

**Alfred Stieglitz et son cercle [1905–1930]**, [anlässlich der Ausstellung in Paris, musée d'Orsay, 18. Oktober 2004 – 16. Januar 2005, und Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10. Februar – 16. Mai 2005.]; Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 2004; 3335: zahlr. Kl.; ISBN 2-7118-4803-5; € 54,-.

Das *Musée d'Orsay* in Paris und das *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* in Madrid haben in enger Zusammenarbeit eine Ausstellung mit dem Titel „Alfred Stieglitz et son cercle“ entwickelt, die zunächst an der Seine sowie daran anschließend am Manzanares zu sehen ist. Die beiden Häuser nehmen den 120. Geburtstag des umtriebigen New Yorker Fotografen und Fototheoretikers, Sammlers, Herausgebers, Galeristen und Mäzens zum Anlass, eine sehr facettenreiche Dokumentation nicht nur des fotografischen Werkes, sondern auch der umfangreichen Kontakte, Ausstellungs- und Förderaktivitäten sowie Einflussnahmen des Multitalentes zu präsentieren. So tut sich ein Blick hinter die Kulissen der entstehenden amerikanischen Moderne auf. Dabei werden Einsichten in ein kreatives Universum eröffnet, in dessen Gravitationszentrum Alfred Stieglitz positioniert war. Dieser bisweilen tyrannisch agierende Avantgarde-Patriarch schien aus der Kunstszene am Hudson vor allem der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg und, unter gewandelten Vorzeichen, auch der Zwischenkriegszeit gar nicht wegzudenken. Er war trotz allem Hang zum Doktrinären lange Zeit bemüht, mannigfaltige Anschlußstellen zu anderen, parallelen künstlerischen Welten offen zu halten – was den Reiz einer Rekonstruktion dieser Austauschprozesse ausmacht.

Das französisch-spanische Ausstellungsprojekt ist schon im Ansatz besonders verdienstvoll. Denn es versucht, die in der Alten und Neuen Welt ungleiche Bekanntheit Stieglitz' durch einen ausgewogenen Kenntnisstand zu ersetzen. Die Rolle dieser schillernden Figur wurde bisher jenseits der Grenzen des amerikanischen Kontinents nur sporadisch gewürdigt. Dabei hat dieser Sohn deutsch-jüdischer Einwanderer, der zum Studium zurück nach Europa an die TH Berlin-Charlottenburg ging, sich doch im atlantischen Kulturtransfer als Importeur und Advokat der europäischen (primär französischen) Vorkriegsavantgarde verdient gemacht. In der mit Ambition zusammengetragenen und klug arrangierten Schau lernt man eben nicht nur den Alfred Stieglitz kennen, der in seinen schnappschussartig eingefangenen New Yorker Straßenszenen Ikonen der amerikanischen Fotogeschichte geschaffen und sich so produktiv immer wieder an der geliebt-gehaßten Metropole gerieben hat, sondern es werden auch andere spannungsreiche, manchmal nur kurzzeitige Allianzen rekonstruiert. Stieglitz ist sie als Aussteller, Förderer, Liebhaber-Ehemann und dabei wieder als fotografierender Beobachter bzw. Arrangeur eingegangen. Seine sorgfältige, ja beinahe schon neurotisch-akribische Selbstarchivierung stellt eine hervorragende Basis für diese Dokumentationsarbeit dar.

Diese scheut sich nicht, im Auftaktsaal die Exponate ausgewählter historischer Ausstellungen erneut zusammenzutragen, die in der „291“-Galerie von Stieglitz nicht selten für Publikums- und Presseklats gesorgt haben (z. B. Rodins Aktbilder, 1908; Henri Matisse's Graphik, 1908; Paul Cézanne's Aquarelle, 1911). Sogar ganze Ausstel-

lungsarrangements konnten, wo eine adäquate fotografische Fixierung des damaligen Szenegeschehens dies erlaubt, nachgestellt werden (Constantin Brancusi, 1914; Georges Braque/ Pablo Picasso, 1915). Der explizit angestrebte Dialog, ja Paragone zwischen den überkommenen Gattungen der Bildenden Kunst, die sich allerdings zunehmend vom Nachahmungsgebot lösten, und dem neueren, von Stieglitz ebenfalls intensiv ausgestellten Medium der Fotografie kann hier noch einmal Plastizität gewinnen. Das ist deshalb von Bedeutung, weil Stieglitz und seine Weggefährten – wie etwa der brillante Karikaturist Marius de Zayas oder der wendige Francis Picabia – diese Beziehung immer wieder theoretisch zu fassen versucht haben.

In die folgenden Säle gelangt man an dem von Stieglitz fotografisch überhöhten, legendären *Ready-made* „Fountain“ Marcel Duchamps vorbei. Es sollte als industriell vorgefertigtes Objekt den institutionenkritischen Nullpunkt der Avantgardeskulptur markieren. Vor allem in der bildlichen Inszenierung von Stieglitz, die in der Zeitschrift *The Blind Man* an prominenter Stelle abgebildet wurde, prägte sich das auf einem Sockel präsentierte „Meisterwerk“ Duchamps nach dem Eklat in der *Society of Independent Artists* (1917) der Kunstgeschichte ein. Stieglitz erfasste wohl mehr intuitiv als bewußt mögliche Bedeutungen des gleichermaßen trivialen wie rätselhaften Sanitärobjektes, denn er positionierte es vor dem ebenfalls in der Retrospektive präsentierten Gemälde *Warriors* (1913) des unkonventionellen Marsden Hartley, eines seiner Protégés. Dadurch eröffnete sich ein gleichermaßen allegorisch-quasireligiöser wie fetischistisch-erotisch konnotierter Zusammenhang. Die Obsession für das Maschinelle sowie die darin angelegte Überholung selbst der apparativen Bildform der Fotografie, an deren Kunstcharakter Alfred Stieglitz selbst immer festhielt, teilte auch der in einem der folgenden Räume präsentierte Francis Picabia. Er schuf 1915 im Medium der *Photogravure* (!) eine hellsichtige Karikatur von Stieglitz. Sie geißelt diesen in Form einer apparativen Allegorie als hoffnungslos altmodischen Romantiker, der wie ein in seiner Funktion gestörtes Technikhybrid nun selbst zum „Blind Man“ geworden und nicht mehr in der Lage war, die Konturen zukünftiger Entwicklungen klar zu erkennen und an ihrer Bewegung teilzuhaben.

In den folgenden Kabinetten der Retrospektive werden Spitzengemälde und -graphiken präsentiert, u. a. von John Marin, Arthur Garfield Dove und Marius de Zayas. Der herausragende, da für die Entwicklung der amerikanischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg wegweisende Charles Demuth sowie die letztlich aus dem Schatten Stieglitz' tretende Georgia O'Keeffe, seine zweite Frau, komplettieren die Partie. Diese Zusammenstellung zeigt tatsächlich, dass der nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend zum Konservativen mutierte Galerist einerseits nach wie vor zukunftssträchtige Impulse geben konnte, andererseits aber nicht immer die Tragweite der in Gang gesetzten Dynamiken abzusehen und schon gar nicht deren Radikalität gutzuheißen vermochte. Gerade diese Mischung aus Vision und Selbsteinschließung war es, die ihn zu einem „antimodernen Modernisten“ werden ließ. In dieser Weise ambivalent dürfte sich eben sein Verhältnis zur wesentlich jüngeren Georgia O'Keeffe gestaltet haben. Stieglitz mochte sich paternalistisch in jedem Sinne als Entdecker der Malerin fühlen, die sich lange an seiner einschränkenden Sturheit reiben musste. Die

Art, wie der Fotograf die herbe Erscheinung O'Keeffes in einer Mischung aus dokumentarischem Erfassungswillen und der inszenierenden Steigerung ihrer (nicht nur) erotischen Rätselhaftigkeit über Jahre ins Bild setzte, ist trotz oder gerade aufgrund aller mythisierenden Tendenzen ein Zeugnis dieser Ambiguität. Auch mit der späten, im Kern eskapistischen, stadtfrendlichen Naturfotografie des Lake George war Stieglitz in der Lage, Akzente für eine Generation von amerikanischen Landschaftsfotografen zu setzen, so z. B. für Paul Strand, Ansel Adams, Minor White, Edward Weston – allesamt mehr oder weniger Anhänger der kunstfähigen „reinen Fotografie“. Mit mehr Reibung gilt dies auch für den dokumentarischeren Walker Evans.

Die kurzen, auf die Wände aufgetragenen Begleittexte wollen eingedenk des in der Saalsuite eröffneten Aspektreichtums nichts anderes als *appetizer* sein, die den Griff zum nachbereitenden Katalog nahelegen. Hier wird man prinzipiell nicht enttäuscht, auch wenn die Anlage des Alfred Stieglitz aus verschiedenen Richtungen einkreisenden Werks einige Redundanzen bietet. Danielle Tilkin skizziert in einem einleitenden, gut informierten Überblick die Einbettung und Positionierung Stieglitz' innerhalb der Netzwerke der Vor- und Nachkriegsavantgarde New Yorks. Sie schlägt sogar andeutungsweise den Bogen bis zur endgültigen modernen Selbst(er)findung der amerikanischen Kunst in der nicht-relationalen Malerei Jackson Pollocks, dessen Aufstieg ziemlich genau mit dem Tod Stieglitz' (1946) zusammenfällt. Anders als der alternde Fotograf musste oder wollte sich der abstrakte Expressionist (zumindest nicht in einer derart expliziten Form) für eine national verwurzelte Kunstsprache stark machen. Aber auch die zunächst bestimmenden Austauschprozesse der ersten New Yorker Avantgarde ab der Jahrhundertwende mit den häufig lange ortsansässigen, amerikanophilen europäischen Kampfgenossen, die in dem um Stieglitz gelagerten Kreis nach dem Ersten Weltkrieg schließlich durch eine fast schon manische Absetzungsdynamik im Zeichen des „Amerikanischen“ ersetzt wurden, werden von Danielle Tilkin in ihren verbindenden und schließlich trennenden Leitideen sowie ihren diversen Foren und Medien durchsichtig zusammengestellt.

Speziell in die Phasen des fotografischen Schaffens, mit dem der Name Alfred Stieglitz zumeist verbunden wird, führt Françoise Heilbrun auf konventionelle Weise ein. Hier kann die entscheidende Synergie mit den als revolutionär wahrgenommenen malerischen und plastischen Versuchen der Europäer leider nur angerissen werden: Der Wunsch nach einer Emanzipation der Fotografie zur anerkannten Kunstform sollte über eine analoge „Konzeptualisierung“ des Bildgenerierungsprozesses führen, der nun im Zeichen autonomer Regeln stand. Sarah Greenough verfolgt am komplex geknüpften Leitfaden der Ausstellungspolitik in der Galerie „291“, ihrer fotografischen Dokumentation und dem Einsatz der Exponate für die Porträtinszenierungen von Stieglitz' Hand, wie hier erfolgreich und innovativ ein intermedialer und interkultureller Dialog ins Werk gesetzt wurde. Dieser Zusammenhang wird auf ebenfalls geglückte Weise von William Camfield vertiefend weiterverfolgt. Er rekonstruiert die theoretischen wie auch künstlerischen Beiträge Stieglitz', de Zayas' und Picabias zum Spannungsverhältnis von immer mehr abstrahierender Malerei, collagierender Graphik, dem Einfluss der Maschinenästhetik und dem apparativen

Medium der Fotografie. Camfield kann diese Diskussion wiederum als intermedialen „Dialog zu Dritt“ begreifen, den er durch korrespondierende Foren wie z. B. die Epochenchwelle der *Armory-Show* (1913) oder die Galerie „291“ bzw. die bald konkurrierende *Modern Gallery* strukturiert sieht. Die zentrale Frage des Kunstcharakters der Medien hat die Dialogpartner immer wieder auf den Gegensatz bzw. die möglichen Vermittlungen zwischen Objektivität und Subjektivität, innerer und äußerer Realität gestoßen. Gemeinsamkeiten und Bruchstellen werden in Camfields problembewusstem Artikel klar herauspräpariert. De Zayas fiel durch eine besonders radikale Avantgardeposition auf, da er den Tod der klassischen Kunstgattungen prophezeite. Dagegen führte er das enorme Potenzial von Fotografie und Karikatur an. Er sah sogar den Kubismus (mit dessen Vertretern wie Picasso und Braque er in bestem Kontakt stand) nur als letzte destruktive Kraft, die sich sozusagen in der Formzerstörung ihr eigenes Grab schaufelte.

Die Würdigung dieses sowohl in den Künstlerkreisen New Yorks wie Paris' gleichermaßen beheimaten Wanderers zwischen den Welten unternimmt Antonio Saborit mit dem Interesse, de Zayas einmal außerhalb der sonst üblichen wechselseitigen Einflusslogiken zu betrachten, die ihn sonst immer nur im symbiotischen Doppelpack mit Stieglitz verhandelbar machen. Saborit entwirft nun, ohne letzteren völlig aus dem Hintergrund auszublenden, selbst ein mehr facettenreiches als schematisches Porträt dieses aus Mexiko stammenden Graphikers. Marius de Zayas wurde schließlich zu einem veritablen Brückenkopf des New Yorker Stieglitz-Kreises in Europas Kunsthauptstadt vor dem Ersten Weltkrieg. Er ging aber schließlich, als der Mentor allmählich seine konservative Wendung durchmachte und einen neuen Jüngerkreis zu rekrutieren begann, zu ihm auf Distanz.

Die Serie von Studien zum Stieglitz-Umkreis wird komplettiert, indem in Francis M. Naumanns Artikel die Person in den Fokus gerät, die die Avantgarde ihrer Selbstwidersprüche überführte und die Nullstelle des modernen Werkverständnisses markieren sollte: der schon erwähnte Marcel Duchamp, dem Alfred Stieglitz durch seine fotografische Ikonisierung des *Fountain* entscheidende Schützenhilfe leistete. Das materielle und das mediale *Ready-made* (das fotografische Bild) traten hier sozusagen in eine ideale Ergänzungskonstellation. Naumann ist mit „detektivischen“ Forschungen zum ephemeren Kontakt des jüngeren Radikalen, Duchamps, mit dem gesetzteren Stieglitz hervorgetreten. Beispielsweise konnte er als erster überhaupt Marsden Hartleys Gemälde im Hintergrund des *Fountain* identifizieren. Avancierter in ihrer Thesenbildung ist Wanda M. Corns differenzierte Studie zu Stieglitz' konservativer Wendung ab 1917, die eine deutliche Umstrukturierung, ja einen Bruch in der Zusammensetzung des den Meister umgebenden Getreuenkreises nach sich zog. Der nun enger gezogene, einheitlicher komponierte Zirkel folgte in seinem Funktionsmodus eher einem Modell des späten 19. Jahrhunderts, nämlich dem quasireligiösen und -aristokratischen, hierarchischen Charakter symbolistischer Gruppierungen. Weder das offenere, flüchtigere und unreglementierte Profil der europäischen Vorkriegs-avantgarden noch die häufig alltagskulturell ausgerichteten, reformbewußten und antielitären Organisationsformen der 1920er Jahre durften hingegen Vorbilder sein.

Überhaupt rieb sich der sektiererische Zirkel im Interesse einer Abgrenzung vielfach an den Erscheinungen der amerikanischen Populärkultur mit ihrem Nukleus New York und setzte stattdessen auf Sublimierungsstrategien. Wanda Corn kann demonstrieren, dass die grundkonservative Ausrichtung dieses zweiten Stieglitz-Kreises erst seit dem Ende der 20er Jahre zaghafte Öffnungen in Richtung des vermeintlich Trivialen und Vulgären erfuhr. Die Achse von Wanda Corns Analyse bildet das berechtigte Erstaunen über die paradoxe Position eines Antimodernismus, der dennoch die selbst erkämpften Errungenschaften der ersten Vorkriegsmoderne nicht aufgeben wollte. Denn dass Stieglitz nun von Europa im wahrsten Sinn des Wortes nichts mehr wissen wollte und stattdessen einen naturalistischen Kult des Amerikanischen als Leitlinie vorgab, nimmt sich gegenüber den vorherigen Vermittlungsbemühungen keinesfalls nur als überzeugende Konsequenz einer Logik der Vollendung aus (etwa eines „nationalen Erwachsenwerdens“), sondern vor allem als Bruch. Die exklusive Wendung zum Nationalen wurde, paradoxerweise unter Rückgriff auch auf europäische Denker wie Henri Bergson, durch vitalistisch-spiritualistische, transzendentalistische und regionalistisch-antiurbane Denkmuster untermauert. Diese verliehen der Gruppendynamik auch sprachlichen Zusammenhalt. Wanda Corns umfassende Studie derartiger Mechanismen erscheint nur in einem Punkt zu korrigieren: Sehr wohl gab es auch in Europa vergleichbar profilierte konservative Gruppierungen, die sich dennoch als modern verstanden; man denke hier an die neoklassizistischen Architektenkreise in Deutschland oder Frankreich. Diese besaßen, wie neuerdings erforscht, enge Anbindung an das Umfeld der „konservativen Revolution“ und arbeiteten mit ganz ähnlichen Argumentationsmustern, waren allerdings auch stärker politisiert.

Das Gefallen, das Wanda Corns Darstellung erregt, kann von Deborah Jenners Untersuchung zur „Alchemie“ des Künstlerpaares Stieglitz-O’Keeffe nicht in gleichem Maße hervorgerufen werden. Denn sie ist durch ein unklares, methodisch nicht expliziertes Verhältnis zur Metaphorik gekennzeichnet. Aus dem Interesse der beiden nicht nur für spiritualistische Naturmystik und Jungsche Tiefenpsychologie, sondern auch für alchemistische Lehren wird hier zu ungebrochen die selbst wiederum beziehungsmythologische Leitmetapher der „alchemistischen“ Paarbeziehung abgeleitet. Ergiebiger erscheint hingegen die schöne Analogiebildung, mit der David Travis seine präzise Skizze zum Einfluss Alfred Stieglitz’ auf nachfolgende Fotografengenerationen eröffnet. Ausgehend vom französischen *mémoire*-Begriff, der sowohl das (dauerhafte) *Gedächtnis* als auch die (flüchtigere) *Erinnerung* bezeichnet, wird die häufig auf analoge Weise doppelt besetzte Wirkung des Großmeisters Stieglitz auf die sich ihm präsentierenden Talente beschrieben. Somit kann ein Ausblick auf Kontinuitäten und Verschiebungen seiner fotografischen Sprache gegeben werden, der den facettenreichen, wenn auch mit kleinen Schwächen in der Feinabstimmung und in einzelnen Herangehensweisen behafteten Katalog abschließt. Eine mehr als oberflächliche Erstannäherung an das Phänomen Stieglitz erlaubt er allemal und wird somit dem Anliegen der Ausstellung gerecht. Aber bei kommenden Arbeiten könnte in die dokumentarische Ebene stärker noch, als hier geschehen, eine eigenständige Konzeptualisierung eingezogen werden. Diese hätte dann in ihrer Theoriebildung vor allem

eine weitergehende, mutigere Problematisierung des zentralen Malerei-Fotografie-konnexes zu bieten, der hier jenseits der soliden historischen Rekonstruktion aus systematischer Perspektive etwas unterbelichtet bleibt.

MARKUS DAUSS

Frankfurt

**Vitamin P – New Perspectives in Painting**, Einführung von Barry Schwabsky; London/ New York: Phaidon 2002; 352 S., zahl. Ill.; ISBN 0-7148-4246-X; € 69,95 – Paperback-Ausgabe 2004; ISBN 0-7148-4246-2; € 39,95

Die Rede vom Ende war schon immer für einen neuen Anfang gut. Das gilt auch und besonders für die Malerei. Je öfter sie totgesagt wurde, desto verbissener arbeiteten Künstler wie Kritiker an ihrer Auferstehung. Wann immer man glaubte, sie sei endgültig passé, trat sie verjüngt und gestärkt erneut auf den Plan. Die Geschichte der Malerei in den letzten gut 150 Jahren läßt sich denn auch versuchsweise als eine Folge von Häutungen beschreiben: beginnend mit der ersten, durch die Erfindung der Photographie ausgelösten Krise in der Mitte des 19. Jahrhunderts (zugespitzt in Paul Delaroches historischem Ausruf: „La peinture est morte!“), über die Klassische Moderne mit ihrem Bestreben, das Bild von der Zumutung der Mimesis zu befreien und es aus den essentiellen Gegebenheiten von Farbe, Fläche und Linie neu zu bestimmen, über die Abstrakten Expressionisten in Amerika mit ihren sublimen Kraftakten im großen Format bzw. das europäische Informel, das eine ideologisch kontaminierte Gegenständlichkeit gestisch zu überwinden trachtete, bis zu den „Neuen Wilden“ der 1980er Jahre, die mit eruptiver Wucht einen durch Minimal und Concept Art entstandenen „Hunger“ nach fürlichen und narrativen Bildern stillten.

Die letzte Häutung oder Wiedergeburt erleben wir seit den späten 1990er Jahren – interessanterweise parallel zur musealen Kanonisierung der Photographie sowie der Video- und Medienkunst, die sich nicht zuletzt dank der rasanten Fortschritte der Computertechnik zunehmend von dem Ruch befreien konnten, einfach nur Nachbilder der Realität zu erzeugen. Es scheint, als trotzten die Maler mit ihren anachronistischen Werkzeugen Pinsel, Farbe und Leinwand einer bedrohlich anschwellenden Flut von Bildern, die gleichermaßen körper- wie geistlos sind. Ausgerechnet ihre Langsamkeit und ihr handwerkliches Gemachtsein lassen die Malerei jung und zeitgemäß erscheinen, qualifizieren sie – mit Michael Hübl zu sprechen – als „neues Medium“ und als „Kunstform radikaler Unmittelbarkeit“<sup>1</sup>. Zahlreiche Ausstellungen deutschland- und europaweit haben denn auch in den vergangenen Jahren den neuerlichen Aufbruch der Malerei zu beschreiben und historisch einzuordnen gesucht, haben ihre zwischen Abhängigkeit und Abstoßung oszillierenden Beziehungen zur Bilderwelt von Photographie, Film und Fernsehen, von Video und Internet, von Co-

1 MICHAEL HÜBL: Augenblicklich. Radikal. Fluid – Die Malerei als neues Medium und ihre Rolle in der zeitgenössischen Kunst, in: *Kunstforum International*, Bd. 171, 2004, S. 412–423.