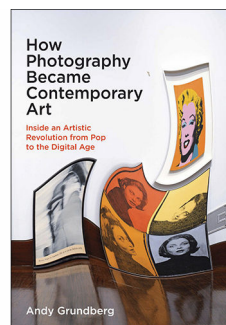
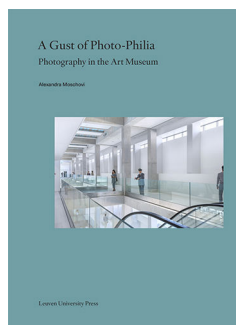


**ALEXANDRA MOSCHOVI, *A GUST OF PHOTO-PHILIA. PHOTOGRAPHY IN THE ART MUSEUM AND*
ANDY GRUNDBERG, *HOW PHOTOGRAPHY BECAME CONTEMPORARY ART. INSIDE AN ARTISTIC REVOLUTION FROM POP TO THE DIGITAL AGE***

Leuven: Leuven University Press 2020, 332 Seiten mit s/w-Abb.,
ISBN 978-9-462-70242-4.

New Haven/London: Yale University Press 2021, 296 Seiten mit 130
Farbabb., ISBN 978-0-300-23410-7.



Rezensiert von
Steffen Siegel

Ob Fotografie Kunst sei und ob sie ins Museum gehöre, fragte vor inzwischen mehr als vierzig Jahren ein Symposium, das auf Schloss Mickeln bei Düsseldorf ausgerichtet wurde.¹ Es spricht einiges dafür, dass sich der rhetorische Charakter dieser Fragen auch seinerzeit kaum noch überhören ließ und dass das Publikum wohl zustimmen genickt haben wird, als einer der Teilnehmer, Wolfgang Kemp, sie in seinem Vortrag kurzerhand als „obsolet“²

¹
Erika Kiffl (Hg.), *Ist Fotografie Kunst? – Gehört Fotografie ins Museum?*, München 1982.

²
Wolfgang Kemp, Anmerkungen zur Legitimationsproblematik der Fotografie, in: Kiffl, *Ist Fotografie Kunst?*, 47–52, hier 47.

abtat. Wer sich im Jahr 1981 in der kulturellen, wissenschaftlichen und nicht zuletzt auch ökonomischen Landschaft umsah, konnte die Vielzahl an Zeichen nicht mehr übersehen: In den frühen 1980er Jahren war Fotografie auf dem besten Weg, sich als eine eigenständige Kunstform durchzusetzen und dabei nicht zuletzt jene institutionellen Orte zu besetzen, die für ihre dauerhafte Geltung nötig sein würden.

Innerhalb von zehn bis fünfzehn Jahren, um 1980³ gelangte ein ganzes Feld der bildnerischen Praxis in Bewegung. Es wurde mit Nachdruck in die Ordnung der bildenden Künste eingeschrieben. Eine solche Feststellung lässt sich nicht erst in der Rückschau treffen, vielmehr haben bereits seinerzeit aufmerksame Beobachter:innen diese Entwicklung genau benannt und diskutiert. Das wohl noch immer interessanteste Dokument einer solchen Auseinandersetzung ist ein Gespräch, das im Frühjahr 1981 in der 16. Ausgabe des *October* erschienen ist. Geführt haben es Ben Lifson, der Fotokritiker der New Yorker Stadtzeitung *Village Voice*, und Abigail Solomon-Godeau.³ Es handelt sich um die allererste Publikation Solomon-Godeaus zur Fotografie; und es bleibt bemerkenswert, dass diese nur wenig später schon so überaus einflussreiche Theoretikerin bereits hier alle wesentlichen Argumentationslinien ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der künstlerischen oder aber eben zur Kunst erhobenen Fotografie versammelt.

Das Gespräch aus dem *October* verdiente es, häufiger gelesen zu werden, denn mit ihm wird bereits im Jahr 1981 ein wichtiger Kontrapunkt gesetzt zu einer seither vor allem entfalteten Erzählung. Die Rede ist dabei vom Aufstieg oder gar vom Siegeszug der Fotografie; und hiermit einher geht die Versicherung, dass Fotografie als bildende Kunst so bedeutsam sei wie noch nie zuvor.⁴ Damit verbinden sich (mindestens) drei Fragen: Was sind die Ursachen für eine solche Entwicklung? Wie sollte eine solche Entwicklung bewertet werden? Und welche Folgen lassen sich hieraus für die kunst-, bild- und fotogeschichtliche Arbeit ableiten? Sogleich zwei neue Monografien versuchen auf je sehr eigene Weise, auf diese Fragen zu reagieren. Sie stammen von Andy Grundberg, zwischen 1981 bis 1991 der Fotokritiker der *New York Times*, und von Alexandra Moschovi, die als Professorin für Fotografie und Digitale Medien an der University of Sunderland in Großbritannien lehrt. Bereits die unterschiedlichen professionellen Herkünfte legen nahe, dass es sich um recht verschiedene Erzählungen handeln wird. Eine Lektüre beider Bücher wird diesen Eindruck bestätigen. Gesagt ist damit aber auch, dass man den größten Gewinn aus ihnen dann ziehen wird, wenn man sie nicht gegeneinander ausspielt. Geschrieben

3

Ben Lifson und Abigail Solomon-Godeau, *Photophilia, A Conversation about the Photography Scene*, in: *October* 16, 1981, 102–118.

4

Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, CT/London 2008. Christina Leber (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018.

von einem Zeitzeugen und einer Wissenschaftlerin, handelt sich es sich vielmehr um einander ergänzenden Annäherungen.

Andy Grundbergs Buch gehört zu einer noch recht jungen literarischen Gattung: der Kritiker-Autobiografie. (Ich verwende hier den Begriff ‚Kritiker‘ in einem weiten Sinn.) Ob es sich wirklich lohnt, dass eine Wissenschaftlerin oder ein Kurator von ihrem Lebensweg berichten? In jüngerer Zeit haben hierauf unter anderem Svetlana Alpers und Douglas Crimp mit ja geantwortet und entsprechende Bücher vorgelegt.⁵ In der Tat benennt Grundberg den 2019 verstorbenen Crimp als eines seiner Vorbilder und beabsichtigt, mit seinem Buch „a useful hybrid of [...] art history and memoir“ (S. 10) zu schreiben. Vorderhand ist dieser ganz und gar persönliche Ansatz von „How Photography Became Contemporary Art“ von besonderem Reiz: Die Quellen, auf die sich Grundberg in seiner Darstellung bezieht, sind oft genug eigene Anschauung und Teilnahme sowie Grundbergs persönlicher Einfluss, den er mit einem bestimmten, in der *New York Times* an prominentem Ort platzierten Text nehmen konnte.⁶ Der Gefahr, sich dabei über Gebühr in den Vordergrund zu spielen und zuletzt die eigene Rolle wohl auch zu überschätzen, entgeht Grundberg mit großer Eleganz. Getragen ist sein Buch von einer sympathisch nüchternen Prosa, mit der er sich den Künstler:innen sowie ihren Werken zuwendet und schließlich auch jenen Logiken (und oft genug Nöten), denen die Kunstpublizistik unterlag und unterliegt.

Auf die oben gestellte Frage nach den Ursachen des „Siegesszugs der Fotografie“ hat Grundberg eine entschlossene Antwort: Es könne durchaus interessant sein, die institutionellen Entwicklungen in den Blick zu nehmen, erfasst werde dabei aber einzig ein weiteres Symptom, das zu einer genaueren Klärung nur wenig beizutragen habe. Demgegenüber setzt Grundberg auf ein kunsthistorisches Argument: Die innerhalb weniger Jahre rapide zunehmende Bedeutung der Fotografie habe gar nicht so sehr mit ihr selbst zu tun, sondern vielmehr mit einem Paradigmenwechsel innerhalb des Felds der bildenden Künste insgesamt: dem Shift vom Modernismus zur Postmoderne. Das schließt an eine These an, die unter anderem von Nancy Foote und Abigail Solomon-Godeau schon um 1980 formuliert worden ist und die sie auf griffige Formeln wie „The Anti-Photographers“ und „Artists using Photography“ gebracht haben.⁷ Grundberg schließt an dieses instrumentelle Ver-

5

Svetlana Alpers, *Roof Life*, New Haven, CT/London 2013. Douglas Crimp, *Before Pictures*, Chicago, IL/London 2016.

6

Nachlesen lassen sich die wichtigsten Texte in Andy Grundberg, *Crisis of the Real. Writings on Photography Since 1974*, New York 1991.

7

Nancy Foote, The Anti-Photographers, in: *Artforum* 15/1, 1976, 46–54; Abigail Solomon-Godeau, Playing in the Fields of the Image, in: *Afterimage* 10/1–2, 1982, 10–13. Die noch immer interessanteste Zusammenschau bietet der Katalog *The Last Picture Show. Artists Using Photography 1960–1982*, (Ausst.-Kat. Minneapolis, Walker Art Center), hg. von Douglas Fogle, Minneapolis, MN 2003.

ständnis der Fotografie an, setzt es aber zugleich in Beziehung zu einer zweiten These: Wenn vom Aufstieg der Fotografie die Rede ist, so ist damit eigentlich der Aufstieg der zeitgenössischen Kunst gemeint.

Eingenommen wird damit eine Perspektive, die es Grundberg erlaubt, in etwas mehr als einem Dutzend Kapitel nicht allein die Entwicklung der künstlerischen Fotografie seit den späten 1960er Jahren zu rekapitulieren, sondern diese fortgesetzt in einen größeren intermedialen Zusammenhang zu setzen. Wer mit diesen Geschichten vertraut ist, wird hier wenig Überraschendes lesen können, allerdings auch kaum einen jener Namen der jüngsten US-amerikanischen Kunstgeschichte vermissen, die inzwischen kanonisch geworden sind. Beim Lesen standen mir Undergraduate-Studierende vor Augen, die hier leicht fasslich und hervorragend illustriert zusammengeführt bekommen, was man in Sachen neuerer Kunst wissen sollte; und eben darin mag das Buch seinen Sinn erfüllen. Allerdings gehört zu dieser Geschichte zugleich eine Beschränkung, die zwar in der deklarierten Anlage des Ganzen liegt, sich aber im Fortgang als ein Ärgernis erweist: Die künstlerische Revolution, von der im Untertitel des Buches gesprochen wird, ereignete sich exklusiv in bestimmten Straßenzügen von Manhattan. Von parallel – und oft genug damit verwobenen – Entwicklungen außerhalb der Stadt nimmt diese Darstellung bestenfalls cursorisch Notiz. Ein Fotograf wie Thomas Struth etwa wird dann eingeführt, wenn er zum ersten Mal in New York ausstellt.

So sonderbar solche Selbstbezüglichkeiten ohne Frage sind, so sollte man wohl auch in Rechnung stellen, dass es sich um den Effekt eines Buches handelt, das als Autobiografie angelegt worden ist und zuletzt eben keine kohärente Kunstgeschichte erzählen will. Man muss den Titel des Buches wohl ganz genau lesen; immerhin heißt das erste Wort des Untertitels ‚inside‘. So viel Ertrag diese Binnenperspektive in einer Vielzahl von Details und Anekdoten erbringt und so interessant sich die aus erster Hand gegebenen Berichte lesen, so wenig lässt sich von hier aus zu einer Überschau gelangen, die das angesprochene ‚Innen‘ in den Kontext einer weit größeren Entwicklung setzt. Im Unterschied zu Crimps „Before Pictures“, das oft genug auf befremdlich umfassende Weise geschwätzig ist, oder auch zu Alpers „Roof Life“, das sich ins Anekdotische verliert, gelingen Grundberg aber immer wieder Würdigungen einzelner Künstlerinnen und Künstler, die mit ihrer unverstellt persönlichen Perspektive große Anschaulichkeit gewinnen.

Als Ben Lifson und Abigail Solomon-Godeau ihr Gespräch über die „Photophilia“ führten, befand sich die Geschichte der Institutionalisierung fotografischer Bilder noch in den Anfängen. Nimmt man wichtige Vorläufer wie das Museum of Modern Art in New York oder das Museum gleichen Namens in San Francisco einmal aus, so entfaltet sich diese Entwicklung mit Nachdruck erst seit den späten 1970er Jahren. Mit Alexandra Moschovis „A Gust of Photo-Philia“ liegt nun zum ersten Mal eine breit angelegte systematische Rekonstruktion dieser Ereignisse vor. Genau

wie Grundberg konzentriert sich auch Moschovi auf das künstlerische Feld der Fotografie, im Unterschied zu ihm öffnet sie den Radius ihres Interesses aber weit über Manhattan hinaus: In fünf ausgedehnten Fallstudien, die je ein Kapitel des Buches ausmachen, zeichnet sie die Entwicklungen in fünf international renommierten Ausstellungshäusern nach: Neben dem MoMA und dem Guggenheim Museum in New York sind dies das Victoria and Albert und die Tate in London sowie das Musée National d'Art Modern im Pariser Centre Pompidou.

Geboten wird in jedem dieser Kapitel eine institutionengeschichtliche Erzählung, die von Chancen und Hindernissen, Erfolgen und Misserfolgen berichtet, die mit dem Einzug der Fotografie ins Kunstmuseum einhergingen. Wie jedoch lässt sich solchen Berichten eine kohärente Struktur geben, die den systematischen Kern gleichermaßen im Blick behält wie das Datum des einzelnen Ereignisses? Formuliert ist damit das grundlegende Darstellungsproblem von Moschovis Buch: Einer eingehenden Kennzeichnung der für die fünf ausgewählten Institutionen prägenden Besonderheiten folgt eine mindestens ebenso eingehende Erzählung von Ausstellungen, die als Meilensteine vorgestellt und diskutiert werden. Leider wird in diesen Ausführungen stets ein Mangel deutlich, der das Buch als Ganzes kennzeichnet: seine allzu sparsame Illustration. Allein aus der Präsenz fotografischer Bilder an der Wand und im Raum – ob großformatig oder als Miniaturen, als Gangausstellung oder im großen Saal – ließe sich bemerkenswert viel über ihren Status als Kunst ablesen. Vor allem aber wäre es reizvoll gewesen, die in den hier untersuchten Jahrzehnten zwischen 1980 und 2000 sich rasch wandelnden kuratorischen Moden anhand gut gewählter Installationsansichten noch eindringlicher vor Augen geführt zu bekommen.

Ohne Frage kann man bedauern, dass sich die Autorin auf Beispiele aus dem angloamerikanischen und französischen Raum beschränkt hat – weitere Institutionen, die für die hier verfolgte Fragestellung wichtig geworden sind, werden in der profunden Einleitung immerhin kurz benannt, hätten aber zum Argument der Untersuchung kaum weitere systematischen Facetten beigetragen. Wichtiger hingegen scheint mir die Frage zu sein, ob mit einer institutionengeschichtlichen Betrachtung großer Kunstmuseen des globalen Westens wirklich schon jene Orte beschrieben sind, die für den Aufstieg der Fotografie als autonomer Kunstform wesentlich sind. Ich denke hierbei nicht so sehr an Grundbergs Berichte aus kommerziellen Galerien, die sich früh für die Fotografie zu engagieren begannen. Vielmehr gibt es zwischen ihnen und dem Kunstmuseum eine Form der Institutionalisierung, die sich nur schwer auf einen einzelnen Begriff bringen lässt, deren Bedeutung für die Fotografie – die künstlerische hierbei unbedingt inbegriffen – aber kaum überschätzt werden kann.

Neuerlich steht New York mit dem von Cornell Capa 1974 gegründete International Center for Photography (ICP) am Anfang einer solchen Entwicklung. Ähnliche Orte zum temporären Aus-

stellen (und in manchen Fällen auch Sammeln) von Fotografie finden sich inzwischen schon seit Jahrzehnten auch in Paris (Jeu de Paume, Le Bal, Maison Européenne de la Photographie), Berlin (C/O Berlin), Amsterdam (FOAM), Winterthur (Fotomuseum), Bologna (Fondazione MAST), Madrid (Fundación MAPFRE) oder auch Chicago (Museum of Contemporary Photography) – um nur einige der wichtigsten zu nennen. Es hätte sich gelohnt, dieser besonderen Form der Institutionalisierung von *lens based media* im Allgemeinen und Fotografie im Besonderen nachzugehen, werden hier doch Zusammenhänge von Mediengeschichte und Institutionengeschichte deutlich, die den in Frage stehenden ‚Aufstieg‘ der Fotografie zur Kunstform und ihre ‚Ankunft‘ in den für diese Geschichte relevanten Institutionen weiter akzentuierten helfen.

Ob, so wurde 1981 gefragt, Fotografie Kunst sei? Wenn dies tatsächlich schon seinerzeit ohne Mühe bejaht werden konnte, so wird dies angesichts der Entwicklungen, die die beiden hier besprochenen Bücher nachzeichnen, inzwischen nur umso leichter fallen können. Allerdings hatte Abigail Solomon-Godeau ebenfalls vor vier Jahrzehnten schon daran erinnert, dass diese Zustimmung gewiss nicht zuletzt von einem Kunstmarkt gesucht werden wird, der in Fotografien längst eine weitere ihm nützliche Ware erblickt hatte. Eine Kritik dieser folgenreichen Geschichte der Kommodifizierung des Fotografischen als Kunstform steht weiterhin aus. Sie zu schreiben ist eine wichtige und lohnende Aufgabe: Die von Moschovi wie Grundberg rekonstruierten Entwicklungen schreiben sich in unserer eigenen Zeit unverändert fort.