

TEXTE ZUR KUNST

September 2003 13. Jahrgang Heft 51
€ 14,- (D) / SFr 25,-
G 19572

NICHTS ALS DIE WAHRHEIT



Unsichtbar
gegen Diebstahl
gesichert!

Michael Renov
Klub Zwei
Martha Rosler
Gérard Fromanger
Joe Sacco

Gertrud Koch
Mim Tykwer
Hans Schipper
Hans-Joachim Wethers
Ulrich Höfer

Matthew Barney

Texte zur Kunst
k-2604
z-0005566

M XD388-13.2003.51

5

INHALT

- 36 **MICHAEL RENOV**
ANIMATION – DER IMAGINÄRE SIGNIFIKANT DES DOKUMENTARISCHEN
- 46 **ALICE CREISCHER / ANDREAS SIEKMANN**
KRISHNAS KARIES
Zum Phänomen universeller Kartografie und Mode
- 58 **KARIN GLUDOVATZ**
GRAUWERTE
Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentarfotografie
- 68 **RALPH UBL**
EIN RAUM UND SEINE ZEIT
Die Ausstellung „Freuds verschwundene Nachbarn“ in Wien
- 74 **ISABELLE GRAW**
EIN BILD VON EINEM MANN
Für einen früheren Markus Lüpertz
- 84 **CLEMENS KRÜMMEL**
SYMPATHIE FÜR DAS AUTORPRINZIP
Die gezeichneten Reportagen von Joe Sacco
- UMFRAGE 90 **DOKUMENTE SPRECHEN NICHT**
Stimmen zu alten und aktuellen Dokumentarismen in der Kunst
Martha Rosler / RAQS Media Collective / Karin Reibbert / Holger Kube Ventura /
Stefanie Schulte Strathaus
- ROUNDTABLE 104 **BARNEY IM ABSPANN**
Eine Gesprächsrunde mit Tom Holert, Gertrud Koch, Jutta Koether,
Sebastian Schipper und Tom Tykwer
- BILDSTRECKE 118 **MICHAELA EICHWALD**
AGRICOLAS DUNSTSTRECKE
- ROTATION 126 **JOHN C. WELCHMAN**
PROVISORISCHE MASSNAHMEN
Mike Kelley als Autor
- MIT VERLAUB ... 132 **ILKA BECKER**
AUS DEM LOCH GESCHÜTTELT
Ein vorläufiger Aktionsbericht von Kölner Kulturbaustellen
- EDITIONEN 136 **DAN GRAHAM**
138 **THOMAS HIRSCHHORN**

BESPRECHUNGEN

- 140 **SALON DER SCHÖNEN PAVIANE** / Möglichkeiten des Historienbilds
DIERK SCHMIDT
- 149 **STAND ROTES PARIS** / Gérard Fromangers Auftritt am linken Ufer
MARTIN CONRADS
- 155 **PLEASE KILL ME** / Merlin Carpenter bei American Fine Arts, New York
GARETH JAMES
- 160 **THIS WAS TOMORROW** / Richard Hamiltons „introspective“ im Museum Ludwig, Köln
BRIGITTE WEINGART
- 167 **DAS REALE AN DER RÜCKHOLFEDER** / „Cruel & Tender“ in der Tate Modern, London
WALEAD BESHTY
- 173 **MODERNICA DESERTA** / Martin Becks Ausstellung „an Exhibit“ im Grazer Kunstverein
CHRISTIAN HÖLLER
- 178 **AM PLATZ** / Clegg & Guttman in der Galerie Christian Nagel, Berlin
STEPHANIE TASCH
- 181 **RÜCKPROJEKTIONEN** / Eine Wiederaufnahme in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
STEFAN RÖMER
- 186 **LAUFEN, FISCHEN, FILMEN** / Die Inuit-Legenden der Igloolik Isuma Productions
MICHAELA SCHÄUBLE
- 190 **BLICK VON DER SEITE** / Der Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn
VIOLA RUSCHE
- 195 **LAUTE SUBJEKTE** / Kutlug Atamans Nahaufnahmen
EDGAR SCHMITZ
- 200 **FOR THE PEOPLE** / David Shrigley bei BQ, Köln
ANKE KEMPKES
- 204 **RAUCHERECKEN DES BEWUSSTSEINS** / Terry Fox im Museum Fridericianum, Kassel
BENJAMIN MEYER-KRAHMER
- 208 **BILDERFRIEDEN** / Ein neues Jahrbuch als Forum der Bildwissenschaften
SUSANNE STRÄTLING
- 211 **DAS ARCHIV, EIN VERGNÜGEN** / Über das Buch zum Projekt „Interarchiv“
SVEN SPIEKER
- 215 **SEKUNDARISMUS** / Die Tagung „OriginalKopie“ an der Universität Köln
STEFANIE DIEKMANN
- 218 **BACK ISSUES**
- 221 **AUTOR/INNEN UND GESPRÄCHSPARTNER/INNEN**
- 223 **IMPRESSUM / CREDITS / ABOPRÄMIE**



Nach dem gelungenen Rückblick auf Richard Hamiltons raumbezogene Arbeiten, die vorletztes Jahr in Kassel zu sehen war, ergibt sich mit der „introspective“ im Kölner Museum Ludwig endlich die Möglichkeit zu einem größeren Überblick. Bei dieser Gelegenheit wird klar, dass der allzu leicht als Godfather of Pop wegkategorisierte Hamilton nicht nur der Schöpfer einer Handvoll immer wieder zitierter Ikonen ist, sondern sich von nahezu jeder einzelnen seiner Arbeiten Argumentationsstränge in die Zukunft unserer Gegenwart finden lassen.

Eigentlich wäre die Richard-Hamilton-Retrospektive im Kölner Museum Ludwig zwar ein guter Anlass, sich mal ein anderes Bild von Hamilton zu machen. Eines, in dem er weniger als der „Pop-Künstler“ figuriert, der in den Erzählungen vom doppelten Ursprung der Pop Art in USA und England als einer der Protagonisten der Independent Group am Londoner ICA den britischen Part einnimmt. Schließlich bietet „introspective“ die Gelegenheit, seine ganze Palette zu sehen, von den weniger bekannten Arbeiten der vierziger Jahre bis hin zu den letzten Produktionen, neben Langzeit-Projekten wie der Werkreihe, die aus Hamiltons lebenslanger Auseinandersetzung mit James Joyce'

„Ulysses“ entstanden ist. Gleichzeitig rückt diese Rahmung aber auch die Pop-nahen Arbeiten in eine andere Perspektive, verdeutlicht sie doch, dass für Hamilton massenmediale Bilder streng genommen auch nur solche unter anderen sind, mit denen er sich genauso beschäftigt wie mit den Stilen und Genres der klassischen Kunstgeschichte, die er buchstäblich durchexerziert hat. Hamilton selbst hat einmal über seine Arbeiten geschrieben: „Sie sollen witzig sein, aber nicht ohne eine gewisse Zuneigung zu den Institutionen und sozialen Phänomenen, von denen sie leben. Es sind Werke der schönen Kunst über die Phänomene der populären Kunst.“¹ Das Statement findet sich in einem Band mit dem schönen Titel „Collected Words“, und es wird durch die Kölner Retrospektive, für die Hamilton selbst sozusagen seine *Collected Works* zusammengestellt hat, ebenso bestätigt, wie es zu erweitern wäre. Zu sehen sind Bilder von Bildern und über Bilder, doch dies bezieht sich nicht nur auf die Aneignung und Weiterverarbeitung von Popkultur, von Massenmedien, Werbung, Design oder Mode. Denn es geht nicht nur um populäre, sondern auch um „schöne“ Kunst; auch diese wird mittels (Hoch-)Kunst kommentiert. Das Schöne ist gerade, dass Hamilton da keinen expliziten Unterschied macht.

Ein solcher „unterschiedsloser“ Bildumgang machte Mitte der fünfziger Jahre als solcher einen ziemlichen Unterschied. Man mag das Programm Hamiltons und seiner gleichgesinnten Kollegen der Independent Group in einem Slogan wiedererkennen, mit dem die Firma Philco Television für ihre damals neuesten Apparate warb und dem die Besucher von „introspective“ vielleicht gleich zu Beginn der Ausstellung begegnen: „Far more picture power ... any way you look!“ Die Anzeige ist Teil einer Collage im rekonstruierten „Fun-

House“, einer Installation, die 1956 in der berühmten Ausstellung „This is Tomorrow“ zu sehen war. Die Bilder von morgen sind schon da, so lautet offenbar die Botschaft der Independent Group, die dem Publikum die Augen öffnen soll für die visuelle Ästhetik der Alltagswelt. Gut möglich jedoch, dass das Zitat der Fernsehreklame als selbstreflexiver Schlenker von vielen Besuchern übersehen wird. Denn auch der Overkill ist schließlich Programm in dieser Jahrmarkt-bude, und entsprechend befindet sich diese Botschaft in Worten inmitten vieler anderer Botschaften in Bildern, die vielleicht mehr Power haben. „Any way you look“: Zitate aus Fernsehen, Kino, Werbung, Fotos aus Zeitschriften, rotierende psychedelische Muster etc. Von allen Seiten gehen Reizadressierungen aus, bis hin zu dem stellenweise weichen, dem Tritt unerwartet nachgebenden Fußboden. Auch wenn das „Fun House“ mit dem Abstand von fast fünfzig Jahren Medienentwicklung ziemlich low-tech und betulich wirkt und die Wahrnehmungsstrapazen sich in Grenzen halten – der Versuch, die Besucher am Eingang an zumindest vier ihrer fünf Sinne zu erinnern, bleibt nachvollziehbar. „See hear smell touch“, wie es in einer weiteren Collage heißt.

Geht es also um die bloße Verdoppelung der Allgegenwart von Massenmedien, inklusive der dadurch ausgelösten so genannten Reizüberflutung? Hamilton wird ja nicht ohne Grund, wenn auch tendenziell gegen seinen Willen, häufig als „Vater der Pop Art“ adressiert (zum Beispiel im Faltblatt zur Ausstellung). Viele seiner Arbeiten setzen auf jenes Reproduzieren von Reproduktionen, mit dem so viele Werke der Pop Art die immer schon sekundäre, medial vermittelte Wirklichkeit durch zusätzliche Verdoppelungen im Kunstkontext als solche ausgestellt haben – und wenn das heutzutage nach einem Gemeinplatz klingt, dann kann man

sich in der Hamilton-Ausstellung daran erinnern, dass es nicht zuletzt dank Pop Art dazu geworden ist. Tatsächlich profitiert auch Hamiltons Zitierpraxis ebenso wie entsprechende Pop-Strategien letztlich von der Tatsache, dass es eine bloße Verdoppelung gar nicht geben kann. Denn zum einen neigen Verfahren der Verdoppelung dazu, in ein Meta-Zeichen umzukippen: Kopieren wird zum Statement an sich, mit dem Ansprüche auf Echtheit, Einmaligkeit, Originalität zurückgewiesen werden – eine Tendenz, die sich bei Hamilton wie bei anderen Popkünstlern in einer Privilegierung des Mediums Druck äußert und von ihm mit Referenz auf Duchamp und Benjamin zum Programm erhoben wird. Zum anderen lebt Verdoppelung aber auch vom Kontextwechsel, etwa wenn Massenkultur qua Zitat ins Museum Einzug hält, im Sinne jener viel beschworenen Durchkreuzung von high/low-Grenzen. Diese stellte schließlich in den fünfziger Jahren noch ein veritables Projekt dar, zumal frühere Versuche der historischen Avantgarde in dieser Richtung mit dem Zweiten Weltkrieg erst einmal gekappt waren.

In der Kölner Ausstellung zeigt sich jedoch sehr deutlich, dass Hamiltons Umgang mit Popkultur und Massenmedien in solchen Verdoppelungen keineswegs aufgeht. Gerade die popnahen Arbeiten der fünfziger und sechziger Jahre weisen Hamilton vielmehr als visuellen Analytiker aus, der Kopierpraktiken und Zitate beinahe im Sinne einer eigenwilligen Philologie einsetzt. So kommt bereits im „Fun House“ das Verfahren zum Einsatz, das Unbewusste der Popkultur zum Vorschein zu bringen, indem man sie über sich selbst sprechen lässt. Dabei wird die Ebene des reinen Zitats nicht verlassen; es wird kein expliziter Kommentar abgegeben, aber die Zitate sind vielsagend aufgrund ihrer Auswahl, Präsentation und Kombina-

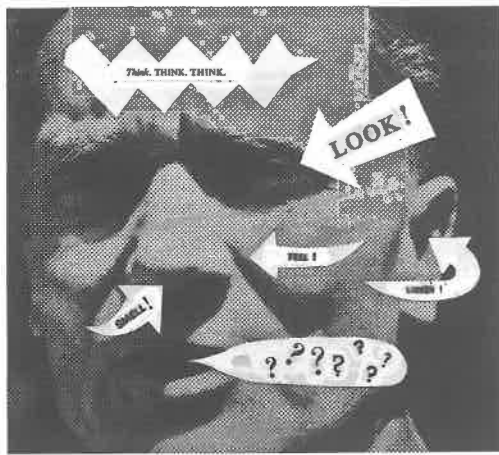
tion. Wenn in den Collagen vorzugsweise Werbeanzeigen integriert werden, die mit Slogans wie „It's more than an organ“ für eine Heimorgel werben und dabei mit „organ“ gleichzeitig ein anderes, nämlich das Geschlechts-Organ mit anklängt, werden die sexuellen Untertöne unüberhörbar. Und der Trailer für das B-Movie „The Desert Hawk“ der Produktionsfirma „Eros-Film“ rückt sich gerade in der Version ohne Ton und dank der Platzierung zwischen „intermissions“ mit Werbung für Pepsi u. Ä. als privilegiertes Genre dessen in den Blick, was freudo-marxistische Konsumkritiker der sechziger Jahre als Produktion von „Vorlust“ beschrieben haben. Der Zusammenhang von Sex, Konsum, Medien, Maschinen und Mythen ist Hamiltons großes Thema, nicht zuletzt, weil es das große Thema der populären Kunst ist – „This is the stuff that's on TV“, wie es in einer der Collagen des „Fun House“ heißt.

Werke der Pop Art stehen nicht unberechtigterweise in dem Ruf, eher cool und *degagés* zu wirken. So hat Don DeLillo einen der Protagonisten in seinem Roman „Mao II“ anlässlich einer Warhol-Ausstellung den treffenden Satz sagen (oder besser gesagt: denken) lassen, dass er „ein Werk, das gegenüber der Wirkung, die es auf seine Betrachter ausübte, so gleichgültig war“, noch nie gesehen hatte.² Mit Hamiltons Arbeiten verhält es sich anders. Selbst wenn dann einmal, hinter vorgehaltener Hand zum Schutz gegen Fotografen, Mick Jagger (neben Hamiltons damaligem Galeristen) darauf zu sehen ist, führt die Arbeit nicht zuletzt eine Medienkritik im Schilde. Seine Verfahren der Verdoppelung sind im besten Sinne parodistisch: Die Zitate würdigen ihre popkulturellen Quellen ebenso wie sie sich davon distanzieren, durch De- und Rekontextualisierung ins leicht Befremdliche rücken.

Richard Hamilton
1 „Swinging London 1967“, 1968
2 „Self-portrait“, 1963

Allerdings nur leicht befremdlich, denn Hamiltons Arbeiten zu Pop- und Massenkultur partizipieren auch am Flair ihrer Gegenstände, um nicht zu sagen: parasitieren. In dieser Hinsicht weisen Hamiltons der Alltagskultur gewidmete Arbeiten der fünfziger und sechziger Jahre wiederum frappierende Parallelen auf zu den etwa zeitgleich entstandenen Analysen der „Mythen des Alltags“ von Roland Barthes oder der „Volkskultur des industriellen Menschen“, die der frühe Marshall McLuhan in seinem Buch „Die mechanische Braut“ unternimmt. (Denn auch wenn der immer wieder hervorgehobene Einfluss Duchamps auf Hamilton sicher zu Recht in einem eigenen Raum dokumentiert wird, ist dessen berühmte „Braut“, „von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar“, nicht der einzige kulturhistorisch relevante Beitrag zum Thema Frauen und Technik.) Die Analogien zu Barthes oder McLuhan betreffen nicht zuletzt den zwar kritischen, aber nicht denunziativen Gestus – man denke an jenes Anschmiegen der Schreibweise an den Gegenstand, das Barthes als Verdoppelung der ihrerseits parasitären Struktur des Mythos beschrieben bzw. empfohlen hat: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen.“³ Und McLuhan hat zur Kommentierung der manipulativen Text-Bild-Kombinationen in Werbung und „Volkskultur“ seinerseits einen collagehaften Schreibstil etabliert, den er der visuellen Psycho-Logik seines Gegenstands abgucken hatte. Einige Passagen McLuhans zur „Durchdringung von Sex und Technik“⁴ und zur Erotisierung der Maschine wirken beinahe, als wären sie in Auftrag gegeben, jene Analyse auszubuchstabieren, die Hamilton in Bildern wie „Hommage à Chrysler Corp.“ (1957) oder „Hers is a lush situation“ (1958) visuell umgesetzt hat:





Wie in einer besonders sparsamen kubistischen Collage werden dabei einzelne Autoersatz- und Körperteile so zusammengestellt, dass sie zwar mehr andeuten als sie sehen lassen – genug jedoch, um in den Formen eines Autos die Analogie zu den „Kurven“ des weiblichen Körpers zu erkennen.⁵

Dabei ist Hamiltons analytische Arbeit am Trivialmythos immer auch Arbeit am Verhältnis von Bild und „Image“, was sich vor allem an der Auseinandersetzung mit Geschlechterklischees zeigt. Es ist erstaunlich, wie Hamilton dieses für einen männlichen Künstler in den fünfziger und sechziger Jahren nicht unheikle Terrain bespielt hat. Wenn in „Pin-up“ (1961) ein plastischer Busen aus der Zweidimensionalität des Bildes ebenso hinausragt, wie er mittels Abflachung wieder in selbiges hineingequetscht wird, dann ist das ein ziemlich gelungener Kommentar zum Topos „Frau als Bild“. Als Parodie einschlägiger sexistischer Repräsentationen von Frauen in Pornografie und Kunst zeigt „Pin-up“ mit den Mitteln des Bildes, inwiefern hier das Medium die Botschaft ist – Stichwort Schaulust.

Es ist weniger die Suche nach dem einen, richtigen Bild, sondern das Vorzeigen der denkbaren Varianz medialer Repräsentation, der Hamiltons Obsession gilt – jedes Bild könnte immer auch anders aussehen, das verdeutlichen die vielen Serien in Hamiltons Werk, die häufig wie verschiedene

Variationen eines Themas wirken. Indem Operationen wie Ausschnittsvergrößerung, Zooms oder Nachbearbeitung als solche vorgezeigt werden (etwa in den Strandbildern der sechziger Jahre), werden mediale Repräsentationslogiken auf eine Weise sichtbar gemacht, die mitunter an Photoshop-Erfahrungen *avant la lettre* erinnert. Und auch sein Umgang mit dem Medium des Drucks in seinen verschiedensten technischen Ausprägungen kennzeichnet ein Interesse am Bild in verschiedenen Zuständen.

Ohnehin kann die bildwissenschaftliche Dimension von Hamiltons Projekt gar nicht nachdrücklich genug betont werden – inklusive jener Perspektive auf Visual Culture, die hohe und niedrige Kunst gleichberechtigt in den Blick nimmt. Bereits in den frühen Bildern wird der Anschluss an die kunsthistorische Tradition überdeutlich, etwa in der Weiterverarbeitung verschiedener malerischer Idiome wie dem des Kubismus. Diese nur vom Motivischen her zu sehen, hieße den Grenzgang zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion zu unterschlagen, den Hamilton unternimmt, um die Ikonografie des modernen Lebens in ihre visuelle Tradition einzubetten, sowie die Delikatesse im Andeuten und Weglassen im Umgang mit reduktiven Konturen und nicht ausgemalten Flächen. Und auch die Collagen greifen nicht nur die Formensprache ihrer Vorgänger im Dadaismus und Surrea-

Richard Hamilton
„Sehen, hören, riechen,
kosten“, 1956
„Karaffe“, 1978
Richard Hamilton und Kasper König
bei der Pressekonferenz
im Museum Ludwig, Köln



lismus wieder auf, sondern zeichnen sich darüber hinaus über eine anhaltende Beschäftigung mit der Frage des Bildraums aus, etwa in den großartigen „Interiors“. Schon deren nicht zu Unrecht berühmte Vorgänger-Collage „Just what is it that makes today's home so different, so appealing?“ von 1956, die bekanntlich als Plakat für die Ausstellung „This is Tomorrow“ verwendet wurde, bringt das „Interieur“ um sein Innen und lässt die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum implodieren. Mit der absoluten Durchlässigkeit des Zuhause, „bei sich“, für mediale Sendungen aller Art stellt sich „Kulturindustrie“ regelrecht im Sinne Adornos als „unausweichlicher“ Zusammenhang dar – allerdings ohne dessen Pessimismus, denn mit zwei Pin-up-Verschnitten von Adam und Eva wird der Raum des Sekundären gleichzeitig als Paradies zweiter Ordnung inszeniert. Der immer wieder neu bespielte Raum der eleganteren „Interiors“, in klassischer Zentralperspektive (und wiederum zumeist mit Frau im Bild), bringt wiederholt den Übergang von Inneneinrichtung und Kunst auf eine zerstückelte Bühne – man beachte den wiederkehrenden gemalten Teppich in der rechten Ecke. Mit der illusionistischen Rauminstallation „Lobby“ (1985–87), die als Trompe-l'œil-Effekt ein Bild ihrer selbst mit demselben Titel enthält, wird dieser Ansatz in die Dreidimensionalität übersetzt.

Hamiltons Vorliebe für Bilder in Bildern und für Spiegelungen ist symptomatisch für sein Projekt, das maßgeblich davon geprägt ist, verschiedene Stile regelrecht durch- und sich im Hinblick auf Fragen der Repräsentation an ihnen abzuarbeiten.

Wirklich beeindruckend ist das Festhalten auch des „späten“ Hamilton an der politischen Einsatzbereitschaft von Kunst. Wenn er die Besucher in einem „Behandlungsraum“ auf die Couch legt und qua Fernseher von Maggie Thatcher beschallen lässt, setzt er wiederum auf Parodie, auf burleske Übertreibung und auf eine Art „V-Effekt“ – ohnehin würde es sich wohl lohnen, den Alt-Marxisten Hamilton einmal als den Brecht unter den britischen Pop-Vertretern ins Auge zu fassen. Das Zentrum der explizit politischen Arbeiten, die in Köln gezeigt werden, bildet das Tryptichon zum Nordirland-Konflikt, bestehend aus „The Citizen“ (1982–83), „The Subject“ (1988–90) und „The State“ (1993), und setzt auf einer anderen Ebene visueller Intervention an. „Epiphanie“ hat Hamilton, mit Referenz auf Joyce, jenes Moment der Erleuchtung genannt, das es im Bild festzuhalten gäbe. Wie auch jener Effekt von Instantantransparenz verdeutlicht, den Warhol mit seinen Ikonen hervorzubringen vermag, kann auch ein bestimmter „Pop-Blick“ auf die Dinge diesem Moment Rechnung tragen. Die drei großformatigen Doppel-

gemälde in Öl, die aufgrund dieser Doppelstruktur auch wie Altarbilder wirken, rücken diesen Blick wieder in die katholische Bildtradition ein. Vor allem in dem Gemälde „The Citizen“, das einen der Terroristen vor dem Hintergrund der Zeichnungen zeigt, die die Inhaftierten mit ihrem Kot an den Wänden der Zelle hinterlassen hatten, scheut sich Hamilton nicht vor dem ikonografischen Register der Heiligen- und Märtyrerdarstellung. Wenn sich hier die Analogie zu Gerhard Richters RAF-Zyklus aufdrängt, so besteht doch ein wesentlicher Unterschied darin, dass – im Vergleich zur tendenziell mortifizierenden Perspektive Richters – dieses Bild bei Entrücktheit auf der Gegenwärtigkeit seines Gegenstands besteht und zumindest für diese Gegenwärtigkeit auch Partei ergreift.

Eine Anmerkung noch zur Ausstellungskonzeption: So dankbar man für eine solche Hamilton-Retrospektive sein kann – vielleicht hätte man sich etwas weniger auf den didaktischen Effekt der Arbeiten selbst oder auf ihre gelegentliche Redundanz verlassen und zumindest stellenweise etwas mehr auf Vermittlung setzen können. In ihren weniger popnahen Teilen bleibt die Retrospektive ein bisschen zu „introspektiv“ und adressiert eher den Kenner. Vor allem der schon aufgrund der Kabinettatmosphäre in gediegenem Grau „Hochkunst“ atmende Raum mit Arbeiten aus den frühen fünfziger Jahren dokumentiert zwar die frühe und für Hamilton maßgebliche Beschäftigung mit Duchamp. Man hätte aber ruhig noch einmal kurz erläutern dürfen, was es etwa mit der Junggesellenmaschine und dem Großen Glas auf sich hat. Und auch der politische Hintergrund wäre bei bestimmten Arbeiten, wie etwa dem Tryptichon zum Nordirland-Konflikt, hilfreich. Zumal der als Werkverzeichnis angelegte Katalog mit nur einem knappen Einführungstext hier nicht weiterhilft

(und das Künstlerbuch in Vorbereitung wird dies wohl auch kaum leisten). Das Ausstellungskonzept scheint sich letztlich mit zwei alternativen Lesarten zu begnügen: Schon informierte Besucher mögen das Gesamtwerk goutieren, während die Pop-Arbeiten einen unmittelbaren Zugang ermöglichen. Schade, läuft doch Hamiltons Projekt der Gegenüberstellung Exklusivität oder Popularität gerade entgegen. Worauf man sich aber wieder freuen kann: Die Hamilton-Retrospektive wird sich drei Wochen lang mit einer Ausstellung seines gelegentlichen Kollaborateurs Dieter Roth überschneiden. Er ist bereits in der Hamilton-Ausstellung zu sehen, auf einem Porträt mit Heiligenschein.

BRIGITTE WEINGART

Richard Hamilton, „introspective“, Museum Ludwig, Köln, 12. Juli bis 9. November 2003. Katalog: „retrospective. Painting and drawings 1937 to 2002“, mit einer Einleitung von Laszlo Glozer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003.

Anmerkungen

1 Richard Hamilton, *Collected Words, 1953–1982*, London 1982, S. 56, Übersetzung zitiert nach: Kerry Brougher, „Worte als Landschaft“, in: Ders./Neal Benezra, „Ed Ruscha“, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Zürich/Berlin/New York 2002, S. 157–175 (169). Der Titel „Gesammelte Worte“ enthält nicht nur eine Anspielung auf entsprechende „Werke“, sondern betont auch den Aspekt des Gesammelten, also auch: Vorgefundenen, nicht selbst Ausgedachten. Und schreibt sich damit in Hamiltons Programm ein, dem Mythos der künstlerischen Einzigartigkeit Verfahren der Aneignung und Reproduktion entgegenzusetzen.

2 Don De Lillo, *Mao II*, Köln 2000, S. 33.

3 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964, S. 121.

4 Marshall McLuhan, *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*, Amsterdam 1996, S. 114, 127.

5 Vgl. Marshall McLuhan, *Die mechanische Braut*, a. a. O., S. 114; siehe auch Barthes' Text „Der neue Citroën“ über die Projektionen auf das Modell D. S. (spricht: déesse, die Göttin), in: *Mythen des Alltags*, a. a. O., S. 76–78.



Dass Fotografie als Medium von Anfang an einen eigenen historischen Wahrheitsdiskurs begründet hat, lässt es offenbar besonders leicht dazu kommen, bei Überblicksausstellungen grundsätzlich zu werden.

Eine Ausstellung in der Tate Modern, demnächst im Kölner Museum Ludwig, hat nun den Versuch unternommen, eine ausgreifende Historisierung des Wirklichkeitsbezugs in der künstlerischen Fotografie mit dem Parameter der gefühlsmäßigen Nähe zu verbinden.

Die Ausstellung „Cruel & Tender: The Real in the Twentieth Century Photograph“ betreibt eine rückwirkende Legitimierung zeitgenössischer künstlerischer Stile, indem sie sich auf Fotoarbeiten konzentriert, bei denen es, in den Worten Kasper Königs, des Direktors des Museum Ludwig, „vor allem um Wirklichkeit geht“. ¹ Zunächst einmal ist der breit angelegte Überblick, mitkuratiert von Emma Dexter, Tate Modern, und Thomas Weski, Museum Ludwig, eine der ambitioniertesten Fotografie-Ausstellungen der jüngeren Zeit,

wenn nicht in ihrer Breite, so doch in dem von ihr umrissenen Zeitraum – dreiundzwanzig Fotograf/innen aus dem gesamten 20. Jahrhundert, über siebenhundert Fotografien insgesamt. Die Ausstellung wird von einem Satz Lincoln Kirsteins gerahmt, Walker Evans' Fotografien sei eine „tender cruelty“ (zärtliche Grausamkeit) zueigen. Als Beispiele für diesen scheinbaren Gegensatz präsentieren die Kurator/innen Werkkomplexe von Fotograf/innen, die sich auf „das Reale“ konzentrieren, „einen sachlichen, leidenschaftslosen Blick“ einsetzen, „sich auf den Gegenstand einlassen und ihn zugleich bei der Präsentation verfremden oder sich von ihm distanzieren“ (Dexter). Die kuratorische Maßgabe bei der Auswahl von Künstler/innen war, dass diese „tief in einen Gegenstand eingedrungen seien“ (Weski), während sie so genannte „solipsistische“ Fragen an Strategien der Repräsentation und das „Wesen“ der Fotografie (Dexter) vermieden hätten.