit dir fahren und das Bild dem Kaiser zeigen und darnach wieder heimkehren in mein Land“⁴. Setzt die wundertätige Kraft des Fotos daher den Glauben an seine Authentizität voraus, so gerät es gefährlich nahe an den Kultstatus, und dieser wäre das genaue Gegenteil der gesellschaftlichen Analyse. Ironisch gewendet, hat der Titel des Buches natürlich seine Berechtigung.

Die Texte setzen einen hohen Kenntnisstand zur internationalen Fotografiegeschichte nach 1945, speziell der vergangenen 20 Jahre voraus, um erwähnte, aber nicht abgebildete Referenzwerke sich vor Augen führen zu können. In der universitären kunstwissenschaftlichen Lehr- und Forschungspraxis sind wir zumindest in Deutschland hiervon aber noch weit entfernt, so daß das Buch in erster Linie denjenigen Anregungen bieten kann, welche die seit Ende der achtziger Jahre bekannten Texte etwa von ROLAND BARTHES, RICHARD BOLTON, VICTOR BURGIN, CAROL SQUIERS, DOUGLAS CRIMP, JOHN TAGG oder ROSALIND KRAUSS⁵ gelesen haben. Dennoch sind die Beiträge inhaltslogisch nachvollziehbar geschrieben und kommen ohne willkürlich weit hergeholt Philosophismen aus. Somit sind Kunsthistoriker ebenso wie Medien-theoretiker die Adressaten.

GERHARD GLÜHER
Kunstgeschichtliches Institut
Universität Marburg

⁴ Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz; Heidelberg: L. Schneider (9. Aufl.) 1979, S. 270.

⁵ RICHARD BOLTON (Hrsg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*; Cambridge (MA): MIT Press 1989; VICTOR BURGIN (Hrsg.): *Thinking Photography*; Houndsmills: Macmillan 1982; ALLAN SEKULA: *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*; Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design 1984; CAROL SQUIERS (Hrsg.): *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*; Seattle: Bay Press 1990; JOHN TAGG: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*; Houndsmills: Macmillan 1988; ROSALIND KRAUSS: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*; München: Fink 1998; ABIGAIL SOLOMON-GODEAU: *Photography at the Dock*; Minneapolis: University of Minnesota Press 1992; ROLAND BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*; Frankfurt/M. 1989 ff.

Hannelore Paflik-Huber: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst; München: scaneg 1997; 295 S., 63 SW-Abb.; ISBN 3-89235-211-9; DM 78,-

Das Wort „Zeit“ kommt uns so leicht wie kaum ein anderes über die Lippen. Wir glauben zu wissen, was Zeit ist: ein Gut, von dem die einen zu wenig, die anderen zu viel haben. Philosophen und Wissenschaftler, die sich dem Phänomen Zeit über