

Lichtbündel, ätherische Stoffe um sie herum und kaum definierbare Felder (für die Bött die diskussionswürdige Vermutung vorschlägt, es könne sich um Ektoplasma handeln), machen die Frauengestalt zu einer Identifikationsfigur, die aus dem Okkultismus des 19. Jahrhunderts kommt und in die antike Kreuzigungsszenarie versetzt ist. Auf dieser Ebene privater Religionskonstruktion gibt es in der Kunst des 19. Jahrhunderts noch viel zu entdecken.

HELMUT ZANDER
Universität Zürich

Christina Pack: Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2008; 304 S.; ISBN 978-3-7861-2573-0; € 49,00

Von den herausragenden zeitgenössischen deutschen Fotografen hatten u. a. Thomas Demand, Candida Höfer, Wolfgang Tillmans und Anna und Bernhard Blume im Jahr 2008 Ausstellungen in namhaften Institutionen der Bundesrepublik. Darin zeigt sich ein fortdauerndes öffentliches Interesse an künstlerischer Fotografie, das seinen Niederschlag auch in einer beträchtlichen Anzahl von Veröffentlichungen zur Theorie der Fotografie in der Postmoderne findet, die in den letzten Jahren erschienen sind.

Christina Packs 2006 an der Humboldt Universität zu Berlin eingereichte Dissertation wendet sich diesem Themenkomplex zu, wobei sie das von Roland Barthes geprägte Paradigma der Spur als zentrale Fragestellung verfolgt. In diesem Zusammenhang wendet sie sich besonders dem Verhältnis zwischen Fotografie und Realität und der Beziehung zwischen Ding und Mensch zu.

Der Einführung des Paradigmas der „Spur“ dient ein dem Haupttext voran gestelltes Kapitel, in dem die Autorin den Leitbegriff der Arbeit anhand von Werken des zentralen frühen Vertreters der Objektfotografie, Eugène Atget, erläutert. Atget nahm um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert eine enzyklopädische Dokumentation der Stadt Paris im Zuge ihrer Neuorganisation durch Baron Haussmann vor. Aufnahmen von alltäglichen Gegenständen in verschiedenen Situationen und Gebrauchsstadien, die Atget fiktiven Personen mit unterschiedlichen Berufsbezeichnungen zuordnete, verkaufte der Fotograf als Vorlagen für Künstler. Diese fotografischen Aufnahmen band der Philosoph Walter Benjamin später in seine theoretischen Überlegungen zur Dingwelt ein, indem er ihren Inhalt im Sammeln von Dingen sah, in denen die Geschichte ihre Spur hinterlassen hat.

Daraus zieht die Autorin in Bezug auf die dargestellten Dinge den Schluss, dass die „Spur“ „als Zeugnis einer Berührung, als Siegel einer einmaligen Anwesenheit gesehen werden [kann, Anm. d. Rez.], andererseits jedoch deren momentane Abwesenheit umso deutlicher ins Bewusstsein“ (S. 41) ruft. Diese Definition bildet den Auftakt zur Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Spur“, welcher sich im Folgenden wie ein roter Faden durch das Buch zieht, wobei er in den einzelnen Kapiteln jeweils unter einem anderen Blickwinkel analysiert wird. Er ist somit ein Ausdruck des Wesens der Fotografie.

Die „Dinge“ werden im Haupttext der Arbeit in einzelnen übergeordneten Kapitelüberschriften in Verbindung zu den Parametern der Zeit, des Körpers, der Räume und der Aktionen gesetzt. Diese splitten sich jeweils in verschiedene Facetten einzelner theoretischer Positionen auf und werden in Unterkapiteln jeweils monografisch an ausgewählten Werken und -komplexen von zeitgenössischen Fotografen oder Fotografinnen der Gegenwart erörtert

Im Anschluss an das einführende Kapitel zur Geschichte und Entwicklung des „Spur“-Begriffs wird dieser nun in folgende Teilaspekte untergliedert – die „Spur“ als Paradox, als Index, als Metapher sowie als Medium des Gedächtnisses –, denen jeweils eigene Unterkapitel gewidmet sind, in denen sich die Autorin mit den Thesen von Vertretern der postmodernen Theoriebildung zu den genannten Aspekten der „Spur“ auseinandersetzt.

Im ersten Unterkapitel heißt es, dass die „Spur“ ein Paradox ist, weil sie sichtbar ist, jedoch zugleich auf ihre unsichtbare Ursache verweist. Da die „Spur“ zugleich „statisch und gleichzeitig das Endprodukt einer Bewegung“ (S. 41.) ist, bildet sie zugleich das Indizienparadigma ab, das seit Ende des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften präsent ist. Hierbei bezieht sich die Autorin argumentativ vor allem auf Roland Barthes vielzitierte Schrift „La chambre claire“ (1989).

In Übereinstimmung mit Rosalind Krauss (1998), die an Roland Barthes' Gedanken anknüpfend, die Fotografie als Index der von der Fotokamera aufgenommenen Dinge verstand, gelangt die Autorin hier zu dem Schluss: „Das ‚Paradigma‘ der fotografischen Spur hat trotz der Verbreitung der Digitalfotografie nicht ausgedient“ (S. 45). Unter dem Begriff der Spur wurde ursprünglich der Abdruck der beleuchteten Dinge auf dem Negativfilm in der analogen Kamera verstanden. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, beziehen sich jedoch zeitgenössische Fotografen, die mit der Digitalkamera arbeiten, gleichermaßen auf ihn.

Das letzte der drei Unterkapitel ist folgerichtig dem Verständnis der Spur als Gedächtnismedium gewidmet, da die Dinge durch ihre „Spur“ auf dem filmischen Negativ, dem ursprünglichen Vergessen entrissen und durch ihren Abdruck darauf der Nachwelt unverändert erhalten bleiben. Diese beiden Aspekte der „Spur“ werden in Aleida Assmanns Gedächtnistheorie thematisiert, denn „das kulturelle Gedächtnis umfasst für Assmann das Erinnern ebenso wie das Vergessen“ (S. 46).

Dem folgenden Abschnitt, der der Fotografie als Inventar gewidmet ist, ist ein kurzer Abriss der theoretischen und künstlerischen Positionen zu Atgets Werk vorangestellt. Namentlich wird Henry Fox Talbots illustrierter Tafelband „The Pencil of Nature“ (1844–46), herangezogen, indem es heißt: „Auf unserer Tafel sind viele Objekte dargestellt, aber wie viele es sein mögen und in welcher komplizierter Zusammenstellung auch immer – die Kamera nimmt alles auf einmal auf. Man kann sagen: Sie nimmt alles auf, was sie sieht“ (zit. nach Pack, S. 50). Das heißt, die Kamera vermag ohne Unterschied alles, was sich vor ihrer Linse befindet zu registrieren. Dies lässt die Fotografie seit ihren Anfängen auch als Hilfsmittel wissenschaftlicher Bestandsaufnahmen und die Vervielfältigung von Objekten mittels fotografischer Abzüge geeignet erscheinen, wie es Benjamins Essay über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner

technischen Reproduzierbarkeit“ (1935/36) und Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas (S. 52) argumentativ nahe legen.

Die Bedeutung der Fotografie als Bestandsaufnahme erläutert die Autorin in einem Unterkapitel anhand von Arbeiten von Christian Boltanski, der die Fotografie demgemäß als Inventar „gebrauchter Dinge“ (S. 55) versteht. Sammlungen „gebrauchter Dinge“ überließ er Museen in den Jahren 1973 und 1974 unter teilweise fiktiven Namen, hiermit auf Atgets Strategien zur Selbstvermarktung zurückgreifend. Die Autorin folgert aus der Identitätslosigkeit der Dinge deshalb, „die museale Präsentation ließ die gebrauchten Dinge zwar zu säkularen Reliquien werden, ein Bezug auf konkrete Personen war jedoch nicht mehr möglich“ (S. 55).

Den theoretischen Zugang von Boltanski führen Hans-Peter Feldmanns serielle Arbeiten weiter, indem sie die Dinge durch die Lösung aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang einer Banalisierung unterziehen und ihrer Umgebung unter- bzw. einordnen. Das betreffende Unterkapitel trägt daher die passende Überschrift: „Dinge als Gemeinplatz: Hans-Peter Feldmann – Bilder, 1968–74“.

Neben der Fotografie als Gedächtnismedium bei Boltanski und ihrer Funktion als Reproduktionsmedium bei Hans-Peter Feldmann, „der den Übergang vom Massenmedium zum Bild“ (S. 76) thematisiert, stellt ein weiteres Unterkapitel fotografische Arbeiten von Sol Le Witt als serielle Momente mit autobiografischer Funktion vor. In diesem Zusammenhang bildete der Künstler Kleidungs- und andere Besitzstücke – also Dinge, denen er eine autobiografische Funktion zuschreibt – in seinem Künstlerbuch „Autobiographie“ (1980) in Gestalt eines Inventars ab.

Das folgende Überkapitel ist, wie oben erwähnt, dem Körper als Physiognomie der Dinge gewidmet. Der inhaltliche Fokus liegt hier nacheinander auf Arbeiten von Sophie Calle und Wolfgang Tillmanns, da sie sich Gegenständen widmen, die auf unterschiedliche Weise „eng mit dem Leben ihrer Besitzer verwoben sind“ (S. 79).

So werden in Calles Fotoserie „L’Hôtel“ Dinge, unter anderem Kleidung, abgelichtet. Durch den Einsatz von begleitenden Texten werden die fotografierten Objekte von der Künstlerin zudem als metaphorische Spuren konstruiert, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Hierbei versteht es Calle, die Spuren der Hotelgäste zu inszenieren und zu verfälschen, indem sie sich als Zimmermädchen ausgibt. Calle entlarvt somit, wie die Autorin zu Recht betont, das Konzept der Identität als Konstrukt.


Diese Vorgehensweise bringt sie der Autorin zufolge nicht nur in eine Nähe zu Arbeiten von William Eggleston, sondern sie übernimmt hierbei auch die Ästhetik polizeilicher Aufnahmen, „sowie eine breite Palette von in der Polizeipraxis prominenten Spuren“ (S. 93). Dies ist der Autorin zufolge ein Resultat des Wandels in der Bedeutung der Institution „Wohnung“. Lag ihre Bedeutung im 19. Jahrhundert in der Möglichkeit zu einer Selbstdarstellung und –inszenierung „als Möglichkeit, die eigene Stellung in der Art der Einrichtung zum Ausdruck zu bringen“ (S. 97), so bildete die Wohnungseinrichtung in der Moderne das „Unbehaustsein“ (S. 97) ihres Bewohners ab. Calles Hotelzimmer wird somit zum Synonym für Einsamkeit und Entfremdung des modernen Menschen. In diesem Zusammenhang rückt die Autorin

Calles Arbeiten in eine konzeptuelle Nähe zu dem während der Weltwirtschaftskrise im Rahmen des „New Deal“ entstandenen dokumentarischen Bild-Text-Band „Let Us Now Praise Famous Men“ von Walker Evans und James Agee (1941).

Tillmanns, dessen Arbeiten das zweite Unterkapitel gewidmet ist, „rückt“ dem Körper noch näher als Calle. Er macht nicht mehr die ihn unmittelbar umgebenden Objekte, sondern die Faltenwürfe seiner Kleidung mit den Abdrücken, die sein Körper darauf hinterlassen hat, zum Gegenstand seiner Fotografien. Er inszeniert somit die Oberflächen der von ihm getragenen Kleidung als „Spur“ des Menschen: „Tillmanns verwendet den Titel ‚Faltenwürfe‘ nur dann, wenn die fotografierten Stoffe kaum noch den Charakter von Kleidung haben“ (S. 111). Die grafische Wirkung der abgebildeten Faltenwürfe erzeugt einerseits eine abstrakte Wirkung und stellt das fotografische Material andererseits in Analogie zu der darauf abgebildeten Kleidung als eine Substanz heraus, das wie sie der Vergänglichkeit unterworfen ist. Beide Fotografen verbindet nach Auffassung der Autorin die Definition von Faltenwürfen als Physiognomie des Körpers ohne tiefere Bedeutungsschichten.

Im Gegensatz zum Bezug auf die Dinge in der „engsten Umgebung des Menschen“ stellt die Autorin im sich anschließenden Überkapitel mit dem Titel „Räume“ deren Funktion als „nächste Umgebung der Dinge“ vor. Im ersten Unterkapitel wendet sich sie mit Candida Höfer einer Fotografin zu, die für ihre Arbeiten analoge fotografische Mittel verwendet. Der typologische Charakter von Höfers Fotografien wird

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

Georg Olms Verlag 

Astrid Bähr

Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800)

Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband



Chronologischer Überblick über die Entwicklung der Gattung

Unbekannte Einblicke in die jeweilige Sammlungsgeschichte

Eine unverzichtbare Quelle für weitere Provenienz- und Sammlungsforschungen sowie für Werkverzeichnisse

Ausgezeichnet mit dem internationalen Nachwuchsförderpreis für herausragende Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der graphischen Künste!

2009. 638 S. mit 120 Abb. Gebunden. ISBN 978-3-487-13977-7 € 78,00

Georg Olms Verlag

Hagentorwall 7 · 31134 Hildesheim · Germany · Tel: +49 (0) 5121 / 150 10 · Fax: +49 (0) 5121 / 150 150 · info@olms.de

Weitere Titel der Reihe STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE finden Sie auf www.olms.de!

durch die Arbeit in Motivreihen erzeugt, wobei die Dinge der Autorin zufolge als Stimmungsträger fungieren. Hierbei hätte sie die Analyse der ausgewählten Arbeiten Höfers in Bezug auf deren Einbindung in kunsthistorische Entwicklungslinien stärker mit dem Interesse der Fotografin an einem klassischen Bildaufbau und der abstrakten Wirkung der von ihr inszenierten Objekte verknüpfen können.

Von Höfers Arbeiten ausgehend werden unter der klug gewählten Überschrift „Kulissen“ in einem weiteren Unterkapitel fotografische Arbeiten von Thomas Demand mit dem Titel „Zimmer“ vorgestellt. Hiermit sind fiktive Räume gemeint, die frei von Spuren ihrer möglichen Bewohner mit einer Geschichte aufgeladen werden (S. 167). Ebenfalls basierend auf der Erinnerungstheorie von Aleida Assmann führt Demand mit diesen Arbeiten vor, wie schnell das Gehirn audiovisuelle Reize mit bereits gekannten Bildern kombiniert, egal ob es sich um vermittelte oder eigene Bilder handelt. Der Illusionismus von Demands Arbeiten kann kunsthistorisch aber auch mit dem Illusionismus von Trompe-l'Œil-Gemälden und holländischen Still-Leben des 17. Jahrhunderts verbunden werden.

Der Umweg über das von den Medien vorgegebene Ur-Bild und dessen Rekonstruktion als Papierskulptur durch Demand entfernt die analoge Fotografie von ihrer realen Vorlage. Das heißt, dass die Distanz zum abgebildeten Gegenstand durch dessen artifizielle Natur entsteht, wodurch eine Möglichkeit zur Reflektion des Abgebildeten geschaffen wird. Der Künstler zeigt somit den Spuren-Charakter der dargestellten Dinge, denn durch die Papierkonstruktion fehlen Gebrauchsspuren an den Objekten und somit Zeichen menschlicher Anwesenheit, wodurch sie als stereotype Schablonen entlarvt werden.

In einem sich anschließenden Kapitel mit der Überschrift „Aktionen – das Eigenleben der Dinge“ verweist die Autorin darauf, dass die Idee der Verlebendigung der Dinge ihren Ursprung in der Literatur hat, in der Objekte einerseits Metaphern einer zunehmenden Verunsicherung zwischen Mensch und Welt darstellen, andererseits jedoch auch als politisches Sprachrohr fungieren (S. 198).

Bei der Abfolge der Themen werden gelegentlich auch einander entgegengesetzte inhaltliche Aspekte miteinander in Beziehung gesetzt, so beispielsweise im letzten Kapitel der „Stillstand der Dinge“ und der „Aufstand der Dinge“. Mit diesem Kapitel wird auch der scheinbare Weg des Buches in die gegenstandslose Kunst, wie ihn die Arbeiten des Schweizer Künstlerduos Fischli und Weiss mit dem Titel „Ein stiller Nachmittag“ nachzeichnen, durch die Referenz auf die menschlichen Akteure wieder aufgehoben.

Anders als bei Fischli und Weiss deren Anliegen es ist, einen „Ausschnitt der Wirklichkeit“ zu zeigen, „aber nicht das was anschließend passiert ist – den Zusammensturz der (von ihnen zusammengestellten, Anm. der Rez.) Gegenstände“ (S. 216) zeigt sich der Ablauf des Geschehens in Anna und Bernhard Blumes Foto-Serie mit dem Titel „Vasen Extasen.“ Auf den Fotos der Blumes wird der Mensch von den Dingen bestimmt, anstatt umgekehrt. Sie werden auf den Aufnahmen zu den alleinigen Akteuren, wodurch der Begriff der Spur in sein Gegenteil verkehrt wird. Die animierten Dinge hinterlassen ihre Spuren auf der lichtempfindlichen Schicht des Negativs

und können somit als Metaphern für den Erkenntnisprozess angesehen werden. Gleichzeitig stellen sie die Fotografie als Schnittstelle zwischen Malerei und Film dar.

Es ist hervorzuheben, dass Packs Schwerpunkt bei der Erarbeitung ihres Gegenstands jeweils auf einer ausführlichen Analyse der vorgestellten Arbeiten liegt, die mit Hilfe kunstgeschichtlicher Methoden erschlossen und in ihrem jeweiligen zeitlichen Kontext verortet werden. Die gewählte Thematik legt hierfür einerseits die Tradition des holländischen Still-Lebens des 17. Jahrhunderts nahe. Andererseits ist aber auch eine eindeutige Bezugnahme der vorgestellten Fotografen und Fotografinnen auf Traditionen der Klassischen Moderne in der Nachfolge Marcel Duchamps festzustellen.

Die mehrheitliche Abwesenheit des Menschen auf den hier abgebildeten Fotografien wird von den Künstlern und Künstlerinnen bewusst im Sinne einer Distanzierung der dargestellten Objekte vom Referenten, d. h. dem Abgebildeten, genutzt, wobei jedoch auch der Bezug auf den Menschen thematisiert wird. Das Ziel der Distanzierung ist ein Zweifaches: Einmal geht es um die Loslösung der Dinge von ihrer engen Bindung an den Menschen, zum anderen um die Entfernung der (analogen) Fotografie von der Realität vor der Kamera. Das Mittel der Distanzierung stellt der Autorin zufolge auch eine Nähe zu den Methoden des Epischen Theaters von B. Brecht her. Andere Schriftsteller der Moderne, beispielsweise M. Proust, werden von der Autorin ebenfalls in diesen Zusammenhang eingebunden.

Anknüpfend an den Begriff der „Spur“ hätte die Autorin jedoch auch eine weitere, ihre Thesen stützende, Argumentation einführen können. Die demonstrative Abwesenheit des Menschen auf der Mehrzahl der abgebildeten Fotografien kann mit Györgi Lucás auch als Ausdruck der „transzendentalen Obdachlosigkeit des Menschen“ (Theorie des Romans, 1916) verstanden werden, da die Dinge ohne ihren Besitzer besitzlos und somit auch heimatlos werden.

Abschließend ist festzustellen, dass die zu behandelnde Themenstellung theoretisch umfassend reflektiert und gründlich in einer sowohl flüssigen als auch anschaulichen Ausdrucksweise behandelt wird. Die sorgfältige Auswahl und Qualität der in den Fließtext eingefügten Abbildungen in schwarz-weiß und der sich anschließende farbige Abbildungsteil seien ebenfalls positiv erwähnt.

STEFANIE KRAUSE
Berlin

Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hg.): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie; Wien: Turia und Kant 2009; 474 S.; ISBN 978-3-85132-556-0; € 40,00

Als Alexander der Große das ihm in Form des gordischen Knotens aufgegebenes Rätsel brachial mit einem einfachen Schwerthieb löste, ahnte er wohl nicht, auf wie vielfältige Weisen topologische Figuren (von denen Knoten freilich nur einen Teil bilden) und die damit verbundenen Problemstellungen Anlass zu mannigfaltigen Überlegungen und (Auf)Lösungsversuchen bieten können. Diese Diversität im Rahmen künstlerischer