

Die Peripherie des „Everyday America“
im Fokus zeitgenössischer, amerikanischer Photographen:

GREGORY CREWDSON, CINDY SHERMAN,
STEPHEN SHORE, TARYN SIMON, ALEC SOTH

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Verena Margarete Katharina Hertz
aus München

2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Zweitgutachter: Jun.-Prof. Fabienne Liptay

Datum der mündlichen Prüfung: 4. Juli 2013

INHALT

	Seite
1. EINLEITUNG	
1.1 Vorwort	1
1.2 Fragestellungen	4
1.3 Methodik und Struktur	6
1.4 „Exklusion und Verbrechen“ – zur Wahl der fünf Künstler (und Ausklammerung anderer)	12
1.5 Forschungsüberblick bezüglich der kunstgeographischen Herangehensweise	24
2. DEFINIERUNGEN UND DEFINITIONEN	
2.1 „Nationalcharakter“	33
2.2 „Typik“ und „Normalität“	38
2.3 Theorien zum Alltäglichen – der künstlerische Entwurf von „The Everyday“	46
2.4 Überlegungen zum zeitgenössischen Sittenbild	51
3. FOKUS: GREGORY CREWDSON, CINDY SHERMAN, STEPHEN SHORE, TARYN SIMON, ALEC SOTH	
3.1 Überall und Nirgendwo. Identifikationsverluste	
3.1.1 „Nicht-Ort Amerika“ – eine Argumentation	55
3.1.2 Stephen Shores Amerika im Übergang und Vorübergehen. Eine Diskussion der Road Story als Manifestation der Identifikationsproblematik	59
3.1.3 Taryn Simons „Schwebeorte“ – Orte zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion	74
3.1.4 Am Rande der Peripherie. Alec Soths eremitische „zoon politikon“ (<i>Broken Manual</i>)	78
3.1.5 Ampeln auf Gelbschaltung als Symbol von Unvollständigkeit, Unsicherheit, Determination und Stillstand. Gregory Crewdsons kafkaeske Visionen	92
3.2 Dekonstruktion des „Amerikanischen Traums“	
3.2.1 Die Dekonstruktion der Konstruktion	101
3.2.2 <i>Another Hollywood Dream Bubble popped.</i> Cindy Shermans Allegorien von Zusammenbrüchen und Fassadenschutz	105

3.2.3	Verführerisches Trugbild Ruhm und Anerkennung: Alec Soths Entlarvung des „Amerikanischen Traums“ als unerfüllbare Illusion	114
3.2.4	Der „Amerikanische Alptraum“ in Gregory Crewdsons <i>Beneath the Roses</i>	127
3.3	„Democratic Pictures“ – Demokratie als ur-amerikanischer Wesenszug und Photographie als deren Repräsentationsmedium?	
3.3.1	„USA – I ♥ DEMOCRACY“. Zum demokratischen Selbstverständnis der USA	136
3.3.2	William Eggleston und Stephen Shore – „demokratische“ Künstler in kritischer Diskussion	142
3.3.3	Recht und Gerechtigkeit für Taryn Simons <i>The Innocents</i> . Aufklärung als Wesenselement der Demokratie	156
3.3.4	Walker Evans' <i>Subway Portraits</i> und Cindy Shermans <i>Bus Riders</i> – die demokratische Gesellschaft und das Bild von ihr	163
3.4	Warenfetisch – Konsumästhetik	
3.4.1	Konsumgesellschaft USA	169
3.4.2	Taryn Simons Lexikon der verbotenen Konsumgüter in <i>Contraband</i> – Gesellschaftsportrait durch materielle Attribute	174
3.4.3	American Sur-Faces: Gesichter versus Masken. Eine Überlegung zum Persönlichkeitsausdruck „Äußeres“ im Blick auf die Arbeiten Cindy Shermans	188
Exkurs: Metakunst.		
Wirkungsmechanismen und -potential der Bildenden Kunst		
1.	Kunstkontext. Konzept versus Ware	198
2.	Stephen Shores „ART“. Der Objektcharakter des Kunstwerks	200
3.	Politische Intervention innerhalb des Kunstkontextes und Politisierung der Kunst. Die Bilder der CIA-Kunstsammlung und Taryn Simons CIA-Bild	210
4.	KÜNSTLERISCHE VERFAHRENSWEISE	
4.1	<i>The Artist as Anthropologist?</i>	218
4.2	Tourist, Ethnologe, Reiseschriftsteller oder Soziologe – eine Diskussion der verschiedenen Rollen Stephen Shores	220

	Seite
4.3 Cindy Sherman – in und ex persona	229
4.4 Gregory Crewdson: Verschiebung von Normalität	230
4.5 Alec Soth <i>Seeks Same</i>	233
4.6 Emotionale Wissenschaftlichkeit bei Taryn Simon	234
5. RESÜMEE UND AUSBLICK	237
6. ANHANG	
6.1 Abkürzungen	251
6.2 Bibliographie	252
6.3 Filmverzeichnis	284
6.4 Webseitenverzeichnis	285
7. ABBILDUNGEN	289
7.1 Abbildungsverzeichnis	313
8. DANKE	329

1.1 Vorwort

„[...] you could never see America the same way again. The moment you label something, you take a step – I mean, you can never go back again to seeing it unlabelled. [...] The mystery was gone, but the amazement was just starting.“¹

Der Schwerpunkt der vorliegenden Dissertation ist insofern weniger ein Punkt als eine Linie, als dass deren Ausdehnungspotential von keinen ihr immanenten Klammern begrenzt wird. In jeglicher Hinsicht ist die gewählte Thematik beliebig weiterzuführen – sowohl bezüglich des Spektrums der Künstler (nicht nur derjenigen, die ausdrücklich innerhalb dieses Themas arbeiten, sondern darüber hinaus der Masse jener, deren künstlerische Arbeiten in diese Richtung interpretierbar werden) als auch in differenzierten theoretischen Strängen, die sich jeweils weiter verzweigen und einen scheinbar natürlichen Wachstum assoziieren.

Innerhalb meiner vierjährigen Beschäftigung mit der Präsenz des „Everyday“ innerhalb der amerikanischen Gesellschaft in den Photographien amerikanischer Künstler, war ich nicht allein mit meiner eigenen, neue Aspekte addierende oder bereits bekannte Aspekte modifizierenden Wachsamkeit konfrontiert. Diese umfasste über den Bereich der Photographie hinausgreifend Bildende Kunst im Allgemeinen, Film, Theater, Literatur und Alltagskultur in Form insbesondere von Werbung².

¹Hackett / Warhol 1980, S. 39-40.

² Da es mir allein das Forum des Vorworts erlauben mag, dieser Arbeit persönliche, anekdotische Einwüfe beizufügen, möchte ich anhand einer kurzen, nebensächlich erscheinenden Episode die Präsenz und Prägnanz meines Forschungsgegenstands – insbesondere des Kapitels zur Dekonstruktion des „Amerikanisches Traums“ – auch innerhalb privater Unternehmungen beleuchten. Während meines dreimonatigen Forschungsaufenthaltes in New York besuchte ich anlässlich des Tribeca-Filmfestivals den Dokumentarfilm *Bombay Beach*. Der titelgebende Ort wird in der Synopse als „symbol of the failure of the American Dream“ (Programmheft des Tribeca Filmfestivals, New York City, 2011, S. 25) rezipiert und ist Heimat eines afro-amerikanischen Jugendlichen. Dieser erzählt im Laufe des Films neben seines „Erfolges“ einer Liebesbeziehung mit einem (weißen), innerhalb seiner Schule umworbenen, hübschen Mädchen, außerdem von seinem Ziel, durch schulische und sportliche Leistung ein Stipendium und damit die Möglichkeit zu erhalten, als erster seiner Familie ein College besuchen zu können. Eine der ersten Fragen des Publikums bei einer, sich dem Film anschließenden Diskussion mit der Regisseurin Alma Har’el, bezog sich auf diesen Wunsch, ob es dem „schwarzen Jungen“ möglich gewesen sei, diesen zu verwirklichen. Die positive Bejahung der Regisseurin und ihre nochmalige Emphase „...and so he is the first one ever in his family who is able to go to college“ wurde daraufhin durch plötzliches, energisches und damit als emotional voraussetzbares Klatschen einer überwiegenden Mehrheit des Publikums überdeckt. *Bombay Beach*, USA 2011, Regie: Alma Har’el.

Neben eigenen Entdeckungen und Erfahrungen erhielt ich zudem – ausnahmslos – allein bei einer minimalen Erwähnung meines Arbeitsfeldes bei Personen unterschiedlichsten Hintergrundes differenzierte Anregungen, Ideen, vor allem aber das Herantragen eines regen Interesses, sowie den Eindruck des jeweiligen Gesprächspartners, ein innerhalb dieses Bereiches äußerst kompetentes und diese Thematik bereits reflektiertes Gegenüber darzustellen. Diese Aussage behält ihre Geltung innerhalb Europas, ebenso aber auch in Amerika. Während des dreimonatigen Forschungsaufenthaltes in New York war die Resonanz auf eine Erläuterung meines Dissertationsthemas ebenso von Interesse und Anstößen geprägt, wie in München oder Hamburg, wo ich den Großteil der vorliegenden Dissertation erarbeitete. Die Erwähnung dieses Umstandes möchte ich nicht allein zur Grundlage der an die Arbeit schließenden Danksagung nehmen, sondern vielmehr die Breite, Vielschichtigkeit, – mit den Worten des Photographievokabulars zu sprechen – den Weitwinkel, die potentielle Fokusverschiebung, aufzeigen, derer mein Schwerpunkt unterliegt. Und das auch über die Kunstgeschichte hinaus vorhandene Interesse, eingebrachte Engagement und eine dementsprechend voraussetzbare Aktualität des Betrachtungsgegenstands anreißen.

Während eine überwiegende Mehrheit der (deutschen) Promotionen den Weg der monographischen Analyse, in einigen Fällen zuzüglich eines Werkverzeichnisses, wählt, beschäftige ich mich mit der Interpretation insbesondere fünf verschiedener Künstler unter einem Fokus. Die Annäherung passiert unter dem Blickwinkel eines nationalen Zusammenhangs, was wiederum eine starke Abweichung von gängigen Kunsttheorien, insbesondere unter den Voraussetzungen der Globalisierung des 21. Jahrhunderts, darstellt.

Die – vergleichsweise – Erfahrung in der Erarbeitung eines monographischen Textes, dessen Herangehensweisen im Studium der Kunstgeschichte ausführlich geübt und verbessert wurden, habe ich zugunsten einer thematisch orientierten Arbeit vernachlässigt. Zudem habe ich ein Feld gewählt, welches aufgrund der Nähe zu populärwissenschaftlichen Diskussionen das Risiko der Oberflächlichkeit und unzureichenden Wissenschaftlichkeit beinhaltet. Gerade diese Tatsache jedoch lässt ein erfolgreiches Gelingen meiner Dissertation als wissenschaftlichen Anreiz einer möglichen Weiterentwicklung auf diesem Gebiet perzipieren.

So versteht sich die vorliegende Arbeit weniger als intensive Detail-Arbeit. Diese wäre zu jedem der Unterpunkte unter „Fokus“ durchaus denkbar und reizvoll gewesen. Allerdings liegt es vielmehr in der Intention, eine Art der Grundlage und Motivation zu schaffen, hier entwickelte Thesen weiter zu verfolgen, auf andere künstlerische

Arbeiten zu übertragen, oder auch kritisch zu hinterfragen und mögliche Gegenargumente zu entwickeln.

Die Problematik allein der Definition des im Titel genannten Begriffs „Everyday“ und dessen nationale Einfassung öffnet das Diskussionsspektrum um sich potenzierende Fragestellungen, an deren Eingrenzung mir insofern gelegen ist, als dass es ein- und dennoch nicht ausklammert. Ich schaffe mit der vorliegenden Arbeit einen Fokus auf Arbeiten, deren Interpretationsangebot sich demgegenüber jedoch um ein Vielfaches differenzierter darstellt. Innerhalb meiner Arbeit möchte ich dieses Spektrum zwar vernachlässigen, dennoch insofern statt zu ent-, bekräftigen. Die fokussierten Künstler wurden bisher unter zwar unterschiedlichen, ihr Deutungspotential dennoch jeweils einengenden theoretischen Blickwinkeln betrachtet. Ich hingegen möchte durch die Addition einer differenzierten – kunstgeographisch motivierten – Deutungsposition gerade die Offenheit in ihren, und im Grunde allen, künstlerischen Arbeiten betonen.

Die Arbeiten sowohl Cindy Shermans als auch Stephen Shores gehören zu den sowohl kunsttheoretisch als auch populärwissenschaftlich bis journalistisch in hohem Maße diskutierten zeitgenössischen Werken, was folglich auch das Risiko von Missverständnissen und einseitigen Fehlinterpretationen potenziert. So unterliegen beispielsweise die Arbeiten Shermans vielfach einer interpretativen Einengung auf Gender- und Feminismustheorien, diejenigen Shores oftmals einer, zwar sicherlich legitimen, aber dennoch einschränkenden, Verortung in die Anfänge der Konzeptkunst. Auch die vorliegende Arbeit wird sich zwar auf einen Interpretationsstrang konzentrieren, jedoch soll dieser keineswegs als alleingültig erklärt werden, sondern demgegenüber eine neue Perspektive auf – insbesondere im Falle von Sherman und Shore – vielfach und differenziert diskutierte Arbeiten aufwerfen und besprechen.

All diese vorangestellten Bemerkungen werde ich innerhalb der Arbeit an entsprechender Stelle intensiver wieder aufgreifen und konkretisieren. Ziel des Vorworts stellt vielmehr dar, die Ausdehnung meines Dissertationsthemenfeldes einleitend aufzuzeigen und dieses – in positiver sowie negativer Konsequenz – beim Lesen und bei einer (wünschenswerten) weiterführenden Analyse im Bewusstsein zu behalten.

1.2 Fragestellungen

Der Titel der vorliegenden Dissertation spricht auf ganz marginal selbstverständliche Weise von einem „Everyday America“. Die Setzung von Anführungszeichen weist dabei bereits auf seinen konstruierten Charakter hin³. Aber: Darf davon denn überhaupt ausgegangen werden? Existiert das auf ein geographisches Gebiet festgelegte Alltägliche? Allein der Alltag in einer generalisierten Form ist doch bereits ein unnatürliches Abstraktum. Die Differenz von individuellen Lebensbedingungen wendet sich grundlegend gegen die Annahme eines gesellschaftlich geteilten, „gemeinsamen“ Alltags. Die scheinbare Naivität, dann sogar einen nationalen Alltag zu supponieren, stellt sich schnell als wissenschaftliches Risiko heraus. Der Grad, der vom Begriff des „Alltags“ zu stereotypen Vorurteilen führen kann, ist schmal. Insofern definiert sich eine zentrale, innerhalb dieser Arbeit kontinuierlich gestellte Frage in der Überlegung, welche Vorstellungen von „Alltag“ durch Künstler und im gesellschaftlichen Kontext existieren. Fungieren bestimmte, allgemeine Ideen von Alltag als gesellschaftlicher Mythos?

In Addition des Begriffs der „Peripherie“ erhält die Dimension des Alltags eine Schattierung. Um Randbereiche abzustecken, scheint jedoch die Voraussetzung zu bestehen, bereits ein Zentrum bestimmt zu haben. Auch hier bleibt zwar die Diskussion um die Existenz eines derartigen Pols zu führen. Dennoch kann auch ohne die Bestimmung dieses Zentrums der Peripherie-Begriff weitere Fragen aufwerfen. So beinhaltet er sowohl das Element der Zugehörigkeit als auch das der Abweichung. Auch bezüglich des zuvor formulierten Zweifels an einem gesellschaftlich gemeinsamen Alltag, könnte dementsprechend die These entwickelt werden, die Peripherie beschreibe in diesem Fall den Kern. Die scheinbare Paradoxie dieser Überlegung schließt die berechtigte Folgerung nicht aus, dass – von der Vielgestaltigkeit des Alltags ausgehend – die Abweichung die Normalität definiere. Hier liegt ein spannender wie auch schwer lösbarer Konflikt in der Bewertung von Alltäglichem und dessen Abweichung. Er stellt einen der Ausgangspunkte für in dieser Arbeit gestellte und nachgegangene Fragen dar.

Ein bisher nur nebenbei erwähntes Element, das der Nationalität, funktioniert als einer der Hauptmotoren der vorliegenden Arbeit. Hier wird seine Gebrauchstauglichkeit und Mechanik untersucht. Beinhalten die künstlerischen Arbeiten, denen sich genähert wird,

³ Die Konstruktion des Begriffs „Everyday America“ passierte in eigenständiger Überlegung innerhalb der Annäherung an die vorliegende Thematik. Sie hat dementsprechend keinerlei Bezug zu bereits existierenden Formen der Verwendung desselben Begriffs (z. B. einem Song von 2007 der US-amerikanischen Country-Band Sugarland).

Aussagen über nationale Eigenheiten?

Eine wesentliche Anmerkung gilt es den obigen Ausführungen anzuschließen. Zu keinem Zeitpunkt besteht die Arbeitsintention dieser Dissertation in einer Formulierung von möglichen (daneben wissenschaftlich fragwürdigen) nationalen Charakteristika. Vielmehr geht es um die Herausarbeitung, ob und inwiefern die fokussierten Künstler eine derartige Formulierung innerhalb ihres Werkes finden.

Im Hintergrund einer Thematik des „Nationalen“ ließe sich ein breiter, konkreter Fragenkatalog konstruieren. Dieser, wie auch das Risiko einer Orientierungslosigkeit innerhalb seiner weiten Verzweigungen, wollte hier umgangen werden.

Insofern beinhaltet die Arbeit eher offene, generelle Fragestellungen. Sie beginnt mit der Problematisierung von einer Identifikation des Individuums mit einem geographischen Konstrukt, beziehungsweise mit dessen Gesellschaft. Damit expliziert sie einerseits wiederum die in dieser Arbeit stets präsente Infragestellung einer Vorstellung von nationaler Entität. Andererseits dürfte man jedoch auch eben diese Problematik als eine von den Künstlern möglicherweise als Teil des nationalen Alltags dargestellte „Typizität“ verstehen.

An die Beschäftigung mit geographisch gebundener Identifikation und sozialer Identität anschließend, betrachtet die Arbeit eine auf Mythen basierende Identifikationsfläche. Auch hier beinhaltet der desillusionierende Blick der Künstler auf das Konstrukt des „Amerikanischen Traums“ einen Bruch und Kontrast zur Vorstellung einer gesellschaftlich getragenen Identifikation. Wie bereits oben angesprochen, kann man eben diese Dekonstruktion als schließlich identitätsbildendes Element antizipieren.

Die Frage nach dem Verständnis von Demokratie ist weniger in einem politischen Kontext, denn in jenem einer Art der gesellschaftlichen Ideologie zu verfolgen. Auch hier werden – anhand der Konzentration der Künstler – Abgründe und Abweichungen fokussiert, die man aber wiederum als Kernpunkte interpretieren dürfte.

Schließlich wird mit der Reflexion zu einem durch die Gesellschaft definierten Wert des Konsumprodukts der Frage nach einer künstlichen Identitätsbildung nachgegangen. Inwieweit kann die zum Fetisch erhobene Ware Identität formen oder sogar ersetzen? Gibt es eine Analogie von der Ästhetisierung des Konsumobjekts zur Definierung des Individuums über dieses Objekt? Das Kunstwerk als Objekt stellt sich einer ähnlichen Frage. Definiert es sich über seine Eigenschaft als Objekt oder nur als Materialisierung eines künstlerischen Konzepts? Und im Hintergrund dieser Überlegung: Was für eine Rolle spielt es innerhalb jener Gesellschaft, die seinen Bildinhalt bestimmt?

In direkter Assoziation dieser Fragen ergibt sich daran anknüpfend die Motivation, die hier fokussierten künstlerischen Arbeiten nicht, wie bis dahin, auf inhaltlicher Ebene zu besprechen, sondern sich ihnen über den künstlerischen Zugang anzunähern. Lässt sich eine gemeinsame künstlerische Sprache herauslesen? Existiert ein bestimmbarer, allgemeiner Zugang, dessen „Typik“ sich in Analogie zur These des „nationalen Alltags“ wieder findet? Weisen die künstlerischen Positionen methodische Kriterien auf, die Hinweise auf eine Rezeption in Richtung eben der hier gesetzten Themenwahl geben?

Die im Laufe dieser Arbeit aufgeworfenen Fragestellungen sind dabei niemals als Endpunkte gedacht, sondern provozieren darüber hinaus eine Vielzahl weiterer Fragen.

1.3 Methodik und Struktur

Dabei intendieren die vorliegende Arbeit wie auch die künstlerischen Arbeiten, die darin besprochen werden, genau dies: das Stellen von Fragen wie auch das Infragestellen. So ist die in Teilen fehlende Beantwortung nicht als Defizit zu verstehen. Die Fragen bilden vielmehr ein inhaltliches Element der Arbeiten. Der Betrachter scheint aufgefordert, selbstständig nach Antworten zu suchen oder allein die Existenz der Frage zu überdenken. Insofern bleiben auch bestimmte, in der vorliegenden Arbeit gestellte Fragen offen. Die Herangehensweise der Dissertation nähert sich hier also jener der zu besprechenden Künstler an.

Dies entspricht auch einer weiteren strukturellen Grundlage. Die Arbeitsweise innerhalb dieser Dissertation verfolgt durchgängig ein einfaches, methodisches Prinzip. Es lässt sich unter folgender Kurzform subsumieren: vom Bild zur These. Diese Erklärung mag für eine kunsthistorische Arbeit redundant erscheinen, da die Kunstgeschichte fraglos ihr unmittelbares Forschungsfeld in Objekten oder Erscheinungen findet. Dennoch gibt es in der kunstwissenschaftlichen Praxis eine Reihe von Beispielen, die sich entweder mit rein theoretischen Überlegungen befassen oder aber die Bildanalyse in umgekehrter Weise entwickeln (von der These zum Bild). Wenn auch die vorliegende Arbeit ansonsten von einer „klassischen“ Struktur abweicht, versteht sich die Art der Annäherung an das Bild als kunsthistorische Grundlagenarbeit. So wird von einer konventionellen ikonographischen Bildanalyse ausgegangen. Dies gilt hier nicht nur für die fokussierten Einzelbilder, sondern auch für Serien und Werkgruppen, die auf bestimmte ikonographische Faktoren hin betrachtet werden. Da die vorliegende Arbeit

einen thematischen Ansatz verfolgt, bleibt eine umfassende phänomenologische Erarbeitung größtenteils aus⁴. Stattdessen werden für die Thematik wesentliche Elemente aufmerksam und intensiv besprochen, wohingegen andere kaum oder gar nicht Erwähnung finden. Trotz dieser selektiven Bildbesprechung wird die Gefahr von Missverständnissen umgangen, indem diese Selektion durchgängig bewusst gemacht wird.

Die verfolgte Thematik der Arbeit macht einen weiteren methodischen Ansatz zur Grundlage: die Interdisziplinarität. Der photographische Blick, den die gewählten Künstler auf gesellschaftliche Phänomene richten, erklärt sich nicht allein im Rückgriff auf kunsthistorische Bezüge. Vielmehr öffnet er sich in verschiedene Richtungen. Insofern muss sich auch ein wissenschaftlicher Umgang mit diesem Blick offen für Verknüpfungen mit unterschiedlichen Disziplinen zeigen. Innerhalb der vorliegenden Arbeit wird auf philosophische, psychologische, politologische, literatur- und theaterwissenschaftliche Theorien Bezug genommen, die Verständnismöglichkeiten für die besprochenen künstlerischen Arbeiten in sich einbegreifen können. Dennoch bleibt der kunstwissenschaftliche Hintergrund der Arbeit bestehen, weshalb die Beschäftigung mit anderen Disziplinen nur im Anriss geschehen kann.

Damit sind bereits drei generelle, methodische Verfahrensweisen innerhalb dieser Arbeit abgesteckt: das Fragenstellen, beziehungsweise Infragestellen; die interdisziplinäre Öffnung; sowie die vom Bild ausgehende Entwicklung von Thesen.

Vorerst scheint jedoch die konkrete Struktur der Arbeit Letzterem zu widersprechen. Bevor im Kapitel *Fokus* die künstlerischen Arbeiten diskutiert werden, scheint das Kapitel *Definierungen und Definitionen* bereits begriffliche Analysen und theoretische Aussagen vorweg zu nehmen. Damit wird jedoch – entgegen des vermeintlichen Widerspruchs – kein theoretischer Überbau geschaffen. Die anschließende Auseinandersetzung mit den Arbeiten bleibt davon „unbelastet“. So werden keine Thesen zur Applikation beispielsweise eines „Nationalcharakters“ gebildet. Vielmehr findet eine Untersuchung der Begrifflichkeiten statt, die im Laufe der Arbeit konkret auftauchen oder im Raum stehen. Blieben Termini wie „Normalität“ oder „Typik“ dagegen unbesprochen, wäre ihre unreflektierte Verwendung waghalsig und irreführend. Aufgrund der Differenz eines profanen, gewohnheitsmäßigen und eines wissenschaftlichen Umgangs mit bestimmten Begriffen kommt die Arbeit nicht umhin,

⁴ In der Bildbeschreibung von Gregory Crewdsons *The Father*, S. 128-131, im Kapitel 3.2.4 *Der ‚Amerikanische Alptraum‘ in Gregory Crewdsons Beneath the Roses* findet sich ein Beispiel für eine derartige ausführliche Bilderfassung.

Definitionen zu diskutieren und schließlich auch zu setzen. Wenn der Titel der Arbeit die künstlerische Wiedergabe von Alltag als inhaltlichen Schwerpunkt benennt, muss sie sich unweigerlich vorerst mit dem Verständnis von „The Everyday“ im Kunstkontext beschäftigen.

Die Verweise auf mögliche Begriffsdefinitionen, kunstwissenschaftliche Theorien und Vorbilder innerhalb der Forschung bilden jedoch keine Vorzeichen, unter denen die Arbeit gelesen werden soll. Vielmehr schaffen sie überhaupt erst eine Basis für daran anschließendes wissenschaftliches Arbeiten.

Der Hauptteil der Arbeit folgt also trotz vorangegangener begrifflicher und theoretischer Klärungen dem oben genannten Prinzip „vom Bild zur These“. Dieses gilt innerhalb der jeweiligen Untergliederungspunkte wie auch in den übergeordneten Kapiteln. Darin benennt zwar ein jeweils vorangestellter Unterpunkt die anschließenden Thesen unter einem theoretischen Bogen. Demgegenüber erfahren die betrachteten Einzelarbeiten dadurch jedoch keine theoretische Einverleibung. Vielmehr soll ein Fokus gebildet werden, der das Risiko der Kleinteiligkeit der daran schließenden Ausführungen begrenzt.

Die Arbeit geht in einem ersten Schritt von einer thematischen, nicht von einer jeweils nach den Künstlern organisierten Gliederung aus. Grundlage der jeweiligen thematischen Hauptgliederungspunkte ist die Auffassung, darin werde eine Herausarbeitung wesentlicher Symptome und Muster der US-amerikanischen Gesellschaftsstruktur möglich. Expliziert wird diese Konnotation auf die nationale Charakteristik dieser Themenfelder im jeweils vorangestellten Unterpunkt der Hauptkapitel unter *Fokus*.

Innerhalb der einzelnen Gliederungsunterpunkte findet dann in einem zweiten Schritt eine Aufgliederung nach künstlerischen Positionen statt. Konkretisiert bedeutet dies folgende Gliederung des *Fokus*:

Im ersten Kapitel *Überall und Nirgendwo. Identitätsverluste* wird die Beziehung zwischen einem geographischen Ort und der Identifikation der Gesellschaft, beziehungsweise des Individuums, mit diesem Ort untersucht. Der Entwurf des Gebildes „Ort“ wird von den vier hier fokussierten Künstlern (Shore, Simon, Soth und Crewdson) auf differenzierte Weise gebildet.

In einer Art der Synopse werden die Unterpunkte mit Ansätzen der soziologischen Raumtheorie assoziiert. Insbesondere Marc Augés *Nicht-Orte* wird Teil einer provokanten Argumentation, das geographische Gebilde USA in einem sozialen Kontext als „Nicht-Ort“ zu bezeichnen. Der Ort als identitätsschaffendes Konstrukt

scheint destruiert.

Daran anknüpfend beinhaltet auch das zweite Kapitel *Dekonstruktion des „Amerikanischen Traums“* die Zweiseitigkeit von Konstruktion und Dekonstruktion. Dem stilisierten Mythos vom „Amerikanischen Traum“, der Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs, werden die künstlerischen Positionen von Sherman, Soth und Crewdson entgegengesetzt.

Mit *„Democratic Pictures“ – Demokratie als ur-amerikanischer Wesenszug und Photographie als deren Repräsentationsmedium?* wird eine weitere gesellschaftliche Vorstellung hinterfragt, die der funktionierenden Demokratie. Mit Eggleston, Shore, Simon, Evans und Sherman werden Mechanismen und Fehler ebenso wie auch das mögliche Potential dieser Gesellschaftsform untersucht.

Wohingegen die vorangegangenen Kapitel die Konzentration auf Brüche und Diskrepanzen zu den jeweils thematisierten identitätsbildenden Elementen legten, wird in *Warenfetisch – Konsumästhetik* der Entwurf für einen Ersatz entwickelt. Konsumgüter werden als Identitätsbausteine hinterfragt (Simon). Die Konsequenz daraus – eine Identitätsbildung mittels materieller Prothesen – wird aus verschiedenen Positionen anhand von Überlegungen zu Arbeiten Cindy Shermans betrachtet.

An die Vorstellungen zur Präsenz des materiellen Produkts in der Gesellschaft schließt der Exkurs zu *Metakunst. Wirkungsmechanismen und -potential der Bildenden Kunst* an. Darin wird mit scheinbar gegensätzlichen Positionen (Shore und Simon) der Grad an Geltung und Potenz von Kunstwerken innerhalb der Gesellschaft vermessen.

Während der *Fokus* einen Überblick über inhaltliche Fragestellungen zu den Abseitigkeiten des amerikanischen Alltags versuchte, nähert sich die Arbeit mit dem dritten Hauptgliederungspunkt *Künstlerische Verfahrensweise* den Werken auf deren methodischer Ebene. Shore, Sherman, Crewdson, Soth und Simon werden in ihrer jeweils individuellen Sprachlichkeit vorgestellt. Gemeinsamkeiten, die Möglichkeiten zur Aufschlüsselung der Frage geben könnten, ob nicht allein die sprachliche Vereinheitlichung von „Everyday America“, sondern auch die These eines spezifischen amerikanischen Zugangs dazu legitim sein dürfte, werden hier dargestellt.

Das sowohl gliederungschronologische als auch übergreifende Resümee der Arbeit setzt sich aus den entwickelten Erkenntnissen und darauf bezogenen Thesen zusammen. Die in der Einleitung besprochene defizitäre Forschungslage eines kunstgeographischen Ansatzes auf die Gegenwartskunst und die Möglichkeiten zur Ausweitung des in dieser Arbeit verfolgten Fokus beinhalten die Basis für den

abschließenden Ausblick.

Zur methodischen Herangehensweise der Arbeit gehörte neben einer klassischen Erarbeitung und kritischen Reflektion der Primär- und Sekundärliteratur ein an der soziologischen Feldforschung orientierter Ansatz. Dieser konkretisiert sich in zwei Projekten, die während der Promotion unternommen wurden: einem dreimonatigen Forschungsaufenthalt in New York sowie die vorliegende Thematik umkreisende Gespräche mit Personen in und außerhalb des Kunstkontexts.

Während der unbewertete Übertrag der geführten Gespräche in diese Dissertation vermieden wird, kann es dennoch konstruktiv sein, in Worte formulierte Gedanken, insbesondere der Künstler (und nicht nur die Übersetzung dieser Positionen in ihre künstlerischen Arbeiten) einfließen zu lassen und kritisch zu reflektieren. Zudem benötigte die dem Thema immanente Interdisziplinarität die Anregung zu weiterführender Literatur durch Personen innerhalb des jeweiligen wissenschaftlichen Gebiets.

Der Aufenthalt in New York war für die vorliegende Arbeit von wesentlichem Wert. Einerseits wurde durch die Arbeit in den Archiven der jeweiligen Galerien Zugang zu einer überblicksartigen Fülle an Originalwerken geschaffen. Dies erleichterte die Entscheidung zur Fokussierung und Besprechung herausgegriffener, essentieller Einzelwerke.

Zudem gibt es in New York zahlreiche Archive und Bibliotheken, wie zum Beispiel die des Whitney Museum of American Art, die New York Public Library, das Smithsonian Archive of American Art und die Frick Art Reference Library. Der Bestand dieser Einrichtungen bot Material, das in Deutschland teilweise höchst umständlich und in einigen Fällen sogar überhaupt nicht zugänglich war.

Die Annäherung an meinen Forschungsgegenstand erfolgt aus der Position einer „Ausländerin“. Ohne die Dimension dieser Position wissenschaftlich konkretisieren zu können, ist diese geprägt durch europäische, insbesondere deutsche, Kulturerscheinungen. Gleichzeitig beinhaltet der Forschungsgegenstand selbst jedoch dezidiert nationale Charakteristika US-Amerikas.

Innerhalb der vorliegenden Dissertation liegt der Fokus ausdrücklich im Versuch einer Analyse künstlerischer Positionen im amerikanischen soziokulturellen Kontext. Einer

derartig nationalen und deshalb problematisch scheinenden Themeneingrenzung⁵, liegt eine zu legitimierende These zugrunde: Trotz und gerade aufgrund der bewusst getroffenen Auswahl heterogener künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, strebt diese Arbeit die Herausarbeitung einer, dem photographischen Werk der fünf Künstler gemeinsamen, Struktur an. Diese wiederum beinhaltet die Annäherung der Künstler an eine, die amerikanische Gesellschaft typisierenden „Charakterstudie“, ein „Porträt“. Auf einer weiteren Ebene soll zusätzlich, aufbauend auf einer durchaus auch kritisch angelegten Werkanalyse (mit Konzentration auf spezielle Serien, bzw. Einzelarbeiten), hinterfragt werden, inwieweit die künstlerischen Strategien dieser Photographen selbst einem „typisch“ amerikanischen Blickwinkel, einer „Americanness“, entsprechen⁶.

Nicht die als „typisch“ rezipierten Merkmale des amerikanischen Volkes werden schließlich innerhalb meiner Arbeit aufgezählt, sondern vielmehr die Strategien der Präsentation dieser scheinbar „typischen“ Elemente akzentuiert. Dementsprechend entspricht es nicht der Zielsetzung, in der vorliegenden Dissertation Aussagen über den Nationalcharakter der USA zu treffen, jedoch vielmehr künstlerische Positionen darüber zusammenzutragen und zu analysieren.

Insofern ist das „Everyday“ nicht als ein tatsächlicher Alltag im Sinne einer Wahrheit zu fassen, sondern als eine Konstruktion. So liegt die Intention dieser Arbeit nicht auf einem Abgleich von Wahrheit und künstlerischer Darstellung. Vielmehr soll es um eine Beobachtung gehen, wie die Photographien zum einen die Mechanismen der Konstruktion dieser Alltagsrealität aufdecken und wie sie zum anderen selbst diesen Alltag konstruieren.

So möchte und könnte ich fraglos nicht behaupten, auch nur einen annähernden Einblick in die Wesenszüge „der“ amerikanischen Gesellschaft zu besitzen und innerhalb dieser Arbeit vorzustellen. Insofern darf es nicht allein als legitim vorausgesetzt werden, dass der Verfasserin aufgrund ihrer Herkunft der Status eines „Outsiders“⁷ bezüglich der Nationalität der besprochenen Künstler anhaftet. Vielmehr

⁵ Welcher der auch in der Kunst- und Kulturgeschichte breiter werdenden Tendenz globaler, oder doch zumindest auf bestimmte Kulturkreise ausgeweiteter Themenspielräume widersprechen und damit sicherlich Kritik provozieren mag.

⁶ Plakativ kann der hier zu untersuchende Gegenstand mit dem amerikanischen Blockbuster *Avatar* von 2009 verglichen werden: James Camerons Spielfilm ist thematisch betrachtet ein systemkritischer Antikriegsfilm. Demgegenüber allerdings lässt er sich – nun von einer rein dramaturgischen Ebene analysiert – in beinahe jeder Hinsicht (sieht man von den Lovestory-Elementen ab) als typischer Kriegsfilm lesen. *Avatar. Aufbruch nach Pandora*, USA 2009, Regie: James Cameron. Zu der angeführten These kam es im kunsthistorischen Seminar *Von Olympia bis Lara Croft – Der künstliche Mensch in Bildender Kunst, Theater und Film* 2009/2010 am Institut für Kunstgeschichte der LMU München unter Prof. Dr. Fabienne Liptay und Prof. Dr. Hubertus Kohle.

⁷ Zum Begriff des „Outsiders“ vgl. Solomon-Godeau 1994, S. 49-61.

könnte dies, berücksichtigt man die Zielrichtung der Arbeit, als positiv aufgrund einer gewissen – weniger als räumlich, denn als emotional antizipierten – Distanz betrachtet werden. Da meine Arbeit nicht mit der eines Ethnologen zu assoziieren ist, welcher versucht, Aussagen über eine andere (ihm nicht eigene) Kultur zu treffen, vermeide ich gleichfalls die damit verbundene Problematik und potentielle Kritik. Auf einer Metaebene betrachtet und interpretiert vielmehr die vorliegende Arbeit die Betrachtung; die künstlerische Interpretation.

Eine weitere Rechtfertigung für die Auffassung der Zulässigkeit und des Vorteils der Nationalitätendifferenz ist die – mit Pevsner gesprochene – „Frische“ des Blickwinkels⁸. Dies zu explizieren, hieße, die Unvoreingenommenheit des Ausländers gegenüber dem Einheimischen zu betonen, welche eine annähernde Objektivität erlaubte. Susan Hiller, in Großbritannien arbeitende Künstlerin amerikanischen Ursprungs, expliziert:

„It's been pointed out to me often that I take as starting points items of British origin that the British people themselves perhaps trivialize or overlook. That's because I am a foreigner, but not so foreign that British culture is unreadable or antagonistic.“⁹

Eine ähnliche Bezugssetzung im Verhältnis von Deutschland und den USA empfinde ich auch für die anschließende Arbeit als zutreffend.

1.4 „Exklusion und Verbrechen“¹⁰ – zur Wahl der fünf Künstler (und Ausklammerung anderer)

Bei der Erarbeitung der vorliegenden Arbeit bedeutete das Bewusstsein um die Dissonanz von heranziehbaren versus herangezogenen Kunstwerken sowohl Motivation als auch Risiko. Einerseits verdeutlicht die Präsenz einer Überdimensionalität von möglichem zu tatsächlich definiertem Arbeitsfeld das breite thematische Spektrum, das die Fragestellung beinhaltet. Die relative Vernachlässigung wissenschaftlicher Bearbeitung steht dazu in direktem Gegensatz. Insofern darf man den Zusammenfall von – wirtschaftlich formuliert – breitem Angebot und geringer Nachfrage als einen der Motivationsgründe für die Wahl des Themas zurückführen. Andererseits fungiert das Bewusstsein um die Vielzahl der weiterführenden Diskussionspunkte ebenso als Hemmnis. Unweigerlich werden unzählige Fragestellungen und künstlerische Positionen

⁸ Pevsner 1974, S. 7.

⁹ Susan Hiller: Collaborative Meaning: Art as Experience, in: Einzig 1996, S. 182-192, hier: S. 186.

¹⁰ Titel in Anlehnung an Adolf Loos' 1908 erschienene Streitschrift *Ornament und Verbrechen*, Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, 1908 / 1931, in: Loos 1982, S. 78-88.

vernachlässigt. Vergleichbar mit der Interpretationsoffenheit einer künstlerischen Arbeit, mag jeder Leser dieser Dissertation differenzierte Assoziationen zu theoretischen Ansätzen und weiteren möglichen Arbeitsansätzen haben, deren Nicht-Berücksichtigung er hier folglich als Defizit empfinden kann.

Dennoch musste in jedem Fall eine künstliche Eingrenzung geschaffen werden. In einem ersten Schritt wurde das „nationale Alltägliche“ auf das „US-amerikanische Alltägliche“ reduziert.

Nicht nur die Blickrichtung, auch der Blickursprung wurde konkreter definiert und insofern verengt. So wurde die Gruppe der Blickenden in zweierlei Hinsicht restringiert, sowohl durch deren eigene Nationalität als auch vor dem Hintergrund ihres medialen Arbeitsfeldes. Die Überschrift, unter welche diese Arbeit gestellt wurde, spricht eindeutig von einer amerikanischen Perspektive auf das „Everyday America“ und meint damit explizit Künstler, deren Heimat die USA darstellen. Auch wurde bei der Auswahl bewusst entschieden, nur diejenigen Künstler in Betracht zu ziehen, welche nicht allein in den USA leben und arbeiten, sondern dort bereits aufgewachsen sind und einen Großteil ihres Lebens verbracht haben.

Zudem ist eine Umzäunung der Thematik durch die Fokussierung allein photographischer Arbeiten intendiert worden. Vergleichbar mit dem Entschluss zur Verfolgung einer kunstgeographischen Fragestellung, lässt auch diese Entscheidung Raum für Kritik. Die formale Ausdrucksweise gerät im aktuellen Kunstdiskurs und – praxis in den Hintergrund von inhaltlichem Ausdruck. Künstler beschränken sich weniger auf ein einzelnes Medium, sondern arbeiten in verschiedenen Medien, das ihnen jeweils als das geeignete und passende für die Entwicklung gesetzter Problematiken erscheint¹¹. Dennoch gründet die getroffene Entscheidung nicht in der Negation dieses Gegenstandes. So wurden hier nicht unbedachte Klammerzeichen um das Medium der Photographie gesetzt, deren einziges Ziel eine unbedingte, notwendige Einschränkung des Themas gewesen wären. Vielmehr wurde die Photographie als medialer Rahmen aus Gründen bestimmt, die in den immanenten Eigenschaften des Mediums und ihrer rezipierten Position innerhalb des Kunstkontextes wie auch der Gesellschaft zu suchen sind.

Das Medium der Photographie bewegt sich an einer Schnittstelle zwischen

¹¹ So setzt sich das Werk des Künstlerduos Fischli/Weiss beispielsweise aus Photographien, Skulpturen, Videoarbeiten und Künstlerbüchern zusammen. Künstler wie Anselm Reyle betrachten Wand- und Raumarbeit als gleichrangig. Die Reihe wäre beliebig fortzusetzen.

Dokumentation und Inszenierung/Fiktion. Dass die Photographie¹² in der zeitgenössischen Kunst kaum noch die Rolle der „sworn witness of everthing presented to her view“¹³ spielt, scheint als anerkannte Aussage auf eben den Kunstkontext beschränkt. Vielmehr bleibt die Beweiskraft von Photographien im allgemeinen, gesellschaftlichen Umgang bestehen. Das Bewusstsein um die Manipulationsmöglichkeiten von Photographien wird selbst im sogenannten „digitalen Zeitalter“¹⁴ von einem unreflektierten Vertrauen gegenüber photographischen Bildern überdeckt. Bilder in der Presse beeinflussen öffentliche Meinungen und werden vor Gericht zu einem Teil juristischer Beweisführung¹⁵. Dennoch bestehen selbst hier Zweifel an der auch für eine breite Öffentlichkeit bereits nicht mehr vollständig glaubwürdigen Objektivität von photographischen Produkten.

Der Begriff des „Produkts“ kann außerdem die Ambivalenz des Umgangs mit der Photographie erklären: Einerseits definiert sie sich als ein mechanisches Erzeugnis. Andererseits existiert gleichzeitig ein bestimmender Produzent. Er entscheidet über Bildmotiv, Ausschnitt, Zeitpunkt etc. der Aufnahme. Und möglicherweise auch über die anschließende digitale Bearbeitung des Bildes. Gerade eben jene Gespaltenheit, als immanente Eigenschaft der Photographie, stellt einen Ausgangspunkt für die Entscheidung einer Einklammerung des Mediums Photographie innerhalb der vorliegenden Arbeit dar.

Hinzu kommt ein weiteres Element, das zwar nicht allein die Photographie, sondern ebenso andere Medien betrifft. So kann durch die Addition fiktiver Bildinhalte eine unter der Oberfläche¹⁶ verborgene Realität, eine „absolutere Wahrheit“¹⁷ freigelegt werden. „Die Funktion ‚Fiktion‘ dient dazu, den Realitätsgehalt der Wirklichkeit fest zu stellen.“¹⁸

Hier dürfte man zwei erkenntnistheoretische Stufen annehmen – vergleichbar mit ikonographischer und ikonologischer Bildfindung: in einem ersten Schritt die sichtbare, beziehungsweise scheinbare, Realität. Wie bereits erläutert bildet das auf der Photographie sichtbare nicht unmittelbar die tatsächliche Situation ab. In einem

¹² Auch und gerade im Hinblick auf die Entwicklung von den Anfängen der Photographietheorie des 19. Jahrhunderts zu den, sich mit den potenzierenden Möglichkeiten der digitalen Photographie ergebenden, Interpretationsansätzen des beginnenden 21. Jahrhunderts.

¹³ Lady Elisabeth Eastlake: Photography (London Quarterly Review, 1857, S. 442-468), in: Trachtenberg 1980, S. 39-68, hier: S. 65.

¹⁴ Zum Begriff des „digitalen Zeitalters“, vgl. beispielsweise Heuser 2000.

¹⁵ Taryn Simon legt die damit verbundene Problematik mit ihrer Serie *The Innocents* offen. Vgl. unter anderem das Kapitel 3.3.3 *Recht und Gerechtigkeit für Taryn Simons The Innocents. Aufklärung als Wesenselement der Demokratie*.

¹⁶ Vgl. Stephen Shores programmatische Betitelung seiner Serie *American Surfaces*.

¹⁷ Edgar Allan Poe: The Daguerreotype (Alexander's Weekly Messenger, 1820, S. 2), in: Trachtenberg 1980, S. 37-38, hier: S. 38

¹⁸ Wulffen 2010.

zweiten Schritt kann die Photographie dennoch – das heißt, trotz fiktiver Bildinhalte oder subjektiver Bildwahl – Realität vermitteln¹⁹. Abbildung und Vermittlung können sich hier also bezüglich eines „Wahrheitsanspruches“ gegenüber stehen.

Innerhalb dieser komplexen Struktur wird also mit den Abstraktionen „Realität“ und „Fiktion“ unweigerlich gespielt. Während innerhalb der vorliegenden Arbeit den bildimmanenten Hinweisen auf eine Zuordnung entweder zum Bereich der „Realität“ oder zu dem der „Fiktion“ nur untergeordnet²⁰ nachgegangen wird, kann man die Arbeit durchaus als Suche nach der zitierten „absoluteren Wahrheit“ interpretieren. So wird der These nachgegangen, ob die vorgestellten Photographien eine Aussage über gesellschaftliche Zusammenhänge und Mechanismen, gesellschaftliche „Realitäten“, treffen wollen und/oder können. Aufgrund der angerissenen Ambivalenz des Mediums Photographie bezüglich eben dieser Eigenschaft, der Indifferenz gegenüber Fiktion und Realität, scheint es für die hier fokussierte Argumentation als produktiv und zielsetzend. Insofern wurde es als Medium für die angesetzte Thematik isoliert.

Nach der Bildung einer Eingrenzung der Thematik in das „amerikanische Alltägliche“, die US-amerikanische Nationalität der Künstler und das Medium der Photographie, bleibt nun eine letzte Auswahl zu treffen, die der zu analysierenden künstlerischen Positionen.

Selbst die Entscheidung eines Fokus auf eine quantitativ begrenzte Gruppe überhaupt muss gerechtfertigt werden. Die Auswahl fünf bestimmter Künstler schließlich muss sowohl in ihrer Eigenschaft als stilisierte Gruppe als auch unter jeweiligen begründenden Aspekten legitimiert werden.

Vorerst soll eine wesentliche Auffassung schriftlich konkretisiert werden, die die Verfasserin mit ihrem Leser – möglicherweise zu dessen Verwunderung – teilt: Die Gruppe der Künstler ließe sich tatsächlich in Anzahl wie auch in Auswahl variieren.²¹ Künstler, die dem Leser unter der Überschrift dieser Arbeit sofort einfallen mögen, würden die Argumentation sicherlich entweder unterstützen oder in eine neue, unerwähnte und dennoch erwähnenswerte Richtung führen.

Die Konzentration auf fünf Künstler sollte in ihrer Anzahl zwei differenzierte Signale

¹⁹ Ein dazu passendes Zitat kommt aus der Literatur. Martin Walser beginnt seinen Roman *Ehen in Philippsburg* mit den erklärenden Worten: „Der Roman enthält nicht ein einziges Porträt irgendeinen Zeitgenossen, aber es ist die Hoffnung des Verfassers, er sei Zeitgenosse genug, dass seine von der Wirklichkeit ermöglichten Erfindungen den oder jenen wie eigene Erfahrungen anmuten.“ Walser 1997, S. 8.

²⁰ Allerdings nimmt diese Unterscheidung und deren Wechselspiel bei Taryn Simon eine explizitere Rolle ein. Vgl. insbesondere das Kapitel 3.1.3 Taryn Simons „Schwebeorte“. *Orte zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion*.

²¹ Vgl. S. 244.

setzen: Eines in Richtung einer intensiven Auseinandersetzung mit den gewählten Künstlern. Gäbe es hier keinerlei Einschränkung bliebe die Arbeit unweigerlich auf einer vergleichbar oberflächlicheren Ebene stecken. Das zweite Signal weist in Richtung der Vielzahl und Unterschiedlichkeit der möglichen weiteren Künstler, deren Arbeiten eine Besprechung unter der gesetzten Thematik provozieren könnten. Hinge die Argumentation innerhalb dieser Arbeit von einem oder auch nur drei Künstlern ab, könnte der Eindruck entstehen, die zu besprechenden Fragestellungen beträfen nur eben diese, beziehungsweise eine überschaubare, kleine Randgruppe von Künstlern. Die Anzahl von fünf Künstlern, auf die nun aus einer Perspektive intensiv geblickt wird, scheint dementsprechend eine Mittelposition einzunehmen und insofern eine Position darzustellen: Entgegen einer oberflächlichen, wie auch gleichzeitig entgegen einer einschränkenden Diskussion.

Im Folgenden soll auf die hier getroffene Künstlerauswahl eingegangen werden.

Ein vorerst banal scheinender Auswahlgrund wird zum Prolog der anschließenden Ausführungen: der Bekanntheitsgrad der fünf Künstler. Crewdson, Sherman, Shore, Simon und Soth sind nicht allein einem selektiven Kreis von Photographiespezialisten innerhalb des Kunstkontextes begrifflich präsent. Messbar anhand ihres Marktwerts, der Vertretung durch wichtige, international agierende Galerien, Publikationen innerhalb bekannter Verlagshäuser und insbesondere ihrer Ausstellungshistorie, darf jedem der fünf Künstler das Adjektiv des „etablierten“ beigefügt werden. Ihre Teilnahme an Einzel- und Gruppenausstellungen in den wichtigsten Kunsthäusern der Welt belegt ihre Präsenz im Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit. Auch außerhalb des Kunstkontextes findet eine Präsentation ihrer Arbeiten Eingang in gesellschaftliche Foren: Sherman und Soth agierten innerhalb der Modeindustrie²², Crewdson und Soth wurden zu Protagonisten von dokumentarischen Kinoproduktionen²³, Shores Arbeiten fanden sich in Postkartenständern oder im weltweiten Netz^{24 25}.

²² Cindy Sherman: *Untitled #302, #303 und #304*, 1994, aus der Serie *Fashion*, entstanden im Auftrag des Modelabels Comme des Garçons. Kat Paris u.a. 2006, S. 253.

Alec Soths Projekt *Paris Minnesota* war eine Auftragsarbeit für das *Fashion Magazine* der Agentur Magnum. Soth 2007.

²³ *Somewhere to Disappear*, Frankreich 2010, Regie: Laure Flammarion und Arnaud Uyttenhove.

Gregory Crewdson. Brief Encounters, USA 2012, Regie: Ben Shapiro.

²⁴ Auf Stephen Shores *Amarillo Postcards* und *iPhoto-Books* wird im Kapitel 3.3.2 *William Eggleston und Stephen Shore – „demokratische“ Künstler in kritischer Diskussion*, insbesondere S. 157-161, intensiv eingegangen.

²⁵ Fraglos lassen sich an eben den gleichen, eben zitierten Messfaktoren (Marktwert, Galerienvertretung, Publikationen und Biographie) auch Unterschiede zwischen den fünf Künstlern benennen. Die Spannweite zwischen Cindy Sherman und Alec Soth scheint diskutabel. Dabei ist allerdings festzustellen, dass sich die Auswahl (unter anderem) zwar an einem Bekanntheitsgrad festmachte, nicht jedoch einen ähnlichen, messbar annähernd kongruenten tatsächlichen „Grad“ voraussetzte. Dies wäre hier entschieden sowohl

Der Bekanntheitsgrad erhielt in der Entscheidung für die Künstler insofern einen Wert, als dass deren Arbeiten als bereits wahrgenommen und innerhalb eines kontextuellen öffentlichen Bewusstseins als verfügbar/abrufbar vorausgesetzt werden dürfen. Auch vom schon erfolgten Schritt von der Perzeption zur Rezeption darf ausgegangen werden. Gerade darin besteht nun der Spannungspunkt für eine Wahl jener „etablierten“ Künstler. So befinden sich die hier fokussierten künstlerischen Positionen zwar auch in einem Fokus der Öffentlichkeit. Dieser weicht jedoch von jenem der vorliegenden Arbeit ab. Die Präsenz ihres Werkes in ausführlicher Sekundärliteratur differenzierter Quellen gibt ihre bereits geschehene Auslegung wieder. Anders als bei einer unbekanntem künstlerischen Position ist der Blick des Betrachters und das Verständnis des Lesers nicht mehr unvoreingenommen. Er ist mit einer Vielzahl an Interpretationen konfrontiert.

Dieser Faktor funktioniert für die vorliegende Argumentation auf zwei verschiedene Arten. Erstens verdeutlicht er den kontinuierlich betonten Standpunkt der Arbeit zu einer ständigen Reflexion der Bedeutungsvielfalt künstlerischer Arbeiten. Selbst wenn bei einer Arbeit wie dieser eine bestimmte Perspektive verfolgt wird – und dementsprechend andere Herangehensweisen nicht berücksichtigt und ausgeklammert werden – bleibt dies dennoch eine nicht zu vergessende Tatsache. Die Arbeiten bleiben multidimensionale Einheiten und eine ausschließliche Deutung insofern nicht ausreichend.

Zweitens versteht sich die hier gesetzte Perspektive als Additiv (und nicht als Surrogat) innerhalb dieses möglichen Interpretationsspektrums.

Ein wesentliches Entscheidungskriterium für den Einbezug der Künstler bestand in der Wahrnehmung vorherrschender Interpretationslinien bei deren Rezeption. Die jeweilige Sekundärliteratur lässt sich in einer Mehrheit einem jeweils bestimmten Deutungsstrang zuordnen. Einmal initiiert, dient dieser schließlich in einer Vielzahl der Texte als vorgefertigte Theorie, der sich die Bilder nur als Anschauungsmaterial beifügen lassen. So bestehen herauszuarbeitende Tendenzen in der jeweiligen Sekundärliteratur, ein Großteil der Kunsttheoretiker und Kritiker stellten die zu analysierenden Arbeiten allein mit der Rücksicht auf ihr Erkenntnisziel dar. Damit verbindet sich in Einzelfällen außerdem der Umstand, dass sich in möglicher Konsequenz die Materialisierung eines Kunstwerks und seine interpretierende Versprachlichung verfehlen. Der in der Literatur in weiten Teilen zu konstatierende

unnötig, als auch unhaltbar, da sich jegliche messbare Werte selbstverständlich nur aus einer aktuellen Position und nicht in kalkulierbaren Hochrechnungen darstellen lassen.

Abgleich eines Bildes oder einer Aussage der Künstler mit bereits vorgefasstem diskursiven Wissen, zu dessen Illustration es damit allein degradiert wird, soll in dieser Arbeit stark kritisiert werden. Ebenso wie die fraglos noch problematischere gelegentliche Produktion einer Form von gespiegelter Umkehrung im Vergleich zur besprochenen Arbeit selbst, bei welcher Elemente des Werks in genau das umgewandelt werden, was sie tatsächlich in Frage stellen wollen.

Ein ausführlicher kritischer Literaturbericht zu den einzelnen künstlerischen Positionen kann in diesem Format fraglos nicht geleistet werden. Hier sollen lediglich die Dominanzen in der Sekundärliteratur aufgezeigt und in eben ihrem Übergewicht in Frage gestellt werden.

Zur Explizierung soll dies anhand jedes einzelnen Künstlers ausgeführt werden. Da der Interpretationsansatz dieser Arbeit wesentlich von den bereits etablierten Theorien abweicht, ohne diese jedoch gleichzeitig ausschließen zu wollen, ist zumindest der Hinweis auf deren Existenz und ihre in weiten Teilen durchaus substantielle Legitimität unerlässlich.

Beginnen lässt sich mit einem Höhepunkt der „Theorieapplikation“, anhand dessen bereits auch die Schwierigkeit einer interpretatorischen Ausschließlichkeit deutlich gemacht werden kann: Cindy Sherman, nicht allein zur „Ikone“ der zeitgenössischen Photographie²⁶ stilisiert, sondern ebenso zur Vertreterin einer feministisch motivierten Position. Folgendes Zitat von Laura Mulvey fungiert hier stellvertretend für eine Reihe der AutorInnen, die Shermans Arbeiten als künstlerische Argumentation feministischer Ansätze verstehen: „[...] the ideas raised by the work could not have been formulated without a prehistory of feminism and feminist theorization of the body and representation.“²⁷ Fraglos legitimieren bestimmte, isoliert betrachtete Werkgruppen wie die *Center Folds* eine derartig stringente Auffassung. Bleibt man bei der Quelle des eben genannten Zitats, wird jedoch deutlich, dass mit zunehmender Abstraktion der Arbeiten Shermans parallel die Schwierigkeit für die Autorin zunimmt, alle Arbeiten unter einer einzelnen speziellen Thematik erklären zu wollen. In dem Rückgriff auf Psychoanalytik und Sigmund Freud, Madonna, Marilyn Monroe und Frida Kahlo, neben Warenfetischismus und „Demokratie des Glamour“, finden sich zwar für die Betrachtung des Werks aufschlussreiche Ansätze. Gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass der apostrophierte Theoriestrang des Feminismus für die Interpretation des Gesamtwerks kaum ausreicht.

²⁶ Buchrücken, Kat. Paris u.a. 2006.

²⁷ Laura Mulvey: *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-1987*, in: Burton 2006, S. 65-82, hier: S. 67.

Dies zeigt sich auch anhand einer Art der Gegenströmung zum feministischen Erklärungsversuch, welche in der Sekundärliteratur zu Cindy Sherman auszumachen ist.

Auch ohne dezidiert auf den Feminismus Bezug zu nehmen, weist sie dessen Interpretationen vollständig zurück. So nähern sich verschiedene Texte beispielsweise in eben der Weise den Bildern Shermans, die innerhalb der feministischen Texte als ein Element exponiert wurden, an dessen offensiver Demonstration und damit Untergrabung es Cindy Sherman gelegen sei. Eine derartige Situation ergibt sich überwiegend bei männlichen Kritikern, bei denen sich in einigen Fällen eine gleichsam „erotische“ Beziehung zu den Bildern beobachten lässt²⁸.

„Als Mann erscheinen auch mir diese Bilder [die *Untitled Film Stills*] in sentimentaler, charmanter und manchmal in bestürzend heftiger Weise erotisch: Mit jedem Blick auf die unsichere Blondine in der nächtlichen Großstadt verliebe ich mich von neuem in sie. Ich reagiere auf jene Fähigkeit, die Cindy Sherman mit vielen Filmschauspielerinnen teilt – das Geschick, mit dem sie die Verletzlichkeit der Frau sichtbar macht und dadurch (beim Mann) den Wunsch auslöst, zu vergewaltigen und/oder zu beschützen.“²⁹

Repräsentativ für einen Teil der männlichen Autoren zu Shermans Werk reagiert Peter Schjeldahl hier auf die von der feministischen Theorie in den Photographien gesehene „Demontage mythenhafter Weiblichkeit“³⁰ eben genau mit der Entwicklung von Phantasien und Bildern, deren Potenz innerhalb des Werks aufgeweicht werden sollte. Dementsprechend könnte eine These zum Verhältnis der Werke und zur auf sie bezogenen Sekundärliteratur, von einer Falle sprechen, die Sherman weniger stellt, sondern vielmehr darstellt, und in welche jene männlichen Rezipienten trotzdem unwissentlich treten.

Während hier weder der einen noch der anderen interpretativen Position Recht gegeben werden soll, möchte vielmehr die Problematik einer Ausschließlichkeit vertretenen Theorien auf ein künstlerisches Werk prononciert werden.

Im Gegensatz zur beinahe theorie-belasteten Annäherung an Shermans Arbeiten, welche vielmals über eine ikonographische Erklärungsebene vollständig hinweggeht, findet bei Stephen Shore eine starke Konzentration und Verhaftung auf der formalen

²⁸ Beispielsweise Willibald Sauerländer über die *Centerfolds/Horizontalis*: „Nie wieder wird die kühl berechnende Künstlerin sich so lüstern, so unmaskiert präsentieren. Nie wieder wird sie sich so nahe an den süßen Hauch einer Liebesgeschichte heranwagen, auf das erotische Träumen einlassen.“ Sauerländer 2007.

²⁹ Peter Schjeldahl: Das Orakel der Bilder, in: Barents 1987, S. 11-16, hier: S. 14.

³⁰ Solomon-Godeau 1991, S. 119.

Ebene des Bildverständnisses statt. Die intensive Beschäftigung mit formalen – graphischen, linearen und farblichen – Eigenschaften der Photographien scheint sich vom Künstler³¹ ungebrochen auf die Literatur übertragen zu haben. Auch die Positionierung von Shore im Bereich der Konzeptkunst fällt unter anderem in diesen Argumentationsbogen. Prägnant artikuliert Stephan Schmidt-Wulffen die bei Shore auffällige Verknüpfung von formalen und konzeptuellen Kriterien: „[...] the images provide a thorough map of what amounts to a lifetime of movements in space and time.“³² Einen Ausgangspunkt dafür darf man in den frühen konzeptuellen Anfängen seiner künstlerischen Arbeit vermuten. Shore entwickelt dabei einen bildhaften Ausdruck für die Ausdehnung des Körpers unter den Variablen von Raum und Zeit. Unter diesen Faktoren lassen sich auch *American Surfaces* und *Uncommon Places* erklären.

Die Arbeiten Shores, insbesondere die Systematik des Bildaufbaus der *Uncommon Places*, berechtigen und provozieren geradezu zu einer Herausarbeitung formaler Kriterien und deren Übertragung auf einen konzeptuellen Kontext zu Zeit und, vorrangig, Raum. Allerdings werden innerhalb einer dementsprechenden Diskussion inhaltliche Fragestellungen an den Rand gedrängt. Neben einer ausführlichen Klärung der Art der Darstellung wird der Gegenstand der Darstellung nur beiläufig erwähnt. Die ikonographische Ebene, bei Sherman vielmals übersprungen, funktioniert hier nicht als Teil, sondern oftmals als Ganzes. Dass allerdings jenes formale Verständnis der Arbeiten auch über diesen Bereich hinweg Aussagen über inhaltliche Aspekte einbegreifen kann, wird selten thematisiert. Auch darin liegt ein Ansporn für die in dieser Arbeit gestellten Fragen³³.

Auch bei Taryn Simon ist in den formalen Eigenschaften ihrer Arbeiten der Grund für ihre Fixierung innerhalb eines Einordnungssystems künstlerischer Zugänge zu suchen. Die technische Perfektion ihrer Photographien in Verbindung mit dem objektiv und präzise formulierten wie auch auf nachvollziehbaren Informationen basierenden Textteil ergibt in der Literatur eine Betonung des dokumentarischen Charakters ihrer Arbeiten. Ihr politischer Bezug wird damit eng verknüpft. Im unmittelbaren Kontext würden sich darüber hinaus weitere Bezugspunkte zu gesellschaftlichen Mechanismen und

³¹ Vgl. auch Shore 2007, S. 12: „The aim of this book then is not to explore photographic content, but to describe physical and formal attributes of a photographic print that form the tools a photographer uses to define and interpret that content.“

³² Stephan Schmidt-Wulffen: Stephen Shore's *Uncommon Places*, in: Shore 2005b, S. 7-15, hier: S. 7.

³³ Vgl. beispielsweise 3.1.2 *Stephen Shores Amerika im Übergang und Vorübergehen. Eine Diskussion der Road Story als Manifestation der Identifikationsproblematik*. Das Kapitel setzt sich auf einer inhaltlichen Ebene mit den Strukturelementen Zeit und Raum auseinander.

Strukturen ergeben, die jedoch vom Element der Politik in der Sekundärliteratur in weiten Teilen überlagert werden. Fraglos setzt sich auch die vorliegende Arbeit mit dem Politisch-Aktionären im Werk von Simon auseinander.³⁴ Sie begreift die Politik jedoch nicht für sich genommen, sondern als Komponente eines gesellschaftlichen Kontextes. Wenn Simon selbst nicht von der Intention ausgeht, Klarheit und Strukturierung für den Betrachter zu schaffen, sondern ihn verstärkt zu irritieren³⁵, darf, beziehungsweise soll, sich diese Irritation auch auf interpretatorischer Seite wieder finden. Die Vielgestaltigkeit ihrer Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* bezeichnet die Multidimensionalität ihres Verständnisses.

Mit einer auf eine Mehrheit der Texte zu Gregory Crewdson gelegten Konnotation geschieht eine interpretative Voreinnahme des Lesers, welche weitere Zugänge verschließen mag. Aus der biographischen Anekdote, der jugendliche Crewdson habe die psychotherapeutischen Sitzungen seines Vaters und dessen Patienten belauscht,³⁶ ergibt sich für eine Mehrheit der Sekundärliteratur ein Grundton, der die daran schließende Analyse der Photographien bestimmt. Psychische Anormalität – „Wahnsinn“ – wird als Erklärungsmoment der Arbeiten funktionalisiert³⁷. Insbesondere seine frühe Serie *Hover* (1995) provoziert mit bildhaften Verweisen auf Traumsymbolik und Illusionismus eine Verfolgung dieses Deutungsstranges³⁸. Trotz seiner Berechtigung ist eine dementsprechende Einengung des Blickwinkels zu kurz gegriffen. Die Beschränkung auf psychologische Erklärungsmuster ist für eine umfassende Besprechung des Werks wie auch der Einzelarbeiten nicht ausreichend. Isoliert man die Bestandteile „(Para)Normality“ und „the Everyday Life“ des Titels einer von Crewdson kuratierten Gruppenausstellung³⁹ und legt sie in jeweils eine Waagschale, verschafft die Sekundärliteratur dem Element des Paranormalen ein unverhältnismäßiges Gewicht⁴⁰. Die Klammern um den Wortteil „Para“ scheinen

³⁴ Vorrangig im Kapitel 3.3.3 *Recht und Gerechtigkeit für Taryn Simons The Innocents. Aufklärung als Wesenselement der Demokratie.*

³⁵ Taryn Simon: [...] if anything, [the work] should lead to more confusion.“, in: Lange 2008.

³⁶ Rick Moody: On Gregory Crewdson, in: Crewdson 2002b, S. 6, bzw. Stephan Berg: Die dunkle Seite des amerikanischen Traums, in: Berg 2007, S. 10-21, hier: S. 10.

³⁷ Exemplarisch anhand von Stephan Berg: Die dunkle Seite des amerikanischen Traums, in: Berg 2007, S. 10-21. Die Autoren orientieren sich in ihrer Interpretation stark an Crewdsons eigenen Aussagen, wie „[Die Arbeit] ist eine Bühne, auf die ich meine eigenen psychologischen Dramen projizieren kann.“, zit. in: Russell Banks: Essay, in: Crewdson 2008, S. 6-10, hier: S. 9.

³⁸ Vgl. beispielsweise: „Gregory Crewdson’s images are staged psychodramas [...]. His is a kind of psychological science fiction.“, in: Brooks 2003, S. 84.

³⁹ Crewdson 2002a. Die 2002 von Crewdson für die New Yorker Barbara Gladstone Galerie kuratierte Gruppenausstellung *American Standard: (Para)Normality and Everyday Life* zeigte Arbeiten u. a. von John Currin, Robert Gober, Joel Shapiro, Robert Adams und Cindy Sherman.

⁴⁰ Vgl. „Crewdson has been accused of being melodramatic.“ Russell Banks: Essay, in: Crewdson 2008, S. 6-10, hier: S. 10.

gestrichen. Die Konzentration liegt auf dem Unterbewussten, Traumhaften, Wahnsinnigen. Die Gleichzeitigkeit von Alltäglichem, Bewusstem und Vertrauten wird im Großteil der Sekundärliteratur nicht wahrgenommen.

Demgegenüber scheinen die Bildinhalte bei Alec Soth dem Rezipienten anscheinend meist so vertraut, dass eine Annäherung vielfach von einer narrativen Seite geschieht⁴¹. Damit wird ein erzählerisches Moment der Arbeiten in den Mittelpunkt gerückt. Soths Arbeit wird mit der Eigenschaft „to uncover stories“⁴² attribuiert. Auch hier dürfte eine Begründung unter anderem in biographischen Zusammenhängen, seiner ersten Anstellung als Photograph bei einer Lokalzeitung⁴³, zu finden sein. Die Struktur seiner Serien scheint dieser Herangehensweise in weiten Teilen zu entsprechen. Das Künstlerbuch *The Loneliest Man in Missouri* (2009)⁴⁴ will den Betrachter beispielsweise eindeutig dazu verleiten, indem es auch mit Hilfe von handschriftlichen Notizen scheinbar die „Geschichte“ des 45. Geburtstages von Ed erzählt. Die Notiz „THE END“ auf der letzten Seite des Heftes betont die provozierte Lesart einer Erzählung. Dennoch fungieren die narrativen Elemente eher als Köder, welche in eine Falle von Missverständnis oder unzureichendem Überblick führen dürften.

Wie gesehen lassen sich für jeden der fünf Künstler dominante Lesarten innerhalb der Sekundärliteratur herausarbeiten.

Die Existenz eben dieses Übergewichts dominanter Zugänge in der Sekundärliteratur der fünf Künstler war, wie bereits festgestellt, einer der Gründe ihrer Auswahl.

Daneben bestanden weitere Kriterien, die eine sinnvolle und nachvollziehbare Eingrenzung ermöglichten. So wurden künstlerische Positionen von einem Einbezug unter den gesetzten Fokus ausgeschlossen, wenn sie diesen bereits offensichtlich nahe legten. Veranschaulicht werden kann dieser Punkt beispielsweise anhand des Photographen Joel Sternfeld. Bilder der Serie *American Prospects* sind bereits stark mit einem Grundton konnotiert, der eine Auslegung in Richtung der Thematik dieser Dissertation beinahe erfordert. Sternfeld als „Porträtist des wahren Gesichts Amerikas“⁴⁵ – die scheinbare Eindeutigkeit dieser Charakteristik macht ihn für die hier

⁴¹ Z. B. der Beitrag von Patricia Hampl im Künstlerbuch *Sleeping by the Mississippi*, in: Soth 2008a, o. S..

⁴² Siri Engberg: *Welcome to Utopia*, in: Engberg 2010, S. 39-51, hier: S. 39.

⁴³ Soth 2008b, S. VII.

⁴⁴ Soth 2010, o.S..

⁴⁵ Andy Grundberg: *Foreword*, in: Sternfeld 1987, S. 3-5, hier: S. 3.

unternommene Beschäftigung uninteressant. Gerade eben jene Direktheit kann sich schließlich im Klischeehaften und in Vorurteilen ausdrücken, was hier fraglos vermieden werden soll. Ebenso scheint in diesem Fall ein Statement für eine kunstgeographische Herangehensweise auch schlicht nicht mehr notwendig, da diese dem Betrachter wie auch dem Leser der Sekundärliteratur unmissverständlich vorgeschlagen wird. Insofern erübrigt sich zwar noch nicht ein auch theoretisch fundierter Zugang zu Joel Sternfeld innerhalb dieser Argumentationsstruktur. Dennoch kann damit nur ein vergleichsweise weniger neuartiger Blick auf bereits gesehene Arbeiten geworfen werden.

Durch den Fokus auf eine irritierend verschobene, aber dennoch oberflächliche „Normalität“ des „American way of life“, der „everyday realities“, geschieht außerdem eine unvermeidbare Ausgrenzung bestimmter gesellschaftlicher, beziehungsweise politischer Problematiken (Migration, Armut, Obdachlosigkeit, Afro-Amerikanische Geschichte, Religion etc.). Von diesem Themenfeld betroffene künstlerische Arbeiten erhielten dementsprechend in der vorliegenden Arbeit keinen Raum.

Auch wurde das Kriterium der Vielschichtigkeit des Alters bei der Auswahl der Künstler hinzugezogen. Aus Shore (1947), Sherman (1954), Crewdson (1962), Soth (1969) und Simon (1975) setzt sich eine allein altersbezogen heterogene Gruppe zusammen. Mit den Differenzen bezüglich ihres Alters wird bewusst, dass die hier analysierte Thematik keine bestimmte (Künstler)Generation beschäftigt, sondern eine generationsübergreifende Diskussion der Gegenwart darstellt.

Gerade die Heterogenität bestimmt auch das letzte hier aufgeführte Auswahlkriterium. Der jeweilige künstlerische Ausdruck ist bei den fünf Künstlern derart unterschiedlich, dass ein systematischer Vergleich beinahe unpraktikabel wäre. Insofern soll und kann hier sehr deutlich werden, dass nicht nach formalen oder strukturellen Vergleichsmomenten gesucht wurde. Vielmehr besteht die Intention dieser Arbeit in der Herausarbeitung einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Mustern, welche sich trotz der Heterogenität des künstlerischen Ausdrucks in den Arbeiten erkennen lässt. Besonders durch die klare gegenseitige Absetzung der künstlerischen Positionen können inhaltliche Gemeinsamkeiten expliziert werden.

Während nun also die Inklusion der gewählten fünf Photographen verdeutlicht werden konnte, bleibt die Exklusion anderer Künstler dennoch weiterhin bestehen. Es kann hier nicht der Anspruch erhoben werden, die persönliche Wahl sei die einzig gültige im Kontext der Thematik. Ein weiteres Mal kann damit die These unterstrichen werden, dass sich unter dem gesetzten Fokus eine Vielzahl anderer künstlerischer Positionen betrachten ließen. Dies wiederum spricht sowohl für die Aktualität des Themas, als auch für seine Ausdehnung, beziehungsweise Dehnbarkeit.

1.5 Forschungsüberblick bezüglich der kunstgeographischen Herangehensweise

Vorerst soll die Kunstgeographie auf einer Meta-Ebene analysiert und daraufhin von insbesondere einer Publikation, deren Herangehensweise als kunstgeographisch zu definieren sein wird, exemplifiziert werden.

Die folgenden Ausführungen orientieren sich insbesondere am ersten Teil von Thomas DaCosta Kaufmanns *Toward a Geography of Art*⁴⁶, das einen historiographischen Aufriss (von der Antike bis zur Neuzeit) der Kunstgeographie bietet. Prof. Kaufmanns Arbeit darf als grundlegend im Bereich der neueren kunstgeographischen Forschung vorausgesetzt werden, auch insofern, als dass er sich mit den „Schlüsselwerken“ innerhalb dieser Thematik befasst⁴⁷.

Reiner Hausscherr's Beitrag *Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*⁴⁸ von 1970 bildet außerdem einen Anknüpfungspunkt zu Fragestellungen bezüglich der Methodik des Faches.

Außerdem bezieht sich der vorliegende Text in Teilen auf die 2006 eingereichte Dissertation von Birgit Bornemeier zum Thema *Kunstgeographie. Die kunstgeographische Analyse als Methode einer synthetisch-kulturgeographischen Raumdifferenzierung*⁴⁹. Die Autorin erarbeitet darin einen ausführlichen Überblick zu den verschiedenen, interdisziplinären Strömungen der Kunstgeographie⁵⁰.

⁴⁶ Kaufmann 2004. Insbesondere Teil 1: *Historiography*, S. 17-104.

⁴⁷ Ebd., S. 11.

⁴⁸ Hausscherr 1970.

⁴⁹ Bornemeier 2006.

⁵⁰ Allerdings fungierte Bornemeiers Dissertation eher als Quelle für weiterführende Literaturarbeit, denn als Modell für den vorliegenden Text. Dies begründet sich insbesondere durch die Fachrichtung der Dissertation (Geographie / Geowissenschaften) sowie die – von der vorliegenden Arbeit abweichende – Fokussierung (Renaissancearchitektur in Deutschland).

Die Kunstgeographie kann – wie dessen begriffliche Zusammensetzung antizipiert – an einer Schnittstelle zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte und Kulturgeographie⁵¹ positioniert werden⁵². In dieser Kombination beinhaltet sie bereits eine erste Schwierigkeit, da die fachspezifischen Methodiken stark differieren. Die Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft bezieht sich insbesondere auf rezeptorische und interpretatorische Diskussionen von Kunstwerken. Insofern fehlen in ihr weitestgehend – für die Geographie wesentliche – methodische Arbeitsschritte wie die der statistischen Datenerhebung, einheitlichen Erfassung, Auswertung anhand etwa einer Faktorenanalyse und deren übersichtliche Darstellung⁵³. Die Intention der Kunstgeschichte, anders als die der Geographie, besteht so auch nicht im Finden von rekurrierenden Mustern und ihrer modellhaften Anwendung⁵⁴. Die Problematik ergibt sich also ganz offensichtlich aus der Differenz der methodischen Zugänge.

In den hier wiedergegebenen Annahmen dominiert der Blick auf die Kunstgeographie von Seiten der Kunstgeschichte gegenüber jenem der Geographie⁵⁵.

Die Kunstgeographie beinhaltet zudem keine festgelegte Methodik bezüglich der Seite ihrer Annäherung: So liegt der Ausgangspunkt einerseits in historischen oder geologischen Landschaftsgrenzen, die als Grenzen für Kunsträume angesetzt werden⁵⁶. Andererseits findet sich in der Forschung ebenso die Tendenz, von Phänomenen (Stilkennzeichen, inhaltlichen Kongruenzen etc.) aus innerhalb einer Vergleichsanalyse mit geographischen Bedingungen Thesen über ihre Beziehung zu entwickeln⁵⁷.

Ebenso problematisch wie die Diskrepanzen in der Methodik ist ein unzureichender Begriffsapparat innerhalb der Kunstgeographie⁵⁸.

Eine zweite Problematik, die sich aus der Verbindung von Kunstgeschichte und Kulturgeographie generieren dürfte, ist die Beschäftigung mit einerseits Raum und Ort und andererseits Geschichte und Zeit, welche differenzierte, wenn nicht in Teilen sogar antithetische Betrachtungsweisen verlangt⁵⁹: „[...] as history is concerned with

⁵¹ Kaufmann stellt die Entwicklung, insbesondere den „cultural turn“ der Geographie, beziehungsweise die Forschungslage einer „geohistory of art“ (S. 13) ausführlich dar, Kaufmann 2004, S. 1-13 .

⁵² Zu einer disziplinären Einordnung der Kulturgeographie vgl. Jätzold 1976, S. 1 und das Schaubild in Kulinat / Steinecke 1984, S. 215, das die Kunstgeographie innerhalb der Teildisziplinen der Kulturgeographie zeigt.

⁵³ Hauss herr 1970, S. 162.

⁵⁴ Gruening er 2004, S. 22.

⁵⁵ Zu einer Differenzierung der verschiedenen Blickwinkel und unterschiedlich gesetzten Schwerpunkte vgl. Kapitel 2.4 sowie 2.5 in Bornemeier 2006.

⁵⁶ Vgl. u. a. die Gliederung in Nord-, Süd- und Westkunst in: Strzygowski 1918, S. 20.

⁵⁷ Hans-Erich Kubach: Baukunst der Romanik, in: Peter Bloch (Hg.): Früh- und Hochromanik. Kunst der Welt, Baden-Baden 1964, S. 47-49, zit. in: Bornemeier 2006, S. 23.

⁵⁸ Hauss herr 1970, S. 160.

⁵⁹ Kaufmann 2004, S. 4.

chronology, geography is concerned with notions of space and place.“⁶⁰ Dennoch ist gerade eine Ineinander-Verschiebung dieser beiden, nur auf einer theoretischen Ebene klar voneinander zu trennenden, Dimensionen im Sinn einer praktisch anwendbaren Methodik⁶¹. Die Absage an eine Trennung von Datierung und Lokalisierung von Kunstwerken, die Panofsky 1927 ausspricht, bedeutet ein Verständnis für das raumzeitliche Bezugssystem, in das jedes Kunstwerk integriert ist⁶².

Als eine der Hauptthesen der Kunstgeographie lässt sich Haussherrs Wölfflin-Addition⁶³ „Nicht alles ist an allen Orten möglich“⁶⁴ isolieren, die Auffassung also, in differenzierbaren Räumen entstehe differenzierbare Kunst. Dementsprechend liegt ihre Aufgabe in der Vermittlung dieser Unterschiede und der wissenschaftlichen Erklärung der sie bedingenden Faktoren⁶⁵.

Insbesondere fungiert die Kunstgeographie als Erklärungsmethode für Stilformen und -typen sowie Materialien innerhalb der Architektur⁶⁶. So muss auch Ludwig Heinrich Heydenreichs Definition kunstgeographischer Methodik als „archäologisch-rationalistische Materialforschung“⁶⁷ eingeordnet werden.

Gamboni findet dagegen einen umfassenderen Definitionsrahmen der Kunstgeographie, indem er den „Beziehungen zwischen dem Kunstgut und der künstlerischen Tätigkeit und einem geographischen Raum andererseits“ nachgeht⁶⁸. Auch Strzygowski plädiert für eine allgemeine „vergleichende[...] Kunstforschung auf geographischer Grundlage“⁶⁹.

Der Terminus „Kunstgeographie“ kommt Anfang des 20. Jahrhunderts auf, während jedoch damit verwandte Ideen bereits seit der Antike existieren⁷⁰. Dementsprechend geht Kaufmann in seinem historischen Überblick bis auf Herodotus' Schriften aus dem

⁶⁰ Ebd..

⁶¹ Ebd., S. 7.

⁶² Panofsky 1964, S. 81: „[...] stellte sich jede ihrer [der Künstler] Hervorbringungen gewissermaßen in den Schnittpunkt mannigfaltiger Bezugssysteme, die einander ebenso als fremdräumliche wie auch als fremdzeitliche gegenüberreten, und deren Wechselwirkung in jedem Einzelfall zu einem individuellen Ergebnis führt [...].“

⁶³ Haussherr zitiert Wölfflins berühmte Grundformel: „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich“. (Wölfflin 1915, S. 11) in: Haussherr 1970, S. 158.

⁶⁴ Ebd..

⁶⁵ Pieper 1936, S. 99.

⁶⁶ Der Begriff der „Kunstgeographie“ wurde dementsprechend auch im unmittelbaren Umfeld zu architektonischer Forschung (Hugo Hassinger: Kunsthistorischer Plan des 1. Bezirkes der k.k. Reichshauptstadt und Residenzstadt Wien 1:100 000 mit kurzem erläuterndem Text, Wien 1912) geprägt, vgl. Gustav Schaefer: Kunstgeographische Siedlungs-Landschaften und Städte-Bilder. Studien im Gebiet zwischen Strassburg-Bern-Dijon-Freiburg i/B, Basel 1928, S. 9, zit. in: Bornemeier 2006, S. 22.

⁶⁷ Heydenreich 1933, S. 412.

⁶⁸ Gamboni 1987, S. 1.

⁶⁹ Frey 1938, S. 15.

⁷⁰ Kaufmann 2004, S. 17.

5. Jahrhundert vor Christus zurück⁷¹. Sein Argumentationsbogen führt ihn über die Anfänge der Kunsttopographie, als deren Repräsentativ er Pausanias' *Description of Greece* (2. Jhd. nach Chr.) benennt⁷². Als eine Form dieser Tradition verfolgt Kaufmann auch den Reiseführer bis ins Mittelalter⁷³. Allerdings zeigt er gleichzeitig die Differenzen dieser literarischen Formen zur Kunstgeographie, beziehungsweise – geschichte, auf. Ähnlich wie der „antiquarianism“⁷⁴, fände sich hier lediglich ein sich selbst genügendes Interesse an Objekten der Vergangenheit – ohne weiterführende chronologische oder geographische Einordnung⁷⁵.

Während das Ziel der Kunsttopographie also die systematische Verzeichnung und Erarbeitung von Kunstwerken an bestimmten Orten darstellt, „[...] ist es der Ehrgeiz der Kunstgeographie, ein Kunstwerk nicht als an einem Orte entstanden oder befindlich zu beschreiben, sondern es als sinnvollerweise ebendort geschaffen, also als ortsgebunden zu erweisen“⁷⁶.

Im 18. Jahrhundert – in unmittelbarer Nähe zu Kants Überlegungen zum „Volkscharakter“⁷⁷ – breitet sich ein Verständnis für die Interdependenz von nationaler künstlerischer Ausdrucksweise und geographischen Gegebenheiten, vorrangig des Klimas, aus⁷⁸. Deutlich expliziter wird der Umgang mit dem Konzept der Kunstgeographie jedoch erst Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere mit Friedrich Ratzels *Anthropogeographie* von 1882⁷⁹. In der Auseinandersetzung mit dieser Publikation wird bereits eine der Hauptproblematiken kunstgeographischer Theorien – neben dem Risiko der Subjektivität und Ungenauigkeit – offensichtlich: der Übergang zu oder Hintergrund von Rassentheorien⁸⁰. Ethnische Einheiten werden als abgrenzbare Träger unterschiedlicher Kulturen missbraucht. *Anthropogeographie* wurde – woraus sich bereits eine grobe Einschätzung der darin vertretenen Thesen ergibt – stark von darwinistischen Ideen beeinflusst⁸¹.

Die oben angesprochenen Überlegungen des 18. Jahrhunderts werden schließlich zu Beginn und bis Mitte des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und in Form von rassistischen Argumenten modifiziert⁸². Meyer Schapiro zeigt 1936 die Gründe für die

⁷¹ Ebd., S. 18.

⁷² Ebd., S. 20.

⁷³ Ebd..

⁷⁴ Der englische Begriff wurde hier seiner deutschen Übersetzung mit „Altertümelei“ vorgezogen.

⁷⁵ Kaufmann 2004, S. 21.

⁷⁶ Ebd., S. 158.

⁷⁷ Ebd., S. 41.

⁷⁸ Ebd., S. 40.

⁷⁹ Ebd., S. 59; Ratzel 1882 / 1891.

⁸⁰ Kaufmann 2004, S. 59.

⁸¹ Ebd., S. 60.

⁸² Ebd. und S. 68.

Nutzbarmachung von Phänomenen der Kunstgeschichte für nationalistisches Gedankengut auf. Da der eigene Erfahrungsschatz des „Nationalisten“ auf eine oder zwei Generationen beschränkt bliebe, könnten allein künstlerische Monumente innerhalb des eigenen Landes die Sicherheit vermitteln, dass die Vorfahren ihm ähnlich und der eigene Charakter ein unveränderliches „Blut und Boden“-Erbe darstelle. Insofern finde der „Nationalist“ nur hier den Beweis seines festen rassischen Charakters⁸³. Allerdings existieren – parallel zur Vereinnahmung der Kunstgeographie durch nationalistische Ideologie – auch davon unabhängige, beziehungsweise unbelastete, kunstgeographische Ansätze. So findet Paul Pieper in seiner 1936 eingereichten Dissertation *Kunstgeographie: Versuch einer Grundlegung*⁸⁴ zu dem Verständnis einer „Wesensgemeinschaft“ von Stämmen, beziehungsweise generellen Gemeinschaftsformen, welche die Kunst präge⁸⁵. Diese bedinge sich nicht durch eine gemeinsame Rasse, sondern vielmehr dadurch, dass sie lange Zeit den selben Umwelteinflüssen ausgesetzt wäre, dieselben historischen Erfahrungen teile und dementsprechend auch gemeinsame Veränderungen durch äußere Einflüsse erlebt habe⁸⁶.

Im Vordergrund der nationalistischen Bewegungen, deren gefährliche Dimension nach Ende des 2. Weltkrieges unmittelbar präsent war⁸⁷, nahm das wissenschaftliche Interesse an kunstgeographischen Studien deutlich ab⁸⁸, blieb jedoch – selbst in der Nähe zu rassischen Ideologien – weiterhin bestehen⁸⁹. Allerdings änderte sich die Fokussierung von nationalen auf regionale Charakteristiken⁹⁰.

Im Aufgriff der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist auf die vergleichsweise jüngeren Studien zur Definition nationaler Eigenschaften amerikanischer im Gegensatz zu europäischer Malerei zu verweisen⁹¹.

Obwohl das räumlich-zeitliche Koordinatensystem, in welchem Kunstwerke zweifellos entstünden, die theoretische Absicherung jedes kunsthistorischen Beitrags darstelle,

⁸³ Meyer Schapiro, 1936, zit. in: Ebd., S. 61.

⁸⁴ Pieper 1936.

⁸⁵ Auch Caesar 2012, S. 118.

⁸⁶ Vgl. ebd..

⁸⁷ Vgl. die Kritik der faschistischen Tendenzen der Kunstgeschichte vor 1945 durch Friedrich Möbius. Möbius 1981.

⁸⁸ Frey 1976, S. 284.

⁸⁹ Kaufmann 2004, S. 89-91.

⁹⁰ Ebd., S. 93 und S. 96.

⁹¹ Kaufmann nennt hier exemplarisch John Wilmerding: *The Genius of American Painting*, London 1973; Barbara Novak: *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*, London 1980; John Wilmerding: *American Light. The American Luminist Movement 1850-1875* [= Kat. Washington 1980]; John Wilmerding: *The Artist's Mount Desert. American Painters on the Maine Coast*, Princeton 1994. Kaufmann 2004, S. 101, Anm. 163.

seien Arbeiten zur Problematik von Kunstlandschaften in den letzten Jahrzehnten weitestgehend verschwunden – betont Schmidt^{92,93}. Monika Wucher bestätigt diese Einschätzung mit der Aussage, „[...] in der Kunstgeschichte [würden] die Konstruiertheit nationaler Aspekte, die Konstruktionsmittel und -mechanismen sowie ihre Entstehungsweisen zu wenig untersucht“⁹⁴. Man dürfte sich dieses Defizit für die Gegenwart mit der Ausweitung der Globalisierung, der (angenommenen) abnehmenden Bedeutung staatlicher Grenzen und der Internationalisierung der Kunst erklären⁹⁵. Eine Schwierigkeit bedeutet auch die mögliche Diskrepanz zwischen „historischen“ und geographischen Räumen, die sich bei Staatsgebilden der Neuzeit aufgrund der Veränderung ihrer politischen Staatsgrenzen (aufgrund von Kriegen etc.) ergeben kann⁹⁶. Eine Rückprojektion, das heißt ein Übertrag heutiger nationaler Räume auf die der Vergangenheit, ist dementsprechend nur unter Berücksichtigung dieser Faktoren zulässig. Ansonsten bliebe für die Gegenwart nur eine horizontale (das heißt geographische), statt einer vertikalen (also auch zeitlichen) Vergleichsmöglichkeit offen⁹⁷.

Aufgrund der verschiedenen angesprochenen Fehlstellen innerhalb einer modernen, beziehungsweise zeitgenössischen, Kunstgeographie darf man anhand der wenigen verfügbaren Beispiele neuerer kunstgeographischer Texte außerdem die Annahme vertreten, deren Thematik stellten fast ausnahmslos Kunstströmungen vor dem 20. Jahrhundert dar⁹⁸. Allerdings sind damit Argumente, die Konzepte der Kunstgeographie übernehmen, nicht etwa aus kunsthistorischen Texten und Theorien verschwunden⁹⁹. Sie werden jedoch größtenteils nicht als diese gekennzeichnet¹⁰⁰. Dies wiederum spricht für die hier vertretene These, dass kunstgeographische Ansätze durchaus einen – wenn auch größtenteils unreflektiert – wesentlichen Anteil kunstwissenschaftlichen Arbeitens bedeuten¹⁰¹. Dass jedoch die explizite Auseinandersetzung mit diesen Bezügen fehlt, beziehungsweise bewusst vermieden wird. Dementsprechend schließt auch Kaufmanns Arbeit mit dem Ausblick „Many ways

⁹² Schmidt 1994, S. 21.

⁹³ Selbstverständlich spiegelt diese Einschätzung lediglich eine wahrnehmbare Tendenz. Ausnahmen davon sind fraglos vorhanden, wie u. a. die bereits zitierte Dissertation von Birgit Bornemeier. Außerdem Kaufmann 2004 oder auch Gruening 2004. Zudem wurde auf Grundlage des Konzepts von Prof. John Onians an der University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology in Norwich ein Forschungsbereich zum Untersuchungsgegenstand nationaler Grenzen der Kunst gegründet., vgl. Bornemeier 2006, S. 38.

⁹⁴ Wucher 2001.

⁹⁵ Harald Klinke: *Geography of Art and Globalisation*, 1999, zit. in: Bornemeier 2006, S. 38.

⁹⁶ Hausserr 1970, S. 170.

⁹⁷ Ebd..

⁹⁸ Beispielsweise Stamm 1982; Albrecht / von Bonsdorff 1994.

⁹⁹ Kaufmann 2004, S. 8.

¹⁰⁰ Ebd., S. 100. Kaufmann verweist jedoch auch auf Ausnahmen, ebd., S. 103.

¹⁰¹ Reiner Hausserr beispielsweise spricht von der Kunstgeographie als „Hilfswissenschaft“ der Kunstgeschichte, Hausserr 1970, S. 171.

still lie open toward a geography of art¹⁰², an den die hier vorgelegte Arbeit anknüpfen möchte.

Bei dem im Anschluss gewählten Beispiel einer kunstgeographischen Vorgehensweise geht es nun weniger um die Beschäftigung mit inhaltlichen Thesen, die für die vorliegende Arbeit Relevanz besitzen. Der ausgewählte Text befasst sich mit britischer Kunst bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, ist also von der hier fokussierten Thematik sowohl geographisch als auch zeitlich weit entfernt. Allerdings beinhaltet er methodische Grundlagen, die eine Auseinandersetzung mit als sinnvoll erachteten Strukturen ermöglichen und ein Vorbild für eine kunstgeographisch motivierte Herangehensweise bilden.

Als prominentes¹⁰³ Beispiel wird hier Nikolaus Pevsners *Das Englische in der englischen Kunst* von 1956¹⁰⁴ ausgewertet und für die vorliegende Beschäftigung nutzbar gemacht. Es können sowohl darin entwickelte Strategien übertragen als auch sich von anderen deutlich getrennt werden. Dabei erhält jedoch auch eben aufgrund dieser Abgrenzung der hier einzuschlagende Weg mehr Trittfestigkeit und eine klarere Umfriedung.

Pevsners Buch wurde – und das darf nicht übersehen werden – bereits vor über 50 Jahren geschrieben und konnte deshalb die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und deren sich multiplizierende Ausdrucksformen nicht mit einbegreifen. Als eines der seltenen Werke der – prominenteren – Kunstwissenschaft, welches sich mit der Kunstgeographie auseinandersetzt und hierzu eine klare Stellung bezieht, ist es dennoch für die vorliegende Arbeit von wesentlichem Wert. Außerdem muss hier der Mut expliziert werden, nur ein Jahrzehnt nach Ende des Zweiten Weltkrieges einen Text mit der ausdrücklichen Bejahung einer identifizierbaren nationalen Ausdrucksweise zu publizieren.

Dem Buch vorangestellt ist die Rechtfertigung Pevsners, warum er als deutscher Einwanderer sich zu einer Bewertung der nationalen Elemente der britischen Kunst „berufen“ fühlte¹⁰⁵. Seine dezente Erklärung der „Frische“ des Blicks spiegelt im Ansatz diejenige der Autorin der vorliegenden Arbeit wider¹⁰⁶. Pevsner erläutert im Folgenden seine thematische statt einer chronologischen Herangehensweise mit der Konzentration auf vier verschiedene Künstler, den Perpendikularstil und die Garten-

¹⁰² Kaufmann 2004, S. 351.

¹⁰³ Kaufmann nennt Pevsners Arbeit „[...] probably the best-known English-language work specifically devoted to the topic of artistic geography [...]“. Kaufmann 2004, S. 91.

¹⁰⁴ Pevsner 1974.

¹⁰⁵ Ebd., S. 7.

¹⁰⁶ Vgl. die Ausführung innerhalb des Vorworts der vorliegenden Arbeit, S. 12.

und Städteplanung. Auch mit der quantitativen Reduktion der Künstler und ihrer heterogenen Auswahl stimmt Pevsner mit den Bausteinen in dieser Arbeit überein. Gerade die Polarität ermögliche allein den Erfolg einer Kulturgeographie, der Annäherung an die „Wahrheit“¹⁰⁷.

Allerdings liegt es Pevsner an einer möglichst weiten Auffächerung des Forschungsgebietes sowohl innerhalb der Medien als auch bezüglich des Zeitrahmens. Seine Untersuchung beinhaltet dementsprechend sowohl mittelalterliche Buchmalerei als auch die Plastiken Henry Moores. Dieses breite Spektrum ist fraglos innerhalb der vorliegenden Arbeit und ihres eingegrenzten Themenrahmens nicht gegeben, wofür Pevsner selbst eine Legitimation bereit hält. Wiederholt geht er auf die zeitweise antithetischen Kräfte „Nationalcharakter“ und „Zeitgeist“ ein¹⁰⁸, wobei der Zeitgeist den Nationalcharakter entweder „kräftigen oder zurückdrängen“ könne¹⁰⁹. Erstreckt sich also die Entstehungszeit der hier untersuchten Arbeiten auf einen Raum von etwa 60 Jahren, darf man den „Zeitgeist“ als in etwa gleich bleibend vermuten. Er spielt insofern im Weiteren keine explizite Rolle.

Pevsners Vorgehen lässt sich in eine erste, anekdotische, oftmals biographische Annäherung an den Künstler, die Besprechung einiger ausgewählter Arbeiten und die dadurch ableitbare Bestimmung von in den Werken zu findenden Elementen als „typisch englisch“ gliedern. So seien beispielsweise sowohl die Intention Hogarths, mit seiner Kunst zu „predigen“, als auch dessen Auffassung, dieses Ziel am wirkungsvollsten verfolgen zu können, indem er zeige, was der Betrachter in seiner Umwelt wahrnehme, „englische Denkweisen“¹¹⁰. „Unendlich englisch“ wiederum an Reynolds und seinen Diskursen sei „die breite Kluft zwischen ihm selbst und seinen Lehren, zwischen dem, was er predigte, und dem, was er tat.“¹¹¹ – womit die „englische Kompromissbereitschaft“, oder auch die „Unlogik“, als „weiteres nationales Charakteristikum“¹¹² eingeführt wird. Bei einem Exkurs auf die englische Architektur und das Design, mit deutlichem Schwerpunkt auf John Soane, findet sich dieser Punkt in einer Auslegung als „Exzentrizität“ wieder, der „englischen Eigenart“ des „Spleen“¹¹³.

¹⁰⁷ Pevsner 1974, S. 20, vgl. auch: „Bei dieser Abhandlung über die englische Kunstlandschaft soll das Ergebnis [...] kein apodiktisches ‚Dies ist englisch, und wehe dem Engländer, der etwas anderes versucht!‘ sein, sondern es soll die Aussicht auf ein so vielschichtiges Schauspiel einander scheinbar entgegengesetzter Formen und Regeln, scheinbar sich widerstrebender Neigungen und Abneigungen öffnen, daß die, die den Wunsch haben, es zu erforschen, daraus mit einem geweiteten, nicht mit einem eingegengten Blick für die nationalen Möglichkeiten Englands hervorgehen.“, in: ebd., S. 12.

¹⁰⁸ „Es gibt den Zeitgeist und es gibt den Nationalcharakter. Beider Existenz kann nicht bestritten werden, wie wenig man Verallgemeinerungen auch leiden mag.“, in: ebd., S. 17.

¹⁰⁹ Ebd., S. 20.

¹¹⁰ Ebd., S. 35.

¹¹¹ Ebd., S. 62.

¹¹² Ebd., S. 70 und 71.

¹¹³ Ebd., S. 84.

Auch auf die gegenseitige Beeinflussung von (internationalem) Zeitgeist und Nationalcharakter nimmt Pevsner in Ansätzen Bezug, entwickelt jedoch keinerlei Theorien zu deren Voraussetzung und Formen sowie ihren Auswirkungen¹¹⁴.

Pevsners Untersuchung vorausgegangen war 5 Jahre zuvor das „Festival of Britain“, welches 1951 größtenteils in London, darüber hinaus jedoch in allen Teilen Großbritanniens (entweder mittels kleinerer regionaler Ausstellungen und feierlichen Ereignissen oder der von der Hauptstadt aus kuratierten Wanderausstellung) stattfand¹¹⁵. Becky Conekins Dissertation *„The autobiography of a nation‘. The 1951 Festival of Britain* stellt eine der wenigen darauf Bezug nehmenden Publikationen dar. Extrahiert man die darin verfügbaren, detaillierten Informationen, dürfte es strukturell mit der Landespräsentation einer Weltausstellung vergleichbar gewesen sein. Größe (Versuch der geographischen Umfassung eines ganzen Landes) sowie die Publikumszielgruppe (eine Ausstellung von und für – vorrangig – Briten) sind jedoch deutlich davon abzuheben.

So lautet der Titel des Buches auch – und zitiert damit eine, das Konzept des Festival of Britain erklärende, Formulierung: „The autobiography of a nation“. Dementsprechend interpretiert die Autorin „the Festival of Britain as a tool of government used to act on an object of government, namely, national identity.“¹¹⁶

Wert für die vorliegende Dissertation erhält Conekins Publikation insbesondere aufgrund ihrer Herangehensweise: Nicht die als „typisch“ rezipierten Merkmale des britischen Volkes zur Zeit des Festivals of Britain werden aufgezählt, sondern vielmehr die Strategien der Präsentation dieser scheinbar „typischen“ Elemente akzentuiert. Eben daran wird sich auch diese Arbeit orientieren.

Wie gesehen, kann die Kunstgeographie in gewissem Maße eine methodische Grundlage für die hier gewählte Arbeitsaufgabe darstellen.

2. DEFINIERUNGEN UND DEFINITIONEN

¹¹⁴ Vgl. beispielsweise: „[...] arbeiteten im Fall der Schlangenlinien oder Zickzackkomposition und –stellungen eine sehr englische Eigenart bei Hogarth und eine internationale stilistische Mode der Hogarth-Zeit Hand in Hand.“, in: ebd., S. 55.

¹¹⁵ „There were nine official, government-funded exhibitions in England, Scotland, Northern Ireland and Wales, twenty-three designated arts festivals, as well as a pleasure garden in Battersea. Eight and a half million people visited the London South Bank exhibition and the BBC aired 2,700 Festival-related broadcasts. On the local level, close to two thousand cities, towns and villages across the United Kingdom organised and funded a Festival event of some kind.“, Conekin 2003, S. 4.

¹¹⁶ Ebd., S. 8.

Jeder der folgenden Versuche einer Begriffseinordnung und eines Überblicks der möglichen Definitionen muss sich mit untereinander vergleichbaren Faktoren auseinandersetzen: der Präsenz innerhalb eines sowohl Elementar- als auch Spezialdiskurses¹¹⁷, der Multi- und dementsprechend Interdisziplinarität, den Divergenzen bei ihrer Auslegung sowie der Tendenz zur Uneindeutigkeit und zum Missverständnis.

2.1 „Nationalcharakter“

„[...] the subject of a geograpy is national character as it expresses itself in art [...]“¹¹⁸. Die Beschäftigung mit der Methodik der Kunstgeographie weist eine unweigerlich enge Verknüpfung zum Begriff des Nationalcharakters auf, der dementsprechend im Folgenden eine intensivere Auseinandersetzung erfordert.

Bereits im 18. Jahrhundert befassten sich verschiedene europäische Philosophen (u. a. Hume, Montesquieu und Kant) mit der Frage nach der Existenz eines „Nationalcharakters“¹¹⁹. Dennoch wird der Begriff heute vorrangig mit simplifizierenden Stereotypen denn mit empirischen Untersuchungen vor theoretischem Hintergrund assoziiert¹²⁰.

So haften dem Terminus des „Nationalcharakters“ fraglos negative Assoziationen an. Diese ergeben sich nicht unbedingt aus der generellen Problematik seiner Legitimation (Gibt es überhaupt Phänomene, die es erlauben, von „Nationalcharakter“ zu sprechen?), sondern vielmehr aufgrund des Bezugs zu seinem Gebrauch in nationalistischen Zusammenhängen (insbesondere im Dritten Reich)¹²¹. Dementsprechend hat es eine deutliche (wenn auch möglicherweise übersehbare) Zensur seiner Definition gegeben¹²².

Während man ihn Anfang des 20. Jahrhunderts „[...] als die Summe aller körperlichen, geistigen und sittlichen Eigenschaften, die allen oder doch den meisten Angehörigen

¹¹⁷ Bezeichnung nach Jürgen Link. Er unterscheidet zwischen einem subjektivierten Alltagsgebrauch und einer speziellen wissenschaftlichen Verwendung für ein spezialisiertes Publikum, in: Link 2009, S. 19.

¹¹⁸ Pevsner 1974, S. 11.

¹¹⁹ Hofstede 2001, S. 13.

¹²⁰ Ebd., S. 13-14.

¹²¹ Dies ist auch als Grund für das Mitte der 1950er Jahre nachlassende anthropologische Interesse am Konzept des Nationalcharakters zu bewerten. Vgl. ebd., S. 13.

Auch sind die sogenannten „National character studies“, eine Richtung der Anthropologie, direkt innerhalb und kurz nach der Zeit des Zweiten Weltkriegs zu terminieren. Jungwirth 2007, S. 154.

¹²² Alex Inkels bietet einen, im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglichen, breiten historischen Überblick zur Begriffsausbreitung und -veränderung von „National Character“, in: Inkels 1997, S. 4-10.

der Nation gemein sind“ verstanden haben wird¹²³, spricht der Duden 100 Jahre später von einem „den Angehörigen einer Nation zugeschriebenem besonderen Charakter“¹²⁴. So manifestiert sich der Zweifel über die Existenz eines derartigen Charakters im Adjektiv des „Zugeschriebenen“.

Insofern hat sich die Forschung weitestgehend von Ruth Benedicts *Patterns of Culture*¹²⁵ von 1934 entfernt¹²⁶. Von der Grundannahme, Verhalten sei nicht angeboren, sondern erlernt, fand sie zu ihrer These, Kulturen generierten beständige soziale Muster¹²⁷. Dementsprechend ging sie von einer psychologischen Kohärenz einer Kultur in ihrer Gesamtheit aus.

Für die vorliegende Arbeit ist innerhalb eben dieser anthropologischen Forschungsrichtung der „national character studies“ exemplarisch Margaret Meads Publikation *And Keep Your Powder Dry: An Anthropologist Looks at America* hervorzuheben. Ebenso wie Benedict antizipiert sie die Kultur als primäre Determinante in der individuellen Charakterbildung. Zwar bezeichnet Mead selbst ihre Arbeit – im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Kriegseintritts der USA in den Zweiten Weltkrieg – als „parteiisch“ (im Original: „partisan“)¹²⁸. Zudem liegt ihr Fokus weniger auf Eigenschaften als auf, in ihren Worten, „Qualitäten“ des „amerikanischen Charakters“¹²⁹. Dennoch sieht sie ihre Studie ebenso als anthropologische wissenschaftliche Arbeit und gesteht ihr dementsprechend Objektivität und Aussagekraft über das Patriotische hinaus zu. Die Verknüpfung dieser beiden antagonistischen Positionen (einerseits das Zugeständnis von partiischer Voreingenommenheit, andererseits die Behauptung wissenschaftlicher Objektivität) ist jedoch kaum nachvollziehbar.

Eine der zentralen Thesen des Buches lässt sich in einem prägnanten Satz zusammenfassen: „America is not a matter of blood or descent; it is a matter of faith“¹³⁰. So geht Mead von dem amerikanischen als einem „moralischen“ Volk aus¹³¹. Gerade wenn sie sich in, für wissenschaftliche Verifizierung, vergleichsweise problematischen Kategorien wie Glaube und Moral bewegt, werden Fehlstellen und Missverständnisse wissenschaftlichen Arbeitens deutlich.

Hervé Varenne kommt in seinem Vorwort der Neuauflage von 2000 schließlich auch

¹²³ Strasser 1982, S. 43.

¹²⁴ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Nationalcharakter>.

¹²⁵ Benedict 1934.

¹²⁶ Vgl. Rippl / Seipl 2007, S. 54.

¹²⁷ Moore 2012, Kapitel 6, o. S..

¹²⁸ Hervé Varenne: America according to Margaret Mead, in: Mead 2000, S. X-XXXI, hier: S. XXXI.

¹²⁹ Ebd. und Mead 2000, S. 4.

¹³⁰ Hervé Varenne: America according to Margaret Mead, in: Mead 2000, S. X-XXXI, hier: S. XVIII.

¹³¹ Mead 2000, S. 5-6.

zu dem Urteil, Mead beschreibe Amerika nicht, sondern „erziehe und prophezie“¹³². Mit Meads Publikation ist die Suche nach einer spezifischen amerikanischen Identität übrigens nicht beendet. Sie reicht bis in die aktuelle Gegenwart. So beginnt beispielsweise Finn Pollards Dissertation von 2009 mit einem Zitat John Hector St. Johns von 1782, der aufgrund ihrer Simplität für den Autor attraktiven Frage: „What then, is the American, this new man?“¹³³. Auch für die vorliegende Arbeit erhält diese Fragestellung, gerade hinsichtlich eines Darüber-hinaus-Denkens, erhebliche Relevanz. Denn indem Pollard betont, dass die Differenz des Fragestellers – ob, in diesem Fall, des Historikers oder des (Prosa-)Schriftstellers – von maßgeblicher Bedeutung ist, gibt er einen Impuls für das Verständnis der Vorgehensweise beim hier untersuchten Gegenstand. Ebenso wie St. John den „Luxus“ genießt, diese Frage ohne den Zwang, ihre Berechtigung beweisen zu müssen, zu stellen¹³⁴, gilt für die in dieser Arbeit fokussierten Künstler der Begriff der „künstlerischen Freiheit“. Die Art und Weise der Fragestellung selbst rückt in den Vordergrund.

Robert McCrae und Antonio Terracciano deduzieren in ihrer Studie *National Character and Personality* anhand von Persönlichkeitsprofilen von über 50 Kulturen, die Vorstellung von Nationalcharakter. Sie stelle entweder Verallgemeinerungen persönlicher Erfahrung, Stereotypen mit einem „Körnchen Wahrheit“ oder – größtenteils – gänzlich gegenstandlose Stereotypen dar¹³⁵. Außerdem verweisen sie auf die Differenz von Reliabilität (Wie genau misst ein Test?) und Validität (Misst ein Test das, was er zu messen vorgibt?) in Bezug auf Untersuchungen zum Nationalcharakter¹³⁶.

Wissenschaftliche Validität von Informationen über charakterliche Eigenschaften einer Bevölkerung, vermerkt Geerd Hofstede, sei nur unter Berücksichtigung folgender vier Kriterien voraussetzbar: der Deskriptivität der Informationen (im Gegensatz zur wertenden Evaluierung), der Verifizierbarkeit durch mehr als eine unabhängige Quelle, der Anwendbarkeit auf zumindest die statistische Mehrheit dieser Bevölkerung sowie der Indikation jener Charakteristika, welche eine Differenzierung dieser Bevölkerung von anderen ermögliche¹³⁷. Hofstede verweist außerdem darauf, dass jede

¹³² Hervé Varenne: America according to Margaret Mead, in: Mead 2000, S. X-XXXI, hier: S. XII.

¹³³ Michel Guillaume Jean de Crèvecoeur unter seinem Pseudonym John Hector St. John: Letters from an American Farmer [1782], Gloucester 1968, S. 49, zit. in Pollard 2009, S. IX.

¹³⁴ „As an imaginative writer, he enjoyed a luxury denied to the historian, that of being allowed to ask such a question, leaving it to the evidence he produced, and to the decision of his readers, to determine whether it was a reasonable, or indeed an accurate, question.“, in: ebd..

¹³⁵ McCrae / Terracciano 2006, S. 156-161.

¹³⁶ Day / Macaskill / Maltby 2011, S. 444.

¹³⁷ Hofstede 2001, S. 14.

Behauptung, die nicht jede dieser Kriterien erfülle, unbelegte Stereotypen darstelle¹³⁸. Es lasse sich, führen McCrae und Terraciano aus, zwar in diversen Ländern mit hoher Konsistenz ein Nationalcharakter identifizieren. Da die Messungen über einen Zeitraum annähernd stabil seien, definiere sich die Messung als reliabel. Allerdings weise dieser Nationalcharakter keinen Zusammenhang mit tatsächlichen Persönlichkeitsausprägungen der Individuen in den jeweiligen Ländern auf, was die Messung wiederum als nicht valide herausstelle¹³⁹.

Damit präsentiert sich die Zweiseitigkeit des Phänomens „Nationalcharakter“. Einerseits besteht ein kontinuierliches Verständnis für die – zumindest – Möglichkeit eines spezifischen Nationalcharakters, andererseits fehlen überprüfbare Indizien für dessen Existenz¹⁴⁰. „To paraphrase Mark Twain on the weather, everybody believes in and relies on national character, but nobody thinks you can study it scientifically.“¹⁴¹ Vielmehr fungieren bestimmte Anhaltspunkte sogar als dessen Gegenbeweis. Die Zweifel an seiner Legitimität sind vergleichsweise so alt wie die Betonung seiner Präsenz¹⁴². Es scheint dennoch eine Synthese dieser beiden Gegenpole zu geben, die sich in folgender Auffassung formuliert: „Von den Einflüssen, denen eine Nation ausgesetzt ist, sind wenigstens einige für alle Nationsangehörigen gleich oder doch ähnlich, und Gleiches bewirkt Gleiches, Ähnliches Ähnliches.“¹⁴³ So argumentiert beispielsweise Richard Lynn in *Personality and National Character* für die Anerkennung eines Nationalcharakters insofern, als dass sich Nationen aufgrund kultureller Gemeinsamkeiten bildeten, ebenso wie sie schließlich eine gemeinsame Geschichte verbinde, die wiederum weitere Analogien addiere¹⁴⁴.

Insofern muss man jedoch auch die Veränderlichkeit des Nationalcharakters berücksichtigen¹⁴⁵. In Abhängigkeit einer historischen Entwicklung dürfte man so auch

¹³⁸ Ebd..

¹³⁹ Day / Macaskill / Maltby 2011, S. 444.

¹⁴⁰ Duijker und Frijda untersuchten etwa 1000 Publikationen zum Gegenstand des Nationalcharakters und subsumierten ihren Eindruck in der These, dass „no comparative studies based on representative samples of national populations are known to us.“, Hubertus C. J. Duijker und Nico H. Frijda: National character and national stereotypes. A trend report prepared for the International Union of Scientific Psychology, Amsterdam 1960, zit. in: Hofstede 2001, S. 14.

¹⁴¹ Neil J. Smelser: Buchrücken von Inkels 1997.

¹⁴² Vgl. beispielweise der bereits zitierte Text von Josef Strasser, der die Definition des Begriffs Nationalcharakter ebenso wie die Widerlegung seines gewöhnlichen Gebrauchs beinhaltet., Strasser 1982, S. 44.

Vgl. auch Hofstede 2001, S. 13.

¹⁴³ Strasser 1982, S. 44.

Vgl. auch die einleitenden Fragen zu Alex Inkels Publikation *National Character: A Psycho-Social Perspective*: „To what extent do the patterned conditions of life in a particular society give rise to certain distinctive patterns in the personalities of its members? To what extent, that is, does the sociocultural system produce its distinctive forms of ‚social character‘ [...]?“ in: Inkels 1997, S. 3.

¹⁴⁴ Lynn 1971.

¹⁴⁵ Vgl. auch Strasser 1982, S. 45.

strukturelle Veränderungen des Nationalcharakters voraussetzen¹⁴⁶.

Der sogenannte „Zeitgeist“, den – wie erwähnt – auch Pevsners Auseinandersetzung mit den Grundzügen britischer Kunst aufbringt, spricht bei Hamilton Fyfes *The illusion of national character* ausdrücklich gegen einen allgemeinen, überdauernden Nationalcharakter¹⁴⁷.

Die Anfangs- und Hauptthese seines Buches stellt den Entzug jeglicher Grundlage einer Existenz des Begriffs „Nationalcharakter“¹⁴⁸ und dessen trotzdem vorherrschende Akzeptanz und gefährliche Nutzbarmachung dar¹⁴⁹. Fyfe konzentriert seine Analyse stark auf eine politische Ebene¹⁵⁰ (von dem „Staat“ statt der „Nation“ zu sprechen, wäre unter dem Gesichtspunkt seiner Thesen so möglicherweise erhellender für den Leser). Zudem fokussiert er insbesondere die Verwerfung der Idee einer „Blutsverwandtschaft“ innerhalb einer Nation, erklärt jedoch andere Variablen wie Erziehung, Presse oder Klima¹⁵¹ für die Bildung bestimmter nationaler Eigenschaften verantwortlich¹⁵², sowie die Beeinflussbarkeit der Massen¹⁵³ als wesentlichen Bestandteil, den Eindruck eines „Nationalcharakters“ zu evozieren.

Charakterliche Differenzen fremder Nationalitäten beurteilen zu können hält Fyfe dennoch für ausgeschlossen, beziehungsweise nur aufgrund von unhaltbaren Mutmaßungen und Vorurteilen möglich¹⁵⁴. Fyfes erklärte Intention liegt in der Anschuldigung und argumentativen Vernichtung der Idee von „Nationalcharakter“ und

¹⁴⁶ Dieser These widerspricht Bateson mit seinem Argument, dies ignoriere die bekannten Fakten zu einem Lernprozess. Das Konzept eines Charakters präsentiere die gegenwärtige Akkumulation an aus der Vergangenheit Erlerntem und stelle insofern ein wesentliches Element des Nationalcharakters dar. Bateson 2000, S. 89.

¹⁴⁷ Vgl. Fyfe 1940, S. 31.

¹⁴⁸ [...] it will be seen that, since no nation can show a consistent line of action, none have national characters.“, in: ebd., S. 9

„Whenever we analyse supposed national characteristics or see them suddenly tested by events, we find them slipping away, discomfoting expectations, giving place maybe to wholly opposite behaviour.“, in: ebd., S. 68.

Zudem zieht Fyfe verschiedenste „Kronzeugen“ zur Manifestation seiner These heran, vgl. unter anderem „I can't believe that the character of one nation is much different from that of another, or does not have the same variations.“ (W. H. Auden)“, zit. In: ebd., S. 112.

¹⁴⁹ „This illusion [of a nation as endowed with virtues superior to those of the rest] is still fostered. The idea that nations have differing characters still prevails. It is the most dangerous and most potent of the elements making for war.“, in: ebd., S. 2.

¹⁵⁰ vgl. beispielsweise die häufige Referenz auf polittheoretische Schriften (u.a. Platons *Der Staat*), ebd., S. 14, oder die These, „[...] when we speak of ‚a country‘, we really mean the rulers of that country.“, in: ebd., S. 23.

¹⁵¹ Allerdings unterläuft dem Autor hier derselbe Fehler, welchen er in seinem Buch kritisiert, nämlich Verallgemeinerungen anhand beispielsweise klimatischer Unterschiede. Ebd., S. 51.

¹⁵² Ebd., S. 8.

„That people who live under the same sky, feel the same heat and cold, are subject to the same conditions of existence, have certain characteristics in common, it would be ridiculous to deny.“, in: ebd., S. 41.

„Geography lies at the root of history.“, in: ebd., S. 48 oder

„Geography [and economic conditions] decides their destinies far more than conscious stirring.“, ebd., S. 57.

¹⁵³ Ebd., S. 26.

¹⁵⁴ Ebd., S. 65.

„-ehre“, welche zur Aufhetzung von Massen gezielt genutzt werde. Besteht, folgt man der These Fyfes, also die Möglichkeit, Massen selbst zu kriegerischen und damit das eigene Leben bedrohenden Handlungen aufzuhetzen, indem ihnen die Existenz eines höherwertigen Nationalcharakters vorgetäuscht werde¹⁵⁵, ist das zwar nicht der Beweis für dessen Existenz, zumindest jedoch ein Hinweis auf die Existenz eines starken Glaubens an eben diesen¹⁵⁶.

2.2 „Typik“ und „Normalität“

Um sich dem Terminus der „Typik“ oder „Typisierung“ zu nähern, wird hier eine Referenz zu Kants Schematismus-Lehre und zur Idee des „Archtypus“ (insbesondere durch C. G. Jung) in der Analytischen Psychologie gezogen.

Kants Theorie des Schematismus, aufgestellt in der *Kritik der reinen Vernunft*, bedeutet zunächst eine Analogisierung von Verstandesleistung und dem Rückgriff auf Vorstellungsbilder, die sogenannten Schemata¹⁵⁷. Der Verstand nimmt so Bezug auf Schema, beziehungsweise Urbilder und Muster, um eine sinnvolle Bildung und Anwendung von Begriffen zu konstituieren.

Hannah Arendt vergleicht Kants Entwurf mit dem des altgriechischen „nous“ des Philosophen Parmenides, welches das „Vermögen, die Dinge zu schauen, die, obgleich abwesend, anwesend sind“ bezeichne¹⁵⁸.

Einen wesentlichen Akzent setzt Kant hier auf die klare Differenzierung von Bildern der Vorstellung und jenen der Wahrnehmung. Dabei nenne er die „Vorstellung [...] von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, [...] das Schema zu diesem Begriffe“¹⁵⁹. Damit schließt er die Wahrnehmung in diesem erkenntnistheoretischen Prozess aus. Diese besitze eben „keine wahre allgemeine Gültigkeit“¹⁶⁰.

„Verstandesbegriffe“, anders als empirische, beziehungsweise sinnliche, Anschauungen,

¹⁵⁵ Vgl. insbesondere das Kapitel *'My country, tis of thee...'*, in: ebd., S. 204-213.

¹⁵⁶ Vgl. auch „No one really believes in national character. They only believe they believe.“, in: ebd., S. 226.

¹⁵⁷ „Dann da wir gesehen haben [...] daß reine Begriffe a priori, außer der Funktion des Verstandes in der Kategorie, noch formale Bedingungen der Sinnlichkeit (namentlich des innern Sinnes) a priori enthalten müssen, welche die allgemeine Bedingung enthalten, unter der die Kategorie allein auf irgend einen Gegenstand angewandt werden kann. Wir wollen diese formale und reine Bedingung der Sinnlichkeit, auf welche der Verstandesbegriff in seinem Gebrauch restringiert ist, das Schema dieses Verstandesbegriffs, und das Verfahren des Verstandes mit diesen Schematen den Schematismus des reinen Verstandes nennen.“, Kant 1974, S. 189. Vgl. auch Heidegger 1998, S. 100-101.

¹⁵⁸ Arendt 1985, S. 105.

¹⁵⁹ Kant 1974, S. 189.

¹⁶⁰ Ebd., S. 231.

seien als Erscheinungen in der Wahrnehmung nicht referenziell¹⁶¹. Vielmehr setzt Kant hier anstelle der Wahrnehmung (oder Anschauung) die Einbildungskraft als Bedingung für bildhafte Vorstellungen und ihre (spätere) empirische Anwendung. Das Schema fungiert für Kant in einer Art der Vermittlung (für den Kant die Adjektivierung der „Transzendentalität“ gebraucht) zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. Es findet sowohl a priori in der Synthese zu begrifflich einheitlichen Abstraktionen (ohne additive Erfahrungswerte) statt, als auch reflektiv im Abgleich dieser mit einer speziellen empirischen Wahrnehmung¹⁶². Der Verstand ordnet also die einzelne Anschauung unter einen vorab (durch die Einbildungskraft, nicht jedoch durch bereits gesammelte Erfahrung, generierten) allgemeinen Begriff, die Kategorie¹⁶³. Dieser sei insofern wesentlich subjektiv (Kant verwendet hierfür den Begriff der „Gemütskräfte“¹⁶⁴). Die Forschung zu Kants Theorie des Schematismus setzt verschiedene Akzente. Im Folgenden werden insbesondere jene behandelt, die von weiterführender Bedeutung für die Ansätze dieser Arbeit und die Aufschlüsselung des Begriffs der „Typik“ sein dürften.

Mit dem Begriff des „Antizipationsschemas“¹⁶⁵ (Oswald Külpe / Hermann Cohen) wird das Schema als Bedingung für die Ausschließlichkeit einer einzigen Art der Wahrnehmung bestimmt. Antizipation wird hier also als gedankliche Vorwegnahme einer Wahrnehmung definiert.

Karl R. Popper geht noch einen Schritt weiter: „Wir müssen [interpretiert er Kant], die Idee aufgeben, daß [sic!] wir passive Zuschauer sind, die warten, bis die Natur ihnen ihre Gesetzmäßigkeiten aufdrängt. An die Stelle dessen müssen wir den Gedanken setzen, daß [...] wir, die Zuschauer, ihr die Ordnung und die Gesetze unseres Verstandes aufzwingen.“¹⁶⁶ Damit erhält Kants Schematismus eine stark deterministische Konnotation.

Das Konzept des Schematismus ließe sich so auch in Anlehnung an eine der zentralen Thesen der griechischen Philosophie verstehen: Platons Ideenlehre. Die Idee (oder metaphysische, abstrakte Wesenheit – vergleichbar mit Kants „Vorstellung“) bestimme das einzig Wahre, da sie allein ewig, identisch und vollkommen sei¹⁶⁷.

Poppers oben zitiertes „wir“ referiert auf ein Kollektiv, das auch in der Theorie des

¹⁶¹ Ebd., S. 160.

¹⁶² Zum Begriff der „Urteilkraft“, ebd., S. 184.

¹⁶³ Ebd., S. 189.

¹⁶⁴ Vgl. Bittner 1973.

¹⁶⁵ Külpe 1921, S. 85.

¹⁶⁶ Popper 1992, Bd. 1, S. XXVI.

¹⁶⁷ Bostock 1986, S. 194.

Archetypus in der Analytischen Psychologie auftritt¹⁶⁸. Im Unterschied zum persönlich Unbewussten, das sich aufgrund individueller Erfahrungen bildet, definiere – für Carl Gustav Jung – das „kollektive Unbewusste“¹⁶⁹ die Grundlage für Urbilder allgemeiner Vorstellungsmuster, die Archetypen¹⁷⁰. Diese verstehen sich für Jung als psychische Strukturdominanten, welche als unbewusste Wirkfaktoren das Bewusstsein präfigurieren, strukturieren und beeinflussen¹⁷¹.

Jung entwickelte – neben dem tiefenpsychologischen Konzept der Archetypen – einen davon, trotz der Begriffsähnlichkeit, inhaltlich weitestgehend unabhängigen praktischen Arbeitsansatz. In seiner Publikation *Psychologische Typen* von 1921 stellt er ein Modell der Kategorisierung von acht verschiedenen Patiententypen und – respektive – ihren Behandlungsarten vor¹⁷².

Damit nähert sich der vorliegende Einstieg in die Diskussion um den Begriff der „Typik“ bereits einer Vorannahme: Jungs Typenmodell manifestiert seine Vorstellung einer Möglichkeit der adäquaten Einordnung von Individuen unter zuvor festgesetzten Kategorien.

Die Verfolgung eines derartigen Konzepts lässt sich in einer Tradition betrachten, deren Beginn mit Hippokrates' Humoralpathologie, der sogenannten Viersäftelehre, anzusetzen wäre¹⁷³. Zwar wird diese selbst noch vor einem weniger psychologischen, denn medizinischen Hintergrund entwickelt. Sie wird schließlich jedoch zum Ausgangspunkt der sogenannten Temperamentenlehre, welche beide Bereiche integriert. Galen (oder Galenus) von Pergamon nahm die humoralpathologischen Annahmen Hippokrates' als Basis für die jeweilige Zuordnung eines Temperaments zu einer Körperflüssigkeit. Je nach genetischer Dominanz einer dieser Flüssigkeiten, bildet sich eine jeweilige psychische Verfassung (Cholerik, Melancholie, Phlegmatismus oder Sanguinik) heraus¹⁷⁴.

Die Theorie einer derart möglichen Kategorisierung ist bis ins 20. Jahrhundert zu verfolgen. So finden sich Weiterentwicklungen, beziehungsweise Varianten, beispielsweise in der faktorenanalytischen Persönlichkeitstheorie des Psychologen

¹⁶⁸ Die Anstöße zu einer Verfolgung der Typenlehre innerhalb des Feldes der Psychologie mit Hilfe ausgewählter Quellen erhielt die vorliegende Arbeit durch Gespräche mit der Dipl.-Psychologin Marion Wüst.

¹⁶⁹ Jung 1976, S. 55 und 56.

¹⁷⁰ Jung 1991, S. 8.

¹⁷¹ Carl Gustav Jung, zit. in: Jacobi 1957, S. 31.

¹⁷² Jung 1994.

¹⁷³ In der Viersäftelehre von Hippokrates wurden die vier Körperflüssigkeiten Gelbe und Schwarze Galle, Blut und Schleim als Faktoren betont, die den allgemeinen Gesundheitszustand sowie Krankheitsbilder beeinflussten. Vgl. Schöner 1964, S. 22.

¹⁷⁴ Ebd., S. 86.

Hans Eysenck¹⁷⁵, der Pädagogik Rudolf Steiners^{176,177} und – in stark modifizierter Form – der physischen Konstitutionslehre Ernst Kretschmers¹⁷⁸.

Jungs dennoch insofern fortschrittliches Konzept, welches nun psychische Symptome unabhängig von körperlichen Bedingungen verstand, sieht sich wiederum als Basis für eine Reihe von Theorien zur sogenannten Typenlehre. Der vorliegende Text orientiert sich bei der folgenden Betonung von vier Linien der Persönlichkeitstypologie (Sozionik, Cybernetic Mindscape Theory von Maruyama, Fünf-Faktoren-Modell und Myers-Briggs-Typologie) an den Ausführungen von Gerhard Fink und Wolfgang Mayrhofer¹⁷⁹. Außerdem hebt er insbesondere die Elemente hervor, die der hier verfolgten Thematik entsprechen.

Die Einteilung in 16 differenzierbare Typen haben Sozionik und Myers-Briggs-Typologie gemein. Letztere ergibt sich mittels eines, durch die Psychologinnen Katherine Cook Briggs und Isabel Myers anhand von Messreihen entwickelten, Fragebogens, des sogenannten Myers-Briggs-Typindikators.

Die Sozionik, entwickelt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der litauischen Wissenschaftlerin Ausra Augustinavičiute, beinhaltet unter anderem ein prognostisches Modell der Beziehungsanalyse zwischen den (dafür allerdings zuvor einzuordnenden) jeweiligen Typen¹⁸⁰.

Im Fünf-Faktoren-Modell werden schließlich nur fünf Hauptdimensionen der Persönlichkeit angenommen, die sogenannten „Big Five“. Ausgehend von der Annahme, Persönlichkeitsmerkmale seien anhand von bestimmten Faktoren ablesbar, entwickelten u.a. Gordon W. Allport und Hans Eysenck statistische Techniken der Faktorenanalyse¹⁸¹. Diese wiederum dienten Paul T. Costa und Robert R. McCrae als Basis eines Persönlichkeitstests, des sogenannten NEO-Fünf-Faktoren-Inventar (NEO-PI-R)¹⁸². Die „Big Five“ gelten als unabhängig und prinzipiell kulturstabil¹⁸³.

Dem entgegengesetzt begreift beispielsweise Magoroh Maruyamas Mindscapes-Theorie

¹⁷⁵ Hirsch 1989.

¹⁷⁶ Steiner 2012.

¹⁷⁷ Die Tatsache, dass beiden der genannten Personen Bezug zu rechtsextremen Kontexten (Eysenck publizierte in rechtsextremen Zeitungen, Steiner äußerte sich diskriminierend zur sogenannten Rassenfrage und dem Judentum) nachgewiesen wird, dürfte hier eine weiterführende Diskussion durchaus legitimieren, kann in diesem Rahmen jedoch leider nicht geleistet werden.

¹⁷⁸ Kretschmer 1921.

¹⁷⁹ Fink / Mayrhofer 2009.

¹⁸⁰ <http://socioinics.us/theory/relations.shtml>.

¹⁸¹ Cervone / John / Pervin 2005, S. 293.

¹⁸² Ebd., S. 328.

¹⁸³ Ebd., S. 325.

nicht allein Persönlichkeits-, sondern auch kulturelle Typen in seine Analyse mit ein¹⁸⁴.

Anhand dieses stark selektiven Aufrisses philosophischer und psychologischer Konzepte, die auf dem Verständnis der Existenz einer Typologie beruhen, dürften einige Aspekte angesprochen worden sein, die für die folgenden Überlegungen nochmals verdeutlicht werden sollen. Dies betrifft unter anderen drei (exogene) Faktoren im Feld der theoretischen Typenlehre. Diese sieht sich sowohl in einer bereits Jahrtausende alten Tradition, die teilweise sehr differenzierte Modifikationen aufweist. Ebenso verweisen ihre jeweils zeitgenössischen, prominenten Vertreter (Hippokrates, Kant, Jung etc.) und ihre auch heutige praktische Anwendung und damit Anerkennung (insbesondere „Big Five“) auf eine kontinuierliche Aktualität der Thematik. Außerdem belegen die Quellen eine theoretische und wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Schemata, Archetypen und Typen. Die auf populärwissenschaftlicher Ebene präsente Kategorisierung von Individuen in typologische Gruppen (vgl. die Umfragen der Art „Welcher Typ bist Du?“ in diversen Zeitschriften) findet also auch auf einem wissenschaftlichen Niveau Anerkennung.

Inhaltlich kann – über die fachlichen Grenzen hinaus – beobachtet werden, dass die Vorstellung von Typen strukturell der Einordnung von Individuen zu diesen Typen vorangestellt ist. Zwar gibt es Ansätze, die erst durch die Analyse von Individuen zu einer Ordnung in Kategorien gelangt (vgl. beispielsweise Jungs *Psychologische Typen* und die Theorie der „Big Five“). In einer Antithese gehen andere Theorien jedoch von einer a priori gültigen Existenz der Vorstellung von Typen aus (vgl. unter anderen Kant und Jungs „Archetypen“). In jedem Fall gehört es zur Basis jeder der auf die Idee von „Typen“ zurückgreifenden Theorien, dass Erscheinungen, Objekte oder Individuen unter bereits gebildeten Kategorien subsumiert werden könnten.

Dies entspricht so auch einer allgemeinen Definition der Typifikation. Dabei werden die Typen durch die Klassifizierung von einzelnen Objekten anhand bestimmter Merkmale (über Ein- oder Ausschlussverfahren) ermittelt. Lexikalisch wird die Typenlehre dementsprechend als „methodisches Hilfsmittel, mit dem reale Erscheinungen geordnet und überschaubar gemacht werden, indem das als wesentlich Erachtete zum Ausdruck gebracht“¹⁸⁵ werde, bestimmt.

¹⁸⁴ Maruyama 1992, S. 2. Sowie Barr 1994: „Maruyama suggests that mindscapes are culturally based but not necessarily culturally dependent.“

¹⁸⁵ <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/typologie.html>.

– „What is normal? Look at that tree!“ (zeigt auf einen Laubbaum) „That tree is normal. And now look at this tree!“ (zeigt auf einen ähnlichen Baum mit wenigen, aber wahrnehmbaren äußeren Differenzen) „This tree is ... mad!“ (Szene aus Jerzy Skolimowskis Film *The Shout*, 1978)¹⁸⁶

Die Bestimmbarkeit der Faktoren, die den einen Baum dem Bereich des Normalen, den anderen jenem des Abnormalen zuschreiben, scheint vollständig unmöglich. Allein subjektive Kategorien des jeweiligen darüber zu entscheidenden Individuums können diese formulieren. Insofern kann es wirksam im Folgenden nicht um eine Definition des Normalen gehen. Vielmehr muss die Definierung des Normalen betrachtet werden, also aufgrund welcher Faktoren eine Erscheinung als normal, beziehungsweise warum etwas als Abweichung beurteilt werde.

„Normalität ist unter Psychologen und Soziologen ein reichlich unsicherer Begriff.“¹⁸⁷ Dennoch ist er fest und meist unreflektiert im populären, allgegenwärtigen Sprachgebrauch verwurzelt¹⁸⁸. Der Duden vermerkt für das Adjektiv „normal“ zwei Wortbedeutungen: sowohl „der Norm entsprechend; vorschriftsmäßig“ als auch „so [beschaffen, geartet], wie es sich die allgemeine Meinung als das Übliche, Richtige vorstellt“¹⁸⁹. Der erste Teil dieser Definition erfordert eine hier zu betonende Feststellung. Von der „Norm“ als Subjektiv werden zwei verschiedene, inhaltlich deutlich zu unterscheidende Adjektive abgeleitet: „normal“ und „normativ“. Entgegen der Wortbedeutung des „Normalen“, ist unter „normativ“ das als Norm Geltende sowie das Norm Setzende zu verstehen^{190,191}. Die „Norm“ hat dementsprechend zwei Funktionen, die der Präskription (Dies soll als normal gelten!, beziehungsweise Dies soll zur Norm werden!) und die der Evaluation (Ist dies normal?, beziehungsweise Entspricht es der Norm?). Zwar sind die Richtungen dieser beiden Äste, die vom Stamm „Norm“ aus wachsen, hier klar zu differenzieren. Dies betrifft jedoch nicht unbedingt auch den praktischen Sprachgebrauch. So kann das „Normale“ durchaus eine imperative, verhaltensregelnde Konnotation erhalten¹⁹².

Den Aspekt der Beurteilung, den die Anwendung des Begriffs „Normalität“ beinhaltet, begreift auch dessen soziologische Definition mit ein. Normalität formuliert

¹⁸⁶ *The Shout*, Großbritannien 1978, Regie: Jerzy Skolimowski, 0:07.

¹⁸⁷ Tilmann Moser, Buchdeckel zu Fromm 2010.

¹⁸⁸ Sohn / Mehrrens 1999, S. 7.

Sowie Link 2009, S. 17.

¹⁸⁹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/normal>.

¹⁹⁰ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/normativ>.

¹⁹¹ Diese deutliche Differenzierung ist insofern zu machen, als dass im Folgenden eine Verwechslung von normal und normativ vermieden werden soll, da ebenso wie zur Definition von „Normalität“ auch theoretische Überlegungen zu skriptiven Normen existieren, beispielsweise in der Soziologie, vgl. u.a. Popitz 2006.

¹⁹² Vgl. die folgenden Ausführungen insbesondere zu Foucault, Gruen und Goffman.

selbstverständliche soziale Normen und Verhaltensweisen in der Gesellschaft, die (scheinbar) nicht mehr der Erklärung noch Entscheidung bedürften. Im Allgemeinen lassen sich fünf Formen von Normalität, je nach Orientierungsbezug, differenzieren: die ideale (am erwünschten Zustand), funktionale (an Leistungsfähigkeiten), statistische (am Durchschnitt), kollektive (an soziokulturellen Determinanten) und individuelle (an der Angemessenheit im Einzelfall) Norm¹⁹³.

Vergleichbar mit dem Aufsatz zum Begriff der „Typik“, führt auch hier ein Theoriebegleiteter Weg über die Psychologie, hier insbesondere die Psychoanalyse.

Erich Fromm ging davon aus, dass Defekte der menschlichen Natur („Perversionen“) ein „Produkt pathologischer, auf Zwang und Unfreiheit beruhender gesellschaftlicher Verhältnisse“ darstellten¹⁹⁴. Da die Unterdrückung bestimmter menschlicher Grundbedürfnisse oder eben -eigenschaften durch Mechanismen innerhalb einer Gesellschaft passiere, sei auch die Kultur verantwortlich für das Auftreten gewisser Defekte. In einem weiteren Schritt folgert Fromm, insofern als dass eben jene Defekte in der jeweiligen Gesellschaft verbreitet seien, werde man sie genau dort als Normalität (und also nicht als defizitäre Abweichung) wahrnehmen¹⁹⁵. Aufgrund seines Betätigungsfeldes begriff Fromm Normalität immer als beschreibenden Ausdruck der Psyche. Allerdings verstand er ihn nicht als tatsächlich deskriptiv, sondern als subjektiv beurteilende Mehrheitsentscheidung¹⁹⁶. Da sich jene beiden Bereiche antithetisch gegenüberstehen könnten, ergebe sich für ihn ein (potentielles) Fazit: "Die Normalsten sind die Kränksten. Und die Kranken sind die Gesundesten."¹⁹⁷ (Gesundheit darf hier als Synonym für Normalität verstanden werden, da sie sich auf die psychische Gesundheit bezieht, die man üblicher Weise als Normalität bezeichnet.)

Jürgen Link stellt in seiner Studie zu Theorien von „Normalität“ eine entscheidende Frage: „Ist Normalität eine moderne Emergenz oder eine anthropologische Konstante?“¹⁹⁸ Er führt aus, dass das „Normale“, auch als Begriff, erst in Beziehung zu moderner Massenproduktion und der Erhebung und statistischen Analyse von Massendaten in Erscheinung getreten sei¹⁹⁹.

¹⁹³ Payk 2010, S. 49.

¹⁹⁴ Fromm 1999, S. 247.

¹⁹⁵ Ebd..

¹⁹⁶ Fromm zeigt die Bestimmung von seelischer Gesundheit anhand der Anpassung des Individuums an die Gesellschaft, unabhängig von der tatsächlichen seelischen Beschaffenheit („gesund oder verrückt“) der Gesellschaft. Fromm 2009, S. 17.

¹⁹⁷ Erich Fromm, zit. in: Funk / Ferst 2002, S. 18.

¹⁹⁸ Link 2009, S. 19.

¹⁹⁹ Link 2009, S. 20.

Normalität könne also als „Produkt einer historischen Entwicklung“²⁰⁰ verstanden werden. Michel Foucault trifft eine ähnliche Einschätzung, wie sie auch bei der Untersuchung zur Definierung des „Everyday“ aufkommen wird. Bei seiner Definition, beziehungsweise Wortbildung, der „Normalisierungsgesellschaft“ geht er von einer gesellschaftlichen Herausbildung von Normen und Normalitäten, ebenso wie von Abweichungen und Abnormalitäten aus²⁰¹, die aufgrund der Dominanz bestimmter gesellschaftlicher Kräfte geschehe: „Eine Normalisierungsgesellschaft ist der historische Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie“²⁰². Normalisierung bezeichne also die Produktion und Reproduktion von Normalitäten.

In konsequenter Weiterentwicklung dieser These kann man Arno Gruens *Der Wahnsinn der Normalität – Realismus als Krankheit: eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität*²⁰³ lesen. Wahnsinn wird in Gruens Publikation weniger in einem psychoanalytischen, denn im Sinn von Unmenschlichkeit verwendet. Diese werde, so Gruens These, zu bestimmten Zeiten in bestimmten Gesellschaften (Gruen bezieht sich vorrangig auf das nationalsozialistische Regime und die Zeit des Dritten Reichs) nicht mehr als solche erkannt, sondern demgegenüber als „normal“ empfunden. „Während jene als verrückt gelten, die den Verlust der menschlichen Werte nicht mehr ertragen, wird denen Normalität bescheinigt, die sich von ihren menschlichen Wurzeln getrennt haben“²⁰⁴.

Auch Erving Goffman trifft eine Unterscheidung von Normalität und Stigma, welche abhängig von der jeweiligen gesellschaftlichen Ideologie zu verstehen sei. Besondere Attribute körperlicher, charakterlicher oder phylogenetischer Art würden durch die Stigmatisierung innerhalb der Gesellschaft zu, der Identität immanenten, Stigmata²⁰⁵. Unter den drei Strategien des Umgangs mit diesen Stigmata funktioniere jene des Ausbrechens als eine Neudefinition von Normalität. Indem mit gesellschaftlichen Normalitätserwartungen demonstrativ gebrochen werde, bilde sich hier ein unabhängiges, neues Verständnis von Normalität heraus.

Als Gegenentwurf dazu dürfte man Goffmans Entwurf zur Schein-Normalität („phantom normalcy“) interpretieren. Das Individuum demonstriere hier seine Identität mit der Gesellschaft, indem es deren Erwartungen von Normalität nach außen, also scheinbar, erfülle²⁰⁶.

²⁰⁰ Sohn / Mehrrens 1999, S. 7.

²⁰¹ Ebd..

²⁰² Foucault 1977, S. 162.

²⁰³ Gruen 2006.

²⁰⁴ Ebd., S. 10.

²⁰⁵ Goffman 1974, S. 56.

²⁰⁶ Krappmann 2000, S. 74.

Eine Verformung dieser Art der Normalitäts-Schaffung stellt die sogenannte „Normopathie“ dar. Die noch relativ wenig erforschte sogenannte „normopathische Persönlichkeitsstörung“ bezeichnet die „Über-Anpassung“ an sozio-kulturelle Normen²⁰⁷. Hierin bestätigte sich also Fromms These des „kränksten Normalsten“.

2.3 Theorien zum Alltäglichen – der künstlerische Entwurf von „The Everyday“

Vorerst soll ganz unbedarft, ohne den Rückgriff und Einbezug von theoretischen Ansätzen, folgende Überlegung angestellt werden: Der „Alltag“ an sich ist ein künstliches Konstrukt. Die These eines „Alltags“ ist unter der Voraussetzung, dass sowohl jedes Individuum denselben Tag anders erlebe als auch der eine Tag nicht dem nächsten gleiche, nicht haltbar.

Dies drückt sich auch anhand der Kritik Henri Lefebvres am Versuch einer Definition des „Everyday“ aus: „Over the last few years there have been volumes and even entire series dedicated to everyday life in such and such a society, at such and such an epoch. Sometimes these are the work of serious historians. But do you honestly believe that they do not bypass history, that they are not merely marginal and anecdotal?“²⁰⁸. Martha Rosler argumentiert, die Idee des „Everyday“ sei Teil einer Mythologie, welche sich aus einer Klassengesellschaft ergebe: „Ideology in class society serves the interests of the class that dominates.“ Insofern stilisiere sich der Begriff der ‚[...] middle class‘, a mystified category standing in for the image of the dominant class.“²⁰⁹. Das als „Everyday“ angenommene Konstrukt spiegele dementsprechend allein die Vorstellung eines „Everyday“ durch diese dominante Klasse wieder. Diesen Zugang zum „Everyday“ legen auch die fiktiven Tage- und Notizbüchern von Annette Messenger (1971-1974)²¹⁰ nahe. Die Vortäuschung eines (erfundenen, an Lehrbüchern orientierten) Alltags verweist auf die Definierung des „Everyday“ durch eine dominante Instanz. Dementsprechend assoziiere, wiederum mit Lefebvre gesprochen, das „Everyday“ all jene Bereiche und Institutionen, die in ihrer Einheitlichkeit und Totalität das konkrete Individuum determinierten²¹¹. Michel de Certeau konzentriert sich so auch in seiner Studie sozialer Beziehungen auf die

²⁰⁷ Kraus 2007, S. 205.

²⁰⁸ Lefebvre 2002, S. 20.

²⁰⁹ Rosler 2004, S. 3.

²¹⁰ Rebecca J. DeRoo: Annette Messenger's Images of the Everyday, in: Johnstone 2008, S. 164-170, hier: S. 164.

²¹¹ Lefebvre 2002, S. 31.

Differenz zwischen den „laws, rituals and representations imposed by the dominant order, and the subversive practices of compliance, adoption and interpretation by the weak“²¹². Allerdings kann diese Beobachtung wiederum als Basis für die These fungieren, das „Everyday“ stelle sich – unter Vernachlässigung der Unterschiede von Representation und Aneignung – schließlich vielleicht doch als übergreifende Einheit dar.

Vergleichbar mit den zuvor analysierten Begriffen „Typik“ oder „Nationalcharakter“, beinhaltet der Terminus des „Alltags“ Subjektivität, Ungenauigkeit, sowie das Risiko zur Polemik und Vereinnahmung. Darüber hinaus steht er mit den beiden genannten Begriffen in einer Art der Verwandtschaft. „Alltag“ begreift das undifferenziert „Typische“ und „Charakteristische“ mit ein. In der Literatur wird das Konzept des „Everyday“ einmal treffend mit einer Amöbe assoziiert, deren Natur und Form sich entsprechend der inhaltlichen Grundlage verändere, die sie absorbiere und von der sie umgeben werde²¹³.

Dennoch beschreibt der Begriff „Alltag“, beziehungsweise „Everyday“, ein Phänomen, welches unreflektiert zu einem Teil des hypothetischen Grundlagenverständnisses geworden ist. Der Alltag in seinem konventionellen Sprachgebrauch erscheint entindividualisiert und austauschbar – „all“umfassend.

Jene Problematik in der Auseinandersetzung mit dem „Everyday“ als einerseits scheinbar gegenwärtige Greifbarkeit und andererseits konstruiertes Abstraktum vermittelt die Künstlerin Annette Messager mit ihrer Idee des „Patchwork“: die Collagierung verschiedener Medien entspreche der zeitgenössischen Kultur: „In the end my work is nothing but a very large patchwork, just like our culture is cobbled together, a bric-à-brac of different elements, of heterogeneous recollections juxtaposed like a patchwork quilt that constitutes our identity [...]“²¹⁴.

Im Folgenden wird der Alltag zum theoretischen Gegenstand²¹⁵. Sowohl aufgrund der mehrheitlich englischsprachigen Textgrundlage, insbesondere aber auch aufgrund einer Betonung des „Alltäglichen“ als theoretischem Diskursinhalt, wird hier vorrangig der englische Begriff des „Everyday“ verwendet.

Nikos Papastergiadis versucht mit *'Everything That Surrounds': Art, Politics and Theories of the Everyday* einen (historischen) Abriss zur Beschäftigung mit und

²¹² de Certeau 1988, S. XIII.

²¹³ Papastergiadis 1998, S. 23.

²¹⁴ Messager 2006, S. 354.

²¹⁵ Kristin Ross verweist auf die wegweisende Rolle Henri Lefebvres, das „Everyday“ zum theoretischen Gegenstand zu erheben, wohingegen es zuvor größtenteils das „Nicht-Philosophische par excellence“ verkörperte. Vgl. Ross 1997.

Theorie zum „Everyday“²¹⁶. Darin konturiert er vorerst dessen Schwierigkeit aufgrund der historischen Begriffsmodifikationen und dem in sich auch oppositionellen Bedeutungsumfang²¹⁷. Die Genealogie des Konzepts des „Everyday“ ließe sich beispielsweise bereits bis in die Antike zurückverfolgen – in der positiven Konnotation eines „guten Lebens“. Papastergiadis greift außerdem die diskrepanten Begriffsbedeutungen und -verwendung im Marxismus und der Psychoanalyse unter Freud auf. Anhand ihrer unterschiedlichen Ausrichtung wird noch einmal die Problematik einer erschöpfenden Definierung bewusst.

Fraglos ist, gerade aufgrund der bereits konstatierten Konturlosigkeit des Begriffs, jede Definition des „Everyday“ subjektiv. Dennoch existieren gewisse Leitlinien, an denen man sich bei einem Versuch seiner Einordnung orientieren kann.

So weist Michael Sheringham in seinem Aufsatz *Configuring the Everyday* auf vier Zugänge zum „Everyday“ hin²¹⁸. Während eine Reihe von Objekten (wie Nahrungsaufnahme, Telephonieren, Einkaufen etc.) allgemein mit dem „Everyday“ identifiziert würden, dürfe man die Alltäglichkeit nicht als deren Aggregat oder Eigenschaft verwechseln. Vielmehr beinhaltet die Alltäglichkeit sie, da sie Teil „gelebter Erfahrung“ darstellten. Außerdem impliziere Alltäglichkeit Gemeinschaft. Zwar verweigere sich das „Everyday“ dem Ereignis (dessen Eigenschaft immer das Außergewöhnliche darstelle) und damit historischer Geschichte. Dennoch verkörpere es – geteilte und sich kontinuierlich verändernde – Geschichtlichkeit. Schließlich zersetze sich die Alltäglichkeit (beziehungsweise löse sich in Statistiken und Datenmaterial auf), wenn das „Everyday“ zum Objekt genauerer Analyse gemacht werde.

Dieses „Everyday“ ist innerhalb des Kunstkontextes sowohl formal wie auch inhaltlich Material geworden. Alltagsgegenstände werden zu Kunstgegenständen²¹⁹ und/oder Kunstwerke formulieren, beziehungsweise kommentieren, präsupponierte Alltagsphänomene (Einer der *Fifty Helpful Hints on the Art of the Everyday* von Allan Ruppersberg lautet: „Art should make use of common methods and materials so there is little difference between the talk and the talked about.“²²⁰). Damit wird auch auf die – zumindest theoretische – Möglichkeit eines allgemeinen Verständnisses jener

²¹⁶ Papastergiadis 1998.

²¹⁷ Papastergiadis bezieht sich hier auf Scott McQuire: „While the term ‚everyday‘ has longstanding oppositional connotations [...] what it represents has undergone significant mutations in the passage.“, in: Scott McQuire: ‚Unofficial Histories‘, in: *Archives and the Everyday*, [= Kat. Canberra Art Space, Canberra 1997], Canberra 1997, zit. in: Papastergiadis 2010, S. 23.

²¹⁸ Die folgenden vier Thesen sind in paraphrasierter Form folgendem Text entnommen: Sheringham 2007, S. 386.

²¹⁹ Vgl. das wohl bekannteste Beispiel *Fountain* (1917) von Marcel Duchamp.

²²⁰ Ruppersberg 1985, S. 113.

Kunstwerke innerhalb der Gesellschaft verwiesen²²¹. Entkulturalisierung und Anti-Intellektualismus²²² werden populär – sowohl im Sinne einer exponentialen Beliebtheit als auch einer Gemeinverständlichkeit, einer sogenannten „Volksnähe“.

Stephen Johnstone fasst in der Einleitung zur Materialsammlung *The Everyday*²²³ verbreitete Annahmen zum künstlerischen Sujet „Everyday“ zusammen²²⁴: Erstens, dessen Existenz erst hinter den Schranken des Wahrgenommenen. Zweitens, die Intention einer Konfrontation von Objekten auch außerhalb des Kunstkontexts. Und drittens, dessen Authentizität und Demokratie („[...] it is the place where ordinary people creatively use and transform the world they encounter from one day to another.“²²⁵).

Der Aspekt der Offenlegung des vormals Versteckten oder Übersehenen zieht sich durch die Mehrzahl der Texte zum „Everyday“²²⁶. Eng damit verknüpft ist der vorherrschende Eindruck, der Fokus auf dieses vormals marginale „Everyday“ intendiere eine Art der Aufwertung des Alltäglichen²²⁷. Demgegenüber findet sich die Bezugssetzung von „Everyday“ mit dem „Nichts“, dem Bedeutungslosen²²⁸.

Viktor Misiano exponiert in seinem Katalogbeitrag zur mit *Every day* betitelten Sydney Biennale von 1998 die selbstreflexive Arbeit mit den Strukturen des Alltäglichen: „Art [...] can present a meta-description of the whole cultural context.“²²⁹

So kann man das „Everyday“ auch als Messwert oder Level für soziale Realitäten verstehen. Henri Lefebvre legt seinen Fokus auf die Kritik am Alltag zugunsten einer Optimierung des veränderlichen Zustands²³⁰.

²²¹ Sally Barnes: „These artists were ordinary people, and, in turn, they made art that putatively anyone could understand.“, in: Barnes 1999, S. 122.

²²² Die Begriffe sind John Roberts: *Mad for It! Philistinism, the Everyday and the New British Art*, 1996, entnommen, in: Johnstone 2008, S. 204-212.

²²³ Johnstone 2008.

²²⁴ Stephen Johnstone: Introduction. Recent Art and the Everyday, in: Johnstone 2008, S. 12-23, hier: S. 13.

²²⁵ Ebd..

²²⁶ Vgl. u.a. ebd., oder auch Blanchot 2003: „The everyday escapes.“, S. 239.

²²⁷ Vgl. z. B. Nicholas Serota: „[...] it's a fundamental moral position [...]. I think it is saying: ‚Here is value‘.“, in: David A. Ross und Nicholas Serota: *The Everyday. A Conversation*, 2000, in: Johnstone 2008, S. 76-77, hier: S. 77.

oder das Interesse George Perecs am „[...] potential of the banal to become remarkable, how an ordinary sign can become extraordinary.“, in: Paul Virilio: *On George Perec*, 2001, in: Johnstone 2008, S. 108-110, hier: S. 109.

Auch Warhols Impetus wird dahingehend verstanden: „Warhol himself implies that Pop art trained one to return to everyday life with a new appreciation for the familiar [...].“, in: Barnes 1999, S. 124.

²²⁸ Vgl. z. B. die Interpretation von Hans-Peter Feldmanns Arbeiten durch Helena Tatay, u.a. mit „[...] Feldmann seems to explore the meaninglessness of existence“. in: Helena Satay: *Hans-Peter Feldmann*, 2002, in: Johnstone 2008, S. 120-125, hier: S. 123.

²²⁹ Viktor Misiano: *Radical Quotidian. Art of meta-quotidian*, in: Sparks / Watkins 1998, S. 28-31, hier: S. 28.

²³⁰ Lefebvre 1977, S. 95. „Die Abwertung des Alltagslebens erscheint als einseitig, bruchstückhaft und beschränkt. An die Stelle der indirekten Kritik ist die direkte Kritik getreten. Doch die indirekte Kritik bedeutet eine Rehabilitation, sie wird den positiven Gehalt wieder ins Blickfeld rücken!“

Eine Randbemerkung von Kirstin Ross in ihrem größtenteils auf Lefebvre bezogenen Text zum *French Quotidian* bemerkt, dass sich die sogenannte Amerikanisierung mittels und anhand von Alltagsgegenständen vollzogen habe, nicht unter einem ideologischen Überbau²³¹.

Für die vorliegende Studie erhält außerdem die Bemerkung Maurice Blanchots besonderen Wert: „The everyday is not at home in our dwelling-places; it is not in offices or churches, any more than in libraries or museums. If it is anywhere, it is in the street.“²³² Die Straße besitze, folgt man der These Henri Lefebvres, den paradoxen Charakter, von höherer Bedeutung zu sein als die Orte, welche sie verbinde²³³. Der französische Schriftsteller und Filmemacher George Perec verweist mit seiner klar formulierten Bemerkung, die Straße schaffe sowohl eine Trennung zwischen den verschiedenen Häusern als auch die Möglichkeit ihrer Verbindung, auf ein weiteres Paradoxon²³⁴. Dieses ließe sich als Allegorie verstehen. Die Straße als unnötige Notwendigkeit könnte man – ohne dies hier normativ bestimmen zu wollen – als Symbol für gesellschaftliche Mechanismen deuten.

Wenn die Straße als Synonym des „Everyday“ fungierte, bilde nicht das Kunstobjekt dessen auffälligsten Antagonismus? Die künstlerische Arbeit repräsentiert doch per se eine Außergewöhnlichkeit, selbst wenn sie Material des „Everyday“ verwendet oder in inhaltlicher Assoziation zum „Everyday“ zu verstehen ist. Dementsprechend existiert eine Spannung zwischen dem „Everyday“ und dem „Everyday“ im Kunstkontext. Lyotard formuliert diese Gegenseitigkeit mit: „Art is the flash that rises from the embers of the everyday“²³⁵.

²³¹ „In the 1950s and 1960s, something that could be called itself Americanism [...] was insinuating itself into France not by means of any heavy-handed ideological takeover but precisely through the quotidian: blue jeans, car culture, cleaning products.“, in: Ross 1997, S. 22.

²³² Blanchot 2003, S. 242.

²³³ Henri Lefebvre, zit. in: ebd..

²³⁴ Georges Perec: *The Street*, 1974, in: Johnstone 2008, S. 102-108, hier: S. 102.

²³⁵ Jean-Francois Lyotard, zit. in: Papastergiadis 1998, S. 27.

2.4 Überlegungen zum zeitgenössischen Sittenbild

Fraglos autorisieren gewisse zeitgenössische Arbeiten nur unter Konzessionen die Applikation des kunsthistorischen Terminus „Sittenbild“²³⁶. Vielmehr soll dieser Begriff in einer metaphorischen Abwendung von seinem ursprünglichen Erklärungsgebiet zur Anwendung auf gegenwärtige Kunst entwickelt werden.

Die „Sitten-“, oder „Genremalerei“, zwei seit dem 17. und 18. Jahrhundert geläufige Begriffe²³⁷, definieren jene Gattung der Malerei, welche typische Ausschnitte aus dem Alltagsleben von Vertretern eines bestimmten Standes, beziehungsweise einer gewissen Gesellschaftsschicht oder -gruppe, zeigt²³⁸. Besonders in den Niederlanden gewannen die Sittenbilder im 17. Jahrhundert einen außerordentlichen Umfang, verbreiteten sich daneben allerdings auch in Frankreich, England und Deutschland²³⁹.

Vordergründig scheinen die Diskrepanzen zwischen Arbeiten zeitgenössischer Künstler und den die originäre Charakteristik repräsentierenden Gemälden wie Gerard ter Borchs um 1655 entstandenem Bild *Ein Knabe floht seinen Hund* oder bäuerlichen Genreszenen des um 1605 geborenen flämischen Malers Adriaen Brouwer unüberwindbar. Dennoch können – unabhängig von formalen Strukturen ausschnitt-hafter Szenendarstellung – inhaltliche Parallelen gezogen werden.

Mit Hilfe des Brückenschlags zu einem zeitgenössischen „Format“ der Sekundärliteratur soll der Versuch einer, wenn auch nicht Überwindung, so doch zumindest Umgehung dieses vermeintlichen Antagonismus skizziert werden. Vielfach wird in der Erstellung eines Ausstellungskatalogs Bezug auf unabhängige, literarische, vorrangig belletristische, Texte genommen. Deren Aufgabe scheint in der Pointierung der Aussagen der Bilder und der Veranschaulichung ihrer Narrativität zu liegen. Insofern wird das Ausschnitthafte der Arbeiten veranschaulicht und ihre Zugehörigkeit zu einem kontextuellen Bezugsrahmen fundiert. Die Funktion der Repräsentation (ein Moment steht für einen Tagesablauf, ein Individuum für eine Gesellschaftsgruppe, beziehungsweise -schicht), welche das traditionelle Sittenbild beinhaltet, wird in modifizierter Form aufgegriffen. Das hier geltende Prinzip des „pars pro toto“ ließe sich dementsprechend auch für folgende Verständnismöglichkeiten heranziehen:

²³⁶ Die Idee zu einer Überführung des Terminus „Sittenbild“ in den zeitgenössischen Kontext bestand bereits für die Magisterarbeit der Verfasserin *Cindy Sherman. Soziale Identitäten anhand der Serie Hollywood/Hampton Types 2000-2002*, eingereicht am Institut für Kunstgeschichte der LMU München 2008 unter Prof. Dr. Rainer Crone.

²³⁷ Jeroen Giltaij: *Maler des Alltags. Anmerkungen zur Ausstellung*, in: Giltaij 2005, S. 11-19, hier: S. 12.

²³⁸ Seelig 2010, S. 8.

²³⁹ von Bode / Plietzsch 1956, S. 73.

Objekte fungierten als Porträt einer Gesellschaft; die Abbildung einer Situation sei mit einer generellen Zustandsbeschreibung zu vergleichen etc.²⁴⁰.

Problematischer wird die Wahl des Terminus „Sittenbild“ für zeitgenössische Werke mit der Intention einer Darstellung von Vertretern eines bestimmten Gesellschaftsteils mit der sie in ihrer Funktion als Repräsentant auszeichnenden Typizität²⁴¹. Folglich darf angenommen werden, Werke, die unter dieser Bezeichnung subsumiert würden, reduzierten die darauf gezeigten Personen auf für eben ihr Repräsentanzfeld allgemeingültige Typen ohne individuelle Charaktermerkmale. Dies scheint aufgrund zweier Annahmen zu gegenwärtigen (westlichen) Gesellschaftsstrukturen problematisch. Einerseits widerspricht es dem Individualismus, der vielfach selbst auf staatsrechtlicher Ebene geregelt wird²⁴². Daneben scheint die Darstellung – und damit Anerkennung – von Gesellschaftsschichten oder -klassen in demokratischen Gesellschaften inkonsequent. Die Einteilung in Klassen assoziiert sozialistische Strukturen oder das strenge indische Kastensystem – gedankliche Verknüpfungen, welche mit der Vorstellung einer funktionierenden Demokratie kaum vereinbar sind. Dennoch existieren Hinweise auf eine trotzdem präsente klassengesellschaftliche Ordnung. Dazu gehört unter anderem die unreflektierte und doch regelmäßige Verwendung von dementsprechenden Termini, wie dem der „unteren“ oder „oberen Mittelschicht“ etc.²⁴³. Insofern ließe sich auch hier eine Verbindung zu den Inhalten des traditionellen Sittenbildes schaffen.

Nebenbei wird die Applikation des Begriffs „Sittenbild“ auf zeitgenössische Werke auch durch die darin mehrheitlich bewusst forcierte und prägnant zu beobachtende Ambiguität der Interpretationen gestützt. Gerade die Vieldeutigkeit konstituiert einen großteils einkalkulierten, fundamentalen Aspekt der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhundert²⁴⁴.

Auch das kritische Element des Sittenbildes wird in der zeitgenössischen Kunst aufgegriffen. So sieht beispielsweise Cindy Sherman ihr Werk im Rückblick als von der

²⁴⁰ Vgl. Jeroen Giltaij: Maler des Alltags. Anmerkungen zur Ausstellung, in: Giltaij 2005, S. 11-19, hier: S. 12-13: „[...] seit geraumer Zeit wird die These vertreten, dass auf diesen Gemälden [der holländischen Genremalerei] nicht die Alltagswirklichkeit abgebildet ist, sondern es sich um vom Künstler erfundene Darstellungen mit einer mehr oder weniger verborgenen, anspielungsreichen Bedeutung handelt.“

²⁴¹ Vgl. „A genre piece is a painting featuring human figures who are all anonymous and intended to be anonymous.“, in: Blankert 1987, S. 16.

Sowie: Peter Hecht: Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung, in: Giltaij 2005, S. 20-29, hier: S. 27.

²⁴² Vgl. beispielsweise Art. 2 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland oder die Präambel der Verfassung der USA.

²⁴³ Beispielsweise Neil 2008, S. 86.

²⁴⁴ Kat. München 1999, S. 77.

Gesellschaft selbst inspirierte Analyse des Menschenbildes, in denen sich kontinuierlich ein Moment der Rebellion gegen das Normale finde²⁴⁵.

Unter den erläuterten Restriktionen darf sich in Anschluss an die Belege für eine vorgenommene Parallelisierung möglicherweise die Einführung eines neuen, veränderten Begriffs des „Sittenbilds“ anschließen, der diesen Terminus auch zur Charakterisierung bestimmter Ausprägungen der Gegenwartskunst öffnet. So könnten Shermans *Hollywood/Hampton Types* innerhalb dieser appropriierten Gattungsbezeichnung integriert sein, ebenso wie beispielsweise die *Girlfriends* von Richard Prince oder aber ein Großteil der Arbeiten Nan Goldins. Shores Tankwarte aus *American Surfaces* wären als Repräsentanten ihres Arbeitsfeldes oder einer „Arbeiterschicht“ denkbar. Die Kulissen (im Wortsinn) bei Crewdson dürften sich in ihrer Abkehr von jeglicher Spezifik als Hintergrund für einen typischen Ausschnitt aus dem Alltag einer bestimmten Gesellschaftsgruppe verstehen.

Der innerhalb der vorliegenden Arbeit gewählte Fokus auf das Medium der Photographie bezieht dezidiert einen Aspekt mit ein, den der Rezipient als besonders unmittelbar und direkt erleben wird.

In einem zweiten Schritt funktioniert eine bestimmte Ausdrucksform für diese Direktheit und den Betrachterbezug. Mit der Referenz auf mediale Formate der Alltagskultur (beispielsweise Bewerbungsbilder, „Film Stills“, Urlaubs- oder Modephotographien), repräsentieren diese Bilder in ihrer (scheinbaren) Gewöhnlichkeit im Gegensatz zur „Hohen Kunst“ eine kulturelle Gesamtheit. Analog kann diese genau damit auch erreicht werden, indem sie allgemein zugänglich und verständlich sind. Dieser, unter dem Schlagwort der sogenannten Postmoderne²⁴⁶ gefasste, Aspekt ist einer der Anhaltspunkte für eine vergleichende Analyse bestimmter zeitgenössischer Arbeiten unter der Gattungsbezeichnung „Sittenbild“.

²⁴⁵ Dickhoff 1995, S. 47.

²⁴⁶ Der Begriff der „Postmoderne“, eine hier bewusst in doppelte Anführungszeichen gestellte, „umstritten[e], unklar[e] und inhaltlich nicht voll zu fassen[de]“ (Jahn / Haubenreiser 1995, S. 682) Bezeichnung, erfährt in kaum einem kunsthistorischen Text den Versuch einer Definition, sondern wird als scheinbar eindeutig bestimmbares Merkmal auf bestimmte künstlerische Arbeiten appliziert.

Die Kriterien der „Postmoderne“ wurden aus der Baukunst der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts und dabei wiederum aus der Literatur analog auf Werke der Bildenden Kunst übertragen.

Der Literaturwissenschaftler Frank Hoffmann bestimmt das Zitat einer Darstellungsweise als eines der Kennzeichen „postmodernen Erzählens“ (vgl. Walter 2002, S. 52). Insofern ergibt sich die in der Kunstwissenschaft verbreitete Assoziation der sogenannten Appropriation Art mit der Strömung der Postmoderne.

Einem dokumentarischen Ansatz allerdings konträr, bilden die Bilder ausdrücklich und offensichtlich dennoch nicht die sogenannte Wirklichkeit ab und könnten deshalb treffender als

„[...] Jahrmarktsspiegel, die das Zerrbild uns scheinbar bekannter Dinge zurückwerfen“²⁴⁷,

charakterisiert werden. Damit fundiert sich sprachlich der Versuch der Bilder einer Orientierung an der Wirklichkeit und einer, dieser folgenden, Kommentierung, allerdings bewusst ohne den Anspruch auf (darstellerischen) Realismus²⁴⁸.

²⁴⁷ Matthew Weinstein: Cindy Sherman, in: Goetz 1994, S. 54-61, hier: S. 54.

²⁴⁸ Vgl. Cindy Sherman, in: Sherman / Jocks 1996, S. 241.

3.1 Überall und Nirgendwo. Identifikationsverluste

3.1.1 „Nicht-Ort Amerika“ – eine Argumentation

Das Konstrukt des Ortes wird von den vier im Folgenden herangezogenen Künstlern in jeweils sehr unterschiedlicher Weise gedeutet.

Für Stephen Shores *American Surfaces* liegt er auf der Straße. Im Verweis auf Analogien und Diskrepanzen zur narrativen Form der Road Story wird die Problematik der Identifikation mit einem Ort herausgearbeitet, der sowohl ständig im Vorüberfahren als momenthaft wahrgenommen wird, als auch selbst in einem Übergang begriffen ist. Der Wechsel, einerseits der eigenen Position, andererseits des Ortes, verhindert Festhalten und Stabilität.

Der Ort bei Taryn Simon befindet sich ebenso ohne Haftung in einer Art des „Schwebens“. Bei der Analyse der Eigenschaften des Ortes innerhalb der Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* wird ein Verständnis für dessen Zwischenposition zwischen Fiktion und Realität vermittelt. So erhalten hier Orte, die in der gesellschaftlichen Wahrnehmung nicht existent sind, durch Simons Arbeiten bildliche und textliche Beweiskraft ihrer Existenz. Die entwickelte Begriffskonstruktion des „Schwebeortes“ soll diese Gespaltenheit zwischen zwei Polen manifestieren.

Die Ambivalenz als Wesenskern dokumentieren auch die Protagonisten bei Alec Soths *Broken Manual*. Hier bestimmt sich der Ort in seiner Zugehörigkeit zur Gesellschaft trotz der intendierten Abkehr. Im Bezug zu den Antagonismen Vormärz und Biedermeier sowie Einsiedler und „zoon politikon“ soll die Problematik einer Abspaltung von der Gesellschaft – selbst wenn sich der geographische Ort ändert – deutlich werden.

Während der Beginn des Kapitels die Schwierigkeit eines identitätsbildenden Fixpunktes durch zeitliche und örtliche Veränderung (Stephen Shores *American Surfaces*) benennt, kehrt sich diese Problematik an dessen Ende in ihr Gegenteil: die Stagnation. Die gelbgeschalteten Ampeln auf den Photographien von Gregory Crewdson fungieren als Symbol für eine kafkaeske Vision von Unvollständigkeit, Unsicherheit und Determination. Der Ort – hier im konkreten Fall: vor der gelben

Ampel – kann zum Ausdruck dieser Funktionsstörungen werden.

Die folgende Diskussion bezieht ihren theoretischen Ausgangspunkt in Marc Augés *Nicht-Orten*²⁴⁹. Sie wird Augés Thesen in Relation zu den vorgestellten künstlerischen Arbeiten setzen und anhand von möglichen Analogien zu einer assoziativen eigenen These gelangen.

Der sogenannte „spatial turn“, der in den 1980er Jahren den Raum als kulturelle Größe in den Fokus der Kultur- und Sozialwissenschaften setzt²⁵⁰, wird zum Hintergrund für die Beschäftigung mit dem Phänomen des Nicht-Ortes.

1980 erarbeitet Michel de Certeau in *Kunst des Handels*²⁵¹ eine Gegenüberstellung von statischen Orten und dynamischen Räumen oder eben Nicht-Orten²⁵². Der Ort meint hier die physische Präsenz materieller Grenzziehungen. Der Raum entsteht durch das additive Element einer dynamischen Handlung²⁵³. Der Vorgang der räumlichen Bewegung – in Analogie zu dem des Erzählens – wiederum bedinge den Nicht-Ort. Das Vorübergehen, beziehungsweise das Vorübergehende, sei aufgrund seiner Temporärität ein „Verfehlen“ des Ortes²⁵⁴.

Auch Augé beschäftigt sich mit dem Gedanken einer Differenzierung von anthropologischen Orten und sogenannten Nicht-Orten. In begrifflicher Konsequenz konstruiert er das Modell des Nicht-Ortes durch seine Diskrepanz zum traditionellen, anthropologischen Ort²⁵⁵. Letzterer stelle sich als „das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten“²⁵⁶ dar. „Sie verstehen sich (sie werden verstanden) als identisch, relational und historisch.“²⁵⁷ In der Parallelität von Identität und Relation bilde sich Stabilität, was den historischen Wert des Ortes bedinge²⁵⁸.

Die Basis für eine Beschäftigung mit Räumen, die sich in einer Art der Abkehr zu anthropologischen Orten verhielten, ergebe sich schließlich durch die Veränderungen der „Übermoderne“. Diese Welt sei „[...] der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet“²⁵⁹. Insofern veränderten sich

²⁴⁹ Augé 2012.

²⁵⁰ Döring / Thielmann 2008, S. 9.

²⁵¹ de Certeau 1988.

²⁵² de Certeau 1988, S. 218.

²⁵³ Däumer / Gerok-Reiter / Kreuder 2010, S. 9-10.

²⁵⁴ de Certeau 1988, S. 197.

²⁵⁵ Dem entspricht auch der strukturelle Aufbau des Buches. Dem Kapitel *Der anthropologische Ort* (S. 49-78) schließt jenes des *Von den Orten zu den Nicht-Orten* (S. 79-114) an, in: Augé 2012.

²⁵⁶ Ebd., S. 59.

²⁵⁷ Ebd..

²⁵⁸ Ebd., S. 60.

²⁵⁹ Ebd., S. 83.

sowohl die Räume als auch die Beziehung der Individuen zu diesen Räumen, welche die „Übermoderne“ schaffe²⁶⁰. Der „beschleunigte Wandel“ und das „Übermaß“, die in der „Übermoderne“ die Vorstellungen der Größenordnungen von Zeit und Raum charakterisieren würden, verlangten nach einem (anthropologischen, methodischen) Nachdenken über diese Prozesse²⁶¹.

Die Verknüpfung des Begriffs des Ortes mit einer „in Zeit und Raum lokalisierten Kultur“²⁶², hebe sich also für den des Nicht-Ortes auf: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“²⁶³

Anstelle der Identität erzeuge der Nicht-Ort eine „geteilte“ oder „provisorische“ Identität der Teilhaber der jeweiligen Situation (Passagiere, Kunden etc.)²⁶⁴. Der Raum, in den sich das Individuum hier begibt, generalisiert seine Identität.

„Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“²⁶⁵

Stephanie Weiß macht in ihren „kulturanthropologischen Anmerkungen zu Marc Augé“²⁶⁶ auf den Verweischarakter der Nicht-Orte aufmerksam. Diese könnten paradigmatisch komplexe gesellschaftliche Wirk- und Funktionszusammenhänge der gegenwärtigen Gesellschaft ausdrücken.

Die Wahrnehmung einer Kongruenz von Augés Analyse von Nicht-Orten und den Eigenschaften der Orte bei den betrachteten künstlerischen Arbeiten wird im Hinblick auf die Problematik einer Identifikation beinahe unvermeidlich. Daneben gibt es weitere, stärker detaillierte Anknüpfungspunkte innerhalb einer vergleichenden Betrachtung.

In der Konkretisierung des „anthropologischen Ortes“, spricht Augé von den „Arterien“ der Städte und Dörfer, bei denen sich die Straßennamen in weiten Teilen mit lokal oder national wichtigen Personen oder Ereignissen verbänden²⁶⁷. Die damit assoziierte Vorstellung antizipiert in zweierlei Hinsicht einen Widerspruch mit den vorgestellten künstlerischen Arbeiten, beziehungsweise generellen amerikanischen Gegebenheiten. So differieren Crewdsons leere Straßen mit vereinzelt Figuren in derartiger Weise vom

²⁶⁰ Ebd., S. 96.

²⁶¹ Ebd., S. 33-39.

²⁶² Ebd., S. 42.

²⁶³ Ebd., S. 83.

²⁶⁴ Ebd., S. 102.

²⁶⁵ Ebd., S. 104.

²⁶⁶ Weiß 2005.

²⁶⁷ Augé 2012, S. 73.

Begriff der „Arterie“, dass sie die Allegorie der „Blutleere“ erlauben würden. Außerdem unterscheidet sich die Straßenbezeichnung in Amerika von Augés an seiner französischen Heimat orientierter Bemerkung. Im Gegensatz zu Straßennamen dominieren in den USA Straßennummern, die als systematisch über eine geographische Oberfläche gezogenes Netz Horizontalen und Vertikalen bezeichnen. Auch hierin kann sich eine Bezugslosigkeit zu Geschichte und Identität manifestiert sehen.

Augé benennt mit den „[...] Flugstrecken, den Bahnlinsen und den Autobahnen, den mobilen Behausungen, die man als ‚Verkehrsmittel‘ bezeichnet (Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile), den Flughäfen, Bahnhöfen und Raumstationen, den großen Hotelketten, den Freizeitparks, den Einkaufszentren und schließlich dem komplizierten Gewirr der verkabelten oder drahtlosen Netze [...]“²⁶⁸ konkrete „Nicht-Orte“. Stephen Shores *American Surfaces* scheinen eine beinahe exakte bildliche Referenz zu Augés Aufzählung darzustellen. Darüber hinaus expliziert Augé: „Der Raum des Reisenden wäre also der Archetypus des Nicht-Ortes.“²⁶⁹ Shores Serie sowie das damit assoziierte Genre der Road Story ließen sich als Übersetzung einer Idee von Raum deuten, „[...] in der weder Identität noch Relation noch Geschichte wirklich Sinn haben, in der die Einsamkeit als Überschreitung und Entleerung der Individualität empfunden wird und einzig die Bewegung der Bilder dem, der sie vorbeiziehen sieht, einen Augenblick lang die Hypothese einer Vergangenheit und die Möglichkeit einer Zukunft aufscheinen lässt“²⁷⁰.

Augés Methodik lässt sich mit den Worten Pierre Noras *Lieux de mémoire* fassen, die er selbst in den *Nicht-Orten* zitiert: „Nicht mehr eine Genese, sondern die Decodierung dessen, was wir sind, im Lichte dessen, was wir nicht mehr sind“²⁷¹. Das Element des Übergangs, der Veränderung wird auch in Shores *American Surfaces* deutlich.

Neben konkreten, realen Räumen, die Augé als „Nicht-Orte“ bezeichnet, verweist er außerdem auf abstrakte, beziehungsweise imaginäre, also fiktive „Nicht-Orte“, Orte die nur durch Worte existierten²⁷². Hier ließe sich durchaus eine Linie zu Taryn Simons Arbeiten ziehen. Sowohl jene Räume, die allein durch Worte zu scheinbaren Tatorten der *Innocents* werden, als auch diejenigen der allgemeinen Vorstellung, welche durch ihre abseitigen Hintergründe in *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*

²⁶⁸ Ebd., S. 84.

²⁶⁹ Ebd., S. 90.

²⁷⁰ Ebd., S. 91.

²⁷¹ Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris 1984-1992, zit. in: ebd., S. 35.

²⁷² Ebd., S. 97.

repräsentiert sind, bezeichnen anhand ihres imaginären Charakters „Nicht-Orte“. Ihre Existenz ist rein begrifflicher Art ohne Bezugselement auf einen realen Ort.

Die mögliche Analogie, die zwischen den Orten der Bilder dieses Kapitels und Augés *Nicht-Orten* zu ziehen sein könnte, mündet in eine provozierende These. Das Land Amerika als Nicht-Ort – diese schlagwortartige Überschrift darf sich selbstverständlich nur als Anstoß einer Überlegung begreifen, nicht als absolut geltende Feststellung. Dennoch bleibt diese Bezugssetzung spannend. Und die im Folgenden untersuchten künstlerischen Arbeiten könnte sie möglicherweise sogar provozieren.

3.1.2 Stephen Shores Amerika im Übergang und Vorübergehen.

Eine Diskussion der Road Story als Manifestation der Identifikationsproblematik

„American photographers are often on the road, overcome with disrespectful wonder at what their country offers in the way of surreal surprises.“²⁷³ Im März 1972 reiht sich auch Stephen Shore in diesen durch Susan Sontag klassifizierten Typus des amerikanischen Photographen ein, der sich unterwegs „auf der Straße“ befände. Von New York aus unternimmt er mit dem Leihwagen innerhalb von 22 Monaten eine Fahrt durch 25 US-Bundesstaaten²⁷⁴. Einige davon besucht er mehrmalig, nach New York City selbst kehrt er dazwischen sogar neun Mal zurück.

Seine dabei entstandene Serie der *American Surfaces* beinhaltet jedoch – auf einen ersten Blick – weniger jene „surreale Überraschungen“, als vielmehr erwartbare Sequenzen der eigenen Erfahrung oder Vorstellung. Inwiefern diese schließlich doch noch erstaunen und sogar befremden können, soll im folgenden Kapitel ebenso diskutiert werden, wie die zitierte Feststellung Susan Sontags und ihre möglichen Hintergründe und Konsequenzen für eine Interpretation. Die Argumentation dieses Kapitels folgt den drei Positionen in Sontags These:

Vorerst wird explizit die Funktion der Verortung „on the road“ untersucht. Dabei werden in einem ersten Schritt Arbeiten mit Reisemotivik, in einem zweiten jene der Straße als Protagonist, zur Betrachtung herausgegriffen. Ein dritter Schritt nimmt die

²⁷³ Sontag 2002, S. 65.

²⁷⁴ New York, Connecticut, Maryland, Virginia, North Carolina, South Carolina, Georgia, Alabama, Mississippi, Texas, New Mexico, Colorado, Arizona, Utah, Oklahoma, Missouri, Illinois, Ohio, Pennsylvania, Michigan, District of Columbia, US Virgin Islands, Florida, New Jersey, Tennessee (chronologische Reihenfolge). Shore bereiste damit von März 1972 bis Dezember 1973 die Hälfte der derzeit 50 US-Bundesstaaten. Shore 2005a.

dadurch gewonnenen Überlegungen als Ausgangspunkt zu einem komparativen Bezug zum Genre der Road Story.

Das von Sontag implizierte „Überraschungsmoment“ wird für Shore im Folgenden insbesondere im Hinblick einer Veränderung betrachtet. Insofern wird sowohl über die in den Bildern stattfindende, beziehungsweise fehlende, Dokumentation eines Übergangs diskutiert werden, wie auch über die inhaltliche Ebene der Veränderung.

Die im Titel des Kapitels vorgestellte Identitätsproblematik dürfte sich schließlich in Konsequenz einerseits des Vorübergehens („on the road“) sowie andererseits des Übergangs („changing culture“) verstehen.

Zuletzt wird die von Sontag angenommene „Respektlosigkeit“ des Blickes als und inwieweit gültige Charakteristik der Photographien Shores besprochen. Auch anhand dieser Überlegung können Argumente für eine Darstellung der Schwierigkeit stabiler Identitäten gesammelt werden.

Beim Versuch einer oberflächlichen Einordnung der Einzelbilder in bestimmte Gruppen ergibt sich eine mögliche Aufstellung wie folgt: 66 Häuserfronten/Straßenzüge, 65 Personen, 56 Innenräume/Objektsstillen, 26 Mahlzeiten, 20 Wandbilder, 14 Straßenkreuzungen, zwölf Schaufenster, zehn Fernseher, acht Toiletten, sieben Ladenschilder, sechs Kühlschränke, fünf Parkplätze, fünf Landschaften, vier Tiere und drei Tankstellen. Fraglos bleibt eine derartige Auflistung immer willkürlich, da ein Teil der Bilder die Einordnung in verschiedene der Gruppen erlauben würde (beispielsweise *Meridian, Mississippi, June 1972*²⁷⁵, hier zu „Personen“ gerechnet, zeigt einen jungen Mann an einer Tankstelle). Zudem wäre eine weitere, explizitere Aufgliederung nicht nur möglich, sondern durchaus sinnvoll (beispielsweise in Häuser- und Ladenfronten, in Hotel- und Geschäftsinnenräume etc.). Auch die Betitelung der Kategorien kann den Einzelarbeiten fraglos nicht gerecht werden und führt möglicherweise in die Irre (so zeigt die Gruppe „Personen“ nicht allein – wie vielleicht angenommen – Porträts, sondern auch nur einzelne Körperteile, wie Beine oder Füße²⁷⁶). Schließlich wäre auch eine Unterteilung unter veränderten Vorzeichen durchaus gerechtfertigt (zählte man beispielsweise alle Bilder, auf denen Autos abgebildet sind, zusammen). Dennoch soll die hier erfolgte Gruppenbildung, in dem sie eine erste Übersicht über *American Surfaces* ermöglicht, für die daran knüpfenden Überlegungen genutzt werden. Vorerst

²⁷⁵ Stephen Shore: *Meridian, Mississippi, June 1972*, in: ebd., S. 40, vgl. unter anderem auch Stephen Shore: *Tucumari, New Mexico, July 1972*, in: ebd., S. 87. Hier zu „Kühlschränke“ geordnet, zeigt das Bild jedoch in der rechten oberen Ecke einen Fernseher, wäre also ebenso zu dieser Gruppe zu zählen.

²⁷⁶ Vgl. beispielsweise Stephen Shore: *New York City, New York, July 1972*, in: Shore 2005a, S. 129 oder Stephen Shore: *New York City, New York, July 1972*, in: ebd., S. 135.

fällt auf, dass die Motive, welche einen „surrealen Überraschungsmoment“ erzeugen könnten, dezimiert sind. Nur wenige Bilder irritieren den Betrachter bei einem ersten, oberflächlichen Blick: wohlmöglich eine Schaufensterpuppe im Bett²⁷⁷, ein leeres Gedeck ohne eine Mahlzeit²⁷⁸, die verwirrende Perspektive auf einen Flugzeugsitz²⁷⁹, ein Puppenkopf mit Fliegermütze und -brille²⁸⁰, verschiedene Körperteile einer Mumie²⁸¹ oder ein offensiver Blick zwischen die Beine einer Frau²⁸². Allein in einem Fall kann man vom Festhalten eines außergewöhnlichen Erlebnisses ausgehen – dem Start einer Rakete²⁸³ – allerdings wird auch dieses Ereignis unter Einbezug des Titels – *Cape Kennedy*²⁸⁴ – zu einer Vorhersehbarkeit. Tatsächlich scheint die Auswahl der Motive und der Moment der Aufnahme mehr unwillkürlich und zufällig, denn konzeptuell. So zeigen beispielsweise die Personenbilder, welche in einem formalen Aufgriff auch frontale Brustbilder mit einbegreifen, nur selten Porträts in einem klassischen Sinn. Die abgebildeten Personen scheinen größtenteils nicht die Gelegenheit gehabt zu haben, für die Aufnahme zu posieren. Ihre Mimik zeigt vielmehr einen bruchteilhaften Moment der Begegnung zwischen Photograph und Photographiertem – unverkrampft, meist ohne Lächeln²⁸⁵, manchmal im Schlaf²⁸⁶ oder im Zustand des Erwachens²⁸⁷. Nur in wenigen Fällen fehlen sichtbare Hinweise auf ihr Wissen um ihr photographierendes Gegenüber²⁸⁸, wohingegen dennoch nicht der Eindruck entsteht, sie seien sich auch dem Akt des Photographierens bewusst. Vielmehr scheint die Aufnahme eine Interaktion zwischen der Person vor und jener hinter der Kamera einzufangen, sie wirkt unvermittelt und ungezwungen. Auch die formale Ordnung, welche sich mit der an *American Surfaces* anknüpfenden Serie *Uncommon Places* als ein wesentliches Element im Bildaufbau bei Shore herausbildet, ist hier noch stark vernachlässigt oder untergeordnet, bei einem Großteil der Arbeiten schlicht nicht erkennbar vorhanden. Sollten hier bereits vereinzelt parallele Linien²⁸⁹, geometrische Formen²⁹⁰ oder ein

²⁷⁷ Stephen Shore: *New York City, New York, April 1972*, in: ebd., S. 22.

²⁷⁸ Stephen Shore: *Chicago, Illinois, July 1972*, in: ebd., S. 125.

²⁷⁹ Stephen Shore: *Flight to Dayton, Ohio, August 1972*, in: ebd., S. 143.

²⁸⁰ Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 158.

²⁸¹ Stephen Shore: *New York City, New York, March-April 1972*, in: ebd., S. 216 und 217.

²⁸² Stephen Shore: *Amarillo, Texas, August 1973*, in: ebd., S. 226.

²⁸³ Stephen Shore: *Cape Kennedy, Florida, April-May 1973*, in: ebd., S. 221.

²⁸⁴ Seit Dezember 1968 starten vom John F. Kennedy Space Center alle bemannten Weltraumflüge der USA. vgl. <http://www.nasa.gov/centers/kennedy/home/index.html>.

²⁸⁵ Beispielsweise *Toledo, Ohio, July 1972*, in: Shore 2005a, S. 127 oder *New York City, New York, July 1972*, in: ebd., S. 129.

²⁸⁶ Stephen Shore: *Flight to New York City, District of Columbia, November 1972*, in: ebd., S. 182.

²⁸⁷ Stephen Shore: *Palm Beach, Florida, April-May 1973*, in: ebd., S. 223.

²⁸⁸ Stephen Shore: *Amarillo, Texas, July 1972*, in: ebd., S. 93.

²⁸⁹ Vgl. die Parallelität von Stromkabel und Autoschatten auf Stephen Shore: *Amarillo, Texas, July 1972*, in: ebd., S. 97.

²⁹⁰ Vgl. z. B. die Dreiecke, die sich aus den Bildrändern und den Stromkabeln in Stephen Shore: *Petersburg, New York, September 1972*, in: ebd., S. 151 ergeben.

Zusammenfall von Flucht- und Schnittpunkt von Linien²⁹¹ existieren, wirken auch sie nicht intendiert, sondern unbewusst und zufällig. Auch Bildausschnitt, Schärfe und Licht erzeugen den Eindruck einer unvermittelten Spontaneität der Aufnahme. Die Bilder verfügen größtenteils über eine Diskrepanz zwischen formalem Bildzentrum und inhaltlichem Bildmotiv. Meist ist das abgebildete Objekt aus der Mitte verschoben²⁹². Auch den Anschnitt könnte der Betrachter als unbeabsichtigte Konsequenz der Dynamik des photographischen Prozesses wahrnehmen. Bildmotive werden scheinbar wahllos angeschnitten²⁹³. Zudem sind einige der Bildmotive trotz ihrer Unschärfe Teil der *American Surfaces*²⁹⁴ – und provozieren damit verstärkt den Anschein der situativen Momenthaftigkeit, neben dem damit auch potentiellen Empfinden eines technischen Unvermögens des Photographen. Schließlich vermittelt auch die Licht- und Schattensetzung der Arbeiten das Bild einer Momentaufnahme. Es finden sich häufig Lichtspiegelungen, vielfach auch vom Blitz des Photoapparats²⁹⁵, oder starke Schlagschatten um Objekte oder Personen²⁹⁶.

In der Annahme, ein Photograph wolle möglichst diese ästhetischen „Unzulänglichkeiten“ vermeiden, mag der Betrachter davon ausgehen, Shore sei nur aus der Notwendigkeit, den „entscheidenden Augenblick“²⁹⁷ festzuhalten, derartige formale Kompromisse eingegangen. Im Hintergrund dieser perzeptiven Prämissen, zieht der Betrachter aus den formalen Anhaltspunkten den logischen Schluss, die Bilder stellten Momentaufnahmen dar. Gedanklich mit der Form der „Momentaufnahme“ unweigerlich verknüpft ist jedoch die Voraussetzung, dieser Moment unterscheide sich von dem Moment davor und dem darauf – und das in nachvollziehbarer, also sichtbarer, Weise. Wie bereits bemerkt, scheint den Arbeiten oberflächlich jene

²⁹¹ Stephen Shore: *Oklahoma City, Oklahoma, July 1972*, in: ebd., S. 113 oder Stephen Shore: *Greenwich, Connecticut, April 1972*, in: ebd., S. 15.

²⁹² Vgl. unter anderem Stephen Shore: *Sandusky, Ohio, July 1972*, in: ebd., S. 126; Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 173; Stephen Shore: *Granite, Oklahoma, July 1972*, in: ebd., S. 109; Stephen Shore: *Granite, Oklahoma, July 1972*, in: ebd., S. 107; Stephen Shore: *Amarillo, Texas, July 1972*, in: ebd., S. 99.

²⁹³ Z. B. das „Human Body“-Plakat auf Stephen Shore: *Winslow, Arizona, June 1972*, in: ebd., S. 78; das Gesicht einer jungen Frau, nur halb zu sehen auf Stephen Shore: *New York City, New York, April 1972*, in: ebd., S. 18; das Unverhältnis zwischen Straße und Haus, dessen Dach durch den oberen Bildrand von Stephen Shore: *Greenwich, Connecticut, April 1972*, in: ebd., S. 15, abgeschnitten wird.

²⁹⁴ Unter anderem auf Stephen Shore: *New York City, New York, March 1972*, in: ebd., S. 14; Stephen Shore: *Amarillo, Texas, July 1972*, in: ebd., S. 100 oder Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 172.

²⁹⁵ Stephen Shore: *New York City, New York, July 1972*, in: ebd., S. 128; Stephen Shore: *Sandusky, Ohio, July 1972*, in: ebd., S. 126; Stephen Shore: *Raleigh, North Carolina, June 1972*, in: ebd., S. 26, etc..

²⁹⁶ Stephen Shore: *Amarillo, Texas, July 1972*, in: ebd., S. 99; Stephen Shore: *New York City, New York, July 1972*, in: ebd., S. 129; Stephen Shore: *Philadelphia, Pennsylvania, July 1972*, in: ebd., S. 133; Stephen Shore: *Rochester, Michigan, July 1972*, in: ebd., S. 138; ebenso wie viele andere.

²⁹⁷ Spätestens mit Henri Cartier-Bressons Publikation von *The Decisive Moment* (franz.: *Images à la sauvette*) im Jahr 1952 wurde die Dominanz der inszenierten Kunstphotographie gebrochen. Das Einfangen von momentanen Szenen und der dadurch zustande kommende Eindruck von Unvermitteltheit und „Natürlichkeit“ der Photographie stellen nun einen wesentlichen und künstlerisch anerkannten Modus der Photographie dar. Cartier-Bresson 1952.

„surreale Überraschung“ zu fehlen, welche Susan Sontag als Anreiz für die Photographen betrachtet, die ihr Land bereisten. So sind weder die abgebildeten Objekte noch die Personen auf Shores Photographien Teil eines außergewöhnlichen Ereignisses. Darüber hinaus bildet die Mehrheit der Arbeiten eine Gruppe der statischen Motive – Architekturansichten und Stilleben. Diese erfordern – von ihnen selbst ausgehend – keine zeitlich unmittelbare Abbildung. Der Moment kann schließlich nur als vorübergehend begriffen werden, wenn es der Photograph selbst ist. Ist der Photograph in aktiver Bewegung – ist in diesem Moment nicht mehr da, wo er im letzten war, und noch nicht dort, wo er im nächsten sein wird – erklärt sich der Eindruck des Momentanen. Neben den wörtlichen Indikatoren für ein andauerndes Umherreisen des Photographen (die Bildtitel geben Ort und Zeit der Aufnahme wieder), vermitteln dementsprechend auch visuelle Hinweise den Zustand des Unterwegs-Seins.

Mit der zeitlichen Unmittelbarkeit fällt eine inhaltliche Direktheit zusammen. Die Distanz des Betrachters zum betrachteten Objekt durch das Medium der Photographie wird durch die (zumindest wahrnehmbare) Absage an Inszenierung und Künstlichkeit minimiert. Die scheinbare Spontaneität der Bilder provoziert den Eindruck ihrer Natürlichkeit, wodurch das Photographierte unmittelbar erlebbar zu werden scheint. Zwar gibt es tatsächlich keinen Wegfall der „Mittlerin“ Photographie, allerdings wird sie zum immanenten Teil der Welt, die sie abbildet. Wie erwähnt zeigen einige Arbeiten der Serie den Blitz des Photoapparats. Auf *Queens, New York, April 1972*²⁹⁸ spiegelt sich im Schaufenster von „Tyrone The Great Contour Haircutter“ die Gestalt des Photographierenden. Die Reduktion der Künstlichkeit bedeutet die Potenzierung einer gefühlten Nähe zum Abbildungsobjekt. Diese Nähe teilt der Betrachter mit dem Photographen. Innerhalb der Serie wird so das Gleichbleiben des Erzählers und die Veränderung des Erzählten deutlich. Der Betrachter kann sich durch die Stringenz des künstlerischen Ausdrucks mit dem Photographen identifizieren. Durch die ständig sich verändernde, fremde Umwelt fällt eine Identifikation mit den Photographieinhalten dagegen schwer. Auch dies weist auf den Zustand des Reisens hin. Die Objekte sind nur im Vorübergehen für einen Moment präsent, ohne eine intensivere Beschäftigung zuzulassen. Während der Betrachter durch die konstante und sehr spezielle Arbeitsweise des Beobachters selbst zu diesem werden kann, verschwindet das Beobachtete meist bereits nach einer Einzelaufnahme aus dem Blickfeld. Verschiedene Toiletten werden benutzt, in unterschiedlichen Betten geschlafen, an immer neuen

²⁹⁸ Stephen Shore: *Queens, New York, April 1972*, in: Shore 2005a, S. 20.

Tischen gegessen, mit jeweils anderen Menschen interagiert. Durch die Vielzahl der Bilder entwickelt der Betrachter ein Gefühl für den fortwährenden Ortswechsel, aufgrund dessen jedes Bild einen neuen Fixpunkt sucht.

Zuletzt können auch die Abbildungsobjekte selbst als Elemente der kontinuierlichen räumlichen Bewegung verstanden werden. Ausdrücklich thematisieren einige der Arbeiten das Reisen. *Columbia, South Carolina, June 1972* (Abb. 1) setzt über beinahe die gesamte Breite des Bildes die schriftliche Aufforderung: „Think Vacation Think... Beneficial“. Das Schaufenster, auf das in weißen Buchstaben der Slogan geschrieben ist, gehört einer privaten Kreditbank (Beneficial Finance Co. Loans). Im Inneren des Fensters präsentiert das Display verschiedene Reiserequisiten wie einen Sonnenschirm, Weingläser, Sandspielzeug. Dazwischen liegen Muscheln. Vor einem orange-roten Lamellenvorhang, der Schaufenster und Innenraum trennt, hängt ein etwa DinA2 großes, weißes Plakat. Auf dem Umriss des US-Bundesstaats South Carolina kleben Bilder, wahrscheinlich von regionalen touristischen Sehenswürdigkeiten. Am unteren Rand des Schaufensters wurde mit weißer Farbe direkt auf das Glas eine Welle angedeutet. Die Werbebotschaft liest sich also folgendermaßen: Nachdem der Vorübergehende auf die Anreize zu einem Urlaub innerhalb der Grenzen seines eigenen Bundesstaates gestoßen wurde, den Wunsch nach Urlaub außerdem mit einer positiven, vorteilhaften Intention gleichsetzen dürfe (für sich selbst, für die Familie, für den touristischen Wirtschaftszweig South Carolinas), könne er zur Erfüllung direkt vor Ort einen Kredit aufnehmen. Reise/Urlaub wird hier vom Anbieter als derart substantiell unterstellt, dass eine Kreditaufnahme dafür in Frage komme.

Zwei weitere Arbeiten aus *American Surfaces* rücken das Reisen als Werbeprodukt in den Vordergrund. Auf einer schwarz gerahmten Leinwand auf *Durango, Colorado, June 1972* (Abb. 2), verbinden sich collageartig gezeichnete Bilder eines Besichtigungsziels (Höhlendörfer), eines Reisemittels (Dampflokomotive) und einer Hotelunterkunft (der beworbenen Hotelkette „Holiday Inn“). Interessanterweise reicht dem Auftraggeber oder Produzenten der Zeichnung hier nicht die Verknüpfung von Reiseziel und Unterbringung/Werbeprodukt. Addiert wurde mit dem abgebildeten Zug außerdem der Vorgang des Reisens selbst. Nicht als notwendiges Beiprodukt solle es dementsprechend gelesen werden, sondern als mit Sehenswürdigkeit und Erholung gleichwertiges Bedürfnisobjekt. Diesen Umstand hebt *Tucumcari, New Mexico, July 1972* (Abb. 3) weiter hervor. In der zentralen Bildmitte hängt eine analog nachbearbeitete Photographie. Vor einer Skyline im Hintergrund, einem azurblauen

Gewässer und an dessen Rand Palmen im Mittelgrund, steht ein Reisebus. Deutlich ist die Marke des Busunternehmens „Continental Trailways“ an der Busseite zu erkennen. Auf dem Holzrahmen um das Bild findet sich auf einer goldfarbenen Plakette die Aufschrift „Enchantment Bay U.S.A.“. Allerdings erhält der Betrachter kaum einen Einblick in jegliche Besonderheit des Ortes. Skyline, Meer/Binnengewässer und Palmen werden ohne jede Spezifik dargestellt. Der Fokus liegt dagegen eindeutig auf dem, zwei Drittel der Bildhorizontalen einnehmenden, Gefährt. Die „Verzauberung“, welche der erfundene Küstenname für eine Reise nach New Mexico verspricht²⁹⁹, könnte der Betrachter vielmehr bei einer Busreise suchen/finden. Nicht das Reiseziel, sondern die Reise selbst – symbolisiert durch ein unreal perfektes Fortbewegungsmittel – wird als begehrenswerte Vision vorgestellt.

Ohne eine künstlerische Arbeit selbstverständlich statistisch erfassen zu wollen, können Verhältnismäßigkeiten dennoch möglicherweise Aufschluss über signifikante Inhaltspunkte geben. Auf 57 der insgesamt 312 Arbeiten von *American Surfaces* sind Autos abgebildet. Zwar bedeuten diese in den wenigsten Fällen einen vordergründig bildbestimmenden Schwerpunkt – oft tauchen sie nur an den Bildrändern oder in der Spiegelung von Fenstern auf – dennoch sind sie ein sich durch das Werk fortsetzender Begleiter. Als humoristische Fußnote zu der Einflechtung des Autos in seine Bildsujets darf man *Fourth Street, Harrisburg, Pennsylvania, July 4, 1973*³⁰⁰ aus der Serie *Uncommon Places* verstehen. Das darauf abgebildete Schaufenster präsentiert viele verschiedene kleine Miniaturautos.

Gerade die Nebensächlichkeit, mit der die Autos in Shores Arbeiten aufgenommen zu sein scheinen, bestätigt das Gefühl für ihre selbstverständliche Präsenz. Auch deren Nebenprodukte, beziehungsweise Funktionsmechanismen, werden erwähnt. Ein Versicherungsbüro³⁰¹, ein Drive-In-Imbiss³⁰², zwei Autohändler, zwei Werkstätten und sieben Tankstellen haben in *American Surfaces* – zwar in oft reduzierter, unauffälliger Form, aber dennoch – Eingang gefunden. Explizit zeigt dagegen *New York City, New York, September-October 1972*³⁰³ den Ausschnitt eines Taxiinnenraums. Vier weitere Arbeiten thematisieren die Fortbewegung im Flugzeug. Als vielleicht ironischer Höhe- und Endpunkt dieser Reihe der potentiellen Fortbewegungsmittel präsentiert Shore ein

²⁹⁹ Seit 8. April 1999 trägt der US-Bundesstaat New Mexico den offiziellen Nicknamen „Land of Enchantment“. http://www.netstate.com/states/intro/nm_intro.htm.

³⁰⁰ Stephen Shore: *Fourth Street, Harrisburg, Pennsylvania (Slot Car Raceway, 4th St, Harrisburg, PA), July 4, 1973*, in: Shore 2005b, S. 204.

³⁰¹ Stephen Shore: *Fredericksburg, Virginia, June 1972*, in: Shore 2005a, S. 25.

³⁰² Stephen Shore: *Jacksonville, Florida, January 1973*, in: ebd., S. 204.

³⁰³ Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 159.

startendes Raumschiff auf *Cape Kennedy*³⁰⁴.

Während Fahrradfahrer nicht und Fußgänger kaum zu sehen sind, stellt *American Surfaces* hier also eine Auswahl an Arten vor, um den Menschen auf künstliche, mechanische Art von einem Ort zum anderen bringen. Dies geschieht jedoch nicht, wie bereits diskutiert, durch eine unbeteiligte, objektive Instanz, sondern durch die Involvierung des Photographen, der eindeutig selbst die Reise unternimmt. Er blickt nicht auf Reisende, er ist für *American Surfaces* selbst zu einem geworden. Wie die verallgemeinerte Gruppe der sich oft unterwegs befindenden amerikanischen Photographen bei Susan Sontag, ist auch Stephen Shores Position größtenteils auch im reinen Wortsinn „on the road“. 93 Bilder begreifen Straßen mit ein. Die Perspektive richtet sich beim Großteil der Arbeiten von einem Punkt aus, der direkt auf den Straßen selbst liegt. Photographien wie *Amarillo, Texas, August 1973*³⁰⁵ verorten die Kamera in einem Auto als vollwertiger Verkehrsteilnehmer an einer Straßenkreuzung. Bei Architekturansichten wurden die an die Häuser grenzenden Straßen nicht maximal möglich vom Bildrand beschnitten. Vielmehr stellt ihnen Shore einen wesentlichen Bildraum zur Verfügung. So ergibt sich in einigen Fällen ein die Straße begünstigendes Anteilsverhältnis zwischen Straße und Himmel/Horizont. *Greenwich, Connecticut, April 1972* (Abb. 4) beispielsweise wird von einer, in ihrer beinahe Monochromie massiv wirkenden, Straßenkreuzung über die Bildhälfte hinaus bestimmt. Selbst bei einer vorgeblichen Landschaftsaufnahme – *U.S. 89, Arizona, June 1972* (Abb. 5) – manifestiert eine Leitplanke, die sich von der linken Bildecke über die ganze Horizontale der Photographie ausdehnt, die Präsenz der Straße.

Ganz ausdrücklich setzt sich das vorliegende Kapitel mit der Erzählform der Road Story, beziehungsweise des Road Movie³⁰⁶, und deren Parallelen zu Shores Arbeit auseinander. Während die vorangegangenen Überlegungen ein Zeugnis für Shores Position „on the road“, für ein Gefühl des Unterwegs-Seins, des Reisens ablegen konnten, soll im Folgenden seine Nähe oder Distanz zur Form der Road Story erläutert werden. Dem Versuch einer Definition folgt beinahe nahtlos eine Diskussion zu den Gründen, warum diese Erzählform seinen Ursprung und seine häufigste Ausprägung in den USA findet.

³⁰⁴ Stephen Shore: *Cape Kennedy, Florida, April-May 1973*, in: ebd., S. 221.

³⁰⁵ Stephen Shore: *Amarillo, Texas, August 1973*, in: ebd., S. 225; vgl. auch Stephen Shore: *Delray Beach, Florida, March 1973*, in: ebd., S. 214.

³⁰⁶ Im Folgenden soll auf die Trennung verschiedener Medien bei der Untersuchung von übergreifenden Erzählstrategien und -motivationen verzichtet werden. Die Verfasserin stützt sich hier auch auf die Vorgehensweise von Katie Mills in ihrer Untersuchung *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*, Mills 2006.

„The point is not to write the sociology or psychology of the car, the point is to drive. That way you learn more about this society than all academia could ever tell you.“³⁰⁷ Jean Baudrillard wählt selbst konsequent eben jene Fortbewegungsmöglichkeit innerhalb des Landes, dessen Namen seine Publikation von 1986 trägt. Fraglos wird ihm jedoch bereits vor seiner eigenen Reiseerfahrung die Tradition der Road Story bewusst gewesen sein. Da der vorliegenden Arbeit der Raum fehlt, das Genre der Road Story erschöpfend darzulegen, sollen stattdessen Referenzwerke sowie der Versuch eines Überblicks und für die anschließende Argumentation wichtige Nachweise genannt werden. Jedes der hier aufgeführten Werke beinhaltet eine Fülle von Beispielen in den verschiedenen Medien, vorrangig Literatur und Film, welche ebenso nur in stark reduzierter Anzahl und Exponierung innerhalb der nachfolgenden Bearbeitung wiedergegeben werden.

„Our country is made for long trips.“³⁰⁸ konstatiert Stephen Shore. Damit weist er auf ein erstes, offensichtliches Argument hin, warum das Format des „Road Trips“ im US-amerikanischen Raum wurzelt und blüht. Als sowohl an der Fläche wie auch an der Bevölkerung gemessen drittgrößter Staat der Erde bestehen unweigerlich weite Distanzen zwischen verschiedenen Städten, Vegetationszonen, touristischen Sehenswürdigkeiten etc.

Die enge Verknüpfung von einer Narration des Unterwegs-Seins gerade mit der US-amerikanischen Kultur findet sich auch historisch in der Gründungsgeschichte der Nation motiviert. „Going West“ gründet nicht auf Kerouac oder die Beat Generation, sondern auf die Besiedlung/Kolonialisierung des US-amerikanischen Westens durch die europäischen Einwanderer. Darauf verweist auch Janis P. Stout in *The Journey Narrative in American Literature*, wenn er einen Einfluss der charakteristischen Reisen der amerikanischen Geschichte auf die Literatur konstatiert. Sie bildeten „images and a framework of values associated with movement and direction“³⁰⁹. Stout erarbeitet fünf Stränge der Reisenarrative: Erforschung und Flucht; Heimatsuche; Rückkehr; heroisches Streben sowie das „Umherstreifen“ (wandering). Jede dieser fünf Ausprägungen könnte sich durchaus auch historisch konstituieren lassen.

Wie Katie Mills – signitiv im ersten Kapitel – ihrer Publikation *The Road Story And the*

³⁰⁷ Baudrillard 1989, S. 54.

³⁰⁸ Stephen Shore: 1947, S. 3, Inlay, in: Shore 2005c.

³⁰⁹ Stout 1983, S. 5-6.

*Rebel: Moving Through Film, Fiction, And Television*³¹⁰ ausführt, besteht selbstverständlich die Voraussetzung für das Aufkommen und die Verbreitung des Road Trips (der Reise mit dem Auto oder Motorrad) und dessen Medialisierung in der Existenz und technischen Funktionstüchtigkeit des Autos/Motorrads selbst³¹¹. Die Grundlage für diese Ausdrucksform liegt also bei einem materiellen Konsumgut. Mit seiner wirtschaftlichen Expansion und der potentiellen Verfügbarkeit für eine überwiegende Mehrheit der Bevölkerung nach dem Ende des 2. Weltkrieges ändern sich dementsprechend auch die Vorzeichen für die Verbreitung es umkreisender kultureller Bezüge. Mills sieht bereits in den Anfängen dieser neuen Generation die Idee von „America’s open road“ eng mit einer „declaration of independence“³¹² verknüpft. Das wiederum bedeute sowohl eine Feststellung von Demokratisierung und Emanzipation, beinhalte jedoch ebenso ein Signal der Rebellion. Diese richte sich, Mills zitiert hier David Laderman in *Driving Visions*, gegen restringierende soziale Normen³¹³. Unter dem Terminus der „Automobility“ versteht Mills schließlich ein Synonym für ihre These, „[...] road stories serve as vehicles for American’s sense of the self as autonomous and mobile“³¹⁴. Dem folgend sieht sie die, in verschiedenen Medien³¹⁵ und gesellschaftlich verbreitete, narrative Form der Road Story als „subtext of contemporary identity politics“³¹⁶. Mills hebt die Identitätsbildung als Motivation oder Folge des Road Trips in den verschiedenen Ausprägungen des Genre nachdrücklich hervor³¹⁷. „The driving force of road stories is questions about autonomy, mobility and identity, whether that identity be threatened or expanded by being on the road. The road genre offers a pop cultural forum for imagining a fluid self and new genres of relating with others.“³¹⁸ Als selbstverständlich mit dieser Form der Abgrenzung und Identifikation assoziiert, begreift Mills Träger von Subkulturen als Protagonisten der Road Stories und Konflikte als Motivationsgrund für ihren

³¹⁰ Mills 2006.

³¹¹ Vgl. das Kapitel *What Automobility Offers Cultural Studies*, in: ebd., S. 1-16.

³¹² Ebd., S. 2.

³¹³ David Laderman: *Driving Visions*, Austin 2002, zit. in: ebd., S. 8.

³¹⁴ Mills 2006, S. 3, vgl. auch: „[...] our desire for autonomy and mobility unite in narratives of automobility.“, in: ebd., S. 18.

³¹⁵ Mills gibt in ihrer Arbeit einen ausführlichen Überblick über diverse Kino- und Fernsehfilme, Publikationen, Internet und Videospiele. Da dieser hier nicht möglich ist, soll hier insbesondere auf ihre Publikation als Referenzwerk verwiesen werden. Mills 2006.

³¹⁶ Ebd., S. 3.

³¹⁷ Vgl. „[...] heroes in subsequent stories [im Gegensatz zu jenen der films noirs der frühen Nachkriegszeit] often found that the road offered them a chance to reinvent their past or maximize their future, the opportunity to escape fates otherwise dictated by region, race, family, class, and ideology. For these characters, the automobile, the motorcycle, and even the Greyhound bus served as vehicles of freedom.“, in: ebd., S. 19.

³¹⁸ Ebd., S. 12.

Aufbruch³¹⁹.

Rowland A. Sherrill exponiert die Rolle des Außenseiters in ihrer Untersuchung *Road Book America: Contemporary Culture and the New Picaresque*³²⁰. Darin zieht sie eine Parallele zwischen dem Genre der Road Story und einer modernen Variation der Pikareske, dem Schelmenroman. In dieser Form der Gesellschaftsatire entwickelt ursprünglich ein aus armen Verhältnissen stammender „Underdog“, ein Antiheld, durch legale wie illegale Mittel eine Überlebens- und Aufstiegsstrategie³²¹.

„The authority of the mainstream road story is both affirmed and subverted to illuminate the price of autonomy and mobility for the marginalized social group it represents or [sic!] ignores.“³²² Mills beschäftigt sich insbesondere mit eben jenen „kulturellen Meilensteinen“ dieser Erzählform (*On the Road*, *Easy Rider*, *Thelma and Louise*, bis zum zeitgenössischen, populären Videospiel *Grand Theft Auto: San Andreas*), die sie nicht allein unter einem historischen Gesichtspunkt, sondern aufgrund ihrer anhaltenden Bedeutung auf die Gegenwartskultur fokussiere³²³. Aufgrund der andauernden Hinterfragung von Autonomie und Mobilität durch das Genre der Road Story, stelle es „one of the most significant popular philosophical meditations of our day“ dar³²⁴. Ihre Auseinandersetzung beginnt (sehr bezeichnend wählt Mills selbst hier den Ausdruck des „ankern“) folgerichtig auch mit Jack Kerouacs *On the Road* von 1957. Seine literarische Arbeit, als Ausdruck für die Vision der Beat Generation, bezeichne das Kernstück der Road Stories im nationalen Bewusstsein³²⁵. Die ungebrochene Relevanz des, vielfach als „Kultroman“ bezeichneten, Buches indiziert mitunter das auch 60 Jahre nach Entstehung des Romans verbreitete Interesse an dessen Urfassung und der 2012 angelaufene Kinofilm *On the Road* in der Regie von Walter Salles³²⁶.

Als Referenzpunkt wird *On the Road* auch wiederholt in der Primär- und Sekundärliteratur zu Stephen Shores Arbeit zitiert. Insofern soll es auch an dieser Stelle als erstes Beispiel oder „Urtyp“ der Road Stories fungieren – auch wenn es fraglos selbst bereits auf einer bestehenden Tradition aufbaut (und sich davon abgrenzt)³²⁷.

³¹⁹ Ebd..

³²⁰ Sherrill 2000.

³²¹ Vgl. Guillén 1971, u.a. S. 75-76; S. 83; S. 92.

³²² Mills 2006, S. 9.

³²³ Ebd..

³²⁴ Ebd., S. 18.

³²⁵ „[...] our present-day investment in the genre begins with the publication of Jack Kerouac's *On the Road* in 1957.“, in: ebd., S. 15.

³²⁶ *On the Road*, Frankreich / Großbritannien / USA / Brasilien 2012, Regie: Walter Salles.

³²⁷ Mills 2006, S. 35.

Der Begriff der sogenannten „Beat Generation“ wird 1952 im Roman *Go* von John Clellon Holmes zum ersten Mal als Bezeichnung für eine Generation junger Amerikaner der Jahrgänge 1930-40 aufgeworfen³²⁸. Holmes zufolge habe Kerouac diesen Ausdruck geprägt³²⁹. Dementsprechend verbindet sich auch größtenteils die Nennung des einen mit der Sammelbezeichnung „Beat Generation“. Als Gegen- oder Subkultur in Opposition zu gesellschaftlichen Werten, Normen, Konventionen und Tabus beschäftigen sich die Werke der Beat Generation (in Literatur, Musik, Film) mit einer Suche, „in bindungsloser Freiheit ihren Traum von Selbstfindung und Bewusstseinsweiterung zu erfüllen[...]“³³⁰. In dieser Identitätssuche liegt eine wesentliche Motivation für das kulturelle In-Erscheinung-Treten der Beat Generation³³¹. Auch Sal Paradise, Protagonist von *On the Road*³³², teilt diese Intention. Seine Abkehr von der „Normalität“ markiert den Ausgangspunkt für seine Faszination des „Verrückten“, der Abweichung: "[...] they danced down the streets like dingedodies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones that never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn [...]"³³³

Drei Teile des fünfteiligen Buches beschreiben eine Reise durch die USA³³⁴. Da ein konkretes räumliches Ziel nicht besteht, wird die Reise selbst zum inhaltlichen Ziel. „Sal, we gotta go and never stop going till we get there.’ – ‚Where we going, man?’ – ‚I don't know but we gotta go“³³⁵ Die Fortbewegung wird zum Synonym der Weiterentwicklung. „We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move* [sic!]"³³⁶ Dementsprechend wird die Straße zum Symbol einer philosophischen Einstellung, die Straße als Verkörperung des Lebens, der Lebenslauf in wörtlicher

³²⁸ Vgl. James Atlas zur Genealogie der Bezeichnung „Beat Generation“ in seinem Vorwort zu John Clellon Holmes *Go*, Holmes 2006, S. XII.

³²⁹ Ebd..

³³⁰ von Wilpert 2001, S. 76.

³³¹ Vgl. John Clellon Holmes: „Everywhere the Beat Generation seems occupied with the feverish production of answers—some of them frightening, some of them foolish—to a single question: how are we to live?“, Holmes 1958, S. 35.

³³² Kerouac 2011.

³³³ Ebd., S. 7.

³³⁴ Die Erzählung setzt kurz nach der Scheidung des jungen Schriftsteller Sal Paradise, der in New York lebt, ein. Er lernt Dean Moriarty kennen, mit dem gemeinsam er durch Teile des amerikanischen Kontinents reist. Während einer lebensbedrohlichen Krankheit in Mexiko von Moriarty enttäuscht, kehrt Paradise nach New York zurück und lässt sich dort mit einer neuen Freundin nieder. Die Möglichkeit einer erneuten Reise mit Moriarty schlägt er am Ende des Romans aus. Kerouac 2011.

³³⁵ Ebd., S. 217, vgl. auch: „What's your road, man? — holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. It's an anywhere road for anybody anyhow. [...]“, in: ebd., S. 229.

³³⁶ Ebd., S. 121.

Übertragung³³⁷.

Auch metaphysisch befindet sich Paradise also auf einer Reise: „I was far away from home, haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn't scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost. I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future.“³³⁸ Mit *On the Road* wird ein Protagonist an einer Stelle seines Lebens betrachtet, welcher Orientierung sucht³³⁹ – auch diese Formulierung lässt sich sowohl räumlich als auch philosophisch / psychologisch verstehen. Nicht allein in Bezug auf den auch inhaltlich präsenten Drogenkonsum, wird der Road Trip zu einem Trip zu sich selbst.

Trotz der Lesart der Beat Generation als Gruppe konventionsmüder Anti-Helden wird *On the Road* dennoch von einer utopischen Vision³⁴⁰ getragen, die selbst gestellten Fragen zu beantworten und die selbst gewählten Ziele zu erreichen.

„The open road, the dusty highway, the heath, the common, the hedgerows, the rolling downs! Camps, villages, towns, cities! Here today, up and off to somewhere else tomorrow! Travel, change, interest, excitement! The whole world before you, and a horizon that's always changing!“³⁴¹

Auch Stephen Shore ist schließlich interessiert an und fasziniert von diesem, unter anderem mit *On the Road* entworfenen, Idealbild, von der traumverwandten Vorstellung des Road Trips³⁴². Er selbst unterstreicht die Bedeutung des Road Trips in der US-amerikanischen Kultur: „[...] the dream of the road trip, and the sense of possibility and freedom that it represents, has taken its own important place within our culture.“³⁴³ Die Konnotation des Road Trips mit Vorstellungen von Freiheit und Perspektiven ist für Shore, möglicherweise auch unterbewusst, bei den eigenen

³³⁷ „[...] the road is life.“, in: ebd., S. 192.

³³⁸ Ebd., S. 15-16.

³³⁹ „I had nothing to offer anybody except my own confusion.“, in: ebd., S. 113.

³⁴⁰ Vgl. beispielsweise: „But why think about that when all the golden land's ahead of you and all kinds of unforeseen events wait lurking to surprise you and make you glad you're alive to see?“, in: ebd., S. 122, sowie: „Behind us lay the whole of America and everything Dean and I had previously known about life, and life on the road. We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic.“, in: ebd., S. 251.

³⁴¹ Grahame 1908, S. 30.

³⁴² Stephen Shore: „It was fascinating and sparked my interest in what Kerouac called the ‚dream‘ of going west.“, in: Stephen Shore: 1947, S. 2, Inlay, in: Shore 2005b.

³⁴³ Stephen Shore: 1947, S. 4, Inlay, in: ebd..

Unternehmungen und bei den dabei entstehenden Arbeiten vorhanden. Lynne Tillman diskutiert seine Arbeiten auch vor diesem, mit Verheißung assoziierten, Hintergrund: „Many Americans find contentment going on the road. It’s part of American myth [...]. There’s always something to find that might be better. In term of [Shore’s] work, there’s something down the road, around the bend – possibility, hope, surprise, the promise of movement, of change, or because of its stillness, the other side: entropy.“³⁴⁴ Damit greift sie ein Paradoxon auf, das bereits zu Eingang des Kapitels aufgeworfen wurde. Auf der einen Seite verortet sich auch *American Surfaces* und *Uncommon Places* im Format der Road Story, der kulturellen Übersetzung des Road Trips. Dieses Genre beinhaltet, wie erläutert, ein Element der Verheißung. Insofern referiere Veränderung hier auf eine positive Entwicklung. Auf der anderen Seite nimmt der Betrachter in den Serien Shores zwar Veränderung wahr, diese ist jedoch nicht in einen Prozess eingebunden. Vielmehr scheint er eine andere Art der Versprechen zu dokumentieren, die der „absurd and unwittingly empty promises that appeared on America’s surfaces.“³⁴⁵ Wie besprochen, bieten die abgebildeten Objekte bei Shore kaum Fläche für eine Identifizierung. Dementsprechend kann durch sie keine Entwicklung vollzogen werden.

In Tillmans zwiegespaltener Überlegung deutet sich unterschwellig eine Doppelung der Ebenen in Shores Werk an, welche die Road Story als Referenzsystem begreift. So findet in einem ersten Schritt eine starke formale Annäherung an das Genre der Road Story statt. Wie im ersten Abschnitt des Kapitels dargelegt bezieht sich Shore in vielfacher Hinsicht auf das Umherreisen (Betitelung der Bilder nach Reisetops, Aufgriff von Reisemotivik, Photographien von Momenten im Vorübergehen – statt vorübergehenden Momenten). Auch direkte Analogien zu *On the Road* sind, ob intendiert oder zufällig, vorhanden. Beispielsweise tragen sowohl *American Surfaces* als auch *On the Road* offensichtliche autobiographische Züge. Im Falle Kerouacs unterstützte der Autor selbst den damit provozierten Mythos seiner und der anderen, Romanfiguren entsprechenden, Personen³⁴⁶. Ebenso involviert Shore sich selbst in seine Arbeiten. Sie zeigen seine Motelbetten, seine Mahlzeiten, seine Gesprächspartner, seine Tankstellenwarte. Symbolisch trägt auf *New York City, New York, September-October 1972*³⁴⁷ ein Muffin seinen Namen (Shores Geburtstag scheint gefeiert worden zu sein).

Gerade aber die Nähe zur Road Story und das potentielle Verwechslungsrisiko

³⁴⁴ Lynne Tillman, in: Stephen Shore in a Conversation with Lynne Tillman, in: ebd., S. 182.

³⁴⁵ Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 61.

³⁴⁶ Vgl. u.a. Jack Kerouac, in: *Ann Charters: Introduction*, in: Kerouac 1957, S. XII und Kerouac 1993.

³⁴⁷ Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: Shore 2005a, S. 161.

streichen die Divergenzen bei Shore heraus.

So geschieht bei Shore eben keine Fortsetzung, beziehungsweise individuelle künstlerische Adaption des Genres. Er reflektiert dagegen die Erzählstrategien und -muster sowie die gegenseitige Beeinflussung mit gesellschaftlichen Vorstellungen und Erwartungen. Die Statik, mit der *American Surfaces* die Möglichkeit jeder Form der Narration nihiliert, stellt die Serie per se gegen den Modus „Story“. Die, im Eingangszitat von Susan Sontag akzentuierten, „surrealen Überraschungen“ bleiben bei Shores Einzelbildern – bis auf genannte Ausnahmen – aus. Erst durch den künstlerischen Eingriff (Auswahl und Zusammenstellung) können die Bilder neue, teilweise surreale Bedeutungen erhalten. Die abgebildete Welt allein hingegen wird als Identifikationsbezug ausgeschlossen. Versprechungen werden nicht eingelöst.

Die hier konstatierte Statik paradoxiert die äußere Bewegung des Photographen. Eine ähnliche Gegenläufigkeit geschieht für die Dokumentation der Veränderung der amerikanischen Kultur, welche *American Surfaces* und *Uncommon Places* dem Künstler zufolge beinhalte³⁴⁸. Auch Bernd Becher spricht von einer durch Shores Photographien evozierten Vermittlung eines Bruchs: „[...] that this period is ending, that something else is starting [...]“³⁴⁹. Die Thematisierung eines Übergangs oder eines Umbruchs ist vielleicht am deutlichsten in jene Photographien zu interpretieren, welche Schaufenster³⁵⁰ oder Häuserfronten³⁵¹ kleinerer, innerstädtischer Läden zeigen. Im Wissen um die, sich bereits zum Zeitpunkt der Aufnahmen vollziehende Entwicklung der Counterurbanization sowie der Verdrängung kleinerer, privat geführter Läden durch Firmenkette, werden diese Aufnahmen zu Dokumenten einer vergangenen Zeit. In vielen Fällen ist das Schicksal der Läden auch äußerlich für den Betrachter nachvollziehbar. Fassaden sind ausgebleichen³⁵², der Putz bröckelt von der Mauer³⁵³. In den meisten Fällen bleibt das Ladeninnere völlig im Dunkeln, der Laden scheint bereits geschlossen³⁵⁴. Die Photographien können für den Betrachter zu melancholisch eingefärbten Reliquien aus einer anderen Epoche werden. Auch dieses Symptom wirkt einer Identifikation entgegen. Der Bruch, beziehungsweise der Übergang, manifestiert eine Instabilität identitätsstiftender Fixpunkte.

³⁴⁸ Bob Nickas: Introduction, in: ebd., S. 5-11, hier: S. 6.

³⁴⁹ Bernd Becher in: Hilla and Bernd Becher in Conversation with Heinz Liesbrock: „His pictures have the quality of a first encounter“, in: Liesbrock 1994, S. 27-33, hier: S. 30.

³⁵⁰ Z. B. Stephen Shore: *Columbia, South Carolina, June 1972* (unten), in: Shore 2005a, S. 31.

³⁵¹ Z.B. Stephen Shore: *Durango, Colorado, June 1972* (oben), in: ebd., S. 67

³⁵² Stephen Shore: *Farmington, New Mexico, June 1972*, in: ebd., S. 61.

³⁵³ Stephen Shore: *Durango, Colorado, June 1972* (oben), in: ebd., S. 71.

³⁵⁴ Z. B. Stephen Shore: *Kanab, Utah, June 1972* (oben), in: ebd., S. 74; Stephen Shore: *Shamrock, Texas, July 1972* (oben), in: ebd., S. 104.

„If America had a ‚face‘, this would be it, and Shore would be taking its portrait – the country, half smiling, or suddenly looking away, without its most attractive face on, but real nonetheless in its own unflattering light.“³⁵⁵ Susan Sontag hatte die amerikanischen Photographen auf ihrem Road Trip durch Amerika als „überwältigt von respektloser Verwunderung“ charakterisiert. Der Begriff der „Respektlosigkeit“ in Anwendung auf Stephen Shores Arbeiten ließe sich möglicherweise mit den formalen Strukturen seiner sogenannten „Schnappschussästhetik“ analogisieren. Gerade die Aussparung der üblichen Form „ästhetischer“ Bildsprache könnte die Auffassung eines respektlosen Umgangs Shores mit seinen Photographieobjekten begründen. Indem er diesen Blick jedoch konsequent beibehält und ihn selbst für eine Aufnahme seiner eigenen Arbeit nicht aufgibt³⁵⁶, soll der Begriff der „Respektlosigkeit“ hier passender von dem der „Indifferenz“ ersetzt werden. Shore scheint trotz seiner eigenen Involvierung (seine Mahlzeiten, seine Betten, seine Gesprächspartner) vollständig distanziert. Es wird keinerlei emotionaler Bezug vermittelt³⁵⁷. Vielmehr skizzieren die Photographien eine Indifferenz des Photographen zu seinen Abbildungsgegenständen. Die Absolutheit der Gleichbehandlung der Sujets (von Personen über Straßen und Lädenfronten zu halbverzehrten Mahlzeiten und Toiletten) verweigert sich einer Bezugssetzung durch den Betrachter. Auch dadurch wird ihm die Möglichkeit der Identifikation genommen.

3.1.3 Taryn Simons „Schwebeorte“ – Orte zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion

Vergleichbar mit den Straßen bei Stephen Shore verweigern sich auch die photographisch übersetzten Orte bei Taryn Simon einer Identifikation. Stabilität und Anknüpfung wird dem Betrachter hier jedoch innerhalb einer anderen Strategie entzogen. Anders als bei Shore thematisiert Simon nicht das Momenthafte und Im-Verschwinden-Begriffene, sondern die Diffusität von Realität und Fiktion der Relation des Ortes zum Individuum.

Im Fokus auf die Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007) wird der Frage zur Labilität von Verortung und nach der Identifikation eines Individuums

³⁵⁵ Christy Lange: Nothing Overlooked, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 41-110, hier: S. 70.

³⁵⁶ Stephen Shore: *New York City, New York, March-April 1973*, in: Shore 2005a, S. 218. Vgl. auch die ausführlichere Besprechung dieser Photographie auf S. 206 der vorliegenden Arbeit.

³⁵⁷ Zu dieser Einschätzung kommt auch Christy Lange, in: Christy Lange: Nothing Overlooked, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 41-110, hier: S. 59.

mit einem Ort nachgegangen³⁵⁸.

Simon fotografierte an 66 unterschiedlichen Orten innerhalb der US-amerikanischen Staatsgrenzen. Simon erläutert im Begleittext der Serie, es handle sich um ein Inventar des eben titelgebenden Versteckten und Ungewöhnlichen: Orten, Praktiken und Gegebenheiten aus verschiedenen Gesellschaftsbereichen US-Amerikas (Wissenschaft, Regierung, Medizin, Entertainment, Natur, Sicherheit und Religion), welche trotz ihrer Präsenz in der Gesellschaft vor dieser verborgen und/oder dieser unbekannt seien.

Den Abbildungsgegenstand stellen in einem Großteil der Arbeiten explizit diese Orte selbst dar: hochkontaminierte Depots für nuklearen Abfall, das „Cryonics Institute“ (zum Einfrieren toter humaner und tierischer Körper), ein Raum zur Simulation juristischer Vorgänge, ein Teil des Hoh Regenwalds, der Senderraum des arabischsprachigen Fernsehsenders Alhurra TV. Andere Arbeiten zeigen dem Betrachter zwar Abbildungsobjekte, diese verweisen jedoch wiederum auf einen Ort. Als Beispiele oder Symbole stehen diese beweisstückartigen Einzelschicksale dementsprechend für den Ort, deren Basis und Hintergrund er darstellt. Kenny, der geistig zurückgebliebene weiße Tiger³⁵⁹, fungiert als visueller Ausdruck für die Existenz von Zuchten dieser Tigerart. Ein unscheinbares Fläschchen Lebend-HI-Virus³⁶⁰ weist – in Addition des Textes – sowohl auf die Symptome des Virus (Anzahl und Wachstumsrate der Infizierten), als auch auf die Forschungseinrichtung an der Harvard University hin, welche sich dem Studium von Antikörpern des HI-Virus widmet.

Parallel stehen so selbstverständlich die Orte oder Objekte wiederum für Praktiken und Bedingungen. Die Abbildung eines gynäkologischen Behandlungszimmers³⁶¹ konfrontiert den Leser der Bildunterschrift mit dem medizinischen Eingriff der Hymenoplastik, der Rekonstruktion des Jungfernhäutchens. „The Cage“³⁶², eine Einrichtung zum Aufenthalt im Freien für zum Tode verurteilte Sträflinge, wird in Verbindung des Textes zu einer Aufklärung über den Umgang mit Häftlingen im Todestrakt sowie der Problematik von Verurteilten mit psychischen Störungen.

³⁵⁸ Bei den herausgegriffenen Bildbeschreibungen konzentriert sich die vorgelegte Arbeit im Anschluss auf den Bildraum. Andere Bildelemente gilt es hier zugunsten einer gezielten, thematisch eingegrenzten Analyse zu vernachlässigen.

³⁵⁹ Taryn Simon: *White Tiger (Kenny), Selective Inbreeding, Turpentine Creek Wildlife Refuge and Foundation Eureka Springs, Arkansas*, 2007, in: Simon 2007, S. 55.

³⁶⁰ Taryn Simon: *Live HIV, HIV Research Laboratory, Harvard Medical School, Boston, Massachusetts*, 2007, in: ebd., S. 71.

³⁶¹ Taryn Simon: *Hymenoplasty, Cosmetic Surgery, P.A., Fort Lauderdale, Florida*, 2007, in: ebd., S. 22.

³⁶² Taryn Simon: *Death Row Outdoor Recreational Facility, "The Cage", Mansfield Correctional Institution, Mansfield, Ohio*, 2007, in: ebd., S. 117.

In ihrer hochgradigen Divergenz (vom „Playboy“ in Blindenschrift zum Atommüll) haben die Bildthemen dennoch einen gemeinsamen Rahmen: Auch wenn inhaltliche Elemente oder Konsequenzen ihrer Existenz der Öffentlichkeit begrifflich präsent sein mögen, bleibt das hier präsentierte Ausmaß der gezeigten Umstände ein bis dahin unbekanntes Fakt³⁶³. Simons Serie wird definiert als ein Inventar „of what lies hidden and out-of-view within the borders of the United States“³⁶⁴. Dies benennt den Berührungspunkt der Einzelarbeiten und den Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels. Die Orte von *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* bilden ein Paradoxon: Einerseits sind sie ein integraler Bestandteil der amerikanischen Gesellschaft („[...] to America's foundation, mythology and daily functioning“³⁶⁵), andererseits sind sie im öffentlichen Bewusstsein nicht existent. Ihr Bestehen ist zwar real, bedeutet jedoch für die Mehrheit der Bevölkerung keine Realität. In vielen Fällen gehören zwar die Folgen oder Bedingungen für ihre Existenz zum Bereich einer allgemein anerkannten Wirklichkeit. Die Grundlagen, Hintergründe und Wesenszüge dagegen bleiben außerhalb dieser (wahrgenommenen) Wirklichkeit. Ohne in den Bildunterschriften dezidiert davon zu informieren, lassen die Abbildungsobjekte größtenteils auf ein vorsätzliches Vertuschen ihrer Existenz schließen. Die Quellen des bewussten Wissenszugs sind unterschiedlich, ebenso wie ihre Motivation. Sie können in wirtschaftlichen Vorteilen (der Verkauf von weißen Tigern), Vermeidung öffentlicher Panik (Lagerung von nuklearem Abfall ohne schockierte Reaktionen der Bevölkerung), vermeintlichem Festhalten an traditionellen Werten (dem Zustand der Jungfräulichkeit), etc. vermutet werden. Mittels bewusster Informationsunterschlagung gelingt es, die Orte oder Objekte vom allgemeinen öffentlichen Bewusstsein auszuschließen. Eine Exilierung funktioniert allerdings nur in einem gedanklichen, nicht in einem physischen Raum. Der jeweilige Ort besitzt eine physische Realität und bleibt dennoch bis zur Betrachtung von Simons Arbeit gedanklich nicht-existent.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar vermittelt Dissonanzen bei der Erfahrung von Verortung, insbesondere in der Gegenüberstellung auf Wahrnehmungs- und faktischer Ebene ab. Durch formale wie inhaltliche Elemente provoziert Simon beim Betrachter Unentschiedenheit über eine Zuordnung zum Bereich der Fiktion oder der Realität. Die Orte müssen zwar – auf einer logischen Basis (durch Lesen des Begleittextes) – als faktisch existent gedacht werden, mögen jedoch – in einer emotionalen Rezeption – als Fiktionen erscheinen. Insofern sind sie schließlich auch

³⁶³ So haben die weißen Tiger in den Zoos, Zirkussen und Shows beispielsweise einen sicherlich hohen Bekanntheitswert. Die Bedingungen, vgl. *White Tiger (Kenny)*, dagegen sind einer breiten Öffentlichkeit fremd.

³⁶⁴ Elisabeth Sussman und Tina Kukielski: Introduction, in: Simon 2007, S. 11-15, hier: S. 11.

³⁶⁵ Ebd..

mit dem Begriff der Schweborte zu charakterisieren, als dass sie sich einer entschiedenen Einordnung entziehen und sich zwischen gegensätzlichen Polen bewegen. So „schweben“ die Orte bei *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* zwischen wahrgenommener Nicht-Existenz und unrealistischer Realität. Als unmittelbare Konsequenz dieses Verständnisses der Orte als Schweborte ergibt sich ein Empfinden von Unsicherheit. Dies benennt Simon selbst als wesentliche Intention ihrer Arbeit: „[...] it should lead to more confusion.“³⁶⁶ Attribute der Greifbarkeit, Bodenhaftung, Standfestigkeit lösen sich bei Simons Orten auf. Die Folge muss beinahe sein, dass Vertrauen und Sicherheit ebenso entgleiten. Simon isoliert den Betrachter von greifbaren Bezugspunkten und versetzt ihn damit selbst in eine Schweborte. „Evidence does not exist in a closed system“³⁶⁷. In einem System ständiger Unsicherheit ohne die Möglichkeit der Ausrichtung an bestehenden Fakten fällt jegliches Angebot von und – noch mehr – jegliches Einlassen auf Identifikation mit diesem System weg.

Neil Miller, einer der zu Unrecht verurteilten Männer aus Simons Serie *The Innocents* wird folgendermaßen zitiert: „It’s good to have freedom, but it’s just too much freedom. I’m not used to this much freedom. I was used to being confined.“³⁶⁸ Die Schwester und Vormund eines anderen ehemaligen Häftlings, Richard Dazinger, konkretisiert diesen Gedanken: „So which is better; a place where you eat three meals a day, shower, sleep, make no decisions – or the unknown named freedom? [...]“³⁶⁹. Die Freiheit wird als Überwältigung betrachtet. Die Unmöglichkeit, sie zu nutzen, obwohl gerade sie für die Basis aller Möglichkeiten steht, scheint der wirkliche Freiheitsentzug. Die Auflösung jeder Grenzen, die scheinbare Präsenz jeglicher Freiräume mündet in ein verzweifertes Suchen von Grenzen, Definitionen und Identifikationen.

³⁶⁶ Taryn Simon, zit. in: Lange 2008.

³⁶⁷ Ebd..

³⁶⁸ Zit. in: ebd., S. 24.

³⁶⁹ Zit. in: ebd., S. 38.

3.1.4 Am Rande der Peripherie. Alec Soths eremitische „zoon politikon“ (*Broken Manual*)

Mit der Abwesenheit von Grenzen sehen sich auch die Protagonisten von Soths Serie *Broken Manual* konfrontiert. Ihre Suche charakterisiert sich in der Intention, die Grenzen der Gesellschaft zu überwinden, woran sie jedoch nur scheitern können.

Die Einleitung zum folgenden Kapitel wird in Addition von dessen Überschrift plausibel werden, ist sie doch einem vollständig anderen Kontext entrissen als der des eigentlichen Behandlungsgegenstandes. Eine scheinbare Paradoxie wird im Folgenden zu einer gegenseitigen Bedingung und Beeinflussung – dies scheint ein Grundmotiv der anschließenden Überlegungen darzustellen.

Joachim Bark bringt in seiner Publikation *Biedermeier – Vormärz, Bürgerlicher Realismus* die beiden sich in ihrer Definition ausschließenden Begriffe, beziehungsweise Epochenbezeichnungen, „Biedermeier“ und „Vormärz“ in eine Einheit. Die damit umrissene Epoche zwischen 1815 und 1848³⁷⁰ stelle dementsprechend eben keine Einheit dar, sondern eine Gleichzeitigkeit verschiedener, gegensätzlicher Positionen und Bestrebungen³⁷¹.

Beide Termini werden interdisziplinär gebraucht.

Während jedoch ersteres eher eine kulturelle Ausprägung (in Kunst, Design, Literatur) erfährt, weist letzteres vorrangig in eine politische Richtung. Dennoch reichen die Bedeutungen der beiden Begriffe auch in die jeweiligen Bereiche des anderen.

Die Verbreitung des „Biedermeier“ als Epochenbegriff gründet sich im, durch Adolf Kussmaul und L. E. Eichrodt parodierten, fiktiven schwäbischen Schullehrer Gottlieb Biedermeier, welcher zur Personifikation des „Spießbürgers“ wurde³⁷². Kurz nach der sie bezeichnenden Epoche entstanden³⁷³, steht der Begriff formal insbesondere für die deutsche und österreichische bürgerliche Wohnkultur, Genremalerei und Dichtung zwischen 1815 und 1848, sowie inhaltlich für eine genügsame und konservativ-unpolitische Haltung³⁷⁴. Die viel zitierte Gleichsetzung des Biedermeier mit einem Rückzug ins Private, einer melancholischen, resignierenden Innerlichkeit ist auch

³⁷⁰ Die Umgrenzung der Epoche gründet auf politischen Umbrüchen. 1815 kennzeichnet das Ende der napoleonischen Kriege mit dem Wiener Kongress, 1848 den Beginn der bürgerlichen Revolution. Bark 2002, S. 13 und 15.

³⁷¹ Bark 2002, S. 6.; vgl. auch Sterk 1988.

³⁷² Vgl. u.a. Williams 1958; und Schwabe 1974.

³⁷³ 1855-57 erschienen die *Münchener Fliegenden Blätter*, in welchem die fiktive Figur Gottlieb Biedermeier Gedichte veröffentlichte, Bark 2002, S. 17.

³⁷⁴ Krasa 1988, S. 563.

insofern bemerkenswert, dass die später als Vertreter dieser Epoche herangezogenen Maler (Spitzweg, Schwind etc.) und Dichter (Mörike, Grillparzer, Stifter etc.) sich keineswegs als Gruppe definierten und keinem gemeinsamen Programm folgten. Dennoch entwickelten sich Strukturen und inhaltliche Schwerpunkte unabhängig voneinander, deren Vergleichbarkeit über Gattungsgrenzen hinweg schließlich sogar eine Epochenbezeichnung generierte. So können demnach Voraussetzungen in gesellschaftlichen Zusammenhängen angenommen werden, welche für eine unabhängige und dennoch gemeinsame Entwicklung in der Kultur formend waren.

Ebenso wie das Biedermeier als reaktive (jedoch nicht unbedingt reaktionäre) Position auf gesellschaftliche Verhältnisse verstanden werden kann, bezeichnet der Begriff des „Vormärz“ eine Antwort auf politische Zustände. Bereits terminologisch bezieht er sich auf den Zeitraum vor der deutschen Märzrevolution von 1848. Auch inhaltlich entspricht er progressiv-oppositionellen bis revolutionären Positionen innerhalb kultureller Erzeugnisse, insbesondere der Literatur³⁷⁵. Als Gegenentwurf zum gleichzeitigen Biedermeier, entwirft die Sammelbezeichnung des Vormärz den politischen Pol dieser Jahrzehnte.

Dementsprechend ist eindeutig ein Gegensatzpaar geschaffen: die „entpolitisierte Stillhaltkultur“³⁷⁶ des Biedermeier und die Politisierung der Kultur im „Vormärz“.

Einen ähnlichen Antagonismus formuliert die Überschrift des vorliegenden Kapitels. Der Einsiedler wird dem „zoon politikon“ gegenübergestellt und gleichzeitig analogisiert. Hier verbinden sich zwei vorerst vollständig antithetische Einstellungen und Lebensweisen zu einer scheinbar unmöglichen Kongruenz.

Sowohl der deutsche wie auch der altgriechische³⁷⁷ Name verweisen auf seine Bedeutung: das abgeschiedene Leben von der übrigen Zivilisation. Die Entscheidung des Einsiedlers, beziehungsweise Eremiten, ist ursprünglich religiös motiviert. So verstanden die christlichen Eremiten seit dem 4. Jahrhundert nach Christi ihren Entschluss zur Einsamkeit auch als Protest gegen die Verweltlichung der Kirche³⁷⁸. Eine aktuelle Wortbedeutung bezieht sich jedoch allgemeiner auf Personen, die sich gesellschaftlichen Direktiven entziehen. Dementsprechend ergibt sich eine teilweise Bedeutungsüberlappung mit dem Begriff des „Aussteigers“³⁷⁹. Auch dieser trifft eine bewusste Entscheidung gegen, in seinem Umfeld akzeptierte, Normen. Anders jedoch

³⁷⁵ Denkler 2007, S. 193.

³⁷⁶ Geisthövel 2008, S. 9.

³⁷⁷ Der altgriechische Ausdruck „eremos“ bedeutet „einsam“. Kluge 2002, S. 253.

³⁷⁸ Donner 1997, S. 8.

³⁷⁹ „Aussteiger“ hier jedoch nicht in der Wortbedeutung für ehemalige Mitglieder von politischen Gruppierungen oder religiösen Sekten.

als beim Einsiedler oder Eremit wird hier keine Lebensform der Einsamkeit impliziert³⁸⁰. Eine andere Verwandtschaft ergibt sich mit dem Begriff des „Eskapismus“. Dabei begreift dies allerdings wiederum oft eine Zielrichtung, einen Fluchtpunkt mit ein. Die Abwendung von der Realität wird hier in Gleichzeitigkeit einer Hinwendung zu einer Ersatzwelt (in Medien, Kunstformen oder auch Substanzdrogen) begriffen³⁸¹. Gemeinsam ist jedoch jedem der genannten Begriffe eine autozentrierte Distanzierung von der Gesellschaft.

Einer Gesellschaft, deren Zugehörigkeit eine Wesenbestimmung des Menschen darstelle, folgt man den Überlegungen des griechischen Philosophen Aristoteles. Er vergleicht ein „natürliches“ Bedürfnis des Menschen nach Gemeinschaft mit dem menschlichen Organismus und der Funktionsfähigkeit der einzelnen Teile im Zusammenschluss³⁸². Dieses Streben schließe sich mit der „primären“ Notwendigkeit, zu überleben, zur Eigenschaft des Menschen als „zoon politikon“ (politisches Lebewesen³⁸³) zusammen. Der Staat, im übertragenen Sinn die Gemeinschaft/Gesellschaft, gehöre zu den von Natur bestehenden Dingen³⁸⁴. Insofern sei auch der „Mensch von Natur aus ein staatsbezogenes Lebewesen [und] der, der seiner Natur nach und nicht dem Zufall gemäß ohne Bindung an einen Staat ist, entweder schlecht [...] oder bedeutender als ein Mensch [...]“³⁸⁵. Mit *Politik* entwirft Aristoteles eine politische Anthropologie, die den Menschen als soziales, auf Gemeinschaft angelegtes und Gemeinschaft bildendes Lebewesen fasst³⁸⁶.

Die These der vorliegenden Arbeit versucht eine Harmonisierung von Dissonanzen hin zu einem Verständnis des „vormärzlichen“ Biedermeier sowie des eremitischen „zoon politikon“. Intention ist dabei die Akzentuierung der Spannung in den Arbeiten von Soths Serie *Broken Manual*.

³⁸⁰ So existieren demgegenüber Aussteigerbewegungen wie die der Hippies, des New Age oder der sogenannten Ökodörfer.

³⁸¹ Von Wilpert 2001, S. 240.

³⁸² Aristoteles 2007, S. 76.

³⁸³ Die wörtliche griechische Übersetzung von „zoon politikon“ bedeutet „Lebewesen in der Polisgemeinschaft“. Die vorliegende Interpretation des Begriffs folgt jedoch dem Forschungsstrang u.a. vertreten durch Professor Wolfgang Kullmann, der „zoon politikon“ als soziales, gemeinschaftliches Wesen im Allgemeinen und nicht allein innerhalb der Polisgemeinschaft im Besonderen begreift. Kullmann 1998.

³⁸⁴ Aristoteles 2007, S. 77.

³⁸⁵ Ebd., S. 78.

³⁸⁶ „Daß demnach der Staat von Natur aus besteht und früher ist als jeder Einzelne, ist klar. Wenn nämlich der Einzelne getrennt für sich nicht selbstgenügsam leben kann, so wird er sich in gleicher Weise wie die anderen Teile zum Ganzen verhalten. Wenn aber jemand nicht in der Lage ist, an der Gemeinschaft teilzuhaben, oder zufolge seiner Selbstgenügsamkeit ihrer nicht mehr bedarf, der ist kein Teil des Staates, somit also entweder ein wildes Tier oder gar ein Gott. Von Natur aus nun gibt es in allen den Trieb nach einer solchen Gemeinschaft.“, in: ebd., S. 79.

Wie bereits angerissen wurde, geht dem Rückzug eine Motivation dafür voraus. Die Abkehr findet nicht ohne Veranlassung statt. Unabhängig in welcher Form sie sich manifestiert, die Distanzierung ist notwendigerweise als Reaktion zu verstehen. Sie mag religiöse, ökonomische, ökologische oder politische Motive vermuten oder offen erkennen lassen. In einigen Fällen mag sie sich aus einer Mischform von verschiedenen Beweggründen zusammensetzen³⁸⁷.

Die Selbstdarstellung einer sich traditionellen Gesellschaftsformen abkehrenden Projektgruppe formuliert den Ausstieg als aktive Positionierung: „Wir meinen, dass unser Weggehen aus dieser von uns in Frage gestellten Gesellschaft keine Flucht ist. Das Projekt wird von uns im Gegenteil als ein politischer Akt verstanden, in dem wir eine andere, für uns tragbare Gesellschaft aufbauen. [...]“³⁸⁸

Im Aufgriff des einleitenden Exkurses zum „Vormärz-Biedermeier“ kann man das historisch als gegensätzlich wahrgenommene Gesellschaftsverständnis von Vormärz und Biedermeier auch als eine Zweiseitigkeit begreifen. Ebenso wie das evozierte Bild der Medaille, dürfte man hier dementsprechend eine Schnittmenge an gemeinsamen Überlegungen und Stimmungen erwarten, die zwar in entgegen gesetzte Richtungen führe, dennoch von einem Punkt ausginge. Konkretisiert hieße das, eine im Vormärz UND Biedermeier geteilte Unzufriedenheit mit aktuellen politischen Prozessen und der davon ungünstig beeinflussten Gesellschaftsstruktur zu erkennen, die als Motivation für einerseits politischen Protest sowie andererseits Abwendung von der Politik und damit Rückzug ins Privat-Häusliche fungiert.

In einem Schritt weiter, bildet dementsprechend das scheinbare Gegensatzpaar „Einsiedler“ und „zoon politikon“ kein Paradoxon mehr. Indem die bewusste Entscheidung zum Ausstieg aus gesellschaftlichen Bedingungen getroffen wird, zeigt sich hierin die Eigenschaft des „zoon politikon“. Auch wenn die Entscheidung gegen die Gemeinschaft getroffen wird, geht sie dennoch aus ihr hervor und ist durch ihre immanente Kritik in sie involviert. Der „zoon politikon“ präsentiert sich nicht zwanghaft in direkter politischer Partizipation (Ämterübernahme, Wählen etc.), sondern im bloßen Agieren innerhalb einer Gemeinschaft. Und diese Aktion schließt eine Abkehr von der Gemeinschaft mit ein. Indem die Aktion eine Reaktion darstellt, ist sie Teil eines, über das Individuum hinausgehenden, Umfeldes (der Gesellschaft/Gemeinschaft).

³⁸⁷ So verstehen sich beispielsweise Öko-Dörfer in unterschiedlichen Zusammenhängen, von ökologischen zu ökonomischen und politischen bis zu religiösen. Die Homepage <http://gen.ecovillage.org/about-gen.html> gibt einen übersichtlichen Eindruck von der Verschiedenheit der Motivationen zum Leben innerhalb eines Öko-Dorfes, wie beispielsweise die sektenähnliche Krishna-Bewegung in Ungarn, vgl. <http://gen.ecovillage.org/about-gen.html>.

³⁸⁸ Selbstdarstellung der Projektgruppe Sarakiniki auf der griechischen Insel Ithaka, Februar 1980, zit. in: Greverus / Haindl 1983, S. 117.

Die vorausgegangenen Überlegungen laufen auf ein gewisses Verständnis der Arbeiten von *Broken Manual* hinaus. Sie gestehen bereits im Voraus den gezeigten Einsiedlern keinen Einsiedler-Status zu, sondern begreifen sie immer als Teil einer Gesellschaft, deren Teil sie offensichtlich dennoch nicht sein möchten. Der Einstellung der Verfasserin dieser Arbeit widerspricht ein derartiger, „vorgefertigter“ Zugang zu künstlerischen Arbeiten³⁸⁹. Die Überprüfung bereits gefasster Meinungen anhand von subjektiv ausgewählten Bildelementen subjektiv ausgewählter Bilder darf nicht als wissenschaftliche Arbeitsweise verstanden werden und liegt auch im Anschluss nicht als Methode zugrunde. Die Indizien für die hier verfolgte Interpretation wären allzu leicht erbracht, der Fall problemlos gelöst – die gesammelten Ergebnisse dennoch, ohne weiterführende Überlegungen, kaum von Nutzen für die vorliegende Arbeit. Es geht also nicht um den Gedanken, ob die Distanzierung zur Gesellschaft gelingt oder nicht, sondern warum die Intention dazu existiert, warum sie in voller Konsequenz nicht funktioniert (oder, im Verständnis Artistoteles', nicht funktionieren kann) und was diese Betrachtungen wiederum zu jenen über die Gesellschaft führen kann.

Nicht nur die hier ausgeführten Thesen veranlassen zu einer bestimmten Perspektive auf die Arbeiten in *Broken Manual*, die das Verschwinden aus gesellschaftlichen Strukturen thematisiert.

Allein die Tatsache, dass Alec Soth die Möglichkeit zur Erarbeitung der Serie hatte – dass er also Zugang zu seinen Photographiesubjekten hatte –, widerspricht ja bereits dem Konzept des Einsiedlers. Auf die Frage, wo er denn seine Eremiten gefunden habe, antwortet er, „[...] on the Internet. If not that, then I find them driving down a road. A road is connected to another road.“³⁹⁰

Auch der Titel der Serie impliziert ein Scheitern. Alec Soth präsentiert seine neue Werkgruppe als „underground instruction manual for men looking to escape their lives“³⁹¹. Die „Bedienungsanleitung“ allerdings ist kaputt. Sie ist es jedoch nicht aufgrund eines inhärenten Fehlers oder Mangels, sondern weil die Objekte, anhand derer eine Anleitung geschehen soll, kein Anleitungsmaterial bieten. Sie sind, bezüglich ihrer Funktion innerhalb der Serie, funktionslos. „It's called *Broken Manual* because it doesn't work. It is a manual to run away, but it doesn't function. You can't actually run away from your life. In the end, [...] you need other people and there's always

³⁸⁹ Vgl. die Anmerkungen innerhalb des Einleitungspunktes *Methodik und Struktur*, S. 7-8.

³⁹⁰ Alec Soth in: Dismantling my career: Alec Soth in conversation with Bartholomew Ryan, in: Engberg 2010, S. 136-146, hier: S. 137.

³⁹¹ Alec Soth auf seinem Blog *Little Brown Mushroom*, zit. in: <http://www.gosee.de/news/art/loock-galerie-zeigt-alec-soth-broken-manual-ueber-die-sehnsucht-nach-dem-entkommen-11212>.

some connection to society.“³⁹² Die Arbeiten der Serie zeigen eindringlich diese Verbindung, die zwar einerseits versucht wurde, zu kappen, andererseits dennoch nach wie vor existiert oder sogar unterbewusst forciert wurde.

Sie kann rein geographischer Natur sein wie in *Edsel's Hideaway (spring)*, 2006, (Abb. 6). Hinter einer weit gehend kahlen Gebüsch- und Baumwand bilden sich die Umrisse von Häusern ab. Insbesondere wird der Betrachter die Werbeschilder von einem Restaurant (Waffle House) und einer Tankstelle (Shell) fokussieren, da sie sich farblich und in ihrer Höhe vom Rest der Gebäude abheben. Edsel, vermutlich die abgebildete Rückenfigur, blickt ebenso wie der Betrachter in Richtung der Zeichen von moderner Zivilisation³⁹³. Nimmt man seine Intention der Distanz zur Gesellschaft an (allein aufgrund seiner Integration in *Broken Manuals*), funktioniert diese bereits rein räumlich nicht. Und, gibt man der Blickrichtung Edsels Bedeutungskraft, kann er sich auch gedanklich nicht von der Gesellschaft abwenden.

Daneben kann das Misslingen des Versuchs zur Einsamkeit romantisch gefärbt sein. Auf *The Arkansas Cajun's Backup Bunker*, 2006, (Abb. 7) scheint die im Bild zuvor misslungene räumliche Trennung von der Gesellschaft vollzogen zu sein. Der weite Blick auf scheinbar „unberührte“ Natur, Hügel und Ebenen mit natürlicher Bewachsung, ist bis zum Horizont von keinerlei Zivilisationsspuren, außer der des Cajun³⁹⁴ selbst, unterbrochen. Trotzdem zeigt Soth ihn nicht allein. Aufgrund von Farbigkeit und Größe beinahe zu übersehen, hält er eine grau-braun-getigerte Hauskatze auf seinem Arm. Die Photographie fängt einen Moment des Blickkontakts zwischen Cajun und Katze ein, den man mit „innig“, „liebvoll“ und „vertraut“ umschreiben würde. *The Arkansas Cajun's Backup Bunker* ist kein Bild eines einsamen Mannes.

Die Beziehung zu anderen Lebewesen kann sich auch im Schaffen eines Surrogats für menschliche Nähe äußern wie in *2008_08z10087*, 2008, (Abb. 8). Im Größenverhältnis in etwa mit dem abgebildeten Objekt vergleichbar zeigt die schwarz-weiße Photographie einen Masturbator. Trotz der Wegnahme von Farbe lässt sich die offene Vorderseite als der Versuch einer wirklichkeitsnahen Replik einer Vagina erkennen. Die Form und Präsentation erinnert dagegen vielmehr an eine essbare Keule, denn an ein Instrument zur sexuellen Befriedigung. Vom linken Rand ragt ein Lineal in das sonst

³⁹² Alec Soth im Video *Alec Soth: Birth of an Exhibit*, in:

http://www.youtube.com/watch?v=L_UnbYmWeeQ&feature=player_embedded.

³⁹³ Die Assoziation zu Caspar David Friedrichs Rückenfiguren beinhaltet eine Reihe von weiterführenden Überlegungen, die allerdings im Folgenden nicht verfolgt werden konnten.

³⁹⁴ Die Cajuns bilden eine frankophone Bevölkerungsgruppe innerhalb des US-Bundestaats Louisiana.

leere Bildfeld. Soth gibt seinem Bild Raum für vielfältige Assoziationen. Gemeinsam könnte ihnen die Bezugnahme auf andere Menschen sein, betrifft es hier auch allein ein körperliches, sexuelles Verhältnis. Der eigene Körper scheint nicht ausreichend, ungenügend.

Auch kann sich die Verbindung zur Zivilisation in einem Festhalten an traditionellen Mustern dokumentieren. Der Protagonist von *S., Alabama, 2007*, (Abb. 9) entspricht äußerlich stark dem historisch geformten Bild des Eremiten³⁹⁵: ein weißer Haarkranz um den kahlen Schädel sowie ein gräulich-weißer Vollbart, eine sehnige Figur, ein misstrauischer, ernster Blick auf den Photographen, auf einen ihm gegenüberstehenden Teil der Gesellschaft. Ihn trennt ein wild wuchernder Tomatenstrauch vom Vordergrund des Bildes. Im Hintergrund geht das Gestrüpp in einen Laubwald über, dessen Dichte einen tiefer in den Bildraum dringenden Blick vorenthält. Ähnlich wie in *The Arkansas Cajun's Backup Bunker* würde hier die Abbildung eines einzelnen Mannes in weiter, natürlicher Umgebung ohne sichtbare Zivilisationszeichen vorerst ein Argument für das Gelingen der Abschottung bilden. Und in vergleichbarer Weise liefert Soth auch hier einen Gegenbeleg. Im rechten Bildfeld in etwa vertikaler Mitte wird ein kleines, von Kletterpflanzen bewachsenes, Vogelhäuschen sichtbar. Sein ursprünglich hellblauer Anstrich ist bereits etwas abgeblättert, ansonsten scheint es jedoch intakt. Ob es demgegenüber auch bewohnt ist, bleibt offen. Die Frage nach seiner Notwendigkeit wird in unmittelbarer Nähe zum Wald nihilisiert. Die ironische Gegenüberstellung des natürlichen und künstlichen Lebensraums des Vogels wird zur Symbolisierung der nicht vollzogenen Trennung zwischen den Lebenswelten des abgebildeten Mannes. Der Versuch der Distanzierung scheitert hier an einem, wahrscheinlich unterbewussten, Mitbringen „alter“ Gewohnheiten in „neue“ Gegebenheiten.

Einen ähnlich unreflektierten Umgang mit Traditionen kann der Betrachter auf *2008_08z10215*³⁹⁶ beobachten. Eine Steinhöhle wurde weiß gestrichen und in einer Nische eine Kleiderstange befestigt, an der mehrere Kleiderbügel hängen. Der Überlegung, inwiefern in der Einsamkeit faltenfreie Kleidung notwendig sein könnte, wurde offensichtlich nicht nachgegangen.

Auch bei einer (zumindest innerhalb des Bildes) ausdrücklichen Absage an derartige Zivilisationsvorgaben, kann sich ein vollständiger Abbruch der Beziehung zur Gesellschaft nicht manifestieren. Auf *2008_08z10107*, 2008, (Abb. 10) scheitert er durch eine quasi-politische Positionierung. Vorerst deuten verschiedene Bildzeichen auf

³⁹⁵ Wie übrigens eine Vielzahl der in *Broken Manuals* abgebildeten Männer.

³⁹⁶ Alec Soth: *2008_08z10215*, 2008, in: Engberg 2010, S. 184.

einen utopischen Vollzug der Abkehr von der Zivilisation mit der Rückkehr zur Natur. In der Bildmitte steht ein nackter Mann im Dreiviertelprofil zum Betrachter. Ab den Waden befindet er sich in einem kleinen Teich mit Seerosen sowie sattgrünem Gras und einem Baum mit weißen Blüten am Ufer. Zum Hintergrund hin wird aus den vereinzelt Steinen im Mittelgrund eine sich bis zum oberen Bildrand auftürmende Felsformation. Zwischen den Steinen wachsen einzelne Kiefern. Zwar zeigt sich der Mann auf dem Bild unbekleidet. Die Diskrepanz zwischen braun gebrannten Oberkörper und der blassen Körperzone zwischen Steißbein und Knie indizieren jedoch eine reguläre Bekleidung mit knielanger Short. Seine Hände sind hinter dem Rücken verschränkt. Der Kopf des Protagonisten ist kahl rasiert, der dunkle Bart bis auf die Partie um den Mund geschnitten.

Auch hier trifft ein misstrauischer, düsterer Blick den Photographen. Diesem Ingrimms scheint auch die Tätowierung am Arm verwandt, welche erst bei näherer und genauerer Bildbetrachtung erkennbar wird. Eine etwa drei Finger breit hohe Swastika ist in dünnen, schwarzen Strichen in seinen rechten Oberarm gebrannt. Ebenso wie die Fixierung des Photographen/Betrachters durch den Protagonisten, scheint sich im Tattoo Zorn und Wut versichtbaren zu wollen. Die quasi-politische Stellungnahme wendet sich gegen und/oder für eine gesellschaftliche Gruppe oder Einstellung, existiert jedoch – allein in ihrer historischen Bedeutung – nicht für sich und aus sich allein. In Kürze: Es gibt keinen Grund und keine Notwendigkeit, ein Symbol einer quasi-politischen Positionierung zu tragen, das bezugslos sein will. Der Protagonist sieht jedoch Gründe und Notwendigkeit, sichtbar Stellung zu beziehen.

In einigen Arbeiten wird ganz bewusst die Distanz zur Gesellschaft verringert, wenn es um medialen Informationsaustausch geht. Das in den Felsen gebaute Haus auf *2008_08z10238*³⁹⁷ verfügt neben seiner, offensichtlich von der Norm abweichenden, Architektur über eine handelsübliche Satellitenschüssel. Die größtenteils eigenhändig beschrifteten Videokassetten von *2007_10z10030*³⁹⁸ setzen den Besitz eines Videoaufnahme- und -abspielgeräts sowie eine mediale Verbindung zur Außenwelt voraus.

Mit *2008_08z10307*, 2008, (Abb. 11) erreicht die Klimax ihren höchsten Grad an Informationsbeschaffung innerhalb des *Broken Manual*. Der Bildausschnitt zählt etwa zwanzig einzelne Kabelschnüre. Diese verbinden unterschiedliche elektronische Geräte unter anderem einen Stromkasten, Radio, Fernseher, Lautsprecher, Transformator, Steckdosen und andere technische Stromkreise, deren Funktion auf dem Bild nicht

³⁹⁷ Alec Soth: *2008_08z10238*, 2008, in: ebd., S. 198.

³⁹⁸ Alec Soth: *2007_10z10030*, 2007, in: ebd., S. 191.

unmittelbar erkennbar sind. Drei an der Wand befestigte Regale dienen insbesondere als Tragfläche für einen Teil der Geräte. Auch das, mit Superman-Bettwäsche bezogene, Bett darunter wird als Ablage für einen Telephonhörer, maschinenbeschriebenes Papier und weitere Gegenstände genutzt. Das Plakat an der Wand im rechten oberen Bildfeld, das von Stromkasten sowie Fernseher angeschnitten wird, zeigt auf schwarzem Grund eine rote Linie. Sie führt zwischen differenzierten Bildausschnitten (deren Inhalt kaum entschlüsselbar ist) und mit Worten gefüllten Sprechblasen durch das Poster. Auch hier könnte man vorerst annehmen, es handele sich um eine Verbildlichung von Kommunikationsstrukturen. Allerdings weisen vor und auf der Linie die Daten „4.5 Ga“ und „2.5 Ga“ (die Zeiteinheit Ga bedeutet das sogenannte „gigaannum“, also eine Billion Jahre) auf eine Veranschaulichung der geologischen Zeitmessung hin. Auch auf der gelben Plastiktafel vor dem Fenster ist von verschiedenen Typen von Steinen zu lesen. *2008_08z10307* kann schließlich für den Betrachter von philosophischer Tragweite sein. Der Kontrast zwischen dem, anhand von Gesteinen, nachvollziehbaren Prozess der Erdentwicklung und der Flut und Flüchtigkeit medialer Bilder mag für den Rezipienten zum Inhalt des Bildes werden. Die Präsenz der neuen Medien scheint sich, in einer Übertragung formaler auf inhaltliche Spezifika, vor die mehrere Billionen Jahre alte Weltgeschichte zu schieben. Das Interesse an einem Bezug zur kosmischen Entität rückt vor dem Interesse eines ständig aktuellen Informationsbesitzes in den Hintergrund.

In einer – ironisch verzerrten – Mittlerrolle könnte der verwaschene, auf der Bettwäsche abgebildete Superman interpretiert werden. Einerseits ein Teil kosmischer Prozesse (seine Abstammung von einem anderen Planeten, seine körperliche Reaktion auf die Substanz Kryptonit sowie seine Charakteristik des „Mann aus Stahl“), bildet er andererseits ein ausschöpfendes Symbol für mediale Verbreitung³⁹⁹. Als Mediator könnte schließlich auch die Photographie selbst begriffen werden. Als zeitgenössisches Medium fängt sie einen aktuellen Moment ein und bildet ihn ab. Dennoch besteht sie über diesen Moment hinaus – in einer potentiellen Überdauerung zeitlicher Nicht-Messbarkeit. Soth selbst verbindet das Photographieren mit dem „longing to possess and preserve the world.“⁴⁰⁰ Sowohl geologische Forschung als auch mediale Information können ebenso auf dieser Motivation basieren, dem Verlangen, die Welt zu besitzen (das heißt, sie gedanklich mit Hilfe eines unerschöpflichen „Wissensschatzes“ zu erobern) und zu bewahren (im Sinne von festhalten und verbreiten).

³⁹⁹ Vgl. u.a. Hausmanninger 1989.

⁴⁰⁰ Alec Soth, in: Marta Gili and Alec Soth in conversation, in: Soth 2007, S. 12-13, hier: S. 13.

Das Zimmer der besprochenen Arbeit, *2008_08z10307*, präsentiert sich für den Betrachter vorerst kaum wie das eines „Aussteigers“. Vielmehr ist ein verzweifelter Versuch des kontinuierenden „Mitfahrens“ (bleibt man bei der Metapher) spürbar. Zwar sind die Fenster verbarrikadiert und lassen keinen Blick nach außen (beziehungsweise innen) zu. Dennoch bleibt die Außenwelt in medialer Übersetzung Teil der Lebenswelt des Besitzers. Die Frage nach dem Grund, warum die Abgrenzung zur Gesellschaft hier rein räumlich, nicht jedoch auf medialer, gedanklich-emotionaler Ebene funktioniert, ist im vorliegenden Fall scheinbar schnell beantwortet: weil sie es nicht soll. Der hier lebende „Aussteiger“ möchte gar nicht wirklich „aussteigen“, er möchte sich weiterhin von Bildern und Geräuschen aus der Gesellschaft beeindrucken lassen, er möchte dies nur anscheinend lieber ohne Begleitung tun (deshalb – in der Annahme des Betrachters – seine Partizipation in *Broken Manual*). Sollte man dementsprechend davon ausgehen, dass die Distanzierung rein einseitige Ausrichtung aufweise? Ist die Abgrenzung nur die des Aussteigers von der Gesellschaft, nicht aber gleichzeitig auch die der Gesellschaft vom Aussteiger? Liegt es in der Intention von Soths Protagonistem, der Gesellschaft jeglichen Zugang zu ihm selbst zu verweigern, nicht jedoch den eigenen zur Gesellschaft zu versperren? Jedes der besprochenen Bilder kann ein derartiges Verständnis nahe legen.

Dementsprechend jedoch von selbstbewussten und -bestimmten Individuen auszugehen, ist anhand der gezeigten Protagonisten von *Broken Manual* kaum möglich.

Vielmehr findet der Betrachter mehrere Zeichen, die auf eine starke Unsicherheit deuten. Auf *2008_08z10063*⁴⁰¹ wurde ein Rechteck aus einem Buch ausgeschnitten, um im Inneren ein leeres Kästchen mit einem etwa ein bis zwei Zentimeter dünnen Rand aus Buchseiten zu produzieren. Soth zeigt es im aufgeklappten Zustand ohne Inhalt, allerdings ist die Aufbewahrung von Wertgegenständen als Funktion durchaus anzunehmen. Egal wie eremitisch der Produzent und Besitzer des „Buchtresors“ leben mag, ein Misstrauen gegenüber Diebstahl oder Spionage scheint dennoch weiter zu existieren. Von der Prävention zur Defensive und/oder sogar zur Offensive führt *2008_08z10097*⁴⁰². Auch in eigener Anfertigung ist dort aus einer Klinge, einem bearbeiteten Stück Holz und einem sie verbindenden Draht ein Messer entstanden. Selbst wenn es ebenso als „unschuldiges“ Besteck zur Nahrungsaufnahme denkbar wäre, vermittelt Soths Präsentationsmodus eine andere Zweckbestimmung. Es liegt als

⁴⁰¹ Alec Soth: *2008_08z10063*, 2008, in: Engberg 2010, S. 176.

⁴⁰² Alec Soth: *2008_08z10097*, 2008, in: ebd..

einziges Objekt ohne Bezugsgegenstände auf einem monochromen Untergrund. So öffnet sich ein Assoziationsfeld, das weniger in Tischgedeck, denn in kriminellem Tatbestand und juristischer Beweisführung verortet sein mag. Unklar ist zwar, worin sich eine Bedrohung oder Angriffsfläche bei einer Abschottung von den Mitgliedern der Gesellschaft äußern würde. Dennoch bleibt ein spürbares Gefühl für Bedrohung und potentiellen Angriff in *2008_08z10097* vorhanden.

Die Schwarz-Weiß-Arbeit *Dogpatch, Mo* (auch *2007_05z10085*), 2007, (Abb. 12) scheint zu verdeutlichen, dass es nicht ausreichend ist, sich defensiv von der Gesellschaft zu distanzieren, sondern dass diese auch offensiv daran gehindert werden müsse, die gesetzten Grenzen zu überschreiten. „KEEP OUT“ steht in Großbuchstaben auf einer Seite des abgebildeten zweistöckigen Hauses. Auf der, vom Betrachter aus, Hausfront sind die beiden Garagentüren auf Erdebene geschlossen, vor den Fenstern im ersten Obergeschoss hängen dunkle Gardinen. Auf der rechten Hausseite ist das Fenster zu zwei Dritteln mit einem Karton verdeckt. Die schmale, niedrige Stahltür darunter scheint von außen mit einer Schiene verriegelt zu sein. Die Punkte darauf könnten sowohl Einschusslöcher als auch banale Rost- oder Farbflecken darstellen. Insgesamt macht das Haus einen stark heruntergekommen, ungepflegten, dennoch aber bewohnten Eindruck.

In derselben Art wie die Forderung, draußen zu bleiben, wurde mit dunklem Farbspray die Zahl „1605“ auf die Hauswand gesprüht, darüber hängt eine erleuchtete Glühbirne. Vermutlich handelt es sich bei der vierstelligen Zahl um die Hausnummer.

Eine augenscheinlichere Diskrepanz zwischen niedergeschriebener Aufforderung und subtil vermittelter Intention scheint kaum denkbar: Einerseits die unmissverständliche Abblockung von Besuch im Befehlston. Andererseits die unterschwellige Einladung dazu. Eine Person, die sich jeder menschlichen Kommunikation entziehen möchte, dürfte kaum Geld und Mühe dazu aufwenden, sein Haus von außen kenntlich zu machen. Nicht „KEEP OUT“ wird in der Dunkelheit erhellte, sondern die Möglichkeit, das Haus als das eigene zu identifizieren.

In vielen der Arbeiten aus *Broken Manual* begegnet dem Betrachter eben diese Art der Verzweiflung und Unsicherheit, die *Dogpatch, Mo* auszeichnet. Der Versuch, eine Festung gegenüber äußeren Eindringlingen zu errichten, wird – unterbewusst – von innen ausgehöhlt.

Glaubt man dem Verfasser der Mitteilung auf der Hauswand, existieren potentielle Eindringlinge, die an ihrer Bestimmung (dem Eindringen) gehindert werden müssten.

Im Umgang mit der Serie kann sich folgende Überlegung einstellen: Gibt es

tatsächliche, objektive Gründe, welche eine derartige Befürchtung und Gegenwehr rechtfertigen könnten? Oder handelt es sich allein um psychotische Wahnvorstellungen, paranoide Zustände, welche eine Flucht und Verteidigung vor der Gesellschaft zu einer irrationalen, nur für das „abnorme“ Individuum unbedingten Notwendigkeit machen? Anders formuliert: Findet der Betrachter für ihn selbst ein vergleichbares Gefühl von Bedrohung und dementsprechend eine nachvollziehbare Motivation zur Gegenwehr? Und vielleicht von einer anderen Perspektive: Gibt es vorstellbare Beweggründe für das befürchtete Eindringen der Gesellschaft in die Privatsphäre des Individuums? Um welche Form der potentiellen Gefahr würde es sich handeln: um additive oder subtraktive Intervention? Geht es hier um die Angst vor Diebstahl oder die Furcht vor Beeinflussung? Wäre ein mögliches Risiko materieller oder geistiger Art? Könnte man die Angst vor gesellschaftlicher Manipulation als eine Übertragung des mordenden Mädchens aus dem Horrorfilm *The Ring*⁴⁰³ interpretieren, das aus dem Fernsehbildschirm heraus auf das Leben der Filmprotagonisten (auch tödlichen) Einfluss nimmt?

Einzelne Bilder aus *Broken Manual* verweisen auf eine mögliche äußere Gefahr: *2006_13z110002*⁴⁰⁴ zeigt einen, an einen Drahtzaun gehängten Karton. Darauf wurde ein menschliches Porträt skizziert, deren Mitte an der Stelle des Gesichts eine Leerstelle aufweist. Die kleinen punktuellen Löcher auf dem restlichen Karton und die Ausfransungen um das Gesicht machen Schusswaffeneinschläge wahrscheinlich. In der Publikation *From Here to There: Alec Soths America* wird der Pappkarton direkt neben das Porträt von *Frank (detail)*⁴⁰⁵ gesetzt. Auch aufgrund der Vergleichbarkeit der Umrisse der beiden Figuren wäre eine assoziative Verknüpfung von Zeichnung und photographierter Person durchaus möglich. Dementsprechend gäbe es hier durchaus Anlass zu einer gefühlten Lebensbedrohung Franks.

Demgegenüber ist Soths eigene Interpretation scheinbar banal: Das Verlangen, wegzulaufen, sei allgemein verbreitet⁴⁰⁶. Mit dem Bild einer sogenannten „*Loxosceles reclusa*“-Spinne⁴⁰⁷ (*2008_08z10157*⁴⁰⁸) impliziert er annähernd eine Universalität dieses

⁴⁰³ *The Ring*, USA / Japan 2002, Regie: Gore Verbinski.

⁴⁰⁴ Alec Soth: *2006_13z110002*, 2006, in: Engberg 2010, S. 179.

⁴⁰⁵ Alec Soth: *Frank (detail)*, 2008, in: ebd., S. 179.

⁴⁰⁶ Alec Soth in: *Dismantling my career: Alec Soth in conversation with Bartholomew Ryan*, in: Engberg 2010, S. 136-146, hier: S. 137.

⁴⁰⁷ Der allgemein verbreitete Name „Brown recluse spider“ sowie die wissenschaftliche Bezeichnung referiert auf ihre Farbe sowie die Eigenschaften dieser Spinnenart, welche Zurückgezogenheit sucht und vorzieht. vgl. die ausführliche Artenbeschreibung von Susan C. Jones von der Ohio State University, in: <http://ohioline.osu.edu/hyg-fact/2000/2061.html>.

⁴⁰⁸ Alec Soth: *2008_08z10157*, 2008, in: Engberg 2010, S. 193.

Bedürfnisses.

In seinem persönlichen Fall sei die Faszination am „Verschwinden“ beispielsweise mit einer frühen Midlife-Crisis (auch diese ein weithin bekanntes, insbesondere männliches Phänomen) verwandt⁴⁰⁹. Soth verweist allerdings auch auf soziale Verantwortung und gesellschaftlichen Druck⁴¹⁰. Man mag die Assoziation zu Zeilen aus Allen Ginsbergs Gedicht *America* von 1956 aufwerfen: „[The „Time Magazine“ is] always telling me about responsibility. Businessmen are serious. Movie producers are serious. Everybody's serious but me.“⁴¹¹ und „America stop pushing I know what I'm doing“⁴¹². Dementsprechend scheint doch ein Rahmen zu existieren, der über eine persönliche Emotion hinausgeht und dennoch keinen allumfassenden Radius besitzt. In den vorangegangenen Bildbeispielen wurde aufgezeigt, dass die Gesellschaft auf den Bildern zwar nicht unmittelbar anwesend, aber trotzdem unterschwellig präsent schien. Das Vogelhäuschen, die Shell-Werbetafel, der Masturbator, die Hausnummer – Indizien für eine nach wie vor existierende Verhaftung der Individuen in ihrer Gesellschaft. Und dennoch scheint diese Gesellschaft derartig verachtenswert, böswillig, angsteinflößend, beschränkend etc., dass der Wille zu einer Abgrenzung entsteht. Die Party soll zwar stattfinden, aber keiner der Mitmenschen scheint als Gast in Frage zu kommen (vgl. die Diskokugel im Wald auf *2006_08z10036*⁴¹³). Wieder drängt sich die Frage auf: Liegt dies am Individuum oder an der Gesellschaft? Im Ausstellungskatalog *From Here To There: Alec Soth's America* wird eine Antwort vorgeschlagen, die letztere als Anlass nahe legen könnte. Ein Beitrag auf Soths Blog *Little Brown Mushroom* von Osage Gelder⁴¹⁴ zitiert Rufus Wainwrights Liedtext aus *Going to a Town*: „I'm going to a town that has already been burnt down / I'm going to a place that has already been disgraced / I'm gonna see some folks who have already been let down / I'm so tired of America / I'm gonna make it up for all the Sunday Times / I'm gonna make it up for all the nursery rhymes / They never really seem to want to tell the truth / I'm so tired of you, America [...]“⁴¹⁵

⁴⁰⁹ Alec Soth: „*Broken Manual* ist mein persönliches Midlife-Crisis-Buch. Ich bin jetzt 41 Jahre alt, habe zwei Kinder, eine Hypothek und all die üblichen häuslichen Verpflichtungen. Das ist einerseits eine beneidenswerte Lage, andererseits fantasiere auch ich – wie wahrscheinlich viele andere Männer, die sich in dieser Situation befinden – über Möglichkeiten, dem zu entkommen.“, in: Holthöfer / Soth 2011.

⁴¹⁰ Ebd..

⁴¹¹ Allen Ginsberg: *America*, in: Ginsberg 1959, S. 41.

⁴¹² Ebd., S. 40.

⁴¹³ Alec Soth: *2006_08z10036*, 2006, in: Engberg 2010, S. 182.

⁴¹⁴ Osage Gelder gehört zum Team von *Little Brown Mushroom*, allerdings wird nicht vollständig klar, ob es sich bei ihm um eine reale Person (wie im Blog angegeben, einen arbeitslosen Aussteiger) oder um ein fiktives Alter Ego Soths (vgl. Lester B. Morrison) handelt.

⁴¹⁵ Songtext von Rufus Wainwright: *Going to a town*, 2007, zit. in: Blogbeitrag von Osage Gelder, March 16, 2010, Tired. Filed under: Foltsam, <http://littlebrownmushroom.wordpress.com/2010/03/16/tired/>, in: Engberg 2010, S. 189.

Die Melodie wie auch das Musikvideo⁴¹⁶ nehmen Elemente eines melancholischen Liebesliedes⁴¹⁷ ebenso wie einer Bestattungszeremonie⁴¹⁸ in sich auf. Auch die Gestik und Mimik des Singer-Songwriter Wainwright trägt Charakteristika eines deprimierten Abschieds⁴¹⁹ (bis er in der letzten Sequenz mit einem eher mit Wut assoziierten Gesichtsausdruck in die Kamera blickt). Allerdings scheint, ähnlich wie in *Broken Manual*, der Abschied nicht endgültig: „I may just never see you again, or might as well [...]“⁴²⁰. So entsteht der Eindruck einer emotionalen Bindung trotz Enttäuschung, den Wainwright selbst fundiert: "The meaning is very plain, mainly that I'm having problems with the United States at the moment, as we all are. We all love America, I think everybody does in a certain way. But we have to admit that there's just been too many mistakes made in the recent past over too many issues, and we've just got to deal with that fact."⁴²¹

In den ersten Sekunden des Videos wendet sich Wainwright in einem Close-up von der Kamera ab und kann damit symbolisch den Prozess der Protagonisten von *Broken Manual* nachzeichnen.

In einer Synthese der Beobachtungen vom Biedermeier über Aristoteles' "zoon politikon" zu den Männern aus *Broken Manual* lässt sich der politisch-soziale Ausdruck, den die Distanzierung von der Gesellschaft ausweist, herausstreichen. Indem der Aussteiger – gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst – Teil der Gesellschaft bleibt, definiert sich auch der intendierte Ausstieg als gesellschaftliches Symptom.

Und noch einmal Allen Ginsberg: „ It occurs to me that I am America. / I am talking to myself again.“⁴²²

⁴¹⁶ U.a. auf <http://www.tape.tv/musikvideos/Rufus-Wainwright/Going-To-A-Town>.

⁴¹⁷ Wandprojektionen von Rosen, Chorus von Frauenstimmen, Klavier, elektronische Gitarre und Streicher.

⁴¹⁸ Dunkelrote Rosen kurz vorm Verwelken, Frauen in Trauerflor, Zusammenbruch des Sängers und darauf, an christliche Auferstehungsszene erinnernde Szene, Blasinstrumente.

⁴¹⁹ Wainwright kniet sich im Video mehrmals auf den Boden, fasst sich mit seiner Hand an die Stirn, setzt sich gebeugt auf ein Bett. Durchgehend trägt er einen ernsten Gesichtsausdruck.

⁴²⁰ Songtext von Rufus Wainwright: *Going to a town*, 2007, zit. in: Blogeintrag von Osage Gelder, March 16, 2010, Tired. Filed under: Foltsam, <http://littlebrownmushrom.wordpress.com/2010/03/16/tired/>, in: Engberg 2010, S. 189.

⁴²¹ Rufus Wainwright, rufuswainwright.com Audio Commentary, 04/2007, in: <http://rufus.jt.org/song.php?i=GoingtoaTown>

⁴²² Allen Ginsberg: America, in: Ginsberg 1959, S. 40.

3.1.5 Ampeln auf Gelbschaltung als Symbol von Unvollständigkeit, Unsicherheit, Determination und Stillstand. Gregory Crewdsons kafkaeske Visionen

Sollte er nicht die Säulen seiner Wissenschaft in Erschütterung versetzen wollen, glaubt der Kunsthistoriker grundsätzlich kaum an Zufälle innerhalb der Bildenden Kunst, außer sie seien wiederum Teil künstlerischer Intention (Jackson Pollock, Max Ernst etc.)⁴²³.

Dementsprechend kann der Fokus auf, möglicherweise übersehbare, Details und die Ableitung bestimmter Problematiken eine legitime Methode der Analyse darstellen. Ein derartiges Detail – sowie mit Sicherheit kein zufälliges – bedeuten die gelben Ampelschaltungen auf den Bildern Gregory Crewdsons. *Untitled (North by Northwest)*, 2004,⁴²⁴ *Untitled, Summer (Merchant's row)*, 2003, (Abb. 13), *Untitled (Brief encounter)*, 2006, (Abb. 14) – jede der Arbeiten zeigt gelbe Ampeln. Noch wichtiger ist jedoch die Bemerkung, dass in Crewdsons Arbeiten keine einzige Ampel auftaucht, die nicht auf gelb geschaltet ist. Die Straßenkreuzungen darunter zeigen meist nur ein einzelnes Auto, dessen Wagentür in manchen Fällen offen steht und deren Halter auf der Straße steht.

Vorerst unter Vernachlässigung aller anderen Bildinhalte kann die gelbe Ampel in ikonologischer Erarbeitung folgende Überlegungen generieren: indem sie weder Halten noch Fahren bedeutet, nimmt sie eine relativ unentschiedene Zwischenposition ein. Gelb ist weder das eine, noch das andere, sondern ein Moment in deren unentschiedener Mitte. Auch wenn konkrete, verkehrsrechtliche Bestimmungen zum Verhalten bei Gelbschaltung innerhalb der Straßenverkehrsordnungen der jeweiligen Länder existieren, ist die Praxis größtenteils eine subjektive und situationsabhängige Abwägung: „Eigentlich“ ist zu halten, wenn nicht... Während die beiden anderen Farben klare Anweisungen, beziehungsweise Verbote, enthalten, bleibt hier eine Schwammigkeit und Unsicherheit über das richtige Verhalten im Straßenverkehr zurück. Obwohl dem Verkehrsteilnehmer offiziell keine Entscheidungsfreiheit für sein Verhalten bei Gelbschaltung gegeben ist (das Halten ist bereits bei Gelb Pflicht), scheint sie praktisch dennoch vorhanden: Es ist ihm möglich, noch einmal zu beschleunigen, um die Straßenkreuzung vor Rot zu überqueren.

Anders als in Deutschland, leuchten die US-amerikanischen Ampeln nur beim Wechsel

⁴²³ „Nichts ist Zufall. Alles ist Zu-Fall, d.h. Zufall ist unbewusste Wahl!“ Kellerer 1968, S. 17.

⁴²⁴ Gregory Crewdson: *Untitled (North by Northwest)*, 2004, in: Crewdson 2008, Bildtafel 10.

von Grün auf Rot Gelb. So muss Gelb innerhalb des US-amerikanischen Kontextes im Prozess des Abbremsens, nicht auch im Prozess des Beschleunigens verstanden werden.

Dem Betrachter stehen nun verschiedene Interpretationswege offen, wie die Gelbschaltung sinnbildlich zu übersetzen sein könnte. Insbesondere wird sich hier auf die vier Stränge von Unvollständigkeit, Unsicherheit, Determination und Stillstand konzentriert.

Einmal steht sie als Form der Aussicht auf die folgende Umschaltung auf Rot für die „[...] incompleteness of Crewdson’s photography [...]“⁴²⁵, welche Russell Banks in seinem Text zu *Beneath the Roses* als Charakteristikum hervorhebt. Gelb ist ein momentaner, kurzfristiger Zustand des Wechsels, kein Zustand an sich. Er deutet auf die Notwendigkeit einer Veränderung hin, diese ist jedoch nicht notwendigerweise bereits im Vollzug. Im Unterschied zu Grün und Rot ist Gelb unvollständig, da es nur den Wechsel vom einen zum anderen bedeutet. Das Fragmentarische in Crewdsons Arbeiten verknüpft sich unweigerlich mit einer Art der Betrachterperzeption. Insofern als „[...] the viewer is required to do a crucial part of the creative work him- or herself [...]“⁴²⁶, sieht ihn Banks mehr als Leser fiktionaler Literatur denn als Filmzuschauer. Die geistige Beschäftigung erfolgt hier also in dem Versuch einer individuellen Vollendung des Bildes – eine scheinbar leichte Aufgabe, betrachtet man allein die Ampel. Es scheint unvermeidlich, dass die Ampel im nächsten Moment auf Rot schalten wird, und dennoch vermittelt die Gelbschaltung Ungewissheit und Unberechenbarkeit.

Wie bereits angerissen, provoziert die Gelbschaltung ein Gefühl scheinbarer Entscheidungsfreiheit. Obwohl das Handeln hier als eindeutig fremdbestimmt gelesen werden kann (die Farben der Ampeln diktieren richtiges Verhalten unter Strafbarkeit bei Nichtbefolgung), bleibt eine vage Andeutung von Selbstbestimmung zurück. Diese ist jedoch gerade einmal so präsent, dass sie jene Unsicherheit, Unabsehbarkeit und Instabilität evoziert. Die Vermeintlichkeit der Selbstbestimmung manifestiert weniger ein Empfinden für individuelle Entscheidungsfreiheit als für deren Gegenteil. Vielmehr fühlt der Betrachter die Determination, der die Figuren auf Crewdsons Bildern ausgeliefert sind. Ihre Fremdbestimmung wird insbesondere durch die Gleichzeitigkeit scheinbarer Selbstbestimmung erhärtet. Vielfach wurde in Primär- wie Sekundärliteratur eine

⁴²⁵ Russell Banks: Essay, in: Crewdson 2008, S. 6-10, hier: S. 7.

⁴²⁶ Ebd., S. 6.

assoziative Verbindung zur Hypnose vorgeschlagen⁴²⁷. Die Suggestion, welche als deren untrennbares Element interpretiert werden kann⁴²⁸, bezeichnet die hier formulierte Art der Fremdbestimmung. Indem darunter eine manipulative Einflussnahme verstanden wird, deren Präsenz jedoch für das Bewusstsein nicht unmittelbar abrufbar ist, benennt der Begriff die eben formulierte These. Die Personen bei Crewdson verfügen über scheinbare Autonomie, während sie dennoch offensichtlich fremd gesteuerte Objekte verkörpern. Nicht allein die Bildsituation indiziert eine derartige Vergleichsanalyse, zudem wird diese Auffassung durch Crewdson Arbeitsmethode logisiert. Der Künstler arbeitet durchgängig mit einer Filmsets analogen Ausstattung. Alle auf seinen Arbeiten gezeigten Personen lassen sich als Schauspieler definieren, deren Position, Haltung, Mimik und Gestik vollständig der Entscheidung Crewdsons unterliegt⁴²⁹. Dementsprechend wird ihr auf dem Bild manifestiertes Verhalten tatsächlich absolut eigener Willkür entzogen und der Berechnung eines Außenstehenden übertragen.

Auch da der ebenso für die Inszenierungen des amerikanischen Regisseurs Robert Wilson gebrauchte Begriff des „Hypnotisierens“⁴³⁰ eine Referenz legitimiert, können die Schauspieler bei Wilson mit den Darstellern bei Crewdson in Beziehung gebracht werden. Wilsons dramatische Figuren werden gerne mit Puppen verglichen: „Er liebt den Menschen als Marionette.“⁴³¹ Die Marionette als eingängiges Symbol der Fremdbestimmung ließe sich ebenso auf Crewdson anwenden. Noch treffender wäre bei ihm jedoch die Analogie zu den aufgrund ihrer Naturalität berühmten Wachsfiguren Madame Tussauds. Bei Wilson wie bei Crewdson gibt es immer wieder aufflackernde Momente einer Lebensnähe, gleichzeitig offenbaren beide jedoch die Künstlichkeit und Inszenierung ihrer Darstellung. Die Existenz einer übergeordneten Instanz (dem Regisseur, beziehungsweise Künstler) wird in beiden Fällen nicht kaschiert, sondern evident zum Ausdruck gebracht: bei Wilson anhand einer äußerst

⁴²⁷ Vgl. u.a. Stoeber 2005, S. 308; Thon 2003.

⁴²⁸ Vgl. „Das Charakteristikum der Hypnosetherapie ist der reflektierte Einsatz von Suggestion [...]“, in: Stumm / Pritz 2009, S. 284;

„Der Hypnotisierte nimmt leichter als der Wachende Suggestionen an, erhöhte Suggestibilität, und die Wirkung der künstlich geschaffenen Vorstellungen ist so mächtig, daß man in der Hypnose und nachher, posthypnotisch, Gedanken und Handlungen veranlassen, körperliche Zustände (Blutumlauf, Darmtätigkeit usw.) und krankhafte Erscheinungen, namentlich des Nervensystems, beeinflussen kann [...]“, in: Dornblüth 1927.

⁴²⁹ Vgl. hierzu beispielsweise den Trailer zum Film *Gregory Crewdson: Brief Encounters* von Ben Shapiro, auf <http://www.gregorycrewdsonmovie.com/>. In der Interaktion Crewdsons mit einer der Darstellerinnen, die für eine Aufnahme mit einer Zigarette am Gehsteigrand sitzt, und seinen Aufforderungen zu detaillierten Veränderungen ihrer Position und ihrer Handhaltung wird die Ausprägung seiner Direktiven deutlich.

⁴³⁰ U.a. Rockwell 1998; oder Stephanie Jordan: „Wilson understands how repetition can be hypnotic in effect [...]“, in: Donker 1986.

⁴³¹ In: Guru Wilson hielt den Saal in Atem, Neues Deutschland, 04.05.1991, zit. in: <http://www.berliner-schauspielschule.de/rider.htm>.

akkuraten und stilisierten Choreographie und Abstimmung der Figuren auf Bühne, Requisite und Ton; bei Crewdson mit der größtenteils erhöhten (annähernden Vogel-) Perspektive, der auf die Figuren abgestimmten Beleuchtung und der regungslosen Statik der abgebildeten Personen.

Jene Präsenz und Autorität einer bestimmenden Kraft kann durchaus in einem weiteren Bedeutungsfeld diskutiert werden. Die Unterordnung der Figuren, der Entzug ihrer Autonomie, ihre Repression können als dramaturgische Übersetzung real empfundener Missstände interpretiert werden. Andererseits kann auch die Unselbstständigkeit der Figuren, ihre Bereitschaft, sich lenken zu lassen – also ihre Ohnmacht – auf Beobachtungen und Überlegungen zu realen Kontexten zurückgehen. Darcy Steinke indiziert eine ähnliche Rezeption in ihrem Katalogtext zu Crewdsons Serie *Dream of Life*: „Call it the life force or a higher power, Crewdson’s imagery points to the existence of a raw and undomesticated God.“⁴³² Die These der vorliegenden Arbeit variiert diese Interpretation. Statt auf die Existenz einer höheren Macht zu verweisen, können sich die Arbeiten ebenso auf den Glauben an eine derartige Autorität beziehen. Obwohl der Gegenstand, entgegen der Auffassung Steinkes, weniger einen Gott, denn eine weitaus konkretere, wenn auch nicht unbedingt greifbarere, Instanz darstellen dürfte (worauf noch zurückzukommen sein wird), findet man hier einen möglichen Anknüpfungspunkt zu Marx’ Religionskritik. Der Glaube an einen Gott und die damit verbundenen Direktiven führte die Menschen zur Unfähigkeit einer Änderung ihres Zustands. Ihre fehlende Autonomie sei Element dieses „religiösen Elends“⁴³³: „[...] daß sie beherrscht, regiert, besessen sind, müssen sie [-Marx zufolge-] als eine Konzession des Himmels anerkennen und bekennen!“⁴³⁴ Allerdings sei diese kein Urzustand, kein unveränderlicher status quo: „Der Mensch macht die Religion, die Religion macht nicht den Menschen. Und zwar ist die Religion das Selbstbewußtsein und das Selbstgefühl des Menschen, der sich selbst entweder noch nicht erworben oder schon wieder verloren hat.“⁴³⁵ Eben diese Absenz der Eigenverantwortung und Selbstbestimmung schwingt in den Arbeiten Crewdsons, ebenso wie in den Inszenierungen Wilsons, mit. Allerdings bewegt sich hier die Definition der Instanz, an welche die Entscheidungsfreiheit abgeben wird, im Vagen. Während sie für Marx die Kirche darstellte, hat sich das Feld der potentiellen Internalisierungsplätze bei Crewdson / Wilson vervielfacht. Differenzierte Interpretationen sind denkbar. Als dem Individuum übergeordnete Machtinstanz kann

⁴³² Darcy Steinke: *Dream of Life*, in: Crewdson 1999, S. 10-15, hier: S. 10.

⁴³³ Marx 1976, S. 378.

⁴³⁴ Ebd., S. 381.

⁴³⁵ Ebd., S. 378.

von einer reaktionären, konservativen Gesellschaft, über eine autoritäre, parteipolitische Staatsordnung bis zu einem Wertesystem, das gewisse individuelle Freiheiten einzuschränken droht, ausgegangen werden. Eine Bestimmung oder auch nur Annäherung, auf welche Form Crewdson oder Wilson verweisen könnten, ist innerhalb der vorliegenden Arbeit nicht möglich. Vielmehr bleibt es demgegenüber relevanter, die Abgabe der Eigenverantwortung und die konsequente Fremdbestimmung herausgearbeitet zu haben und sie in einer möglicherweise inhaltlich verweisenden Funktion anzureißen.

In der Synopse aller jener Arbeiten, die eine gelbe Ampel zeigen, verschärfen sich die gesammelten Eindrücke. Hinzu kommt außerdem eine Wahrnehmung von Schicksalhaftigkeit und Ausweglosigkeit. Egal vor welcher Ampel der Betrachter beim Ausstellungsrundgang stehen bleibt oder beim Blättern durch den Katalog stößt, jede einzelne konfrontiert ihn mit dergleichen Situation. Gerade weil die gelbe Ampelschaltung um ein vielfaches kürzer ist als die von Grün und Rot – die Gelegenheit, eben diesen Moment zu fassen, also durchaus geringer – wird der Zufall als bestimmender Faktor außer Kraft gesetzt und das Schicksal gleichsam inthronisiert. Der Betrachter ebenso wie Crewdsons Figuren werden in einer Situation festgehalten, die sich ohne ihr Zutun scheinbar im nächsten Moment unvermeidlich verändern wird, aus der sie dennoch nicht entkommen können. Die Repetition der Situation erzeugt den Eindruck von Stagnation. Der Stillstand als Bildinhalt wird durch die Figuren und Fahrzeuge bestätigt. Die im Profil abgebildete Frau von *Untitled, Summer (Merchant's Row)* (Abb. 13) befindet sich zwar bereits auf der Straße, auf dem zweiten Streifen des Fußgängerüberwegs. Dennoch ist sie nicht im Gehen begriffen, sondern nimmt eine unbewegte, statuenhafte Position ein. Ihre Arme hängen gerade am Körper herab, ihre Beine stehen linear nebeneinander, ihr Blick ist die Verlängerung eines exakten rechten Winkels zu ihrem Körper. Obwohl sie sich einerseits an die Vorgabe einer übergeordneten Instanz (hier der Straßenverkehrsordnung/der roten Fußgängerampel) zu halten scheint, muss sie diese doch einen Moment zuvor missachtet haben. Die dadurch entstehende Unvereinbarkeit zweier widerstreitender Verhaltensweisen paraphrasiert den bereits festgestellten Betrachtereindruck der Unberechenbarkeit.

Außerdem verstärkt ihre Position den Charakter von Stillstand. Eine in den Straßenverkehr involvierte Person ohne Verkehrsmittel wird grundsätzlich als „Fußgänger“ begriffen. Zwar befindet sich die Frau von *Untitled, Summer (Merchant's*

Row) (Abb. 13) auf der Straße, beziehungsweise dem Fußgängerüberweg, und dementsprechend innerhalb eines derartigen Kontextes, demgegenüber ist sie jedoch nicht in Bewegung und insofern keine „Fußgängerin“. Erwartung und Darstellung klaffen auseinander. So wird ihr Stillstand umso expliziter.

Die Gelbschaltung der Ampel war Ausgangspunkt für vier, auch untereinander teilweise verketteter, Interpretationsstränge zur Unvollständigkeit, Unsicherheit, Determination und zum Stillstand. Jeder einzelne benennt außerdem ein Element im literarischen Werk Franz Kafkas. Ihre Ballung legitimiert, wie bereits in der Überschrift geschehen und im Folgenden auszuführen sein wird, die Charakterisierung von Crewdsons Arbeiten mit dem Adjektiv des „Kafkaesken“.

Ein literaturhistorischer Überblick über Kafkas Werk kann – selbstverständlich – hier nicht gegeben werden. Vielmehr liegt es klar in der Intention dieser Arbeit, dass eine subjektive Auswahl im Anschnitt behandelter Texte von Kafka eine künstlerische Strategie im Werk Crewdsons verdeutlichen möge. Was dem Werk Kafkas fraglos sogenanntes Unrecht tut – das heißt, ihm gar nicht gerecht werden kann, darüber bewusst ist und dennoch daran geht – wird als aufschlussreich für Crewdson empfunden. Die Vernachlässigung einer wissenschaftlichen Erfassung Kafkas und eine eher naive, selektive Herangehensweise können hier insofern trotzdem gelten, als dass beim Leser ein Verständnis für die Bedeutung und Reichweite dieses literarischen Werkes vorausgesetzt werden dürfte. Dieses erlaubt und verzeiht so hoffentlich eine derartige „Nutzbarmachung“.

Den populären, auch hier stattfindenden, Übergriff des Adjektivs „kafkaesk“ auf außerliterarische Sachverhalte schildert Kafkas Biograph Reiner Stach: „Meistens meinen die Leute damit etwas Absurdes und zugleich Unheimliches, meistens geht es um irgendwelche Machtbeziehungen: Wenn diejenigen, die das Zentrum der Macht besetzen, im Dunkeln bleiben, dann hat man das Gefühl, die Situation sei ‚kafkaesk‘ [...]. In seinen Romanen ist ja der Gipfel der Pyramide unsichtbar, und in der heutigen Gesellschaft weiß man – trotz der scheinbaren Transparenz – auch nicht so genau, wie es in den obersten Instanzen zugeht. Wir wissen nicht, wo das Machtzentrum liegt, wir wissen nicht einmal, ob es ein solches Zentrum überhaupt gibt. [...]“⁴³⁶ Stach

⁴³⁶ Stach / David 2008.

Stachs Referenz auf die „heutige Gesellschaft“ und Aktualität des empfundenen „Kafkaesken“ in der Real-Politik findet mehrfach Berechtigung, vgl. beispielsweise die Zusammenstellung von zeitgenössischen Zitaten zum „kafkasken“ Charakter der DDR, in: Wolle 1998, S. 222.

verweist, in logischer Konsequenz, auf Kafkas Hauptwerk *Der Prozess* (1925)⁴³⁷. Darin wird die Ausweglosigkeit des Daseins anhand der Paradoxie, die sich jeder Sinnsetzung entzieht⁴³⁸, zu einer spürbaren Empfindung für den Leser. Kafkas *Prozess* beinhaltet differenzierte Ansätze zur assoziativen Gegenüberstellung mit Crewdsons Arbeiten und den in diesem Kapitel entwickelten Thesen. Aufgrund einer herauszuarbeitenden Analogie wird auch hier den vier Strängen – Unvollständigkeit, Unsicherheit, Determination und Stillstand – einzeln nachgegangen.

Das Fragmentarische in Kafkas Werk lässt sich ebenso anhand des *Prozesses* erfassen. Rein formal blieben mehrere der 16 Kapitel unabgeschlossen⁴³⁹. Auch fehlen inhaltliche Elemente, deren Präsenz der Leser bereits mit dem Romantitel und der damit benannten Thematik antizipieren muss. Der Hintergrund der Anklage, das ihm vorgeworfene Delikt⁴⁴⁰ und damit – zumindest vordergründig – letztlich die Basis des Prozesses an sich enthält Kafka dem Leser vor. Ebenso verweigert Kafka Hinweise auf Grundlagen des Gesetzes, aufgrund derer Josef K. angeklagt wird, wie auf die Struktur der ihn unter Anklage stellenden Jurisdiktion. Jedoch wird nicht allein der Leser mit diesen Leerstellen konfrontiert, auch die Romanfiguren verfügen über rein fragmentarische Kenntniskapseln, die sich jedoch dem rationalen Verständnis entziehen. Aufgrund des Entzugs von Informationsbausteinen, deren Zusammenfügen eine logische Folgerung ermöglichen und eine Richtung hin zu Verständnis aufzeigen würde, wird ebenso jedes Sicherheitsempfinden entfernt.

Der Roman beginnt mit der unangekündigten, plötzlichen Verhaftung Franz K.s innerhalb seines privaten Wohnraums. Sowohl der (zwar nicht physische, aber psychische) Freiheitsentzug als auch das überfallartige Eindringen in die Intimsphäre verhalten sich als eindringliche Proposition für die durchgängige Vermittlung von Unsicherheit innerhalb des Romans. Eine Vielzahl von inhaltlichen Elementen fördert diese Rezeption von Unberechenbarkeit und Verwirrung. Das kurzfristige und größtenteils einmalige Auftauchen vieler unterschiedlicher Romanfiguren erlaubt beispielsweise keinerlei Konstanz, Stabilität oder Reliabilität. Auch deshalb will oder kann Josef K. keinen der (scheinbaren oder tatsächlichen?) Ratschläge umsetzen. Die Widersprüchlichkeit des Protagonisten Josef K. im Verhalten zum Gericht (offener

⁴³⁷ Kafka 2005.

⁴³⁸ Kim 2004, S. 130.

⁴³⁹ Vgl. Schiffermüller 2011, S. 145 und S. 146. Im Anhang von Kafka 2005 finden sich die unvollendeten Kapitel, Kafka 2005, S. 239-262.

⁴⁴⁰ Bereits der Anfang des Romans macht deutlich, dass es sich um den Vorwurf eines Deliktes handelt, nicht unbedingt um eine tatsächlich begangene, juristisch und moralisch zu ahndende Straftat. Vgl. „[...] denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“, in: Kafka 2005, S. 7.

Angriff und Anzweiflung während der ersten Vorladung versus übertriebene Mitwirkung durch Einholung eines Anwalts und verschiedener Meinungen) spiegelt seine absolute Unsicherheit im Umgang mit dieser unbekanntem Instanz wieder. Sucht der Leser, beziehungsweise Franz K., nun bei Kunst (der Maler Titorelli) oder Kirche (ein Geistlicher im Dom) Verständnis und Rat, folgt daraus weitere Verunsicherung.

Ähnlich wie bei Crewdsons gelber Ampelschaltung, existiert auch bei Kafka ein vermeintlicher Entscheidungsrahmen in Bezug auf juristisch richtiges Verhalten. Gerade dieser erzeugt jedoch für Josef K. ebenso wenig wie für die Figuren bei Crewdson keinen Gewinn an Selbstbewusstsein und -gewissheit, sondern vielmehr deren Verlust. K. kann sich selbst im Moment des unmittelbar bevorstehenden Todes nicht zu einer Rückeroberung seiner Eigenverantwortung entschließen und lässt die Überlegung zu Suizid unbeantwortet⁴⁴¹.

Die Vorgeblichkeit einer, letztlich nicht existenten oder zumindest nicht relevanten, Entscheidungsfreiheit dokumentiert der Maler Titorelli in seiner Erklärung angeblich dreier möglicher Wege, dem Gericht zu entkommen⁴⁴². Bereits die erste Möglichkeit, des „echten/wirklichen Freispruchs“, stelle sich allerdings als rein theoretisch dar, nicht jedoch als real existente Perspektive. Sie Josef K. einerseits als Möglichkeit zu imaginieren, gleichzeitig deren Funktion zu nihilieren, symbolisiert das hier präsentierte Verständnis von Entscheidungsfreiheit. Auch die beiden anderen potentiellen Strategien werden während ihrer Darlegung falsifiziert. Weder handelt es sich bei der „scheinbaren Freisprechung“ und bei der „Verschleppung“ um Arten der „Befreiung“, da in beiden Fällen die Bindung zum Gericht bestehen bleibt. Noch können die zwei Möglichkeiten tatsächlich differenziert werden. Da sowohl Intention als auch Ausgang identisch sind – die Vermeidung einer Verurteilung durch künstliche Beeinflussung und Bindung an das Gericht – ist die Eigenschaft der „Möglichkeit“ hier rein hypothetisch gegeben. Josef K. kann sich dementsprechend auch in Folge des Gesprächs mit Titorelli nicht für eine Verfahrensweise entscheiden.

Allerdings scheint es, unabhängig davon, irrelevant, welche Maßnahmen K. trifft (Delegation und Kündigung des Advokaten Huld etc.), welche Beziehungen er knüpft und auflöst (Ehefrau des Gerichtsdieners, Hausmädchen Leni u.a.) oder welche Methoden er ergreift (Vorwurf der Korruption der beiden Wächter und eigener Korruptionsversuch zur Verhinderung der Bestrafung dieser durch den Prügler). Der Geistliche definiert eine, im gesamten Romanverlauf unterschwellig präsente

⁴⁴¹ Ebd., S. 234.

⁴⁴² Ebd., S. 159-168.

Vorahnung, beziehungsweise Gewissheit: „[...] ich fürchte, es wird schlecht enden. Man hält dich für schuldig.“⁴⁴³ Mit der Aufregung, mit welcher nahe stehende Personen dem Prozess K.s begegnen⁴⁴⁴, äußert sich nicht allein die Befürchtung, sondern auch die Ahnung, der Prozess könne nur einen einzigen Ausgang nehmen. Die bereits zu Beginn geäußerte Empfehlung des Aufsehers an K., „weniger an [das Gericht] und an das, was mit [ihm] geschehen“⁴⁴⁵ werde, zu denken, ist symptomatisch: Jeder der im Laufe des Romans unternommenen Versuche K.s, die Ereignisse zu beeinflussen, scheitert. Sein Schicksal scheint unabwendbar. Vergleichbar mit der unsichtbaren und dennoch präsenten übergeordneten Instanz in Crewdsons Photographien (die Straßenverkehrsordnung/der Künstler), scheint auch K.s Bestimmung von einer wiederum jedoch unbestimmbaren Macht festgelegt. Die diffuse hierarchische Verzweigung des Gerichts verhindert eine fest zu umreißende Definition und dementsprechend eine zielgerichtete Begegnung. Der Gegner besitzt eine verschwommene, nicht greifbare Gestalt und entzieht sich deshalb jeder Konfrontation. Die Determination zeichnet sich auch in der inhaltlichen Kreisbewegung ab, welche mit dem 30. und dem 31. Geburtstag Josef K.s⁴⁴⁶ als Anfangs- und Endpunkt exakt ein Kalenderjahr umfasst. Ebenso bringt sie das Verhalten K.s an eben jenem Schlusspunkt zum Ausdruck, wenn er seine Henker erwartet: „Ohne daß ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre, saß K., gleichfalls schwarz angezogen, in einem Sessel in der Nähe der Tür [...]“⁴⁴⁷. Dementsprechend mündet K.s Verständnis in die für ihn scheinbar unausweichliche Bestimmung in eine vollständige Fügung. Die Freiwilligkeit, mit der er seinen Mördern vorausgeht, und die Überlegung eines Suizids verdeutlichen eine absolute Aufgabe an Opposition. Zuletzt scheint er die Erklärungen des Geistlichen zur Aussichtslosigkeit seiner vorangegangenen Anstrengungen zu verstehen: Das Gesetz entziehe sich einer objektiven Definition und sein Sinn sei nicht entschlüsselbar. Insofern sei auch jegliches Handeln gegenüber dem Gesetz sinnlos, das Scheitern Prinzip. Stagnation statt Aktion/Reaktion als Richtlinie: „Das Warten ist nicht nutzlos“, sagte der Kaufmann, „nutzlos ist nur das selbständige Eingreifen.“⁴⁴⁸

Die literarischen Figuren Kafkas, Crewdsons Darsteller, sowie deren Leser und Betrachter finden sich in einem Netz unterschiedlicher Bezüge wieder, deren Auflösung und Klärung unmöglich ist.

⁴⁴³ Ebd., S. 218.

⁴⁴⁴ Vgl. beispielsweise die Reaktion des Onkels: „Das kann mich nicht beruhigen!“, in: ebd., S. 100.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 18.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 230.

⁴⁴⁷ Ebd..

⁴⁴⁸ Ebd., S. 182.

"Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke. Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern."⁴⁴⁹

Die Unzugänglichkeit, mit der Kafka den Leser, Crewdson den Betrachter konfrontiert, erfordert einerseits seine geistige Partizipation. Andererseits weist sie wiederum eindeutige Rezeption zurück und lässt ihn mit unbeantworteten und vielleicht unbeantwortbaren Fragen vor dem Werk zurück: „[...] es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, das ich zwar nicht verstehe, das man aber auch nicht verstehen muß.“⁴⁵⁰ Die Zwispältigkeit scheint nicht allein Wesensmerkmal in Kafkas Literatur und Crewdsons Photographien, sie kann vielmehr eine allgemeine Aussage über Erkenntnis treffen: "Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehn der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus."⁴⁵¹

3.2 Dekonstruktion des „Amerikanischen Traums“

3.2.1 Die Dekonstruktion der Konstruktion

Neben dem Verweis auf philosophische, literaturwissenschaftliche oder aber musik-, film- und architekturtheoretische sowie kunstwissenschaftliche Strömungen derselben Bezeichnung, impliziert die Wahl des Begriffs Dekonstruktion für die Kapitelüberschrift eine einfache logische Schlussfolgerung. Dekonstruktion kann nur nach a priori erfolgter Konstruktion erfolgen. Ein organisch aus sich gewachsenes Gebilde kann zwar ebenso Zerstörung erfahren wie ein künstlich geschaffenes Objekt, allerdings verwendete man hierfür wohl den Begriff der Destruktion. Dekonstruktion bezeichnet vielmehr die Umkehr eines künstlichen Prozesses. Auf einer rein sprachlichen Ebene beinhaltet dementsprechend die „Dekonstruktion“ einerseits die „Konstruktion“, andererseits die „Destruktion“.

Für die theoretischen Überlegungen unterschiedlicher wissenschaftlicher Ausgangspunkte, die sich unter dem Namen der „Dekonstruktion“, beziehungsweise des „Dekonstruktivismus“ finden, spiegelt der Begriff eben diese Widersprüchlichkeit, deren Aufspüren, Begreiflich-Machen und Neu-Definierung intendiert wird.

Je nach Untersuchungsgegenstand betrifft dies verschiedene Felder.

⁴⁴⁹ Franz Kafka: Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg, 1917-19, zit. in: Wimmer 2009, S. 21.

⁴⁵⁰ Kafka 2005, S. 25.

⁴⁵¹ Ebd., S. 224.

Im Widerspruch zu hermeneutischen Analyseverfahren von Texten begreift der (literaturtheoretische) Dekonstruktivismus die Sprache als nicht-referentiell⁴⁵². Der Text schließlich – als „[...] differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere [...]“⁴⁵³ – bestimmt die Basis für dekonstruktivistische Überlegungen unterschiedlicher Richtungen.

Im architekturtheoretischen Verständnis wird das Element der Dekonstruktion nicht als Demontage begriffen. Vielmehr geht der architektonische Stilbegriff von einer in der Architektur zu versichtbarenden Instabilität und Atekonik der Strukturelemente aus⁴⁵⁴.

Für die vorliegende Argumentation ließe sich insbesondere die Idee der Dekonstruktion in den Sozialwissenschaften heranziehen. So setzen dekonstruktivistische Kulturtheorien ihren Schwerpunkt auf Vorstellungen von (vermeintlicher) Identität und Identifizierung. Dabei wird der Anspruch nicht allein auf die – theoretische – Analyse, sondern auch auf die – praktische – Dekonstruktion von traditionellen Identitätsbildern und auf Machtstrukturen basierenden Normen gelegt⁴⁵⁵.

Judith Butler begreift den Diskurs, beziehungsweise Systeme des Denkens und Sprechens⁴⁵⁶, „als privilegierte[n] Ort der Konstruktion sozialer Wirklichkeit“⁴⁵⁷ und dementsprechend als Machtinstrument. Deren Dekonstruktion steht im Mittelpunkt ihrer Überlegungen.

Das Gedankengebäude der Dekonstruktion kann schließlich auch auf die anschließenden Betrachtungen zur Vorstellung des „Amerikanischen Traums“ angewendet werden. Dabei soll zunächst die Konstruktion des „Amerikanischen Traums“ besprochen werden.

Begriffsgeschichtlich taucht der „Amerikanische Traum“ erstmals in James Truslow Adams *The Epic of America* von 1931 auf⁴⁵⁸. Er assoziiert damit die jedem uneingeschränkt zugängliche Möglichkeit einer Verbesserung des Lebensstandards

⁴⁵² Vgl. unter anderem Roland Barthes: „Von der Antike bis zu den Versuchen der Avantgarde ist die Literatur bemüht, etwas darzustellen. Was? Ich sage ganz hart: das Wirkliche. Das Wirkliche ist nicht darstellbar [...] Mit dem Umstand, daß es keine Übereinstimmung zwischen dem Wirklichen und der Rede gibt, können die Menschen sich nicht abfinden, und diese Weigerung, die vielleicht so alt ist wie die Rede selbst, bringt in einem unablässigen Bemühen Literatur hervor. Man könnte sich eine Geschichte der Literatur vorstellen [...], die die Geschichte der – oft ganz aberwitzigen – verbalen Notbehelfe wäre, die die Menschen benutzt haben, um das zu reduzieren, zu zähmen, zu leugnen oder auch das auf sich zu nehmen, was immer ein Delirium ist, nämlich die fundamentale Nicht-Adäquatheit von Rede und Wirklichem.“, in: Barthes 1980, S. 32.

⁴⁵³ Vgl. Jacques Derrida, zit. in: Engelmann 2004, S. 20.

⁴⁵⁴ Johnson / Wigley 1988, S. 11.

⁴⁵⁵ Beispielsweise die sogenannte Queer-Theory, deren Untersuchungsgegenstand die kritische Aufarbeitung der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht, sozialen Geschlechterrollen und Sexualität darstellt, Jagose 1996.

⁴⁵⁶ Villa 2003, S. 20.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 18.

⁴⁵⁸ Guimond 1991, S. 107.

„according to his ability or achievement“⁴⁵⁹. Insofern lässt er sich als durchaus „sehr elastisch“ bezeichnen, da er Anwendung auf sowohl jeden Menschentyp als auch innerhalb jeden historischen Umstands finden kann⁴⁶⁰.

Der „American Dream“ ist zum Zeitpunkt seiner sprachlichen Manifestation bereits eine, über die Grenzen der USA bekannte, ideologieähnliche Verheißung. Ihre faszinative Dimension zeigt sich unter anderem darin, dass sie als Grund für Einwanderungen angeführt wird. Richard Nate spricht in seiner ausführlichen Studie vom „Siegeszug“ der „kulturellen Metapher“ des „Amerikanischen Traums“⁴⁶¹.

„What lies behind many versions of the Dream is the conception of America as a kind of magic environment or society that has the power to transform people’s lives, the idea that the United States is not merely a new world, but a different kind of world, a unique place where the limitations, boundaries, and inequities that formerly confined the human race either do not exist or are about to disappear.“⁴⁶²

Der „Amerikanische Traum“ beinhaltet sowohl ideelle wie auch materielle Versprechungen. Einerseits versteht er sich über Werte der individuellen Freiheit, (Chancen-)Gleichheit und Gerechtigkeit, wie sie in Martin Luther Kings kanonisierten Rede *I Have a Dream*⁴⁶³ von 1963 zum Ausdruck kamen. Andererseits äußert er sich über die sprichwörtlich gewordene Vorstellung „vom Tellerwäscher zum Millionär“. Die Präsenz dieser, insbesondere auf jener ökonomischen Prägung basierenden, Formel lässt sich anhand politischer Parolen (beispielsweise Barack Obamas „Yes, we can!“) literarischer oder filmischer Bearbeitungen etc. ablesen. Arthur Miller verweist in seinem Drama *The Price* auf die Umfassung dieser als Lebensentwurf zu verstehenden Idee: „We were brought up to succeed, weren’t we?“⁴⁶⁴ Allan Trachtenberg bestätigt in seinem Vorwort zu *American Photography and the American Dream* die Position des „Amerikanischen Traums“, den er entsprechend als „Symptom des amerikanischen Lebens“ definiert⁴⁶⁵.

Allerdings – auch darauf geht Trachtenberg ein – ist der Umgang mit diesem „Symptom“ durchaus ambivalent. Auf der einen Seite findet dessen Glorifizierung statt⁴⁶⁶. Der „Amerikanische Traum“ wird als Überlegenheit gegenüber dem Ausland

⁴⁵⁹ Adams 1931, S. 415.

⁴⁶⁰ Guimond 1991, S. 11.

⁴⁶¹ Nate 2003, S. 42.

⁴⁶² Guimond 1991, S. 12.

⁴⁶³ Martin Luther King Jr.: I have a dream, in: Lawler / Schaefer 2005, S. 277-280.

⁴⁶⁴ Miller 2009, S. 368.

⁴⁶⁵ Alan Trachtenberg: Foreword, in: Guimond 1991, S. VII-IX, hier: S. VIII.

⁴⁶⁶ In James Guimonds Argumentation werden dafür Beispiele aus den Massenmedien und amerikanischer Populärkultur herangezogen, Guimond 1991, S. 10, vgl. auch James Garfield (Mitglied des Kongresses, 1869): „[...] The strata of our society resemble rather the ocean, where every drop ... [sic!] is free to

positioniert⁴⁶⁷. Auf der anderen Seite lässt sich eine kritische oder satirische Haltung beobachten⁴⁶⁸. Insofern ist auch der Einbezug von Photographen wie Lewis Hine in James Guimonds *American Photography and the American Dream* zu verstehen⁴⁶⁹. Die nicht allein Diskrepanz mit der Idee des „Amerikanischen Traums“, sondern die direkte Opposition zu dieser, legt ihre Kehrseite offen. Hines Photographien von Kinderarbeitern können als offener Angriff auf das Trugbild des „Amerikanischen Traums“ und/oder als Anstoß für die Einlösung von dessen Versprechen⁴⁷⁰ ausgelegt werden. Darin sind sie mit den Arbeiten der FSA (Farm Security Administration)-Photographen⁴⁷¹ vergleichbar. Insofern ist ihre Definition als Gruppe, die versuche zu zeigen, „what had gone wrong with America“⁴⁷², nahe liegend. Hartley Howe sieht in den Photographien der FSA sogar die Potenz eines „instrument of government“⁴⁷³.

Ein Bild kann für die immanente Kritik als symbolisch betrachtet werden: Arthur Rothsteins *Bootblack, New York City, 1937 (Library of Congress)*⁴⁷⁴. Hinter einem Schuhputzer mit ärmlicher Arbeitsausrüstung, der mit verschränkten Armen an eine Hauswand gelehnt sitzt, ist an eben jener Wand eine Werbetafel der „New York Savings Bank“ angebracht. Darauf ist folgender Text, als Zitat des britischen Staatsmannes Benjamin Disraeli gekennzeichnet, zu lesen: „The secret of success in life is for a man to be ready for his opportunity when it comes“. Die Ironie, mit der ein offensichtlich wartender Mann gezeigt wird, dessen Möglichkeit auf Erfolg allein auf den nächsten Kunden und dessen geringe Entlohnung für eine zudem pejorativ behandelte Leistung begrenzt ist, verdeutlicht die offene Kritik an gesellschaftlichen Missständen.

Allerdings bemerkt Guimond, dass erst mit Diane Arbus, Robert Frank und William Klein eine definierbare Tradition entstanden sei, die Photographie als Gegenstand zur

minge with all others, and may shine at last on the crest of the highest wave. This is the glory of our country.“, zit. in: ebd., S. 13.

⁴⁶⁷ Vgl. beispielsweise einen Beitrag im Magazin *Life* von 1959, der von der Möglichkeit Amerikas zu einer Bevölkerung spricht, „[which] ought to be freer and bolder than the Greek, more just and powerful than the Roman, wiser than the Confucian, richer in invention and talent than the Spanish, saner than the French, more responsible than the Victorian, and happier than all of them together.“, zit. in: ebd., S. 154.

⁴⁶⁸ Guimond erwähnt hier insbesondere amerikanische Vertreter anspruchsvollerer Literatur wie Washington Irving, F. Scott Fitzgerald oder William Faulkner, ebd., S. 10.

⁴⁶⁹ Vgl. das Kapitel *Lewis Hine and American Industrialism*, in: ebd., S. 55-98.

⁴⁷⁰ Vgl. beispielsweise „Combing images and texts enabled Hine to focus attention on exactly those facts relevant to the reforms needed to improve working conditions for children.“, in: ebd., S. 66 und „[...] a photograph is a tool that can change society after it is ‚sympathetically interpreted‘ by the caption of text attached to it.“, in: ebd., S. 95.

⁴⁷¹ Unter anderem Dorothea Lange, Russell Lee, Walker Evans, vgl. das Kapitel *The Signs of Hard Times*, in: ebd., S. 99-148

⁴⁷² Ebd., S. 112, vgl. auch „[...] they [the FSA-photographers] were becoming social critics and using their photographs to express their viewpoints.“, in: ebd., S. 124.

⁴⁷³ Hartley Howe: *You Have Seen Their Pictures*, *Survey Graphic*, Nr. 29, 04/1940, S. 236-238, zit. in: Guimond 1991, S. 137.

⁴⁷⁴ Arthur Rothstein: *Bootblack, New York City, 1937 (Library of Congress)*, 1937, in: ebd., S. 118.

allgemeinen – im Gegensatz zur sachorientierten, spezifischen – Kritik der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Werte zu verwenden⁴⁷⁵. Ihre Arbeiten verstünden sich als „symbolische Inversionen“. Das Ziel ihres Überschreitens kultureller Normen liege in der Kritik oder aber der Bestätigung dominanter Vorstellungen innerhalb der Gesellschaft⁴⁷⁶.

In dieser Tradition ließen sich auch die Arbeiten der drei zeitgenössischen Künstler verstehen, die im Anschluss an diese historische, wie auch positionierende Hinleitung fokussiert werden.

Cindy Shermans *Hollywood/Hampton Types* klammern sich an den Traum einer Hollywood-Karriere, widersprechen ihm jedoch auch gleichzeitig mit der Offensichtlichkeit seiner Nichteinlösung.

Alec Soth steigert diese Rezeption in die der Uneinlösbarkeit. Verschiedene seiner Arbeiten verdeutlichen zwar die Präsenz, gleichzeitig jedoch auch die Irrealität des „Amerikanischen Traums“ in der amerikanischen Gesellschaft.

Schließlich werden Gregory Crewdsons Arbeiten nach dem Alpträumhaften befragt. Inwieweit wurde der „Amerikanische Traum“ durch seine Antithese ersetzt?

Trotz der verschiedenen Schattierungen, die der „Amerikanische Traum“ in den künstlerischen Äußerungen von Sherman, Soth und Crewdson erfährt, werden zwei Korrespondenzen deutlich: die Präsenz der Idee des „Amerikanischen Traums“ in der amerikanischen Gesellschaft ebenso wie die Manifestation seines Wesens als „Traum“ (im Gegensatz zu seiner Realisierung).

3.2.2 Another Hollywood Dream Bubble popped.

Cindy Shermans Allegorien von Zusammenbrüchen und Fassadenschutz⁴⁷⁷

Als Anstoß für ihre Arbeit an den Bildern der *Hollywood/Hampton Types* (Abb. 15-17 und 35-36) führt Sherman einen indirekten Bezug auf den Schönheitswahn an⁴⁷⁸. Nach einer Ausstellungseröffnung in Los Angeles habe sie darüber nachgedacht, wie viele

⁴⁷⁵ Ebd., S. 211.

⁴⁷⁶ Victor Turner: Comments and Conclusions, in: Barbara Babcock: *The Reversible World. Symbolic Inversions in Art and Society*, Ithaca 1978, S. 280, zit. in: Guimond 1991, S. 222.

⁴⁷⁷ Das folgende Kapitel orientiert sich ausschnitthaft an bereits in der Magisterarbeit der Verfasserin formulierten Überlegungen. *Cindy Sherman. Soziale Identitäten anhand der Serie Hollywood/Hampton Types 2000-2002*, eingereicht am Institut für Kunstgeschichte der LMU München 2008 unter Prof. Dr. Rainer Crone.

⁴⁷⁸ Karcher / Sherman 2006.

Menschen dort jede Nacht in der Hoffnung, entdeckt und berühmt zu werden, ausgingen. Sie verkauften sich unter Einsatz aller möglichen Hilfsmittel inklusive der plastischen Chirurgie ohne dabei die geringste Chance auf Erfolg zu haben⁴⁷⁹. Im Ergebnis versteht die Künstlerin die auf den Bildern der Serie dargestellten Frauen in einem sie verbindenden Kontext. Dieser umfasst die Abbildung von Personen, welche als gescheiterte oder in Vergessenheit geratene Schauspieler im „richtigen“ Leben als Sekretärinnen, Hausfrauen oder Gärtner arbeiteten. Den Hintergrund der Posierung für die entstandenen „Porträtaufnahmen“ bilde schließlich die Bewerbung um eine berufliche Anstellung⁴⁸⁰. Dementsprechend habe es in der Intention Shermans gelegen, dem Rezipienten Frauen vorzuführen, welche „sich mit aller Kraft zu verkaufen suchen und dem Betrachter die Frage stellen: Wollen Sie mich nicht einstellen?“⁴⁸¹ Der Künstlerin zufolge seien die Bilder demnach mit Bewerbungsaufnahmen durch Frauen aus differenzierten beruflichen Sparten identifizierbar, die eine in der Schauspielerei zu lokalisierende Vergangenheit assoziiert.

Mit der Charakterisierung der *Hollywood/Hampton Types* mit Personen, die durch den gemeinsamen Nenner einer Ambition in dieser Gesellschaftssparte zu einer Gruppe verbunden werden, bedient Sherman eine dem Betrachter bekannte Fiktion, beziehungsweise deren Gegenentwurf, mit klischeehafter Stereotypie. Diese bewusst provokant generalisierte Illusion soll anhand einer differenzierten, kontextfremden künstlerischen Arbeit vergegenständlicht werden. Diese könnte – trotz der vollständigen, beiderseitigen Unabhängigkeit für die *Hollywood/Hampton Types* – als Überschrift oder Untertitel der Serie fungieren.

Ed Ruschas auf 1976 datierte Zeichnung (Abb. 18) der Maße 58, 7 auf 74 Zentimeter zeigt auf pinkfarbenem Untergrund weiße Großbuchstaben, welche in ihrer semantischen Verknüpfung den mit der Schrift übereinstimmenden Titel des Werks ergeben: *Another Hollywood Dream Bubble Popped*. Ruscha recurriert mit seiner Arbeit auf eine Illusion von einer Karriere als berühmte Schauspielerin im Zentrum der Filmindustrie. Diese wird insbesondere von der amerikanischen, weiblichen Jugend partizipiert, auf welche Ruscha mit der Farbe pink symptomatisch verweist. Die hier aufgeworfene Fiktion lässt sich als eine Schattierung des „Amerikanischen Traums der unbegrenzten Möglichkeiten“ begreifen, der sich im Traum „vom Tellerwäscher zum

⁴⁷⁹ Ebd..

⁴⁸⁰ Isabelle Graw und Cindy Sherman: Ohne Make-up. Interview, in: Görner / Schlüter 2004, S. 43-51, hier: S. 49.

⁴⁸¹ Ebd..

Millionär“ figuriert. Von den Biographien bestimmter Stars forciert (exemplarisch in der Legende des Aufstiegs von Norma Jean Baker zu Marilyn Monroe), erhält LAs Stadtteil Hollywood eine derartige Ausstrahlungskraft, dass er selbst als Synonym dieser Illusion gelten kann. Daneben definiert Ruscha diesen Hollywood-Traum als eine mit einer Luftblase vergleichbare Phantasie, deren Erfüllung nicht fassbar und deren Scheitern ebenso absehbar wie das Zerplatzen eben dieser sei. Der selbst in Los Angeles lebende Künstler indiziert die stringent aus dieser Fragilität des Luftblasentraums folgende Masse der erfolglosen Schauspielkarrieren in Hollywood mit dem signifikanten und dennoch übersehbaren Einleitungselement „another“. Jenes „another“ interpretiert die daran schließende skizzierte Situation als gewöhnliche Selbstverständlichkeit.

Jede der mit den *Hollywood/Hampton Types* entworfenen Frauen ließe sich mit Ruschas Arbeit spezifizieren. Ebenso dürften die Bilder der Serie Ruschas *Another Hollywood Dream Bubble Popped* veranschaulichen, was eindringlich anhand des zwischen Illusion und Desillusion schwankenden Gesichtsausdrucks der Frauen zu belegen ist. Synchron negieren beide künstlerischen Äußerungen kategorisch die Erfüllung des „Amerikanischen Traums“. Entsprechend der zerplatzten Seifenblase, welche der Rezipient in den Mimiken der *Hollywood/Hampton Types* lesen kann, entwickelt eine Journalistin ihre Einschätzung zu den Werken Shermans. Diese lieferten Zustandsbeschreibungen eines Landes, das es trotz Traumfabrik und Warenüberschuss nicht realisiert habe, die Sehnsüchte seiner Gesellschaftsmitglieder nach dem individuellen Glück einzulösen⁴⁸². *Hollywood/Hampton Types*, die „Stiefkinder des Hollywoodtraums“⁴⁸³.

In der Mehrheit der journalistischen Beiträge zu *Hollywood/Hampton Types* wird die Illusion der Verschleierung des äußeren Alterns durch Schminke und Kleidung als Hauptbestandteil der Bildaussage gedeutet⁴⁸⁴. Dieses größtenteils als vorrangig weibliche Problematik betrachtete Sujet zeigt sich für die vorliegende Analyse nur insofern relevant, als dass es wiederum als Ausdruck der amerikanischen Gesellschaft gelten darf. In dieser scheint durch die Vermittlung der Medien Erfolg mit Schönheit, insbesondere Jugendlichkeit, in Äquivalenz gestellt zu sein.

Sowohl Sherman als auch Ruscha verweisen bereits mit den Titeln ihrer Arbeiten auf das Umfeld des Schauspiels. Hollywood darf als international gültiger Inbegriff der

⁴⁸² Glombitza 1995.

⁴⁸³ Régis Durand: *Hollywood/Hampton Types*, in: Görner / Schlüter 2004, S. 266.

⁴⁸⁴ Beispielsweise Pagel 2000: „Some of the strongest [der *Hollywood/Hampton Types*] show middle-aged, middle-class woman striving to lower their age and raise their status.“

Filmindustrie verstanden werden. Akzentuiert arbeitet Sherman in direkter „Nachbarschaft“ zum Schauspiel, was sie mit dem wiederholten Bezug zu Schauspielmodellen wie in *Murder Mystery*, den *Untitled Film Stills* oder *Hollywood/Hampton Types* illustriert.

Das Schauspiel begreift sich hier allerdings nicht allein als Aufführung eines Dramas vor Zuschauern (auch über den Vermittlungsträger der Kinoleinwand oder des Fernsehbildschirms), der traditionell gebräuchlichen Wortbedeutung, sondern in einem vergleichbar weit allgemeinerem Rahmen. Shermans Arbeiten erweitern das „Schauspiel“ als, in der wortwörtlichen Übertragung, zur Schau gestelltes Spiel, das heißt einer Darstellung eines illusorischen Zustandes. Das Schauspiel wird hier weniger als bewusster, zeitlich begrenzter, vorübergehender Moment, denn als Zustand interpretiert. Die *Hollywood/Hampton Types* bieten zwei Segmente dieser Zustandsbeschreibung.

Einerseits nimmt die Künstlerin verschiedene Positionen vor der Kamera ein und „spielt“ im jeweiligen Moment des Auslösens der Photographie eine nicht mit ihrer Identität übereinstimmende „Fremdidentität“. Andererseits stellen auch die gezeigten Frauen eine Identität dar, denen die bildinterne Wahrheit nicht (mehr) entspricht. In diesem Fall, unerheblich ob als Selbstlüge oder als dem Betrachter dedizierte Imagination, spiegeln die Protagonistinnen auf den Photographien eine fiktive Identität. Dennoch lassen sie den Blick auf die bildinterne Realität offen, wenn sie die versuchsweise nachgeahmte Äußerlichkeit der Vergangenheit oder des als Vorbild dienenden Idols und daneben, oder treffender dahinter, die gegenwärtige Situation erkennen lassen.

Vielleicht am eindringlichsten lässt sich diese Position anhand des Bezugs zu Erving Goffmans 1959 veröffentlichter Abhandlung *The Presentation of Self in Everyday Life* belegen. Deren deutscher Titel kann symptomatisch die ausgeführte These pointieren: *Wir alle spielen Theater*. Aus der Perspektive des Theaters analysiert Goffman die Inszenierung von „Vorstellungen“ im Alltagsleben, mit Hilfe derer sich das einzelne Individuum möglichst positiv vor seinen Mitmenschen darzustellen intendiert:

„When an individual appears before others, he knowingly or unwittingly projects a definition of the situation, of which a conception of himself is an important part.“⁴⁸⁵

„Plötzlich lässt das wirklich Falsche das Wirkliche falsch erscheinen.“⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Goffman 1959, S. 242.

⁴⁸⁶ Jauch 1991, S. 75.

Dieses, dem Kontext entnommene, Zitat eines Artikels zu Shermans Werk wird für die folgende Untersuchung als unmittelbarer Einstieg fungieren (trotz der offensichtlichen Präferenz von rhetorischer Satzkonstruktion in Form eines Chiasmus und der parallelen Nachordnung von zum Verständnis beitragenden Anmerkungen). Es pointiert die Existenz eines werkimmanenten Elementes in den Arbeiten der Künstlerin. Sowohl der Aufeinanderfolge des Satzgefüges folgend als auch um möglichst lesernahe Eingängigkeit bemüht, beginnt die Aufschlüsselung des Zitats und dessen Applikation auf eine anschließende Interpretation mit den Anfangsbestandteilen der angeführten Behauptung. So transportiert das emphatische „plötzlich“ durch die Übertragung in eine sachliche Analyseebene schlicht die Beschreibung des Moments der Betrachtung und Rezeption der Bilder Cindy Shermans. In diesem bildet sich das Bewusstsein um das in den anschließenden Erläuterungen explizierte Charakteristikum der Bilder. Mit der Verknüpfung zu „das wirklich Falsche“ rekurriert die Autorin der zitierten These auf die innerhalb der Photographien in graduellen Abstufungen, von ex- bis implizit, evidente fiktive Konstante. Sie besteht in der Modifikation des äußeren Erscheinungsbildes durch Schminke und Kleidung und besonders manifest im Gebrauch von künstlichen Körperteilen wie exemplarisch der offen präsentierten Brustprothese auf *Untitled #352* (Abb. 35). Sherman kehrt die Manipulationsmöglichkeiten des Mediums Photographie gegen sich selbst. Üblicherweise wird und wurde dieses zur Erzeugung von Illusionen genutzt, welche als Realitäten betrachtet werden oder zumindest betrachtet werden sollten. Sherman jedoch potenziert die Suggestion auf ein Extrem, testet damit ihre Grenzen und demonstriert diese durch deren Überschreitungen.

Dementsprechend projiziert das mit der Paradoxie besondere Plastizität erzielende Wortspiel des „wirklich Falschen“ die unverhohlene und intendiert durchschaubare Offensichtlichkeit der photographischen Unwahrheit der Arbeiten der amerikanischen Künstlerin.

Mit vergleichbarer Prägnanz weist die folgende auf fünf Worte komprimierte These auf die kontinuierliche und dabei bewusst offensichtliche und für den Betrachter nachvollziehbare Fälschung in den Photographien Shermans hin:

„Sherman makes illusion her reality.“⁴⁸⁷

Während der Gehalt der Aussage bei einem oberflächlichen Blick verständlich und plausibel wirken kann, entstehen bereits unter Addition einer reflektierten Überlegung zu den einzelnen Wortbestandteilen Unklarheit und als potentielle Folge die Gefahr

⁴⁸⁷ Shelley Rice: *Inverted Odysseys*, in: Rice 1999, S. 3-26, hier: S. 8.

von Missverständnissen. Insbesondere die Frage nach dem Inhalt des „Wirklichen“, welches in Folge der Konfrontation mit dem wirklich Falschen ebenso falsch erscheine, muss sich mit einer Problematisierung der Begriffswahl auseinandersetzen und nach einer kritischen Beschäftigung auf den Vorschlag einer Modifizierung hinauslaufen.

Vorerst soll die tatsächlich zu beobachtende manifeste Kompetenz der Photographien Shermans betont werden. Neben der Erkenntnis des Betrachters von einer Fälschung innerhalb der Bilder selbst gelingt es Sherman, eine Vorstellung über eine davon unabhängige Verlogenheit zu vermitteln. Deren Basis umreißt die Künstlerin mit der Wahl der als direkte Vorbilder dienenden Medienmodelle. Mit dem für den Rezipienten deutlich nachvollziehbaren Aufgriff bestimmter künstlerischer und populärer, massenmedialer Ausdrucksformen, wie der klassischen Porträtmalerei, pornographischen Aufnahmen, Mode- oder, mit Konzentration auf die *Hollywood/Hampton Types*, der Studioporträtphotographie, thematisiert Shermans Werk den machstrategischen Wert von Bildern. Diesem seien, der Künstlerin folgend, die photographischen Lügen geschuldet⁴⁸⁸. Dementsprechend interpretiert sie selbst ihre Photographien als Protestäußerungen gegen die eine Realität vortäuschende Unaufrichtigkeit photographischer Illusionen, welche in den Medien aus kommerziellen, politischen oder differenzierten Gründen mit unterschiedlicher Intensität vertuscht werde⁴⁸⁹. So schärft Sherman mit ihren Bildern des „wirklich Falschen“ sowohl das Bewusstsein um die in den Photographien existente Fiktion einer Realität als auch die wirksame Macht der Bilder in der Gesellschaft. Jene entstehe jedoch lediglich in der Konsequenz einer potentiellen, auf dieser Lüge basierenden Fehleinschätzung.

Die Ausdrucksstärke ihrer Arbeiten interpretiert sich infolgedessen in

“[...] her ability, not to use a mirror, but to become one: to allow her body to reflect, in a detached and often humorous manner, the smorgasbord of images that constitute our vision of the world.”⁴⁹⁰

Demzufolge lässt sich die künstlerische Strategie Shermans als Synthese der Bildlichkeit des Alltags mit einer radikalen Kritik des sozialen Systems interpretieren, das zur Forcierung der kulturellen Mythen der Macht und des Reichtums Bilder missbrauche⁴⁹¹. Für Sherman bestehe Klarheit über die Dimension der Repräsentation

⁴⁸⁸ Dickhoff 1995, S. 59.

⁴⁸⁹ Ebd..

⁴⁹⁰ Shelley Rice: *Inverted Odysseys*, in: Rice 1999, S. 3-26, hier: S. 25.

⁴⁹¹ Sherman / Jocks 1996, S. 243.

von sozialem Status und Macht⁴⁹². Infolgedessen habe für sie das Thema von Künstlichkeit und Maskerade einen ideologischen Hintergrund erhalten⁴⁹³. Eben durch das zwar direkte Zitat bestimmter, als Vorbild fungierender, Modelle und deren dennoch analoge hyperbolische Zuspitzung durch offensichtliche, durchschaubare Falsifikate kann die Künstlerin ein Bewusstsein beim Betrachter schaffen. Dieses dürfte in der Wahrnehmung existenter Fälschungen innerhalb der Erscheinungsformen ihrer Modelle liegen, die jedoch in Antithese zu Shermans Arbeiten bewusst bis ins „Unkenntliche“ (im Wortsinne) verschleiert und vertuscht wurden. Shermans Arbeiten demonstrieren die nahezu alltägliche Konfrontation der Betrachter mit, ihn durch die Vermutung des Gegenteils irreführenden, Fiktionen. Exemplarisch können hier nicht allein die *Untitled Film Stills* angeführt werden, welche vortäuschen, Ausschnitte eines tatsächlichen Films zu sein – während jedoch sowohl dieser Film als auch das Medium des Film Stills an sich Fiktionen darstellen⁴⁹⁴. In weit substantziellerer Ausprägung ist dies allerdings mit den *Sex Pictures* und den *Fashion*-Serien der Fall, welche einen Anstoß zur Reflexion über den kaschierten Illusionismus einer Realität innerhalb ihrer prototypischen Vorlagen provozieren. Filme pornographischen Inhalts oder Modeaufnahmen in Illustrierten und auf Plakaten werden von Sherman und in einem zweiten Schritt vom Betrachter auf ihre Authentizität hin untersucht.

Im Aufgriff des Zitats – des plötzlichen, durch das wirklich Falsche erfahrbaren Eindrucks des Wirklichen als falsch – darf somit sicherlich das „Wirkliche“ als sprachlicher Versuch einer Betitelung der medialen Realität angenommen werden. Jedoch ist diese nicht mit einer allgemeineren Wahrheit, Wirklichkeit oder Realität als kongruente Entsprechung zu verwechseln. Abgesehen von der, fraglos auch in diesem Text nicht lösbaren, Problematik einer Begriffsdefinition des „Wirklichen“, muss die explizite Absage herausgestrichen werden, welche Sherman einer objektiven Abbildung der Realität in den Medien erteilt. Eine „Wirklichkeit“ ließe sich bei Sherman möglicherweise vielmehr als eine Medienrealität verstehen. In Addition ihres immanent fiktiven Elements vernetzt diese die vordergründig diametralen Abstraktionen Fiktion und Realität.

⁴⁹² Ebd..

⁴⁹³ Ebd..

⁴⁹⁴ So meint die sinngemäße Übersetzung des ursprünglichen „Film Still“ größtenteils nicht, wie eine wörtliche Übersetzung impliziert und wie auch in der Literatur oft fälschlich repetiert, die analoge Übertragung einer Filmszene auf das Medium der Photographie, sondern ein additional zum Film entstandenes, arrangiertes, inszeniertes Bild. Obwohl es schließlich als eine Art visuelles Lockmittel zur Vermarktung des Films zweckbestimmt wird, stimmt das Bild dennoch, um wiederum den bildnerischen Kriterien einer Photographie entsprechen zu können, im überwiegenden Großteil nicht mit den im Film selbst zu sehenden Szenen überein. Vgl. Pauleit 2004.

Während bislang die der Medienrealität eingeschriebene Fiktion in einem allgemeinen theoretischen Rahmen diskutiert wurde, lässt sich die tatsächliche Konkretisierung der Fiktion im Fokus auf die Serie der *Hollywood/Hampton Types* demgegenüber enger umreißen und gleichsam materialisieren.

Sherman präsentiert dem Betrachter anhand ihrer radikal differenzierten Erscheinungsformen einen erstaunlichen Grad an Wandlungsfähigkeit. Damit demonstriert sie einerseits die in der Gesellschaft generell praktikable Option ihrer Mitglieder, sich durch Schminke, Kleidung und weitere Veränderungen der äußeren Disposition wie der Inanspruchnahme plastischer Chirurgie von den realen Gegebenheiten zu entfernen und eine Illusion zu bilden. Andererseits verdeutlicht sie die sich daran konsequent schließende Fiktion eines Rückschlusses der äußeren Erscheinung auf den Charakter und die „reale Person“ hinter der Maskerade. So sieht Helene Winer, Shermans New Yorker Galeristin, die Frauen der Serie in eben jener Situation verhaftet, in welcher diese „[...] wish to create this fiction so badly, you don't see the truth anymore.“⁴⁹⁵

Auf die einleitend zitierte Arbeit Ed Ruschas zu verweisen: Was befindet sich hinter / unter der „American Dream Bubble“, der zerplatzten Blase eines Traums? Inwieweit ist die Konstruktion einer Illusion für deren unausweichlichen Zusammenbruch verantwortlich?

Nicht allein aufgrund des nahe liegenden möglichen Vergleichs mit Shermans frühem animierten Kurzfilm *Doll Clothes*⁴⁹⁶ oder Ihrer Werkserie *Broken Dolls*, soll hier eine Referenz weit über den kunsthistorischen Kontext hinaus zu der amerikanischen Spielzeuglinie „American Girl“⁴⁹⁷ gewagt werden. „American Girl“ beinhaltet neben etwa 46 cm (18 inch) großen Puppen, deren äußere Attribute die Zugehörigkeit zu verschiedenen ethnischen Gruppen supponieren, außerdem Puppenkleidung, -möbel und eine kaum aufzulistende Vielzahl von weiterem Puppenzubehör. Darunter eine Auswahl von Brillen, Schmuck, Uhren, Handtaschen, Haustieren und deren Pflegeprodukte, ebenso eine Zahnsperre oder einen Rollstuhl, sowie Gips und Krücken. Auf der Homepage der Marke „American Girl“ und in deren Prospekten werden die Puppen mit Mädchen beworben, deren Erscheinungsbild selbst im Detail

⁴⁹⁵ Helene Winer im Interview zur Ausstellung der *Hollywood/Hampton Types* 2000 bei der Galerie Metro Pictures, New York, in: *Cindy Sherman. Transformations* [= A Video Series on Contemporary Art, Nr. 58], USA 2002, Regie: Paul Tschinkel.

⁴⁹⁶ Cindy Sherman: *Doll Clothes*, 1975-2006, in: <http://www.youtube.com/watch?v=HUJlYsvdV7I>.

⁴⁹⁷ „American Girl“ wurde 1985 von der amerikanischen Firma Pleasant Company auf den Markt gebracht. 1998 übernahm Mattel Pleasant Company.
<http://www.americangirl.com/corp/corporate.php?section=about&id=2>.

(Haut- und Haarfarbe, Frisur, Kleidung, Brille etc.) den Puppen entspricht. Ohne selbstverständlich den Anspruch einer psychologisch fundierten Untersuchung zu erheben, soll hier lediglich die Existenz eines „Puppenkosmos“ festgestellt werden. Er begreift beispielsweise eine dunkelhäutige Puppe ein, aus deren – zum Verkaufsumfang jeder Puppe gehörenden – Geschichte man von ihrer Befreiung aus der Sklaverei erfährt⁴⁹⁸, sowie die 2009 auf den Markt gebrachte, obdachlose Puppe Gwen⁴⁹⁹. Sowohl die Ausdehnung dieses „Kosmos“, als auch die Vergabe von Vor- und Nachnamen sowie die in Buchform gebrachte Porträtierung der Puppe, ihrer „Vergangenheit“ und ihrer gegenwärtigen Lebensumstände begründet den Eindruck einer Nachahmung – wenn nicht sogar Spiegelung – tatsächlich möglicher Lebensverhältnisse⁵⁰⁰. Dennoch – dieser Punkt ist selbstverständlich und scheinbar aufgrund dessen beinahe zu banal, ihn zu nennen – unterliegt die Puppenhaftigkeit bestimmten Einschränkungen (oder Vorteilen) gegenüber ihren menschlichen Vorbildern (oder Nacheiferern): Sie haben die exakt gleiche Physiognomie (trotz variabler Haut-, Augen- und Haarfarben) und befinden sich in einem zeitlichen Vakuum. Während ihre Besitzerinnen unweigerlich älter werden, können sich zwar die Attribute der Puppe ändern, fraglos nicht jedoch ihre Äußerlichkeit. Ihre Haut bleibt sowohl von pubertären Hautunreinheiten als auch von ersten Lachfältchen verschont. Die „faux children“⁵⁰¹ sind eben nicht, wie ihr Name impliziert, „girls“, sondern in Massenproduktion hergestelltes Konsumgut.

Auch die Frauen der *Hollywood/Hampton Types* wurden von Sherman wie Puppen mit passenden Attributen ausgestattet. Ihre äußerlichen Merkmale projizieren ähnlich wie die verschiedenen „American Girl“-Puppen mögliche Geschichten, Hintergründe und Charakterisierungen. Bei Shermans Bildern wird jedoch eine weitere Ebene addiert: Jede ihrer Figuren scheint eine Rolle verkörpern zu wollen, deren Besetzung jedoch an wesentlichen Elementen scheitern muss. *Untitled #402*, 2000, (Abb. 15), deren Bluse die Optik der amerikanischen Flagge bemüht und damit einen selbstbewussten Patriotismus impliziert, zeigt in Gestik und Mimik offensichtliche Unsicherheit und Introvertiertheit. Der Blick von *Untitled #399*, 2000, (Abb. 16), deren Dreadlocks und Verzicht auf Schminke einen politisch-feministisch motivierten Hintergrund und damit verbundene Ziele evozieren könnte, ist vollkommen illusions-, richtungs- und widerstandslos auf den Betrachter gerichtet. Die sportliche Kleidung von *Untitled*

⁴⁹⁸ „Addy Walker“, <http://store.americangirl.com/agshop/static/addydoll.jsp>.

⁴⁹⁹ Peyser 2009.

⁵⁰⁰ Beispielsweise: „[...] the history books that come with every American Girl doll [...] bring [...] to life these little monsters until impressionable little ones believe they are actual people [...]“ und „I asked to see Gwen, and the saleswoman persisted in referring to the inanimate object as ‚she‘.“, in: ebd..

⁵⁰¹ Ebd..

#355, 2000, (Abb. 17) widerspricht ihrer, von einem medizinischen Standpunkt aus, ungesunden sowie, von einem ästhetischen Standpunkt aus, unvorteilhaften Körperhaltung.

Die Fassade existiert, hält jedoch nicht den äußeren sowie inneren Einflüssen stand. *Hollywood/Hampton Types* – die alternden, einem selbst gesetzten oder fremden Ideal nicht gerecht werden könnenden, „American Women“ – auf ihre Weise schließlich auch: Broken Dolls.

3.2.3 Verführerisches Trugbild Ruhm und Anerkennung: Alec Soths

Entlarvung des „Amerikanischen Traums“ als unerfüllbare Illusion

Die Analogie, welche sich in der Betitelung zweier Serien der – scheinbar so grundlegend unterschiedlich arbeitenden – Künstler Cindy Sherman und Alec Soth auftut, umreißt bereits mit einem Wort schwerpunkthaft den Untersuchungsgegenstand des gesamten vorliegenden Kapitels. Die Gebrochenheit (Shermans *Broken Dolls* und Soths *Broken Manual*), der Zustand nach dem aktuellen Bruch, wird bereits im Titel suggeriert. Geht der Betrachter also von einer bildhaften Zustandsbeschreibung der Gebrochenheit aus, führt die Frage und Suche vielleicht sogar weniger zur Ursache des Bruchs, als zu dessen idealem Vor- oder Sollzustand. Gebrochen werden kann, logisch hergeleitet, allein das, was einmal vorhanden war oder ist. Auch wenn sich dieses Vorhandene nicht als ein tatsächlicher Umstand, sondern vielmehr als eine Vorstellung und rein gedankliches Konstrukt manifestiert.

Alec Soths Arbeiten bestehen aus einer immanenten Verbindung von Erwartungen und Enttäuschungen. Großen Erwartungen⁵⁰² und ebensolchen Enttäuschungen. Wunschvorstellungen und nicht allein deren reale Verformungen, sondern Umkehrungen dieser Wunschvorstellungen, offensichtliche Negierungen der Erfüllung. Dies ist beinahe vorbildhaft anhand der Arbeit *Peter, Winona, Minnesota* von 2002 (Abb. 19) zu demonstrieren. In einem rechten Winkel zwischen zwei Fenstern sitzt ein etwa 60jähriger Mann in einem Innenraum. Er trägt sehr kurze, weiße Haare, die den

⁵⁰² Charles Dickens Roman von 1860/61 (im Original *Great Expectations*) wird hier nicht zufällig zitiert. Auch bei Dickens geht es in der Tradition des Bildungsromans um die bereits im kindlichen Waisen Pip angelegten Zukunftsvorstellungen („Gentleman-Ideal“) und um die Erreichung bestimmter Ziele (Vermögen und Liebesbeziehung mit Estella). Und auch hier wird ein Teil dieser Wünsche nur kurzfristig erfüllt (durch Glück und Arbeit), um am Ende des Romans nur im Fall der Liebesbeziehung (übrigens auch dies ursprünglich nicht von Dickens vorgesehen) eingelöst zu werden. Einen Bruch also bei *Great Expectations* erkennen zu wollen, ist wohl durchaus legitim. Dickens 1993.

Eindruck einer Glatze vermitteln, sowie eine fleckige beige Hose, eine Camouflage-Jacke, darunter Pullover, Hemd und Halstuch. In seinen Händen hält er ein gefaltetes Papier, auf das die Zeichnung eines kleinen Wasserfalls gedruckt ist. Die Seerosenblätter im Vordergrund, die seitlichen Sträucher und Blumen sowie die zurückgenommene, blasse Farbgebung und das Motiv der Zeichnung ergeben vermutlich bei einem Großteil der Betrachter den Eindruck eines kitschigen, wertlosen Druckerzeugnisses. Auf dem Blatt befindet sich eine handschriftliche Aussage in unregelmäßig geformten Großbuchstaben: „MY DREAM IS RUNNING WATER“.

Durch die Scheiben der beiden Fenster neben Peter sieht man eine größtenteils weiß eingefärbte, abstrakte Umwelt, welche unweigerlich Schnee assoziieren mag. Die Diskrepanz zwischen dem flüssigen und dem gefrorenen Zustand von Wasser – was als Banalität erscheinen mag bedeutet dennoch die deutliche Nicht-Einlösung eines Wunsches. Über die scheinbare Trivialität des Aggregatzustands von Wasser hinweg verantwortet die Gleichzeitigkeit der Äußerung des „Traums“ und seiner offensichtlichen Nicht-Erfüllung ein Gefühl für die Darstellung eines, auf das Bild fixierten, Zustands des Bruchs. Der skeptische Blick des Protagonisten – der Betitelung zufolge Peters – scheint bereits die momentane Unerfüllbarkeit der niedergeschriebenen Wunschvorstellung zu belegen. Das Missverhältnis der groben Kleidung und der wenig künstlerischen Handschrift mit der weichen, feinen Zeichnung spiegelt sich im Kontrast zwischen fließend und gefrorenem Wasser.

Peter, Winona, Minnesota, 2002, (Abb. 19) ist Teil der Serie *Sleeping by the Mississippi*⁵⁰³. Dadurch erhält die vorliegende Einzelarbeit ein tragikomisches Element. Sollte nicht am knapp 4.000 Kilometer langen Fluss ausreichend fließendes Wasser vorhanden sein? Wird nicht der hier geäußerte Wunsch geradezu lächerlich in der Gegenwart seiner scheinbaren überreichen Einlösbarkeit?

Unabhängig ob der Betrachter nun von der Diskrepanz zwischen Wunsch und Nicht-Erfüllung oder der Diskrepanz zwischen Wunsch und Unnotwendigkeit des Wunsches ausgeht, der Eindruck eines Kontrasts, eines Bruchs im Zusammenhang mit der Äußerung eines Traums bleibt in jedem Fall bestehen.

Tatsächlich initiierte Soth bei der Arbeit an *Sleeping by the Mississippi* das Gespräch mit möglichen photographischen Subjekten oft mit der Frage „What is your dream?“⁵⁰⁴. Das Interesse an der potentiellen Existenz einer Wunschvorstellung kann

⁵⁰³ Außerdem zeigt eine weitere Arbeit der Serie *Peter's Houseboat, Winona, Minnesota*, in: Soth 2008a, Abb. 1.

⁵⁰⁴ Siri Engberg: *Welcome to Utopia*, in: Engberg 2010, S. 38-51, hier: S. 47, vgl. außerdem den Titel dieses Aufsatzes von Siri Engberg.

auf verschiedenen Hintergründen basieren⁵⁰⁵. Dementsprechend ließe sich dieser Einstieg in den Arbeitsprozess mit seinem Gegenüber als eine Art des – selbstverständlich weniger wissenschaftlich, denn anthroposophischen – Research verstehen. Es könnte sich hier um das Ziel eines Zusammentragens individueller Vorstellungen handeln, aufgrund dessen möglicherweise bestimmte Aussagen zu allgemeinen, von einer Gesellschaft oder einem Teil derer getragenen, Utopien getroffen werden könnten. Die Frage und Suche nach Mustern und Schemata, die Verfolgung von deren Wurzeln (in der „Natur“ des Menschen oder in gesellschaftlichen Perpetuum-mobile-ähnlichen Mechanismen) kann als quasi-soziologische Untersuchung betrachtet werden. Und in einem zweiten Schritt als Aufforderung an den Rezipienten, eigene Vorstellungen zu hinterfragen und wiederum auf in den Bildern wieder zu findende Analogien zu überprüfen.

Auf einer anderen Arbeit Soths ist ein Brief abgebildet. Der Verfasser stellt dem Empfänger folgende Frage: „If there was a nice apartment and I have a decent job and you felt happy and thought there could be a nice history together, would you come home?“⁵⁰⁶ Die auf kariertem Papier in ungleichmäßiger Handschrift gestellte Frage wirft vier Wünsche auf, welche beinahe als ubiquitär bezeichnet werden dürften: nach einer angenehmen Unterkunft, einem „ordentlichen“, das heißt allgemein respektierten, Beruf, nach dem Wohlgefühl des Partners sowie einer gemeinsamen erfüllten Zukunft. Soths Präsentation solcher „geteilter“ Hoffnungen sieht sich möglicherweise als Anstoß zur Beschäftigung mit der Variabilität der Präferenzvergabe oder der scheinbaren Möglichkeit einer strukturellen Einordnung des Verfassers (Alter, Bildungshintergrund, ökonomische Position)⁵⁰⁷.

Neben einer vergleichbaren Repräsentativerhebung, ließe sich die Frage „What is your dream?“ auch alternativ interpretieren. Bereits in den Gesichtern der Protagonisten springe die Existenz eines unerfüllten Traums derartig prägnant hervor, dass die Frage nach dessen Inhalt provozierend unausweichlich sei. Die Frage ist schließlich nicht „Do you have a dream?“. Das Vorhandensein wird vorausgesetzt, zu klären bleibt allein die Substanz. Fraglos beinhaltet schon das Wesen des Traums an sich dessen

⁵⁰⁵ Im Folgenden soll von der Besprechung einer persönlichen Motivation abgesehen werden, welche Soth selbst für seine Arbeiten wiederholt als einer der Beweggründe anführt, die für die hier stattfindende Untersuchung jedoch vernachlässigbar ist.

⁵⁰⁶ Alec Soth: *Would you come home?*, 2005, in: Engberg 2010, S. 102.

⁵⁰⁷ Vgl. Bourdieu 1987, S. 549: Die „[...] soziale Ordnung brennt sich mit der Zeit in die Hirne ein. So werden soziale Unterschiede zur Grundlage der sozialen Unterscheidung, die die Wahrnehmung der sozialen Welt organisiert.“

theoretische Nicht-Einlösbarkeit. Bei Soth scheint diese Nicht-Einlösbarkeit jedoch nicht nur mögliches, sondern immanentes Wesen des Wunsches.

Eine Arbeit aus *Broken Manuals* kann dies veranschaulichen. So ist auf einer dreckigen, von verschiedenen Durchbrüchen zerstörten Wand in ähnlich unförmiger Handschrift wie auf *Peter, Winona, Minnesota* zu lesen: „I LOVE MY DAD TONY I WISH HE LOVED ME“ (Abb. 20). Der Wunsch wird nicht im indikativen Präsens geäußert, sondern im Konjunktiv (oder im Präteritum). Die Wahl des Modus verweist – bewusst oder unbewusst – auf die Gegensätzlichkeit zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Durch die bildsprachliche Akzentuierung dieser Aussage (sie befindet sich in etwa in der horizontalen Bildmitte und wird vollständig vom Licht ausgeleuchtet) wird ihr materielles Umfeld zu einem inhaltlichen Kontext. Die auf der Photographie abgebildete Situation scheint vom Inhalt der Aussage beeinflusst oder umgekehrt. Der dunkelgrüne Rucksack in der linken Ecke des Raums wird so zum Symbol der Flucht vor dem nicht-liebenden Vater. Die scheinbar durch Gewalteinfluss hervorgerufenen Zerstörungen der Wandoberfläche werden zum Sinnbild möglicher psychischer oder physischer Verletzungen. Der Versuch einer Reparatur der Wand (durch ein daran getackertes Stück Karton am unteren Rand) wird zur Metapher für die bestehende und verzeihende Liebe des Sohnes. Und die versuchte Abriegelung vor der Außenwelt (anhand der Verbarrikadierung des Fensters im rechten Bildanschnitt mit Dämmmaterial, Folie und Holzbalken) wird zum Zeichen für die Vereinsamung aufgrund der entsagten väterlichen Zuneigung. Damit wird das gesamte Bild zum Träger der schriftlich fixierten Aussage und deren Konsequenzen. Ohne die vermeintlichen Hinweise auf ihre tatsächliche Beziehung zur niedergeschriebenen Aussage überprüfen zu können, verengt sich die Bedeutung des Bildes auf die fatale Nicht-Einlösung eines Wunsches. Die Simplizität des vorgetragenen Wunsches verbindet sich mit seiner Nachvollziehbarkeit und „Menschlichkeit“. Die als Natürlichkeit empfundene Liebe zur allernächsten Verwandtschaft werde – dem Schreibenden zufolge – hier nur einseitig empfunden. Dadurch ergibt sich für den Betrachter eine Empfindung für die Abnormität der dargestellten Konstellation. Parallel findet jedoch auch ein Stück weit eine Identifikation des Betrachters mit dem, zwar physisch abwesenden, dennoch durch seine Worte inhaltlich präsenten Sohn Tonys statt. In der Liebe zu seinem Vater spiegelt sich ein allgemein menschliches Gefühl. Dementsprechend ist der Wunsch zur Entgegnung dieser Liebe ebenso allgemein⁵⁰⁸. Auch *2007_10z10006* (Abb. 20) manifestiert also einen Bruch – nicht nur den des

⁵⁰⁸ Evolutionsforscher dürften diesen Wunsch nach Liebe mit dem damit verbundenen Wunsch nach Versorgung und körperlichem Schutz begründen.

Vaters mit dem eigenen Sohn, sondern darüber hinaus den Bruch zwischen einem Bedürfnis und dessen ausbleibender Befriedigung.

Die vorangegangenen Überlegungen möchten weniger eine Untersuchung innerhalb der Thematik der Dekonstruktion des „Amerikanischen Traums“ darstellen, denn als einleitende Sensibilisierungen dienen. Sie sollen dem Leser ein Verständnis für Alec Soths Beschäftigung mit in der Gesellschaft verwurzelten Wunschvorstellungen und deren Uneinlösbarkeit vermitteln.

Insbesondere stützt sich die Untersuchung auf drei Hauptserien Soths: *Sleeping by the Mississippi*, *NIAGARA* und *Broken Manual*. Aus diesen Serien werden wiederum einzelne Arbeiten oder Bildergruppen zur Argumentation herausgegriffen.

In Anknüpfung an das vorangegangene Kapitel zu Cindy Shermans *Hollywood/Hampton Types* soll zunächst Soths Umgang mit Berühmtheit nachgegangen werden. Bereits seine Arbeitsweise, betrachtet von einer biographischen Perspektive, liefert Indizien für ein zwiespaltiges Verhältnis zum Starkult.

Auf der einen Seite kokettiert Soth mit seinem wachsenden Bekanntheitsgrad. Neben der Präsenz auf diversen Onlineportalen (eigener Blog, Twitter, Facebook) und deren konstanter Aktualisierung ist dies auch durch die Distribution einer Anzahl von Produkten zu verzeichnen, die man objektiv als „Fanartikel“ bezeichnen dürfte. Über sein Unternehmen *Little Brown Mushroom* vertreibt Soth unter anderem Caps, T-Shirts mit den Ibm (*Little Brown Mushroom*) „Tour“-Daten oder Bücher mit Zeichnungen seiner Tochter Carmen⁵⁰⁹. Damit provoziert er den Vergleich mit Künstlern wie Andy Warhol, Damien Hirst oder Takashi Murakami, welche aus ihrer Künstlerpersönlichkeit ein Label, eine auch ökonomisch produktive Marke aufbauten. Die bei Popstars verbreitete, bei Sportlern, Filmschauspielern und auch Politikern aufkommende Vermarktung ihrer öffentlichen Person, greift hier nicht zufällig oder aufgrund einer wirtschaftlichen Logik auf die Kunstwelt über. Die Distribution erfolgt nicht unbedingt aufgrund einer tatsächlich vorhandenen Nachfrage, sondern vielmehr erst über das Angebot. Die schon vorhandene Bekanntheit wird nun auch strategisch genutzt – nicht allein um den Verkauf der Kunstwerke selbst zu fördern, sondern auch um darüber hinaus einen höheren Marktwert (durch massengefertigte, für eine breite Öffentlichkeit erschwingliche Ware) zu gewinnen und damit den Bekanntheitsgrad weiter aufzublähen.

⁵⁰⁹ Die angeführten Produkte sind grundsätzlich über <http://littlebrownmushroom.com/index.html> erhältlich. Einige der angebotenen Artikel sind jedoch bereits ausverkauft.

Auch die Erfindung seines Alter Egos – Lester B. Morrison – kann als Beleg für Soths herausforderndes Verhältnis zu einer Form des Starkults angeführt werden. Zunächst stellte Soth Morrison als reale Person vor, ließ ihn Beiträge auf seinem Internetblog veröffentlichen und übertrug ihm die Co-Autorenschaft sowie die Verantwortung des Textteils von *Broken Manual*. Hinweise wie die Übereinstimmung der Initialien von Morrison mit dem bereits Jahre vor seiner „Mitarbeit“ bestehenden Label *Little Brown Mushroom*, das Ausbleiben öffentlicher Auftritte, Photographien seiner Person⁵¹⁰ oder unabhängig von Alec Soth erschienener Publikationen sind zwar von Anfang an vorhanden. Die Enthüllung der freien Erfindung Morrisons und seine Funktion als Soths Alter Ego erfolgt jedoch erst durch Alec Soth persönlich. Interessanter Weise assoziiert der Aufbau eines Alter Egos insbesondere die Vorgehensweise von fiktiven Superhelden – Superman, Batman, Spider-Man. Die Aufmerksamkeit, welche Soth mit der Aufdeckung und gleichzeitigen Institutionalisierung von Lester B. Morrison als festem „Mitarbeiter“ zuteil wird, kann dementsprechend als Teil einer intendierten, bewussten Marketingstrategie gedeutet werden. Die Mythologisierung seiner Person kann dem Aufbau eines Starkults nur förderlich sein.

Auf der anderen Seite offenbaren divergente oder divergent ausgelegte Hinweise auch ein in Soth verwurzelt Misstrauen am Wert und an der Beständigkeit von Ruhm. So kann die Unternehmensgründung von *Little Brown Mushroom* und deren Publikation und Distribution von Künstlerbüchern anderer Bildender Künstler Anzeichen dafür sein, dass es möglicherweise an Vertrauen in den Bestand der eigenen künstlerischen Karriere mangle. Ebenso geben die Kommissionsarbeiten, welche Soth beständig von Magnum annimmt, möglicherweise Aufschluss zu einer wirtschaftlichen Absicherung neben der Kunstphotographie.

Außerdem finden sich in Soths Werk Arbeiten, die von der Kehr- oder Schattenseite der Berühmtheit berichten – Kehr-, beziehungsweise Schattenseite jedoch nicht im Sinne eines negativen Aspekts des Ruhmes (wie der Verfolgung durch die Presse etc.), sondern im Hinblick auf den Wegfall des Star-Status selbst.

Eine Arbeit von 1999 aus der Serie *Sleeping by the Mississippi* (Abb. 21) zeigt einen Ausschnitt einer hellblauen Wohnsituation. Das Fenster sowie die Tür auf der linken Seite sind geschlossen. Ein schwarzer Vorhang auf der anderen Seite des Glases verhindert den Aus-, beziehungsweise Einblick. In der Bildmitte befindet sich als

⁵¹⁰ Vgl. beispielsweise das Profilbild von Lester B. Morrison auf Facebook:

<https://www.facebook.com/lester.morrison?sk=info>. Morrison trägt eine Jacke und ein Baseball-Cap. Seine Augen verbirgt eine weiße Brille. Der restliche Teil des Gesicht wird von einer roten Maske verdeckt, welche an Ohren, Nase und Mund kleine Löcher aufweist.

einzigster abgebildeter Gegenstand ein Klappbett. Auf der gestreiften Matratze liegt eine helle Decke, deren dunkle Flecken einen Schimmelbefall vermuten lassen, sowie eine, auf die Hälfte des Bettes zusammengefaltete lachsfarbene, dünnere Decke. Die Lichtsituation ist undefiniert und dennoch als natürlich zu charakterisieren. Aufgrund des Schattens des Bettes wird eine indirekte Lichtquelle rechts oben zu lokalisieren sein. Mehrere bildliche Anhaltspunkte sprechen für eine Situation im Freien: der Schimmel an der Decke, die Natürlichkeit des Lichts, die Lamellenstruktur der Wand sowie die Tatsache, dass die Vorhänge auf der anderen – allem Anschein nach inneren – Seite des Hauses befestigt sind. Beim Anblick der Photographie muss der Betrachter den Eindruck eines kargen und ärmlichen, gleichzeitig jedoch auch unspektakulären und indifferenten Sachverhalts erhalten. Schließlich wird der Titel der Arbeit miteinbezogen: *Charles Lindbergh's Boyhood Bed, Little Falls, Minnesota*. Mit der unerwarteten Implikation des amerikanischen Piloten und Preisträgers der Medal of Honor, welcher 1927 durch seine erste Alleinüberquerung des Atlantiks zu weltweitem Ruhm kam⁵¹¹, in ein Bildmotiv scheinbarer Banalität, erfährt die Wahrnehmung eine Verschiebung. Beinahe wäre eine Interpretation mit der Schablone des „Amerikanischen Traums“ möglich: Ein Junge aus bescheidenen Verhältnissen wird zu einem der bekanntesten Pioniere der Luftfahrt. Allerdings bietet *Charles Lindbergh's Boyhood Bed, Little Falls, Minnesota* eher weniger wahrscheinlich den Nährboden für eine derartige Rezeption. Die abgebildete Situation wurde durch Soth von jeglichem Bezug zu Glamour, Karriere und Kult scheinbar bereinigt. Keinerlei Indizien sprechen auch nur für die Möglichkeit, dass hier ein späterer Star seine Jugend verbrachte. Die Trost- und Hoffnungslosigkeit, welche das Bild vermittelt, widersprechen dem zu aller Hoffnung berechtigten Jungen, der – dem Titel zufolge – einmal Besitzer dieses Bettes gewesen ist. Statt sich als beispielhafter Inbegriff des „Amerikanischen Traums“ und dessen Erfüllung zu definieren, scheint das Bild vielmehr von einer Realität nach dem momentanen, befristeten Augenblick des Ruhmes erzählen zu wollen. Die Entladung von jeglicher Aura von *Charles Lindbergh's Boyhood Bed, Little Falls, Minnesota* spricht von der Unsicherheit und Abhängigkeit von äußeren Gegebenheiten, welcher Berühmtheit unterliege. Ruhm ist, mag Soths Arbeit sagen, ebenso dem Vergessen, dem Verfall und schließlich der Beseitigung, dem Vergehen ausgesetzt wie das menschliche Leben.

⁵¹¹ <http://www.lindberghfoundation.org/docs/index.php/lindbergh-history/charles-lindbergh>.

Auch *Osama, Minneapolis, Minnesota*, 2008, (Abb. 22) aus der Serie *The Last Days of W.* ließe sich in diesem Sinne verstehen. Auf einem Vorsprung vor einer weiß verputzten Wand befindet sich in der zentralen Bildmitte eine „Büste“⁵¹² Osama Bin Ladens. Die Verarbeitung der auf Höhe der Ellbogen beschnittenen Plastik deutet auf Pappmaché als verwendetes Material hin. Die Figur trägt eine weiße Kopfbedeckung, sowie ein weißes Kleidungsstück. Durch die aufeinandergelegten Hände entsteht der Eindruck, die Figur lege ihre Arme und Hände auf den Wandvorsprung. Haare und Vollbart in schwarz werden durch Papierstreifen verbildlicht. Ein Luftzug von der, vom Betrachter aus, rechten Seite scheint die Streifen an Bart und am unteren Ansatz der Plastik nach links zu wehen. Die Augen der Figur sind orangerot mit einer kleinen, schwarzen Pupille in deren Mitte.

Barry Schwabskys Text in *From Here to There: Alec Soth's America* begreift die Porträtplastik als „piñata“⁵¹³, eine traditionelle, in Lateinamerika (insbesondere Mexiko) und Spanien verbreitete, aus Pappmaché gefertigte, bunt gestaltete Figur. Anlässlich besonderer Ereignisse (Kindergeburtstage etc.) wird diese mit Früchten oder Süßigkeit gefüllt und an ein Seil gehängt. Daraufhin wird mit Stöcken auf sie eingeschlagen, bis sich ihr Inhalt löst. Schwabskys Vergleich ist sicherlich aufgrund der Materialanalogie legitim und nachvollziehbar, auch wenn er Divergenzen der Pappmaché-Plastik des Bildes und traditionellen Pappmaché-Figuren vernachlässigt. So finden sich tatsächlich keinerlei Hinweise auf die Funktion von *Osama* als mit Süßigkeiten gefülltes, zur Zerstörung überhaupt erst erschaffenes Objekt. Die detaillierte Ausarbeitung der Figur spricht gegen eine Bestimmung zur Destruktion. Als Projektionsfläche für Hassgefühle, Vergeltungs- und Rachephantasien für die Anschläge des 11.9.01 erwartet man vermutlich mehr Karikaturhaftes oder aber mehr Grauenhaftes an der kleinen, trotz der roten Augen doch recht harmlosen Pappmaché-Büste. Was nun aber stellt *Osama, Minneapolis, Minnesota* dar? Nicht etwa das Gegenteil einer „piñata“ – nicht etwa ein Objekt der Verehrung, vielleicht sogar eine Art der Heiligenstatuette? Selbst wenn diese Funktion theoretisch denkbar wäre – man stelle sich eine sogenannte „Zelle“ von Taliban-„Schläfern“ in Minneapolis vor, welche zur Erinnerung oder Bekräftigung ihrer Dschihad-Verpflichtung ein Symbol benötigt oder gewünscht hätten – vollständig plausibel ist sie dennoch nicht. Der Figur fehlt, bereits in ihrer Materialität, jeglicher Ausdruck des Extraordinären. Die Tatsache, dass die abgebildete

⁵¹² Der kunsthistorische Terminus „Büste“ wird hier sicherlich vom Leser als eindeutig unpassend empfunden werden. Trotz der Verarbeitung, welche bei vielen Betrachtern kaum künstlerische Wertigkeit erkennen lässt, scheint die Begriffswahl dennoch legitim, da es sich um ein dreidimensionales, plastisches Porträt in Halbfigur handelt. Die Setzung von Anführungszeichen soll bereits die Widersprüchlichkeit der Darstellung Bin Ladens und deren Rezeption indizieren.

⁵¹³ Barry Schwabsky: *A Wandering Art*, in: Engberg 2010, S. 163-167, hier: S. 163.

Person zum Zeitpunkt der Photographie einer der vom FBI meistgesuchten Terroristen der Welt und gleichzeitig der verehrte Held von Al Quaida-Kämpfern war, ist allein durch die Wiedererkennbarkeit der Figur zu verzeichnen, nicht aber durch ihre Ausstrahlungskraft. Weder Schrecken noch Glanz vermittelt die Figur. Dafür ist bereits die Betitelung bezeichnend. Allein „*Osama*“ reicht zwar aus, um bestimmte narrative Assoziationen auszulösen (von den Anschlägen auf das World Trade Center bis zum Krieg gegen Afghanistan – und nach 2011 auch seinem gewaltsamen Tod durch eine von Barack Obama befahlte Einheit). Gleichzeitig reduziert die Beschränkung auf den Vornamen jedoch auch den Respekt vor der Figur – positiven (Verehrung) wie negativen (Schrecken und Hass) Respekt. Die abgebildete Plastik bleibt beinahe so nichtssagend wie die, im vorangegangenen Kapitel besprochenen, American Girl-Puppen. Beide erhalten erst durch auf sie gezielte Projektionen Inhalt. Selbst die einst (insbesondere sieben Jahre vor Entstehung des Bildes) als ein Sinnbild für Terror fungierende Physiognomie Bin Ladens wird in Puppenform zum Symbol für die Unbeständigkeit von Geltung. Für *Osama* scheint nur mehr ein beschränkter Handlungsspielraum zu existieren.

Ähnlich verhält es sich mit der Gesamtserie *The Last Days of W.* (2008). Analog zu *Osama* genügt dem Betrachter hier bereits die Nennung der Initiale des zweiten Vornamens, um zu erahnen, dass sich die Serie scheinbar mit den letzten Amtstagen des abgewählten amerikanischen Präsidenten George W. Bush auseinandersetze⁵¹⁴. Auch wenn Barry Schwabsky argumentiert, die Serie evoziere unauffällig den Effekt Bushs auf „us all“⁵¹⁵ (unter Aussparung einer Konkretisierung von „us all“), widerspricht schon der Serientitel dieser These. Er berichtet von der Vergänglichkeit, dem Bruch, einem Ende. Allerdings liegt auf dem Titel selbst schließlich mehr Emphase, als auf den Bildern der Serie. Das vermeintliche Versprechen, eine Dokumentation der letzten Amtstage Bushs darzustellen – ob im Blick auf den noch amtierenden Präsidenten oder auf erreichte, unbewältigte oder versäumte politische Maßnahmen – wird kaum eingelöst. Vielmehr assoziieren die Bilder Stagnation, Resignation und die Gleichgültigkeit der Geschichte gegenüber scheinbaren Umbrüchen. In keinem der Bilder findet sich weder eine Referenz auf politische Fehlentscheidungen und deren – teilweise verheerenden – Konsequenzen, noch auf eine optimistische Aufbruchsstimmung anhand eines Regierungswechsels. Die Bilder

⁵¹⁴ Übrigens wird dieser selbst nicht abgebildet. Die einzige politische Figur neben *Osama*, *Minneapolis, Minnesota* ist Donald Rumsfeld, der auf Alec Soth: *Dorm, Northfield, Minnesota*, 2008, auf einem Fernsehbildschirm gezeigt wird, in: Engberg 2010, S. 165.

⁵¹⁵ Barry Schwabsky: A Wandering Art, in: ebd., S. 163-167, hier: S. 163.

bleiben vielmehr in einer pessimistischen Grundstimmung verhaftet. Ebenso wie in *Charles Lindbergh's Boyhood Bed, Little Falls, Minnesota*, *Johnny Cash's Boyhood Home, Dyess, Arkansas* oder *Osama, Minneapolis, Minnesota* entfernt Soth jeglichen Glanz, jegliche Strahlkraft, um zu einer verbildlichten Position zu gelangen, welche dem Ruhm ebenso wie dem Schrecken nur momentane Bedeutung zuspricht und ihn darüber hinaus dem Verfall preisgibt.

Dass die zitierten Photographien trotz dieser Interpretation nicht allein ein philosophisches, anthropologisches Gedankenexperiment darstellen, sondern die Bruchstelle mit einem Bestandteil gesellschaftlicher Mythologie, ist die These der Verfasserin. Sie begründet sich nicht allein aus den Erkenntnissen, welche durch die besprochenen Arbeiten gewonnen wurden, sondern auch unter Einbezug weiterer Photographien in Soths Werk und seiner künstlerischen Herangehensweise.

Die Serie *NIAGARA* konstituiert eine Zusammenstellung von Einzel-, Paar- und Gruppenporträts, Landschaftsbildern, Stilleben, Innenraumansichten, sowie Aufnahmen von Liebesbriefen. Ein, die Verschiedenheit der Sujets zusammenhaltender, Rahmen ist mit der Verortung gegeben. Allerdings definiert diese gleichzeitig eine Thematik. Die Niagarafälle und der gleichnamige Ort repräsentieren als Ziel für Hochzeitsreisen beinahe ein Synonym für Ehe und die Abstraktionen „Romantik“ und „Liebe“. Blickt man auf Soths Serie, wird diese mit dem Titel geweckte Betrachtererwartung nur bei den Bildern des tatsächlichen Wasserfalls eingelöst. *Falls #26*⁵¹⁶ oder *Falls #17*⁵¹⁷ sind klassisch anmutende, atmosphärische Landschaftsbilder von malerischem Ausdruck. Soth entscheidet sich bewusst, die Kamera entweder aus einer Aufsicht oder aber von einem Standpunkt oberhalb der Fälle zu positionieren. Damit schafft er – auch in Addition der Lichtshow (Abb. 23) – den Eindruck eines romantisch verklärten Naturspektakels, weniger das einer Naturgewalt. Soth weicht damit in einem entscheidenden Element von Gemälden der Romantik ab, welche eine Vielzahl von Darstellungen aus einer Perspektive unterhalb eines Wasserfalls beinhalten. Dieser Präsentationsmodus wird vorrangig als die Demonstration eines sublimen Gefühlserlebnisses, als die Vermittlung von Ehrfurcht vor der Natur (und vor Gott) ausgelegt. Insbesondere Soths Aufnahme der in pinkes Licht getauchten Niagarafälle, deren Größe und Stärke allenfalls erahnbar sind, widerspricht jeglichem Anspruch derartiger, „erhebender“ Wiedergabe. Vielmehr werden die Wasserfälle zu einer Kulisse

⁵¹⁶ Alec Soth: *Falls #26*, 2005, in: ebd., S. 89.

⁵¹⁷ Alec Soth: *Falls #17*, 2005, in: ebd., S. 96.

für Inszenierungen von „Romantik“ und „Liebe“. Dass diese Inszenierungen jedoch scheitern, dass auf jedem Bild ein Bruch von Erwartung und (dargestellter) Realität stattfindet, soll im Folgenden anhand von *Melissa* von 2005 (Abb. 24) untersucht werden.

Die hochformatige Photographie ist rein formal ein beinahe traditionelles Ganzfigurenbildnis. In der Bildmitte sitzt eine junge Frau mit über ihrem Bauch gefalteten Händen auf einem Stuhl. Von diesem sieht der Betrachter allerdings nur ein schmales, schwarzes Bein und einen rosafarbenen Teil der Lehne.

Melissa, in der Annahme einer Kongruenz von Bildtitel und Vornamen der Abgebildeten, trägt ein langes weißes Hochzeitskleid ohne sichtbare Spuren der Verschmutzung. Am Bereich der Brust und an den Trägern ist das Kleid mit Perlen und Glitzerpailletten bestickt. Um ihren Hals liegt eine schmale Silberkette. Dazu passen ihre unauffälligen silbernen Ohrstecker. Ihre braunen Haare sind zu einer Frisur hochgesteckt worden. Ein Haarreif mit Perlenschmuck und ein Schleier bestätigen die Annahme einer Hochzeitsausstattung. Da die Position des Stuhls zur linken Seite des Bildes gerückt ist, muss die Frau ihren Kopf etwa 45 Grad nach links drehen, um ihren Blick gerade auf die Photokamera, also auch auf den Betrachter, richten zu können. Ihr rechtes Auge ist asymmetrisch kleiner als ihr linkes. Bis auf ihre Augen scheint sie ungeschminkt. Der Gesichtsausdruck, mit dem geraden Blick auf den Betrachter und dem geschlossenen, entspannten Mund, kann als ernst charakterisiert werden. Die Adjektive kräftig, korpulent oder füllig sollen in angemessener Weise der Beschreibung von Melissas Statur gerecht werden.

Das Bodenmaterial besteht aus graumeliertem Beton. Am unteren linken Bildrand zieht sich eine deutlich dunklere Farbe des Bodens bis zum unteren Drittel des Bildes. Die tropfenartigen Rückstände können auf Feuchtigkeit zurückzuführen sein. Zwischen dem Saum ihres Kleides und der rechten, unteren Bildecke deutet sich ein Fußabdruck an, welcher von eben derselben Bodennässe stammen dürfte. In Melissas Hintergrund befindet sich eine Hauswand. Die einzelnen blassbeigen Steine werden von breiten, grau-braunen Mörtelfugen umgrenzt. Wenige Zentimeter hinter der sitzenden Frau wird die Wand von einem Fenster durchbrochen. Daran schließt etwa einen Meter weiter links ein weiteres Fenster desselben Aussehens an. Daran wiederum eine blaue, wohl offene Tür, neben dieser eine ähnliche, geschlossene Tür, ein drittes Fenster, eine dritte Tür.

Soths *Melissa* erinnert formal auf so provokative Weise einer historischen Reihe von gemalten Porträts, dass ein Hinweis darauf unumgänglich scheint. Von den britischen Romantikern Sir Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough bis zu den kubistischen Variationen Pablo Picassos finden sich Assoziationsanknüpfungen in Soths Arbeit. Einen essentiellen Kontrast jedoch bildet der Zeitpunkt der Abbildung. Während die Reihe der kunsthistorischen „Vorläufer“ allgemein einen unbestimmten, und auch unbedeutenden, Moment der Porträtierung wählten, befindet sich Soths Arbeit im unmittelbaren zeitlichen Kontext einer Hochzeit. Dementsprechend ließe sich annehmen, der Fokus bei *Melissa* liege weniger in der Wiedergabe der Person Melissas, sondern vielmehr in einem Blick auf das durch sie personifizierte Thema. Allerdings bricht Soth auch hier mit den Betrachtererwartungen zur Darstellung des Themas „Hochzeit“ und den (in der gesellschaftlichen Rezeption) verwandten Motiven „Romantik“ und „Liebe“.

Drei Elemente in Soths Arbeit lösen die Wahrnehmung eines Bruchs mit gesellschaftlichen Konventionen im Hinblick auf die traditionelle, einen eigenen Wirtschaftszweig bildende, Hochzeitsphotographie aus.

Melissa ist allein. Soth stellt ihr keinen Partner (zukünftigen oder gerade angetrauten Ehemann) zur Seite. Das Bild zeigt nur sie allein – ein Umstand, welcher bei einem traditionellen Porträt keinerlei Irritation auslösen würde, aufgrund ihrer Bekleidung jedoch einen inhaltlichen Aspekt erhält. Die Abwesenheit eines Bräutigams wird möglicherweise durch seine „Spur“ zusätzlich betont. Der angedeutete Fußabdruck, welcher – sollte er tatsächlich von Nässe stammen – im Verschwinden begriffen ist, intensiviert die Wahrnehmung einer Nicht-Präsenz. Einer Präsenz, die sein sollte, jedoch nicht ist.

Melissas Gestik und Mimik lassen Emotionen vermissen, welche der Betrachter mit dem offensichtlich feierlichen Anlass verbinden würde: Freude, Glück, Leidenschaft. Selbst wenn diese Abstraktionen rein interpretativ fassbar sind (und selbstverständlich auch eine äußerlich ernste Person zum Zeitpunkt der Abbildung jene Emotionen empfinden kann), widerspricht Soths Photographie hier wesentlichen Konventionen in der Abbildung einer Braut. Weder ihr Gesichtsausdruck, noch ihre in den Stuhl gelehnte Haltung und ihre zusammengefalteten Hände geben auch nur den Anschein einer positiven Empfindung. Wahrscheinlicher würde man sie mit Gleichgültigkeit und Indifferenz verknüpfen. Auch ihre Statur und Physiognomie verhalten sich eher diametral gegenüber gängigen, in den Medien verbreiteten „Ur-Bildern“. Den schlanken, allgemeinen westlichen Schönheitskriterien entsprechenden,

Schauspielerinnen, Sängerinnen, Modells, Mitgliedern eines Königshauses oder ähnlichen steht die übergewichtige Melissa mit ihren asymmetrischen Gesichtszügen und einem leichten Doppelkinn gegenüber.

Zuletzt interpretiert der Betrachter wahrscheinlich auch Melissas Umgebung als unpassend. Obwohl die Kongruenz des Bildhintergrundes und ihrer momentanen Unterkunft sicherlich denkbar und sogar anzunehmen ist – also durchaus „passend“ sein mögen – existiert eine gefühlte Differenz im Abbildungsobjekt und seinem Umraum. Die Gleichförmigkeit der Architektur – vermutlich diejenige eines Motels – kontrastiert mit der Außergewöhnlichkeit des Anlasses. Die Bescheidenheit des Hintergrundes wird als unangemessen wahrgenommen. Schließlich wirft der formale Gegensatz von dunklen Flecken auf dem Boden und der reinen Weiße von Melissas Kleid eine inhaltliche Dimension auf. Die Flecken scheinen vom linken Bildrand aus weiter in das Bild und vor bis zur abgebildeten Braut dringen zu wollen. Schon berührt am Saum ihres Kleides der dunkel gefärbte Untergrund die Protagonistin. Von vorne scheint sich die dunkle Oberfläche in Form des Fußabdrucks zu nähern. Die Unberührbarkeit, ein künstliches Attribut „der“ Braut, ist hier offensichtlich nicht gegeben.

Soth entwirft mit *NIAGARA* einen Gegenentwurf zum Symbol „Niagara“. Dies muss nicht auf jeder der Einzelarbeiten so derartig evident werden wie mit *Joy's Divorce Party* (2005)⁵¹⁸. Selbst die abgebildeten Objekte, Paare oder Liebesbriefe verhalten sich für den Betrachter desillusionierend. Wenn in *To the Love of My Life* (2005)⁵¹⁹ – der photographischen Reproduktion eines linierten Blattes mit handschriftlichen Zeilen – Zitate aus Filmszenen⁵²⁰ und Liebesliedern⁵²¹ zu einer eklektizistischen Melange addiert werden, der jeglicher persönlicher, individueller Bezug fehlt, kann dies als Infragestellen des Konzepts „Liebe“ interpretiert werden. Man dürfte auch hier die philosophische Strömung der Dekonstruktion assoziieren und die, in Roland Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* geäußerten, Zweifel an einer individuellen Ausdrucksmöglichkeit der Emotion „Liebe“⁵²². Francois de La Rochefoucaulds These – „Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu

⁵¹⁸ Alec Soth: *Joy's Divorce Party*, 2005, in: ebd., S. 98.

⁵¹⁹ Alec Soth: *To the Love of My Life*, 2005, in: ebd., S. 90.

⁵²⁰ Beispielsweise „You shine like the light from the sun“ aus *The Lizzie McGuire Movie*, USA 2003, Regie: Jim Fall.

⁵²¹ Beispielsweise „You give me strength when I am weak.“ aus *Live and Breathe* von Tina Cousins oder „I can't live if living is without you.“ aus *Without You* von Nilsson.

⁵²² Barthes 1984, vgl. beispielsweise: „Die [Liebes-] Erklärung bezieht sich nicht auf das Eingeständnis der Liebe, sondern auf die uferlos kommentierte Form der Liebesbeziehung.“, S. 162.

parler de l'amour."⁵²³ – kann für den Betrachter mit *To the Love of My Life* eine bildliche Beweisführung erleben.

Dementsprechend darf man Soth möglicherweise in eben jener Tradition der Dekonstruktion sehen. Das konstruierte Symbol „Niagara“ dekonstruiert Soth mit der Realität seiner Bilder. Er stützt damit auch Oscar Wildes Eindruck der Niagarafälle als „one of the earliest and keenest disappointments in American married life“⁵²⁴.

In einer Synopse der erarbeiteten Interpretationsansätze fällt der klare Bruch von Soll-Darstellung und Ist-Darstellung auf. Die Vorstellungen und Erwartungen des Betrachters, geweckt durch den assoziativen Titel „Niagara“, werden enttäuscht. Vergleichsweise enttäuscht scheinen die Protagonisten auf Soths Bildern. Auch ihre, in die Verheißung „Niagara“ gelegten, Illusionen und Träume scheinen ernüchtert.

3.2.4 Der „Amerikanische Alptraum“ in Gregory Crewdsons

Beneath the Roses

Durfte man bei Shermans *Hollywood/Hampton Types* oder Soths *Niagara* noch von einer Dekonstruktion von geteilten, in das gesellschaftliche Unterbewusstsein ungefiltert aufgenommenen, Vorstellungstypen ausgehen, ist diese bei Crewdson bereits derartig weit vorangeschritten, dass auf ihren Trümmern neue Visionen entstehen. Der gebrochene, unverwirklichbare Traum wird hier zum Alptraum. Und dieser Alptraum wiederum ist möglicherweise die Realität selbst.

Vor einer Aufschlüsselung dieser These soll eine ausgewählte Arbeit aus der Serie *Beneath the Roses* phänomenologisch erarbeitet werden. *Untitled (The Father)*, 2007, (Abb. 25) wird schließlich auch für die weiterführenden Annahmen als Referenzpunkt genutzt. Weitere, den Arbeiten Crewdsons gerecht werdende, Bildbeschreibungen sind aufgrund der Komplexität der Arbeiten nur in stark reduzierter Form möglich. Dementsprechend muss hier auf die pars pro toto-Strategie zurückgegriffen werden, die zwar durchaus fragwürdig, dennoch als Hilfsmittel in diesem Fall beinahe unumgänglich scheint. Aufgrund von Crewdsons Arbeitsweise (der detaillierten Inszenierung des Bildes, vergleichbar mit einem Filmset) kann jeder Gegenstand potentiell mit Bedeutung aufgeladen sein und muss dementsprechend bei einer vergleichbar intensiven Bildbeschreibung Erwähnung finden.

⁵²³ La Rochefoucauld 1964, S. 421. Die deutsche Übersetzung ist in etwa: „Es gibt Leute, die sich nie verliebt hätten, wenn sie nie von der Liebe reden gehört hätten.“

⁵²⁴ Zit. in: Siri Engberg: *Welcome to Utopia*, in: Engberg 2010, S. 38-51, hier: S. 44.

Für eine Übersetzung des Visuellen ins Sprachliche wird insbesondere bei Crewdson ein Konzept durchaus benötigt. Dieses besteht im Folgenden in einer Nachordnung von Ebenen- zu Objekt-bezogenen Bildelementen. Das bedeutet: Vorerst nähert sich die Beschreibung den abgebildeten Personen, dann dem Umraum, daraufhin den Objekten und zuletzt der Technik (Licht, Perspektive, Auflösung). Innerhalb der einzelnen Schritte wird schließlich einer systematischen Aufzählung vom vorderen in den hinteren Bildgrund gefolgt. Ein Bezug zwischen Figuren und Objekten, Figuren und Licht etc. soll nicht in, sondern erst nach den phänomenologischen Ausführungen hergestellt werden.

Die querformatige Photographie *Untitled (The Father)* von 2010 zeigt zwei Personen in einem Innenraum. Im Vordergrund in leicht nach rechts verschobener Bildmitte sitzt ein älterer Mann in einem Sessel. Er trägt einen lila-braun farbigen Bademantel, welcher über seiner unteren Bauchhälfte zugebunden ist. Die Brust bleibt etwa bis zum Bauchnabel, die Beine bis zu den Knien unbekleidet. Die nackte Haut erhält aufgrund des Lichts einen blass-bläulichen Schimmer. Unter der Erhebung des Schlüsselbeins befinden sich zwei weitere rippenartige Wölbungen. Für eine Identifizierung als Rippen sind sie allerdings zu hoch. Die Brüste des Mannes weisen erhöhtes Fettgewebe auf. Die beiden Arme des Mannes liegen auf den Sessellehnen auf, seine Hände umgreifen deren Rand. Die etwas schütterten, grau-weißen Haare wurden gerade zurückgekämmt. Ihre Länge reicht bis kurz unter die Ohrläppchen. Sein Gesicht weist deutliche Alterszeichen auf.

Von einer gedachten Linie vom Betrachter zum Mann, ist der Sessel einige (etwa 10-20) Grad zum rechten Bildrand gedreht. Aus dieser Perspektive blickt er in einer, wiederum leicht nach rechts gerichteten, jedoch kaum wahrnehmbaren Verschiebung aus der Geraden leicht nach unten. Der Blickpunkt bleibt unbestimmt.

Im rechten, hinteren Bildfeld befindet sich die zweite abgebildete Figur. In Rückenansicht sieht der Betrachter eine Frau, welche mit hellgrauen Halbschuhen, einem knielangen bräunlichen Rock, sowie einem grauen Strickpullover bekleidet ist. Ihre dunklen Haare sind zu einem Dutt hochgesteckt. Sie steht vor einer Küchenanrichte, auf die sie beide Hände gelegt hat. Ihr Kopf ist nach links gedreht. Auch ihr Blickpunkt ist aufgrund der Abwendung vom Betrachter nicht bestimmbar.

Beide Personen halten sich in demselben Raum auf. Dieser entspricht dem Innenraum im Erdgeschoss eines Hauses. Allerdings gibt es aufgrund von Bodenbelag, Wandstruktur und Einrichtung eine Raumtrennung zwischen Vordergrund und

Mittelgrund. So kann man zwischen einem Wohnzimmer, in dem sich der Mann befindet, und einer Küche, in der die Frau steht, unterscheiden. Ersteres verfügt über grünlich-grauen, strukturierten Teppich, eine graue Tapete sowie im hinteren Teil eine Holzvertäfelung an der Wand. Der linke Bildrand scheint ein Fenster anzuschneiden, das von einem zugezogenen, gewebten Vorhang verdeckt wird. An dessen rechter Seite hängt ein weiterer, offener Vorhang, jedoch schwereren grün-bräunlichen Stoffes. In einigem Abstand zum Fenster wird die Wand von einer Tür durchbrochen. Darauf gibt es zwei hochrechteckige Fenster in einer Versetzung von einigen Zentimetern Höhe. Wiederum in weniger Entfernung befindet sich zwischen Wohnzimmer und Küche eine kleine Kammer oder ein Schrank. Die Tür ist einen Spalt geöffnet, darüber scheint Licht aus einem Lüftungsgitter. An der hinteren, rechten Seite des Wohnzimmers lässt ein nach oben verlaufendes Geländer die Existenz einer Treppe in ein höheres Stockwerk vermuten.

Den Untergrund der Küche stellt eine helle, einheitliche Fläche dar. Aufgrund der Mattierung der Oberfläche handelt es sich weniger wahrscheinlich um Fliesen oder Stein, denn um kunststoffartigen Belag wie PVC oder ähnlichem. Der gesamte (sichtbare) Raum wird von blassen, hellgrünen Küchenschränken umgrenzt. Das Wandstück zwischen Unter- und Oberschränken ist beige gefliest. Die Wand oberhalb der Schränke ist von eigenartiger, ungleichmäßiger Struktur, die verschiedene Farbschattierungen von beige bis braun aufweist. Ähnlich wie der linke, schneidet auch der rechte Bildrand ein in der Küche liegendes Fenster an. Dessen Vorhänge sind zurückgezogen und geben den Blick auf einen Außenraum frei. Dieser wird zum absoluten Hintergrund des Bildes. Jeder weitere Blick wird von dem Zaun, der aus spitz nach oben zulaufenden Holzbalken gefertigt ist, und einem Haus abgeschirmt. Von letzterem sind ausschnitthaft zwei Wände, links von einem erleuchteten Fenster unterbrochen, und das Dach zu sehen.

Untitled (The Father) beinhaltet eine Fülle von Gegenständen. Sie werden in der Leserichtung von links nach rechts, angefangen im Vordergrund (Wohnzimmer) und daran anschließend im Mittelgrund (Küche), aufgezählt.

Im Anschnitt zeigt das Bild vorne links einen rechteckigen niedrigen Tisch, auf dem ein Deckchen und darauf wiederum ein leeres Tablett liegt. Dahinter steht ein Sofa mit braun-grau-melliertem, mit dem des Sessels übereinstimmenden, Stoffbezug. Auf ihm sind Kissen und eine Decke ohne Ordnung verteilt. Neben dem Sofa befindet sich ein Ablagetisch, auf dem eine angeschaltete Schirmlampe, ein Telefon und eine Uhr/Wecker angerichtet sind. Rechts hinter dem Tischchen, über einem Heizkörper an

der Wand, hängt ein in einen Holzrahmen mit Goldinnenrand gefasstes Bild. Darauf ist ein von verschiedenen Bäumen flankierter Fluss oder Bach abgebildet. Das Gewässer fließt vom Betrachter aus direkt in den Fluchtpunkt des Bildes.

Vor der Tür mit den zwei Fenstern befindet sich am unteren linken Rand ein zylinderförmiger Gegenstand, dessen Funktion nicht offenkundig ist.

Zwischen Sofa und Sessel des Mannes stehen ein kleiner Kasten mit Henkel (möglicherweise ein tragbarer Heizofen) sowie ein Zeitschriftenständer, der mit zahlreichen Heften gefüllt ist. Ein Blatt lehnt gegen den Sessel. Vor dem Mann auf dem Boden liegt ein ovaler Webteppich einer Fläche von etwa einem halben bis Quadratmeter. Vom Betrachter aus zur rechten Seite des Mannes findet er eine ausgeschaltete Stehlampe und einen kleinen Klappstisch. Darauf finden sich eine Armbanduhr, eine Fernbedienung, ein Teller, ein Stück Brot und zwei Plastikdosen, von denen eine geöffnet ist, ebenso wie ein offenes braunes Fläschchen. Ihrem Anschein nach könnte es sich dabei um Medikamentenbehälter handeln. Im rechten Bildrand wird ein zweiter Sessel angeschnitten. Dieser ist zwar dem Design des anderen sehr ähnlich, hat jedoch einen anderen Stoffbezug von samtiger, strukturierter Oberfläche. Beinahe vom Sessel verdeckt wird ein zweiter, jedoch leerer Zeitschriftensammler. Am äußeren, unteren Bildrand erkennt der Betrachter den Teil eines halbhohen Regals oder Schrankes.

In der Kammer, beziehungsweise dem Schrank, zwischen Wohnzimmer und Küche sieht man, von unten nach oben, eine Kiste oder einen Koffer, mehrere an einer Kleiderstange aufgehängte Kleidungsstücke und Mäntel, und auf einem Regalbrett darüber eine grüne und zwei rosafarbene, kleinere Kisten.

In der Küche stehen, dem Wohnzimmer am nächsten – ein Esstisch, der über den rechten Bildrand hinausgeht, sowie drei Stühle. Der Tisch ist, soweit sichtbar, mit Gläsern, Tellern und Besteck gedeckt. Auf der umlaufenden Küchenablage befinden sich verschiedene, handelsübliche Haushaltsutensilien, wie beispielsweise ein Standmixer, mehrere Aufbewahrungsdosen, gerade gewaschenes Geschirr. Zu notieren gilt ein einzelner roter Apfel auf dem Fensterbrett weit am rechten Bildrand.

Es existieren keine natürlichen Lichtquellen auf *Untitled (The Father)*. Der Dunkelheit des Innenraumes entspricht die Finsternis vor den Fenstern. Allein zwei direkte Lichtquellen (die Tischlampe im Wohnzimmer sowie die Unterschranklampe in der Küche) werden gezeigt. Demgegenüber setzt Crewdson verschiedene Lichtakzente aus unterschiedlichen Positionen außerhalb des Bildfelds. Die teilweise gegenläufigen

Schatten indizieren ein komplexes technisches Belichtungssystem. Im Folgenden wird die Schwierigkeit der Richtungs- und Standortbestimmung der Lichtquellen mit einer Nennung der Lichtpunkte umgangen.

Auf dem Vorhang des Wohnzimmerfensters bilden sich verschiedene abstrakte Schatten- und Lichtfiguren ab, deren Ursprung nicht durch das Bild erklärt werden.

Durch die beiden Fenster in der Tür dringt ein heller Lichtstrahl, welcher jeweils Reflektionen auf der Kammertür hinterlassen. Eine dritte scheinbare Reflektion auf der Holzwand der Kammer muss bei genauerer Untersuchung Irritation wecken, da die Wand im rechten Winkel zur Tür liegt. Innerhalb der Kammer scheint eine Lampe zu brennen, mit der deren Inhalt und das Lüftungsgitter beleuchtet werden. Ein starker, diffuser Lichtstrahl scheint von Punkten außerhalb des rechten, unteren Bildrahmens sowie von einer Lichtquelle oberhalb des Bildfelds auszugehen. Er erhellt insbesondere den Mann im Sessel und seine unmittelbare Umgebung. Das kalte Licht verleiht seiner Haut einen bläulichen Schimmer von eigenartiger Intensität, so dass der Betrachter eine reflexive Strahlkraft der Haut annehmen könnte. Die Möbel werfen starke, klar umgrenzte Schatten auf den Teppichboden.

Neben der Unterschranklichtleiste indiziert die Helligkeit der Küche das Vorhandensein weiterer Lichtkörper. Die Anrichte ist auf ganzer Länge vollständig ausgeleuchtet. Hingegen liegt der Esstisch im Schatten. Auf dem Küchenfenster, am rechten Rand, spiegelt sich der helle Lampenschirm vom Wohnzimmer. Auf der rechten, äußeren Seite des Fensters leuchtet eine weiße Rauchwolke. Im Fenster des Hauses jenseits des Holzzauns brennt vermutlich eine Lampe.

In einer Gesamtbetrachtung von *Untitled (The Father)* unter dem Vorzeichen „Licht“⁵²⁵ fällt auf, dass sich trotz der Reduktion direkter Lichtquellen kaum lichtlose Elemente ergeben. Allerdings bleibt ein vom Betrachter aus im linken unteren Bildrand konkaver Schattenhalbkreis in der Dunkelheit.

Die Perspektive der Photographie ist unmerklich leicht nach unten gekippt. Der Betrachter sitzt so nicht dem Mann gegenüber, sondern ist vielmehr als, vielleicht sogar etwas erhöht, stehende Person bestimmt.

Aufgrund der hohen Auflösung werden selbst entfernte Objekte in höchstmöglicher Schärfe abgebildet. Vergleichbar mit der Lichtsituation verantwortet die Auflösung eine vollständige visuelle Erfassung des Bildes. Weder Unschärfe noch Dunkelheit verhindern eine detaillierte, äußerliche Erkennung.

⁵²⁵ Zur inhaltlichen Bedeutung der Beleuchtung bei den Arbeiten Crewdsons, vgl. insbesondere: Martin Hochleitner: Zur Ikonographie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson, in: Berg 2007, S. 150-159.

Dadurch wird allerdings eine inhaltliche „Erkennung“, eine nachvollziehbare, auf Bildfakten basierende Deutung nicht begünstigt. Vielmehr erscheint die Schwierigkeit einer inhaltlichen Aufschlüsselung ein Paradoxon zur Klarheit und visuellen Zugänglichkeit des Bildes zu ergeben.

Festzuhalten sind verschiedene ikonologisch zu erarbeitende Merkmale der Photographie. Die dargestellte Zeitspanne lässt sich auf Nacht eingrenzen, da keinerlei natürliche Lichtelemente vorhanden sind. Unter Einbezug des Titels dürfte es sich bei den abgebildeten Figuren um Vater und Tochter handeln. Zwischen den beiden Personen scheint keine Kommunikation stattzufinden. Sie kehren sich jeweils den Rücken zu. Der Blick des Mannes auf einen unbestimmbaren Punkt im oder außerhalb des rechten Bildfelds und der kalte Lichtschimmer ließen einen laufenden Fernseher antizipieren. Geöffnete Tablettendöschen dürften auf unmittelbar vorangegangene oder bevorstehende Medikamenteneinnahme deuten. Die Haltung der Frau ist weniger als in Hausarbeit, denn in ruhiger Überlegung begriffen. Die offene und erleuchtete Kammer macht das, bereits vollzogene oder aber intendierte, Verlassen einer – abwesenden oder noch präsenten – Figur vorstellbar.

Aus diesen und möglichen weiteren Hinweisen und unter Herstellung von potentiellen Bezügen können narrative Pfade eingeschlagen werden. Crewdson bietet dem Betrachter gerade eben so viele Elemente, wie zur Verlockung, das Bild als Geschichte lesen zu wollen, nötig sind. Gerade eben jedoch auch so wenige Elemente, als eine Geschichte in logischem Aufbau lesen zu können. *Untitled (The Father)* provoziert eine narrative Lesart und verweigert sich ihr im selben Moment. Hier liegt bereits einer der Gründe für eine vielfach gezogene Verwandtschaft von Crewdsons Bildern mit Träumen oder Zuständen des Unterbewusstseins. Die beinahe szenische Gleichzeitigkeit verschiedener in sich scheinbar erklärbarer Einzelemente fügt sich nicht zu einem schlüssigen Ganzen, sondern fällt in einem Versuch des Zusammenbaus in sich ein. So ergibt sich die These, dass nicht Narration, sondern Zustandsbeschreibung den Modus der Arbeiten ausmacht.

Ist jedoch nur ein psychischer Zustand, ein Traumzustand beschrieben?

Differenzierte Hinweise zeigen in eine Crewdsons Arbeiten als Traum-Bilder fassende Leserichtung⁵²⁶. Nächtliche Finsternis oder Dämmerung ziehen sich als Konstante durch sein Werk – seine Serie *Twilight* bringt dieses bestimmende Element sprachlich auf den Punkt. In Hinblick auf die anschließende Überlegung zur Absenz von

⁵²⁶ Welche von der Literatur in den meisten Fällen aufgegriffen wird, wie beispielsweise: Stephan Berg: Die dunkle Seite des amerikanischen Traums, in: Berg 2007, S. 10-21, hier: S. 14.

Handlung bei den Figuren, ließe sich die dargestellte Zeit vielleicht eher als Protagonistin bezeichnen als die abgebildeten Personen. Sie scheint die Situation zu bestimmen.

Die „unwirkliche“ Lichtsituation – ein Eindruck aufgrund der uneindeutigen Positionen der verschiedenen Lichtquellen – intensiviert die Assoziation des Traums. Die klar umgrenzten Schatten der Objekte (insbesondere im Vordergrund von *Untitled (The Father)*) ergeben selbst wiederum neue Formen und könnten durch den Betrachter mit einem Eigenleben in einer bedrohlich wahrgenommenen „Parallelwelt“ aufgeladen werden.

Zusätzlich setzt Crewdson bewusst Stilmittel des Surrealismus ein⁵²⁷. Diese rufen zwar auch bei oberflächlicher Bildbetrachtung das Gefühl für eine merkwürdige Abnormität der Situation hervor, werden jedoch erst bei aufmerksamer Bildanalyse bestimmbar. Bei *Untitled (The Father)* stellen diese Elemente der rote Apfel auf dem Küchenfensterbrett sowie der zylinderförmige Behälter vor der Tür dar. Anders als beispielsweise die Medikamentendosen können sie in keinerlei narrativen Zusammenhang eingebunden werden. Sie scheinen jedoch weniger bedeutungslose Requisite, denn mit symbolischer Verweiskraft aufgeladen zu sein. Ein roter Apfel – gibt es ein „besetzteres“ Darstellungsobjekt in der Kunstgeschichte? Der Betrachter kommt nicht umhin, sich entweder auf eine Suche nach der Bedeutung des Apfels für *Untitled (The Father)* zu begeben oder aber die gelegte Fährte als Falle zu verstehen. Auch der Behälter vor der Tür (die der Betrachter wahrscheinlich als Haustür identifiziert) kann gedankliche Prozesse zu seiner Funktion freisetzen. Ist damit der Weg nach außen behindert? Oder ist der Eintritt nach innen verschlossen?

Auch ist das Ausbleiben von Handlung ein sich durch Crewdsons Gesamtwerk ziehendes Merkmal. Selbstverständlich kann das Medium der Photographie Handlung im eigentlichen Sinne nicht beinhalten. Gemeint ist hier jedoch vielmehr der Wegfall der Darstellung eines in einer Handlung begriffenen Zwischen-Moments. Gerade stattgefundenene oder unmittelbar zukünftige Handlung schließt sich bei Crewdsons Figuren aus. Sie kommunizieren weder untereinander noch mit ihrer Umwelt, das heißt den sie unmittelbar umgebenden Objekten. Je nach Perspektive, mag man sie als handlungsunfähig oder handlungsunwillig interpretieren. In jedem Fall ergibt sich der Eindruck einer Isolation. Sie scheinen sich trotz ihrer physischen Präsenz außerhalb

⁵²⁷ Vgl. beispielsweise das Prinzip der Kombinatorik im Surrealismus, definiert durch Max Ernst: „Die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“, zit. in: Holeczek 1986, S. 24.

eines Bezugssystems zu befinden. Bei beiden Figuren kann der Betrachter keinen Blickpunkt feststellen. Insbesondere im Blick des Mannes nimmt der Betrachter dementsprechend eine Leere wahr. Fehlende Interaktion paart sich mit ausbleibender Reflexion der Außenwelt. Ihre, selbst oder fremd, verweigerte Einflussnahme und Wirkung auf ihr nächstes Umfeld verweist auf einen Zustand der Zurücknahme äußerer Wechselbeziehung und einer dazu parallelen Introversion.

In der Literatur zu Crewdson wird der Bezug zum (Alp-)Traum oftmals auch mit Hilfe seines (biographischen) Bezugs zur Psychoanalyse hergestellt⁵²⁸: Mit seinem Werk versuche er, „to approximate mysterious undercurrents through symbolic manifestations. It's the formula all essential art follows: finding visual equivalents for inchoate feelings.“⁵²⁹

Allerdings besteht bei Crewdsons Arbeiten die stattfindende Traum-Assoziation nicht saturiert für sich allein. Neben der Traum-Ebene existiert eine, für die Deutung ebenso wesentliche, von der Literatur jedoch vernachlässigte, Realitäts-Ebene. Aufgrund des hohen Grads der formalen Fiktion, welche auf den Bildern immer deutlich erkennbar bleibt, wird oftmals der Abbild-Charakter vergessen, den die Arbeiten dennoch beanspruchen. *Untitled (The Father)* ist zwar inszeniert. Sehr wohl vorstellbar sind gleichzeitig jedoch auch dazugehörige, graduell abgewandelte reale Situationen. Abgesehen von der atmosphärischen Aufladung handelt es sich bei einer reinen Bestandsaufnahme des Bildes um eine gewöhnliche Konstellation: Ein älterer Mann sitzt abends vor dem Fernseher, nachdem er mit seiner Tochter zu Abend gegessen und Medikamente eingenommen hat.

„Sure the beam is made from artificial movie light, but that paradox only heightens the question Crewdson seems to be asking [...]: it's your life, what do you intend to do with it?“⁵³⁰ Ähnlich wie bei Alec Soth in *Sleeping by The Mississippi* wird der Betrachter mit Lebensentwürfen und deren (Nicht)Verwirklichung konfrontiert. Die Frage nach einem „Lebenssinn“, nach einer Position, einer Haltung, stellt sich dem Betrachter bei Crewdson durch die handlungslosen „Nicht-Protagonisten“. Ihre Isolation sowie ihre Verweigerung von Aktion kann dementsprechend als warnender Spiegel gedeutet werden. Gerade die höchst detaillierte, wirklichkeitsnahe Nachbildung eines real möglichen Innen- und Außenraums, sowie von Objekten und Figuren, kann als Intention des Künstlers verstanden werden, die „Wirklichkeit“ so getreu wie

⁵²⁸ Stephan Berg: Die dunkle Seite des amerikanischen Traums, in: Berg 2007, S. 10-21, hier: 14.

⁵²⁹ Darcy Steinke: Dream of Life, in: Crewdson 1999, S. 10-15, hier: S. 13.

⁵³⁰ Ebd., hier: S. 15.

möglich wiederzugeben (im Rahmen seiner individuellen Position und seiner künstlerischen Mittel).

Tatsächlich charakterisiert sich Gregory Crewdson selbst als „American realist landscape photographer“⁵³¹. Trotz der Künstlichkeit seiner Arbeiten, sei er weniger an einer Offenlegung der Produktion, denn am Schaffen einer glaubwürdigen oder glaubhaften Welt interessiert⁵³². Bei einem oberflächlichen Blick auf *Untitled (The Father)* scheint Crewdsons seinem Künstlerselbstverständnis vorerst nicht gerecht zu werden. Der Landschaft steht der restringierte Innenraum gegenüber. Der Realismus wird mit der irrealen Lichtsituation sowie der Addition surrealer Gegenstände konfrontiert. Ein übersehbares – aufgrund von Crewdsons Methodik jedoch nicht belangloses – Detail in *Untitled (The Father)* verweist auf seine Selbstdefinition. Ein einziges Bild hängt im abgebildeten Raum von *Untitled (The Father)*. Darauf zu sehen ist eben dies: eine realistische Landschaft. Fraglos springen vorerst die Diskrepanzen zwischen Bild und Bild im Bild hervor: von Figuren bewohnter, konstruierter Innenraum und menschenleerer, natürlicher Außenraum.

Gerade in der Spannung zwischen Künstlichkeit und Realitätsbezug, zwischen Normalität und Para-Normalem, zwischen Vertrautheit und Mysteriösem⁵³³ werden die jeweiligen Pole einerseits deutlich abgesetzt, andererseits vermischen sie sich gleichzeitig auch mit ihren (scheinbaren) Gegensätzen. Der klar vorhandene Fiktionsgehalt von *Untitled (The Father)* lässt nach Realitätsbezügen suchen. Diese können sogar durch die Gleichzeitigkeit mit Inszenierung und Traum-Symbolik umso prägnanter in Erscheinung treten. 2002 kuratierte Crewdson in der New Yorker Barbara Gladstone Gallery eine Gruppenausstellung, deren Titel *American Standard: (Para)Normality and Everyday Life*⁵³⁴ diesen Aspekt seiner Arbeit klar umreißt. Der Bezug zum Alltag, zum „Standard“, bleibt trotz, oder gerade wegen, der immanenten Künstlichkeit der Bilder bestehen. Russell Banks definiert Crewdson dementsprechend als einen Kartographen des Alltäglichen: „[...] a cartographer of the specifically American quotidian, which is violent, melancholy, and corrosively lonely. To me, his is not a bleak or pessimistic view of Americans, however it's certainly not cynical. It's merely accurate. For these people are not being represented by his pictures; they're being presented. And, most importantly, presented with compassion, freed of judgment. The pictures that make up *Beneath the Roses* show us the Americans who

⁵³¹ Gregory Crewdson, in: Bradford Morrow und Gregory Crewdson: Interview, in: Crewdson 1999, S. 17-30, hier: S. 20.

⁵³² Ebd..

⁵³³ Ebd..

⁵³⁴ Crewdson 2002a.

vote against their own self-interests and principles or don't vote at all, who hurt and abandon one another with shocking precision and ease, who surround themselves with shiny, manufactured objects, fluorescent kitchens and bathrooms, gleaming tile floors, [...]."⁵³⁵ Banks geht von einem künstlichen/künstlerischen Entwurf einer visuellen Explizierung der Realität aus, der die Arbeiten aus der Serie *Beneath the Roses* entsprechen. Eine Seite weiter verbindet er die Arbeiten wiederum mit einer Darstellung der Elemente, die den „Amerikanischen Traum“ in einen Amerikanischen Alptraum verwandelten⁵³⁶. Synonym deutet Banks' scheinbar paradoxe Auslegung (Wirklichkeit vs. Traum) auf einen werkimmanenten Kern in Crewdsons Arbeit. Die Wirklichkeit ist in seinen Bildern zum Alptraum geworden (oder umgekehrt). Das eine kann ohne das andere nicht gedacht werden. Die Abbildung des einen muss die Verbildlichung des anderen beinhalten. Ebenso wie das mit dem Serientitel *Beneath the Roses* assoziierte Bild von der Einheit von Blüte und Stachel bei der Rose, lässt sich das eine nicht unabhängig vom anderen zeigen und betrachten. Crewdson formuliert diese Gegenseitigkeit schließlich als persönliche Einschätzung: „Ultimately, probably what scares me most is reality.“⁵³⁷

3.3 „Democratic Pictures“ – Demokratie als ur-amerikanischer Wesenszug und Photographie als deren Repräsentationsmedium?

3.3.1 „USA – I ♥ DEMOCRACY“⁵³⁸.

Zum demokratischen Selbstverständnis der USA

Eine politologische Diskussion um die tatsächlichen Fehlstellen und Missbildungen der amerikanischen Demokratie kann und möchte hier fraglos nicht eröffnet oder geführt werden. Die Frage „Is the United States a democracy?“ wäre – nach der politiktheoretischen Definition – sogar zu verneinen⁵³⁹. Selbst die US-amerikanische Verfassung behauptet sich gegen eine demokratische Regierungsform⁵⁴⁰.

⁵³⁵ Russell Banks: Essay, in: Crewdson 2008, S. 6-10, hier: S. 7.

⁵³⁶ Ebd., S. 8.

⁵³⁷ Gregory Crewdson, in: Bradford Morrow und Gregory Crewdson: Interview, in: Crewdson 1999, S. 17-30, hier: S. 22.

⁵³⁸ Titel einer arte-Dokumentation kurz von den US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen 2012, ausgestrahlt am 06.11.2012, 20.15 Uhr, arte, <http://www.arte.tv/de/i-love-democracy-usa/7015256.html>.

⁵³⁹ Die politiktheoretische Definition für „Demokratie“ sieht eine direkte politische Einflussnahme des Volkes vor. Dementsprechend wäre die korrekte Bezeichnung für die Staatsform der USA die „Republik“, in welcher gewählte Repräsentanten politische Entscheidungen treffen. Vgl. <http://www.thisnation.com/question/011.html>.

⁵⁴⁰ Vgl. Federalist 10 von James Madison, 1787, <http://www.thisnation.com/library/books/federalist/10.html>.

Vielmehr geht es im Folgenden um das Selbstverständnis der amerikanischen Nation im Hinblick auf die Identifikation mit einer demokratischen Gesellschaftsordnung. Sinnvoll ist es hier, sich das Bewusstsein um die Wechselseitigkeit der Begriffe „Volk“, „Staat“ und „Nation“ zu vergegenwärtigen. Dabei lässt sich auch nach mehr als 50 Jahren auf die Theorie des Politologen Karl W. Deutsch verweisen, der die Nation als ein Volk mit komplementären Kommunikationsstrukturen und politischer Organisation innerhalb eines Staatsgefüges definiert⁵⁴¹. In einer Übersetzung des konstruktivistischen Ansatzes aus der Soziologie in die Politiktheorie ergibt sich so – beispielsweise für Benedict Anderson – die These einer „Erfindung der Nation“⁵⁴². Diese bedingt sich durch differenzierte Eigenschaften. Für die vorliegende Arbeit sind hier insbesondere die Vorstellung von Gemeinschaft⁵⁴³ sowie das Verständnis einer „kameradschaftlichen“ Gemeinschaft von „Gleichen“⁵⁴⁴ zu nennen. Anhand dieser Eigenschaften wird die Konstruiertheit des Gebildes der Nation deutlich. Da dieser Begriff sowohl eine gesellschaftliche (Volk) wie auch politische Komponente (Staat) miteinbezieht, wird er für die anschließende Untersuchung relevant.

Der Begriff der Demokratie ist – abgesehen von seiner ursprünglichen politologischen Definition – zu einem Verständnis von politischer Partizipation (auch in indirekter Form durch die Wahl von Repräsentanten) auf den Prinzipien von Gleichberechtigung und Freiheit aufgeweicht. In einem derartig weitgefassten Rahmen soll er auch im Folgenden verwendet werden.

US-Amerika gehört also insofern zu den ältesten, durchgängig intakten Demokratien der Welt, als dass demokratische Werte ein tragendes Verfassungsprinzip darstellen. So besetzt auch das demokratische Mehrheitsprinzip einen fundamentalen Wesenszug der US-Verfassung⁵⁴⁵.

Dementsprechend ist nicht verwunderlich, dass einer der ersten und bis heute zentralen politiktheoretischen Texte zur Demokratie das politische System der USA zum Gegenstand macht. Während die US-amerikanische Demokratie verfassungsrechtlich zum Zeitpunkt der Publikation von Alexis de Tocquevilles *De la démocratie en Amérique* (1835/1840) bereits über vier Jahrzehnte offiziell existiert⁵⁴⁶, ist das politische System der Demokratie in Europa noch weitestgehend ein theoretisches Gedankengebäude. Die zweistufige Aufgliederung in Tocquevilles Werk

⁵⁴¹ Deutsch 1966.

⁵⁴² Der deutsche Titel von Andersons *Imagined Communities* verweist auf die Konstruktion des Gebildes „Nation“. Anderson 1998.

⁵⁴³ Ebd., S. 14.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁴⁵ Stüwe / Rinke 2008, S. 575.

⁵⁴⁶ Die US-amerikanische Verfassung wurde 1787 von der „Philadelphia Convention“ erarbeitet und 1789 verabschiedet, in: Hübner 1989, S. 12.

scheint darauf strukturell zu verweisen. So folgen auf theoretische Überlegungen zu Risiken einer demokratischen Gesellschaft (wie der „Tyrannei der Mehrheit“ oder die Allgewalt der Regierung und Reduktion der Eigeninitiative der Bürger) die praktische Umsetzung innerhalb der amerikanischen Demokratie, welche diesen Gefahren erfolgreich entgegenwirke (durch Dezentralisierung, aktive Teilnahme der Bürger, die Lehre vom wohlverstandenen Eigennutz und durch eine Beeinflussung der dominierenden Verhaltensstandards durch das Christentum)⁵⁴⁷.

Der Idealismus, den Tocqueville in der allgemeinen Gleichheit der Möglichkeiten vergegenwärtigt sieht^{548,549}, bestimmt im 19. Jahrhundert einen wesentlichen Teil der Wahrnehmung der US-amerikanischen Demokratie sowohl in der „Neuen“ wie auch in der „Alten Welt“⁵⁵⁰. Dies ist durchaus auch historisch zu erklären. Das Volk des US-amerikanischen Staates, welcher mit der Unabhängigkeitserklärung 1776 konstituiert wurde, setzte sich aus einer heterogenen Gruppe an Eingeborenen und Einwanderern zusammen. Diese assoziiert zwei Bedingungen im Hinblick auf eine demokratische Staatsform: Sie war sowohl eine, zumindest in ihrer praktischen Umsetzung, zukunftsweisende Neuheit⁵⁵¹. Die europäischen Einwanderer stammten in einer überwiegenden Mehrheit aus Ländern, in denen hierarchische und repressive Machtstrukturen herrschten. Außerdem stellte die demokratische Staatsform gerade aufgrund des historischen Vorlaufs und der Heterogenität des Volkes beinahe eine Notwendigkeit dar. Der Unabhängigkeitskrieg verhandelte eben jene Frage nach der Unterwerfung unter eine dominante Staatsmacht oder die der Selbstbestimmung. Zudem konnte die friedliche Organisation eines derartig heterogenen Volkes nur unter den Vorzeichen einer – zumindest förmlichen – Gleichbehandlung und Gleichberechtigung aller Mitglieder erfolgen. Die Gründung der Vereinigten Staaten 1776 basierte auf demokratischen, rechtsstaatlichen Grundsätzen – Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte bevor es in den Ländern, in denen ein Großteil der Amerikaner ihre Wurzeln hatten, zu ähnlichen Staatsformen kommen würde. Sie orientierten sich also nicht direkt an bereits existierenden Modellen, sondern „erfanden“ diese Form der politischen Partizipation und Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens auf demokratischen Prinzipien.

⁵⁴⁷ de Tocqueville 1838, S. 218.

⁵⁴⁸ Ebd., S. II.

⁵⁴⁹ Allerdings ist hier ein wesentlicher Punkt zu betonen, den bereits Tocqueville erwähnt hatte: das Wahlrecht galt nicht für Schwarze, Indianer und Frauen, vgl. Frederick A.O. Schwarz: Der Nationale Sicherheitsstaat und weitere Gefahren für die amerikanische Demokratie, in: Etges / Fluck 2011, S. 73-88, hier: S. 76.

⁵⁵⁰ Winfried Fluck: Tocqueville in Zeiten der Krise, in: Etges / Fluck 2011, S. 35-54, hier: S. 35.

⁵⁵¹ Vgl. Thomas Paine, in: Philip S. Foner (Hg.): Complete Writings of Thomas Paine, Bd. 1, S. 36-45, zit. in: Adams / Paul 1995, S. 235.

Die berühmte Rede des amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln, die bis heute unter dem Namen *Gettysburg Address* im Lehrplan an amerikanischen Schulen steht⁵⁵², wird zum populären Symbol eines Demokratieverständnisses. Die Definition der Demokratie mit einem „government of the people, by the people and for the people“⁵⁵³ lässt sich als eine bis heute präzise Identifikationsfläche für amerikanische Bürger bezeichnen. Lincoln verband Fragestellungen innerhalb des Bürgerkrieges mit der Vision von Chancengleichheit und Demokratie⁵⁵⁴.

So waren mit der Idee der Demokratie von Beginn an nicht allein pragmatische Intentionen verbunden.

Das Bild einer demokratischen Gesellschaftsstruktur war in Amerika bereits in ihren Anfängen ideologisch geprägt. Deutlich wird dies mitunter auch in Überlegungen zur Polarität zweier Ideologien innerhalb des Kalten Krieges. Dem sozialistischen Feindbild wurde eine scheinbar ideale demokratische Ordnung gegenübergestellt.

Man darf von einer vorherrschenden Anzahl von Kriegen oder kriegerischen Handlungen der USA im 20. und 21. Jahrhundert (2. Weltkrieg, Vietnam-Krieg, Afghanistan-Krieg, Irak-Krieg etc.) sprechen, für die unter anderem die Ausbreitung der Demokratie als Legitimationsgrund angeführt wurde⁵⁵⁵.

Trotz und dennoch auch aufgrund der „demokratie- wie liberalitätsmissionarischen Weltanschauungen“ bedingen sich schließlich sogar Überlegungen zu einer imperiumskategorischen Bestimmung der USA⁵⁵⁶. Da diese als „außenpolitische Legitimationsformeln [...] ein Konzept für die gesamte Menschheit haben und [...] somit universalistisch und globalistisch sind“⁵⁵⁷ scheint selbst die kriegerische Verbreitung und Durchsetzung ihrer Werte legitim. Es ist also davon auszugehen, dass sich in der

⁵⁵² Vgl. Jaffa 2000, S. 78.

⁵⁵³ Abraham Lincoln: The Gettysburg Address, Rede am 19.11.1863, in: Olson 2005, S. 45.

⁵⁵⁴ Frederick A.O. Schwarz: Der Nationale Sicherheitsstaat und weitere Gefahren für die amerikanische Demokratie, in: Etges / Fluck 2011, S. 73-88, hier: S. 75.

⁵⁵⁵ Vgl. u.a. die offizielle Erklärung des U.S. Department of State: „Democracy and respect for human rights have long been central components of U.S. foreign policy. [...] With these goals in mind, the United States seeks to: Promote democracy as a means to achieve security, stability, and prosperity for the entire world; Assist newly formed democracies in implementing democratic principles; Assist democracy advocates around the world to establish vibrant democracies in their own countries; and Identify and denounce regimes that deny their citizens the right to choose their leaders in elections that are free, fair, and transparent.“, <http://www.state.gov/j/drl/democ/>.

Außerdem beispielsweise George W. Bush im März 2008: "Wir helfen dem irakischen Volk, eine Demokratie im Herzen des Nahen Ostens aufzubauen", zit. in: Pitzke 2008.

Oder Franklin D. Roosevelt im Dezember 1940: „We must be the great arsenal of democracy. For us this is an emergency as serious as war itself.“, in:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/fdrarsenalofdemocracy.html>.

Der Frage nach der bis ins 20. und 21. Jahrhundert greifenden ideologischen Präsenz von Monroe-Doktrin und sogenannter Manifest Destiny kann hier allerdings nicht nachgegangen werden.

⁵⁵⁶ Sebastian Huhnholz: Imperiale oder Internationale Beziehungen? Imperiumszyklische Überlegungen zum jüngeren American-Empire-Diskurs, in: Münkler / Hausteiner 2012, S. 194-230, hier: S. 195.

⁵⁵⁷ Jürgen Bellers, zit. in: ebd., S. 200.

amerikanischen Gesellschaft zu gewissen Zeiten ein „imperiales öffentlich-demokratisches Selbstverständnis“ durchgesetzt hat⁵⁵⁸.

Das Medium der Photographie kann durchaus als Ausdrucksträger demokratischer Vorstellungen verstanden werden:

“Photographs are democratic and reproductive; they cross caste lines separating artists from amateurs, aesthetics from functionality, and realism from representation, and they encompass unique prints, limited editions, and endless halftone reproduction. They bridge the gap between art and life, bringing back reports on what the world looks like for display on plain white walls.”⁵⁵⁹

So adaptieren auch die in diesem Kapitel benannten Künstler Muster, die man mit dem Adjektiv „demokratisch“ assoziieren dürfte. Dies geschieht innerhalb einer Vielfalt des Verständnisses der künstlerischen Reflexion des Begriffs. Er wird sowohl für die Beschreibung demokratischer Prozesse (Simon) sowie für die Umreißung eines gesellschaftlichen Porträts (Sherman) aber auch für den künstlerischen Ausdruck selbst (Shore) verwendet.

Dies beinhaltet die Zugänglichkeit sowohl zum künstlerischen Arbeitsmaterial (handelsübliche Photoapparate, industrieller Druck) als auch zum fertigen Kunstprodukt (*Amarillo Postcards*, iPhoto Books) bei Stephen Shore. Die demokratische Chancengleichheit zur Kunstproduktion macht aus Beuys' Gedichtzeile⁵⁶⁰ ein – zumindest mögliches – „Jeder Mensch kann ein Künstler sein“. Und geht außerdem mit der Chancengleichheit innerhalb der Kunstdistribution einen Schritt weiter, der in einer Konsumgesellschaft von Bedeutung sein dürfte: „Jeder Mensch kann ein Kunstwerk besitzen“.

Für Taryn Simons Arbeiten fungiert der Einbezug der Protagonisten wie auch Rezipienten als demokratisches Motiv. So erhalten die *Innocents* im Textteil der Arbeiten ein Forum für eigene Aussagen, ebenso wie die Betrachter sowohl über die Hintergründe der Photographien als auch im Hinblick von Fachvokabular aufgeklärt wird. Vor einem öffentlichen Publikum bis dahin verschlossene Informationen werden offen gelegt und verständlich gemacht. Die unterschiedslose und allgemeine

⁵⁵⁸ Mathias Eichhorn: Imperiale Freund-Feind-Unterscheidung und die Theologie Reinhold Niebuhrs, in: Münkler / Hausteiner 2012, S. 173-193, hier: S. 178.

⁵⁵⁹ Andy Grundberg: A Medium No More (Or Less): Photography and the Transformation of Contemporary Art, in: Wolf 2002, S. 29-47, hier: S. 46.

⁵⁶⁰ Beuys 1991.

Aufklärung der Gesellschaft als Säule einer funktionierenden Demokratie wird bei Simon konkretisiert.

Bei Cindy Sherman drückt sich die Adaption demokratischer Muster schließlich als Element der Selbstbestimmung aus. Das offensichtliche Auslöserkabel wird zum Symbol einer – zumindest scheinbaren – Freiheit des Individuums.

Parallel zur Angleichung künstlerischen mit demokratischen Ausdrucks manifestieren sich in den Arbeiten der drei Künstler jedoch Zweifel am tatsächlichen Funktionieren einer demokratischen Gesellschaftsordnung.

Die Egalisierung von Mensch und materiellem Gegenstand, die in der Dramaturgie von Shores *American Surfaces* zu beobachten sein dürfte, verschiebt den Demokratiebegriff in einen Bereich, der von Funktionsmechanismen der Konsumgesellschaft durchdrungen ist.

Der Protagonist wie auch der Betrachter werden zwar von Simon als Demokratieteilhaber behandelt, allerdings zeigt sie sie auch als tatsächlich Ausgeschlossene einer realen Umsetzung der – als diese geltenden – Demokratie. Der emotionale Begriff des „Opfers“ ließe sich hier auf sowohl Protagonisten wie auch Rezipienten verwenden. Die *Innocents* als diejenigen einer ungerechten Justiz und die Betrachter als Spielbälle von politischer, wirtschaftlicher etc. Propaganda. (Insofern als sie von Informationen und – größtenteils auch – Informationsbeschaffung abgeschnitten werden, ist die Beeinflussung durch gezielt gesetzte Falschinformation möglich.) Die Diskrepanz von Recht und Gerechtigkeit, die Simon plakatiert, scheint nicht mit der Idee demokratischer Werte vereinbar.

Die „demokratische“ Gesellschaft, die Shermans *Bus Riders* implizieren, entzieht sich jeglicher Illusion und jedem Idealismus. Interpretiert man die *Bus Riders* als Bild der Gesellschaft von der Gesellschaft stellt es sich als ein negatives und pessimistisches dar. Das Versprechen nach dem allgemeinen Wohl und dem Glück der Freiheit für die Bevölkerung, das der amerikanische Staat verfolge⁵⁶¹, scheint nicht eingelöst.

Die Präsenz demokratischer Vorstellungen ist den künstlerischen Arbeiten gemein. Sie verdeutlichen den Status, den diese Werte auch in der Gesellschaft besetzen. Gleichzeitig unterhöhlen die Arbeiten den Demokratiebegriff und formulieren damit die Wahrnehmung einer manifesten Unterhöhlung demokratischer Strukturen innerhalb der Gesellschaft.

⁵⁶¹ Vgl. Präambel der US-amerikanischen Verfassung.

3.3.2 William Eggleston und Stephen Shore – „demokratische“ Künstler in kritischer Diskussion

Die Präsenz der Photographien William Egglestons im aktuellen kunsthistorischen Kontext (sowohl in der Ausstellungspraxis als auch in der wissenschaftlichen Theorie) und sein spezifischer, ausdrücklicher Umgang mit dem Medium Photographie lassen ihn zum Einstieg in die vorliegende Thematik der „Demokratischen Bilder“ werden. Insbesondere die umfassende Einzelausstellung *William Eggleston. The democratic camera* liegt hier als Gegenstand der Betrachtung zugrunde. Sie war ab Ende 2008 im New Yorker Whitney Museum of American Art⁵⁶² und daraufhin Mitte 2009 im Münchner Haus der Kunst⁵⁶³ zu sehen. Titel- und thematikgebend fungierte wohl Egglestons Publikation *The democratic forest* (1989)⁵⁶⁴ sowie Zitate des Künstlers wie: „[...] I've been photographing democratically“⁵⁶⁵ oder „I had this notion of what I called a democratic way of looking around: that nothing was more important or less important.“⁵⁶⁶ So wurden in der Ausstellung und im Begleitkatalog besonders drei künstlerische Strategien in den Fokus der Besucher gerückt: seine Indifferenz gegenüber dem allgemein wahrgenommenen Belang von Gegenständen, die konsequente perspektivisch-photographische Gleichberechtigung dieser Gegenstände sowie die Etablierung der Farbphotographie als Medium der Bildenden Kunst. Jeder dieser Stränge soll im Weiteren eine kritische Analyse erfahren und als Ausgangspunkt für die Überlegungen zur Photographie als demokratisches Medium dienen. Eine ausführliche phänomenologische Bilderarbeitung wird aufgrund des Bekanntheitsgrades der Photographien vernachlässigt.

In der Ausstellung *The democratic camera* wird hervorgehoben, wofür Eggleston zu Beginn seiner Karriere abqualifiziert wurde⁵⁶⁷: „For Eggleston, everything in front of

⁵⁶² *William Eggleston: Democratic Camera. Photographs and Videos 1961-2008*, 7. November 2008 – 25. Januar 2009, Whitney Museum of American Art, New York City, USA,
<http://whitney.org/Exhibitions/WilliamEggleston>.

⁵⁶³ *William Eggleston: Democratic Camera. Fotografie & Video 1961 – 2008*, 20. Februar – 17. Mai 2009, Haus der Kunst, München,
[http://www.hausderkunst.de/index.php?id=132&no_cache=1&tx_ttnews\[tt_news\]=63&cHash=a7c817c0376e0fe4b5610f8398154e86](http://www.hausderkunst.de/index.php?id=132&no_cache=1&tx_ttnews[tt_news]=63&cHash=a7c817c0376e0fe4b5610f8398154e86).

⁵⁶⁴ Eggleston 1989.

⁵⁶⁵ William Eggleston: Afterword, in: Eggleston 1989, S. 171-173, hier: S. 171.

⁵⁶⁶ William Eggleston zit. in: Thomas Weski: I Can't Fly But I Can Make Experiments, in: Kat. New York / München 2008, S. 1-20, hier: S. 14.

⁵⁶⁷ Egglestons Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 1976, wurde als "the most hated show of the year" bezeichnet., vgl.: Moore 2010, S. 26.

the camera was basically worthy a picture, even if it appeared trivial or banal.“⁵⁶⁸ Dementsprechend konfrontiert die Ausstellung den Besucher mit Bildern von Dreirädern, Glühbirnen, Straßenrändern, Reklameschildern oder Hinterköpfen. Also mit Sujets, welche seltenst, beziehungsweise überhaupt noch nicht, zum künstlerischen Objekt geworden waren und damit Eingang in vergleichbare kulturelle Institutionen finden konnten. Allerdings bleiben Egglestons Arbeiten nicht auf der Ebene des „Trivialen“⁵⁶⁹ der abgebildeten Gegenstände. Demgegenüber hebt der Künstler sie bewusst und nachvollziehbar auf die rezipatorische Stufe eines Kunstwerks. Betrachterrespekt wird unmittelbar evoziert. Dies geschieht über zwei unterschiedliche methodische Stränge. Einerseits gehorchen die Arbeiten entweder dem Anspruch des Besonderen (innerhalb des scheinbar Belanglosen) oder dem des Ästhetischen oder – in vielen Fällen – beiden. Wird, wie beispielsweise in seiner berühmten Arbeit *Greenwood, Mississippi* (beziehungsweise *The Red Ceiling*⁵⁷⁰) von 1973 (Abb. 26), die angesprochene Glühbirne fotografiert, hängt diese nicht an einer gewöhnlichen Zimmerdecke, sondern ist Teil eines vollständig grellroten Zimmers. Decke und (die sichtbaren) Wände des Raumes sind dementsprechend durchaus vom Gewöhnlichen abzugrenzen. Zudem erkennt der Rezipient bei genauerer Betrachtung an der unteren rechten Bildecke ein graphisches Plakat, das – trotz seiner engen Beschneidung durch die Bildränder – sexuelle Stellungen zeigt. Damit gewinnt Egglestons Arbeit ein zusätzliches Element an Irregularität. Und wird vom Bild einer Glühbirne zum Bild eines Bordellzimmers. Zudem wird das intensive Rot von vier weißen Linien aufgebrochen, von denen je zwei Parallelen senkrecht auf den beiden anderen stehen.

Die Gleichzeitigkeit von, sich aus Farbe und Geometrie bildender, ästhetischer Dimension und Außergewöhnlichkeit der Bildsituation mag wesentlichen Anteil an der Reputation der Arbeit haben. Sie spiegelt vorbildhaft Egglestons künstlerische Technik. Dazu gehört außerdem das Einnehmen einer unerwarteten Perspektive, welche einem gewöhnlichen Blick auf den jeweiligen Gegenstand widerspricht. Das oben zitierte Bild der roten Zimmerdecke definiert sich nicht über den vertrauten Blick in der Rückenlage auf einem Bett, sondern aus einer Position sehr weit darüber, vermutlich im aufrechten Stehen auf dem Bett.

⁵⁶⁸ Thomas Weski: *I Can't Fly But I Can Make Experiments*, in: Kat. New York / München 2008, S. 1-20, hier: S. 3.

⁵⁶⁹ Vgl. Thomas Weski: *Entwurf einer Vorstellung*, in: Weski 2003, S. 172-175, hier: S. 174.

⁵⁷⁰ Beide Titel werden gleichermaßen für die Arbeit verwendet.

Dazu technisch konträr und dennoch methodisch kongruent verhält sich *Memphis* (1969-70)⁵⁷¹. Das Bild eines Dreirades ist nicht, wie bereits vielfach diskutiert und glorifiziert, von einer auf das Objekt herabschauenden Perspektive aufgenommen, sondern von einer unmittelbar über dem Untergrund positionierten Ebene⁵⁷². Damit richtet sich der Blick des Rezipienten aus Untersicht nach oben auf das Dreirad. Indem Eggleston den Betrachter hier unmittelbar aus seinen Sehkonventionen reißt, erhält das Objekt eine neue Dimension. Es wird größer, gewaltiger und – in inhaltlicher Übersetzung – damit auch wichtiger wahrgenommen.

In Diskussion gestellt sei hier jedoch wiederum die Gleichberechtigung von Gegenständen, der „demokratische“ Charakter, welcher Egglestons Photokamera zugeschrieben wird. Diese befindet sich nicht auf sogenannter „gleicher Augenhöhe“ mit dem Abbildungsobjekt. Es findet keine egalitäre Kommunikation zwischen Betrachtetem und Betrachter statt. Stattdessen wird das Dreirad in eine Überdimensionalität gebracht, seine Signifikanz wird nicht allein betont, sondern vorgeführt, inszeniert. Ähnlich passiert dies bei einer unbetitelten Arbeit von 1965-68 (Abb. 27). Verschiedene Puppen sitzen auf einer Autofront. Die durch den Künstler bestimmte Position des Betrachters liegt unterhalb jener der Puppen. Dementsprechend scheint die mittlere Puppe, die frontal auf die Kamera ausgerichtet ist, auf ihn herabzublicken. Sie wird – neben ihrer Position in der Mitte des „Bugs“ – durch ihre perspektivische Überdimensionalität zur Galionsfigur. Die Mythologien um Galionsfiguren, die Angst um ihre Beschädigung als prophetische Vision⁵⁷³, verliehen ihr über ihre Materialität hinaus Bedeutung und Respekt. Eben diesen fordert auch die Puppe bei Eggleston ein, die den Betrachter mit geradem Blick von oben herab fixiert. Über diesen Respekt hinaus, geschieht jedoch eine Überhöhung – im wortwörtlichen wie übertragenen Sinn. „Demokratisch“ verhalten sich also allenfalls die Abbildungsobjekte Egglestons untereinander, nicht aber in einem Betrachterbezug. Die undifferenzierte Anwendung der Eigenschaftsbezeichnung mit „demokratisch“ bleibt diesbezüglich kritisch in Frage zu stellen.

Zuletzt soll hier dem Aspekt der Farbphotographie als künstlerisches Medium sowie der Rolle Egglestons als Pionier⁵⁷⁴ dieser nachgegangen werden. Diese Überlegung bleibt nicht autozentriert, beziehungsweise selbstgenügend, sondern verstehen sich auch hier im Hinblick auf das ihnen zugeschriebene Demokratie-Moment der Arbeiten.

⁵⁷¹ William Eggleston: *Memphis*, 1969-70, in: Kat. New York 2002, S. 81.

⁵⁷² Damit versteht die vorliegende Arbeit den Blickwinkel der Photographie als deutlich tiefer, als dieser mit der Erklärung Mark Holborns (in direkter Übernahme von Egglestons Formulierung) als „child's view“ positioniert wird. Mark Holborn: Introduction, in: Eggleston 1992, S. 11-26, hier: S. 22 und 24.

⁵⁷³ Vgl. Baker 1979, S. 19.

⁵⁷⁴ Thomas Weski: Entwurf einer Vorstellung, in: Weski 2003, S. 172-175, hier: S. 175.

Die Farbphotographie begreift – und definiert sich insbesondere in ihren Anfängen – als Abwendung von der Künstlichkeit und, folglich, Hinwendung zu einer natürlicheren, realistischeren Abbildung der Wirklichkeit. Darin ist sicherlich auch der Grund zu sehen, warum die Farbphotographie als Medium der Bildenden Kunst anfangs großflächig diskreditiert wurde. Der verfremdende, abstrahierende Effekt der Schwarz-Weiß-Photographie bleibt aus. Dementsprechend nähert sich die künstlerische Arbeit der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Das Bild wird Abbild. Allerdings rückt die Farbphotographie nicht allein der realen Umwelt näher, sondern auch wiederum deren Abbildern in den Massenmedien. Im Vordergrund von Journalismus, Fernsehen, Kino und Werbung verbindet der Betrachter farbige Abbildungen vorrangig mit Populärunterhaltung. William Eggleston wird von einer allgemeinen kunstwissenschaftlichen Rezeption als Bahnbrecher und Wegbereiter für die Anerkennung der künstlerischen Farbphotographie, als „Erfinder“ oder „Vater der Farbphotographie“, glorifiziert⁵⁷⁵. Zwei Elemente werden innerhalb dieser Hymne vielfach vergessen, vernachlässigt oder anders interpretiert und bleiben aufgrund dessen scheinbar irrelevant. So gehen Eggleston erstens eine Zahl, zwar weniger berühmter Farbphotographen voraus, die dennoch ebenso eine künstlerische Position formulieren. Hier sei, allein aufgrund des aussagekräftigen Titels, beispielsweise auf Karl Struss' *The dawn of color*⁵⁷⁶ verwiesen. Die Arbeitsserie entstand bereits 1910-13 und antizipiert das Aufkommen der Farbphotographie innerhalb des Kunstkontexts. Fraglos dominiert die Schwarz-Weiß-Photographie dennoch die nächsten Jahrzehnte. Auch ist der Ausstellung *Photographs by William Eggleston* im New Yorker MoMA und dem gleichzeitigen Katalog *William Eggleston's Guide* ihre Signifikanz als Wendepunkt zur Etablierung der künstlerischen Farbphotographie nicht abzusprechen. Dennoch möchte hier der Einwurf gewagt werden, dass dies auch eine Konsequenz angepasster Sehgewohnheiten und der Kuration John Szarkowskis⁵⁷⁷ darstellen könnte. Mark Holborn formuliert die Relevanz des Ausstellungsortes für die Wahrnehmung als Kunstwerk, indem er in Egglestons MoMA-Ausstellung "the acceptance of colour photography by the highest validating institution"⁵⁷⁸ begründet sieht. Denke man allerdings an van Gogh, das wohl berühmteste Beispiel für die Diskrepanz zwischen kurzfristiger Wahrnehmung und langfristiger Auswirkung, wird bewusst, dass

⁵⁷⁵ U.a. Black 2007, S. 21; Thomas Weski: I Can't Fly But I Can Make Experiments, in: Kat. New York / München 2008, S. 1-20, hier: S. 11.

⁵⁷⁶ Struss 1981.

⁵⁷⁷ John Szarkowski (1925-2007) war von 1962 – als Edward Steichens Nachfolger – bis 1991 Direktor des Department of Photography am Museum of Modern Art in New York. Er organisierte 1976 die Einzelausstellung *Photographs by William Eggleston*. Gleichzeitig publizierte er *William Eggleston's Guide*. Kat. New York 2006, S. 124.

⁵⁷⁸ Mark Holborn: Introduction, in: Eggleston 1992, S. 11-26, hier: S. 16.

institutionelle Präsenz nicht unmittelbaren Aussagewert über künstlerische und kunsthistorische Position besitzen muss. Dementsprechend ließe sich *Photographs by William Eggleston*, allein indem sie eine der ersten Ausstellungen von Farbphotographien in einer der wichtigsten Kunstinstitutionen weltweit darstellt, zwar als „Wendepunkt“ bezeichnen⁵⁷⁹. Dass es zuvor jedoch durchaus andere, wenn auch weniger oder kaum beachtete, Künstler gab, welche sich mit der Farbphotographie als künstlerischem Medium auseinandersetzten, kann man als Argument gegen die Stellung Egglestons als Wegbereiter deuten. Bleibt man bei der Symbolik des „Wegbereiters“, befanden sich bereits andere (spielerische) Spaziergänger und (ernsthafte) Wanderer auf diesem Weg, der sich bis zu Eggleston bereits von einem unwegsamen Trampelpfad zu einem trittfesten Weg verwandelt hatte. Die These der Verfasserin liegt also in folgendem Verständnis für die kunsthistorische Position Egglestons: Szarkowskis Ausstellung seiner Arbeiten bleibt als Wendepunkt für die Wahrnehmung der Farbphotographie als Kunstmedium unbestritten. Seinen künstlerischen Standpunkt innerhalb der Farbphotographie selbst jedoch mit Attributen des „Wegbereiters“, „Pioniers“ oder ähnlichem zu erhöhen, scheint durchaus Streitbar. Dies wird umso deutlicher, wenn, zweitens, die spezifische technische Vorgehensweise bei Eggleston expliziert wird. Egglestons Arbeiten definieren ihre intensive Farbigkeit über ihre Herstellung im sogenannten Dye Transfer Process. Vorzug des Farbübertragungsverfahrens besteht – unter anderem – in der Möglichkeit der direkten Einflussnahme und gestalterischen Modifikation⁵⁸⁰ innerhalb der drei Umdruckvorgänge von Rot-, Grün- und Blaufilter. Das bedeutet, dass Farben intensiviert oder reduziert werden können. Im kunstwissenschaftlichen Vokabular dürfte hier von einem malerischen Element der Kunstproduktion zu sprechen sein. Das entstehende Bild ist also wiederum doch weniger Abbild als Bild⁵⁸¹. Die – viel diskutierte – „Hand des Künstlers“ wird nicht allein am Auslöser der Kamera tätig, sondern hat am technischen Prozess teil. Damit löst sich dieser von seiner Eigenschaft als automatische Produktion und wird zu künstlerischem Schaffen. Eggleston wählt die Technik des Dye Transfers, der – ihm zufolge – teuersten Entwicklungsmöglichkeit, um zu einer prägnanten, unverkennbaren Bildsprache zu gelangen. Er orientiert sich –

⁵⁷⁹ Beispielsweise Thomas Weski: *The Tender-Cruel Camera*, in: Eggleston / Knappe 1999, S. 24.

⁵⁸⁰ Thomas Weski: *Entwurf einer Vorstellung*, in: Weski 2003, S. 172-175, hier: S. 173.

⁵⁸¹ Mark Holborn schildert Egglestons Suche nach seiner Bildsprache, die sich explizit von der einer „ordinären Photographie“ unterscheiden sollte. Mark Holborn: *Introduction*, in: Eggleston 1992, S. 11-26, hier: S. 13. Auch folgendes Zitat Egglestons wendet sich deutlich entgegen eines Abbild-Charakters für seine Arbeiten: „I’m tempted to say that a C-Print [...] is more faithful than a dye. It’s not as dramatic. By the time you get into all those dyes, it doesn’t look at all like the scene, which in some cases is what you want.“, zit. in: Carole Thompson: *William Eggleston. Seen and Unseen*, *The Print Collector’s Newsletter*, Nr. 20, 1990, in: Mark Holborn: *Introduction*, in: ebd., S. 18.

auch dies folgt seinen eigenen Worten – an jener der Werbung⁵⁸². Die Künstlichkeit des werbegraphischen Ausdrucks mit ihrer Perfektion und Farbintensität wird nicht zum Hinderungsgrund, sondern zur Faszination. Insofern sieht die vorliegende Arbeit eine Problematik in der Identifikation Egglestons mit dem undifferenzierten allgemeinen Feld der „Farbphotographie“. Während seine Zugehörigkeit nicht in Zweifel gezogen werden kann, bleibt dennoch die Frage nach seiner „Anführer“-Rolle. Gerade da er mit einem sehr spezifischen Verfahren arbeitet, welches seine subjektive Einflussnahme vorsieht, besetzt er eine stark charakteristische Position, die sich essentiell von einem verbreiteten Verständnis von „Farbphotographie“ im Allgemeinen abheben mag. Die Online-Enzyklopädie Wikipedia – eine generell nicht für die Dissertation geeignete Zitierquelle, die hier gerade aufgrund ihrer Verbreitung und Populärwissenschaftlichkeit Aussagepotential hat – definiert dementsprechend: „Als Farbfotografie bezeichnet man fotografische Verfahren, um farbrichtige Bilder zu speichern und farbrichtig zu reproduzieren.“⁵⁸³ Die formulierte „Farbrichtigkeit“ (in anderen Fällen wird auch von „Farbtreue“ gesprochen) bezieht sich auf die Abbildungsnähe zum fotografierten Objekt, der Wirklichkeit. Eben dies befindet sich weder im Hauptfokus der Werbung noch in jener Egglestons, welche beide auf das Dye Transfer Verfahren zurückgreifen. Vielmehr liegt es beiderseits in der Intention, intensive Farbigkeit, manuelle Handschrift und folglich individuelle Wiedererkennbarkeit – im Sinne eines „Corporate Designs“ – zu schaffen. Farbe orientiert sich also nicht allein an einer möglichst exakten Reproduktion, sondern auch an einer möglichst spezifischen Umsetzung subjektiver Vorstellungen. Eggleston – unreflektiert – an die Spitze der Farbphotographie zu setzen, mag unter diesen Überlegungen durchaus problematisiert werden.

Innerhalb der Diskussion um die „demokratische Kamera“ William Egglestons stellt auch die Farbphotographie einen Argumentationsbaustein dar. Mit ihrer realistischen Abbildungsfunktion, ihrer Popularität innerhalb der Massenmedien und ihrer Verbreitung in den Haushalten scheint ihre Demokratie-Eigenschaft begründet. Die angeführten Bedenken gegenüber einer undifferenzierten Vereinnahmung Egglestons in einer Vorreiter- und Anführer-Funktion, begründen die Problematik einer Übertragung

⁵⁸² Eggleston erinnert sich im Rückblick an seine Reaktion, als er in einem Photolabor auf das Dye Transfer Verfahren aufmerksam wird: „It advertised 'from the cheapest to the ultimate print.' The ultimate print was a dye-transfer. I went straight up there to look and everything I saw was commercial work like pictures of cigarette packs or perfume bottles but the colour saturation and the quality of the ink was overwhelming. I couldn't wait to see what a plain Eggleston picture would look like with the same process.“, zit. in: Carole Thompson: William Eggleston. Seen and Unseen, The Print Collector's Newsletter, Nr. 20, 1990, in: Mark Holborn: Introduction, in: Eggleston 1992, S. 11-26, hier: S. 17-18.

⁵⁸³ Erster Satz zum Artikel über „Farbfotografie“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Farbfotografie>.

der aufgezählten Eigenschaften bezüglich des „demokratischen Potentials“ auf Eggleston.

Die drei aufgezählten Argumentationsstränge (Unterschiedslosigkeit, perspektivisch-technische Herangehensweise, Farbphotographie) geben einerseits – in der Primär- und Sekundärliteratur – ihr Plädoyer für Egglestons „democratic camera“. Andererseits stellen sie dieses – in der vorliegenden Arbeit – kritisch in Frage. Ein weiteres Element innerhalb jener Diskussion gehört zwar nicht in den Bereich der Betrachterwahrnehmung, sondern in den der Kritikerrezeption, soll jedoch dennoch zur Sprache kommen.

Nicht unmittelbar Teil der künstlerischen Arbeiten selbst, aber indirekt Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses, bildet folgende Vorgehensweise Egglestons: Er schieße mit seiner „demokratischen“ Kamera beliebig viele Bilder desselben Gegenstandes, derselben Situation oder Person, aus unterschiedlichen Blickwinkeln oder in unterschiedlicher Lichtsituation etc.⁵⁸⁴. Aus einem Bogen der Negative lasse er dann andere Personen die endgültig zu druckenden Arbeiten auswählen⁵⁸⁵. Der sogenannte künstlerische „Schaffensprozess“ besitzt also Elemente von Willkür und Verantwortungsabgabe. Andererseits scheint er einem hochgradig demokratischen Prinzip zu folgen. Der Einbezug von nicht-Genannten, damit scheinbar kunst-fremden Personen entspricht vermeintlich der – bereits zitierten – berühmten Beuys-Formel „Jeder Mensch ist ein Künstler.“⁵⁸⁶ Auch die Überantwortung künstlerischer Entscheidung entspricht dieser Position⁵⁸⁷. Eggleston nimmt damit vermeintlich eine Referenz zum Feld des „offenen Kunstwerks“⁵⁸⁸, zu Vertretern wie John Cage, Allan Kaprow, Yoko Ono und anderen auf. Allerdings sollte auch diesbezüglich keine vorschnelle Meinung zu Vergleichbarkeit und Anwendung des Demokratie-Begriffs bezogen werden. Anders als bei beispielsweise den genannten drei Künstlern, existiert die „Offenheit“ zu künstlerischer Perzeption nicht als Teil der Arbeit, sondern als Teil des Arbeitsprozesses. Sie ist dem Betrachter allein durch das Statement des Künstlers – rein theoretisch – zugänglich (oder bleibt ihm bei Nichtwissen sogar vollständig verschlossen). Außerdem bleibt er unbeeinträchtigt alleiniger Urheber der Arbeiten, die Arbeitsangaben verzeichnen keine Kollektive. Provokativ ausgedrückt, wäre hier von

⁵⁸⁴ Mark Holborn: Introduction, in: Eggleston 1992, S. 11-26, hier: S. 20.

⁵⁸⁵ William Eggleston, zit. in: Thomas Weski: I Can't Fly But I Can Make Experiments, in: Kat. New York / München 2008, S. 1-20, hier: S. 11.

⁵⁸⁶ Beuys 1991.

⁵⁸⁷ Vgl. die Zeile „[...] verweigere ‚verantwortliche‘ zu sein [...]“ aus dem zitierten Gedicht von Joseph Beuys. Ebd..

⁵⁸⁸ Umberto Eco gleichnamiges Werk zu den verschiedenen Partizipationsangeboten in Werken der Kunst, Eco 1973.

einer Verwendung/Nutzbarmachung von humanem Material zur Werkgenese auszugehen. Ähnlich wie der Rückgriff auf technische Zufallsautomatismen⁵⁸⁹ oder pflanzliche und tierische Einflussnahme⁵⁹⁰ werden hier subjektive, persönlich motivierte oder willkürlich gefallene Entscheidungen als Hilfsmittel im Werkprozess verstanden. Tatsächlich beinhalten jene Vorgehensweisen inhaltliche Aspekte. Allerdings muss sie im Fall Egglestons nicht selbstverständlich als demokratische Qualität verstanden werden. Daneben kann sie ebenso Ausdruck für die Sicherheit sein, der abgebildete Gegenstand könne in jeder von ihm gewählten Perspektive dieselbe Wirkung erzeugen. Dem Objekt wird in dieser These mehr Aussagekraft zugesprochen als der Photographie. Damit verbände sich eine unterschwellige Respektsbezeichnung gegenüber dem photographischen Objekt, der Wirklichkeit vor der Kamera. Die photographische Abbildung scheint untergeordnet (wohingegen wiederum die Reproduktion – wie anhand der Ausführungen zum Dye Transfer Process gezeigt – an Signifikanz gewinnt). Die Prononcierung des Objekts, die Vorrangigkeit vor menschlicher Intuition oder Intention, könnte weniger einen demokratischen Schaffensprozess denn die Dominanz des Gegenstandes gegenüber dem Individuum demonstrieren.

Eggleston und seine „democratic camera“ in einem „democratic forest“? Oberflächlich scheint diese Vorstellung durchaus möglich. Innerhalb einer substantiierten Betrachtung bleibt sie – in der These dieser Arbeit – jedoch mehr poetischer Euphemismus, als fundierte Charakteristik. Geht man schließlich dennoch von einem „demokratischen“ Element als bereits gesetzte Typisierung von photographischen Werken aus, wäre Stephen Shore ein vergleichsweise illustrativeres Beispiel.

Dafür dürften differenzierte Argumente vorgebracht werden, welche im Folgenden sowohl für sich selbst erläutert als auch in direkten Vergleich zu Eggleston gesetzt werden.

1972 präsentierte Shore seine Serie *American Surfaces* in der New Yorker Light Gallery. Bis heute zählt sie zu seinen prominentesten Arbeiten. Und dies mit – trotz, unabhängig oder aufgrund von – Bildern auf ordinärem, handelsüblichen Kodak Photo-

⁵⁸⁹ Unter unzählig anderen die Dripping-Technik Jackson Pollocks oder die Zeichen- und Mal-Maschinen Méta-Matics von Jean Tinguely.

⁵⁹⁰ Beispielsweise die *Tree Drawings* von Tim Knowles, bei denen ein Bleistift um einen Zweig gebunden wurde und auf eine davor platzierte Leinwand zeichnete. Vgl. ebenso die Vielzahl an Performances, welche Tiere involvierte, vom wohl populärsten Beispiel des Wolfes bei Joseph Beuys bis hin zu einem der aktuelleren, den beiden Hunden und dem Bienenschwarm bei Pierre Huyghes auf der dOCUMENTA 13, 2012. Kat Kassel 2012, S. 262.

Papier in Schnappschuss-Größe⁵⁹¹. Für andere Arbeitsserien benutzt er eine sogenannte Mick-o-Matic⁵⁹² (eine kostengünstige Sofortbildkamera, deren formale Verwandtschaft zu einer Disney-Figur namensgebend war) oder – für neuere Werkgruppen – eine Standard-Digitalkamera. Demokratie wird hier über die technische sowie wirtschaftliche Zugänglichkeit der Arbeitsmaterialien hergestellt. Entgegengesetzt den überlebensgroßen Formaten eines Andreas Gursky, sind bei Shore sowohl Pinsel als auch Leinwand Haushaltsware. Aufnahmegerät (Kamera) und Abbildungsträger (Papier) sind hier finanziell für eine breite Masse verfügbar. Ebenso gibt es keine exkludierenden Voraussetzungen für die technische Bedienung der Apparate. Sie ist ohne Vorkenntnisse erlernbar, beziehungsweise mit der richtigen Taste, dem Auslöser, bereits maßgebend erledigt. Die Entwicklung schließlich geschieht auf eben demselben Weg wie die der Urlaubsphotos der Frau von Nebenan. Der Negativfilm wird in ein Labor gegeben, wo die Bilder automatisiert ins Positiv übertragen werden. Das „künstlerische Handwerk“ oder „Professionalität“ wird nihiliert⁵⁹³, beziehungsweise banalisiert. Eine scheinbar objektive Grenze zwischen Amateur- und Kunstphotographie wird unsichtbar.

Zudem sind die Arbeitsmaterialien Shores nicht allein für eine breite Masse der Bevölkerung verfügbar, sondern außerdem bereits in deren Alltag einbegriffen. Die Verbreitung von Digitalkameras in einer altersunabhängigen und geographischen Umfassung, wie sie das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erlebt, bedeutet eine „demokratische Praxis“. Diese Form des visuellen Ausdrucks bleibt weder dem Künstler noch dem Reichen vorbehalten, sondern ist bereits in den Alltag der Bevölkerung integriert. Die Digitalkamera versteht sich nicht als Teil eines Ex-, sondern eines Inklusionssystems – und definiert so ein wesentliches Demokratielement.

Einen ähnlichen, sogar noch expliziteren Umgang mit dem Prinzip von Offenheit und Zugänglichkeit beinhalten Shores neuere sogenannte „Books on Demand“ von iPhoto (Abb. 28 und 29). Shores eigene Worte benennen diese Gesichtspunkte: „[...] I love the process of it: I like the ease of it; I like the idea; I like the accessibility of it; I like that it's something that really is open to anyone and is not very expensive.“⁵⁹⁴

Nach einem einzelnen Tag des Photographierens, setze sich Shore am Abend vor seinen Computer, stelle mit der iPhoto-Software ein Buch zusammen, dieses werde

⁵⁹¹ Stephan Schmidt-Wulffen: Stephen Shore's Uncommon Places, in: Shore 2005b, S. 7-15, hier: S. 8.

⁵⁹² Christy Lange: Nothing Overlooked, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 41-110, hier: S. 52.

⁵⁹³ Die dazu konsequente Affirmation der Konzeptkunst wird im Exkurspunkt *Kunstkontext. Konzept versus Ware* ausführlich diskutiert werden. Dementsprechend soll hier nicht weiter auf sie eingegangen werden, da sie in diesem Zusammenhang vorerst von untergeordneter Bedeutung ist. Dennoch muss an dieser Stelle der Hinweis auf den Konnex bei Shore von einem Weniger an „Kunsth Handwerk“ und einem Mehr an inhaltlichem Konzept stehen.

⁵⁹⁴ Stephen Shore im Gespräch mit Jeff L. Rosenheim, in: Shore 2003, S. 47.

preisgünstig produziert und ihm innerhalb kürzester Zeit zugeschickt⁵⁹⁵. Die Unmittelbarkeit von Kunstschaffen und Produkt spiegelt ein zeitgenössisches Verhältnis mit Kultur- und Konsumgütern wider. Gleichzeitig entspricht es in weiten Teilen einer allgemein verbreiteten Handhabung mit gesammeltem digital-photographischen Material in weiten Teilen der Bevölkerung. Photos werden geschossen, nach bestimmten Kriterien ausgewählt und als Erinnerung oder zum Vorzeigen gedruckt. Die Erfindung des Photobuchs – im Unterschied zum Photoalbum mit eingeklebten Bildern – erleichtert und dementsprechend verbreitet dieses Verfahren. Das Konzept von Shores *A Book in a Day*⁵⁹⁶ sieht das Photographieren an einem Tag vor, an welchem die New York Times eine sechsspaltige Schlagzeile druckt⁵⁹⁷. Diese findet sich auf der jeweiligen Titelseite der Bücher wieder (Abb. 28). Shores Tagesablauf bleibt von der Schlagzeile jedoch scheinbar unbeeinflusst. Shore photographiert seinen individuellen Alltag an eben diesem einzelnen Tag. Er definiert sich durch ein äußeres, von ihm unabhängiges Prinzip, dessen Urheber dennoch er selbst war. Der jeweilige Alltag kann sich als Museumsbesuch, Einkauf oder Autofahrt gestalten. Die Auswahl der Photographien unterliegt keiner Regel, sondern ergibt sich durch die Auswahl des Künstlers. Schließlich reflektiert das unspektakuläre Design der gedruckten iPhoto-Bücher (gleichgroße Photographien auf weißem Papier mit schwarzer Beschriftung) die Einfachheit der Herstellung. Die Schnelligkeit der Anfertigung sowie die Unaufwendigkeit des Druckergebnisses können als Symptome der Gesellschaft gedeutet werden. Für die vorliegende Argumentation zählt jedoch insbesondere die damit verbundene Attraktion für eine breite gesellschaftliche Masse.

Auch Shores Motivation ist mit jener der anderen Photobuch-Autoren vergleichbar. Die bereits erwähnten Ziele der Erinnerung und Präsentation lassen sich hier wie dort finden. Während es bei einer größeren Anzahl der iPhoto-Benutzer um ein Andenken an den letzten Urlaub oder das Mitteilen eines individuell signifikanten Familienereignisses geht, scheint der Rahmen bei Shore sowohl allgemeiner als auch unwesentlicher. Einerseits erinnert die, jeweils auf der Titelseite abgedruckte und dementsprechend gleichsam als Überschrift und Thema fungierende, Schlagzeile an ein, von der Allgemeinheit geteiltes Ereignis. Egal ob dieses vor politischem, klimatischem (der Wirbelsturm Katrina und seine verheerenden Folgen auf New Orleans) oder wirtschaftlichem Hintergrund passiert, die Ereignisse können als grundsätzlich im allgemeinen Gedächtnis präsente Konstanten verstanden werden. Je

⁵⁹⁵ Ebd..

⁵⁹⁶ 81 seiner iPhoto-Books sind im zweibändigen Künstlerbuch *Book of Books* gesammelt: Shore 2012.

⁵⁹⁷ Christy Lange: Nothing Overlooked, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 41-110, hier: S. 108.

größer allerdings die zeitliche Distanz von der Betrachtung des Photobuches zu dem jeweiligen Ereignis wird, mag die Erinnerung an das Ereignis selbst verblassen. Dasselbe trifft auf private Photobücher zu. Als Erinnerungsmedium dienend, können sie über die visuellen Versatzstücke bestimmte Emotionen generieren. So funktionieren Shores Bücher einerseits auf einer allgemeineren Ebene, indem sie von der Bevölkerung geteilte Gedanken freisetzen können. Beispielsweise wird die Erwähnung des Wirbelsturms Katrina Trauer um – wenn auch vielfach unbekannte – Opfer freisetzen. Andererseits bleiben Shores iPhoto-Books auch auf einer scheinbar sehr marginalen Ebene stehen. Sie bilden eben keine ausschlaggebenden Ereignisse (weder gesellschaftlich noch privat) unmittelbar ab, sondern schildern – vermeintlich – unbedeutende Ausschnitte aus einem, im Vergleich zur Zeitungsnotiz, belanglosen Tagesablauf. Die scheinbare Irrelevanz wird mit der ihnen vorangestellten Schlagzeile besonders expliziert. Erinnerung wird bei Shore also sowohl in verallgemeinernder Form als auch in höchst individualisiertem Bezug evoziert. Damit bildet es einen beinahe absoluten Rahmen für das Photobuch an sich.

Gleichzeitig werden Photobücher außerdem produziert, um sie mit anderen Personen teilen zu können. Sie sind darauf ausgelegt, denjenigen, die am abgebildeten Ereignis nicht teilgehabt hatten, dieses visuell zu vermitteln und sie dementsprechend zu einer Art des passiven Teilhabers werden zu lassen. Während dies in vielen Fällen geschieht, um beispielsweise die eigene Hochzeit einmal den Enkelkindern zeigen zu können, mag Shores Hintergrund vorerst undurchsichtig scheinen. Allerdings ließe sich die Hypothese aufstellen, dass eine vergleichbare Motivation wie die des eben genannten Beispiels vorliege. Einer zukünftigen Generation, welche die tatsächlichen Ereignisse hinter den Schlagzeilen nicht zeitgleich erleben oder medial verfolgen konnte, werden sie anhand des Titelblatts der New York Times mitgeteilt. Zugleich wird ihr ein Tagsablauf anhand von Einzelstationen vorgeführt, der zwar kaum oder keine Auffälligkeiten aufweist und dennoch eben damit repräsentativ wird. Unabhängig von individuellen Gedanken zum jeweiligen, durch die Zeitung sprachlich fixierten, Tagesthema, kann von einem dennoch gewöhnlichen alltäglichen Tagesablauf eines Großteils der Bevölkerung ausgegangen werden. Der Alltag – bis auf denjenigen der unmittelbar Betroffenen – scheint von dem Ereignis unbeeindruckt. Auch davon wird in Shores iPhoto-Books berichtet.

Erinnerung und Bericht – die zwei Motivationssäulen zur Anfertigung eines Photobuchs – weisen bei Shore in eine Richtung, die durchaus als „demokratisch“ charakterisiert

werden könnte. Die Erinnerung wird sowohl breit als auch engmaschigst begriffen und bildet damit eine weite, „demokratische“ Umfassung. Der Bericht ist zwar eindeutig und unverhohlen subjektiv, spiegelt aber gleichzeitig eine mehrheitliche Masse wider und wird damit zu einem „demokratischen“ Organ.

Ein weiteres Element der iPhoto-Produktion beinhaltet bei Shore einen substantiellen Demokratieaspekt. Nicht allein die Produktionskosten für Shore sind gering gehalten, auf der anderen Seite werden auch – einige – der entstandenen Werke (als Künstlerbücher gehören sie eindeutig in den Kontext des „Kunstwerks“) nicht als Luxusgut, sondern als industrielles Massenprodukt behandelt. Die Arbeit *Flohmarkt*, 2004, (Abb. 29) ist beispielsweise in vollständiger Form kostenlos im Internet verfügbar⁵⁹⁸. Sie kann nicht nur beliebig oft in Buchform reproduziert werden. Zusätzlich stellt die Online-Verfügbarkeit eine Gleichung von Angebot und Nachfrage auf. Nur wer *Flohmarkt* sehen möchte, kann es sehen. Weder besteht Druck noch Schwierigkeit zum Besitz des Kunstwerks. Jeder könnte theoretisch zum Besitzer werden, ist in seiner Entscheidung darüber jedoch auch vollkommen frei und eigenständig. Die Verfügbarkeit von Wissen wird bereits seit Einführung des Internets als dessen kulturelle Errungenschaft gefeiert, die einen wesentlichen Schritt auf zunehmende Gleichberechtigung und gleiche Chancenverteilung geht – auf einem „demokratischen“ Weg. Die Distribution von *Flohmarkt* im Internet kann man als einen Aufgriff eben jener Prinzipien verstehen. Auch die Thematik, der Flohmarktbesuch, hat ein – politische Terminologie verwendend – sogenanntes „volksnahes“ Element. In der Distanz zum Elitären, gibt es hier einen verhandelbaren, von Käufer und Verkäufer in gleichem Maße bestimmbar, Austausch von Ware und Geld. Dieser ist zudem größtenteils auf einer niedrigen preislichen Ebene etabliert, so dass auch er, wie das Internet oder Photobuch, für eine breite Masse zugänglich ist.

Eine frühe Arbeit von Stephen Shore funktioniert bereits mit einer ähnlichen Strategie wie die des Photobuchs und der Internetpräsenz. 1971, noch vor *American Surfaces*, fotografiert Shore Gebäude und Straßenansichten in Amarillo, Texas, und lässt sie als handelsübliche Postkarten in einer Auflage von 2.500 drucken⁵⁹⁹ (Abb. 30). Die Abbildungsgegenstände sind durchgängig unscheinbare, unauffällige Architekturansichten. Auf deren Rückseite wird zwar teilweise der Name des Gebäudes oder der darin ansässigen Institution (Krankenhaus, Motel, Gerichtsgebäude etc.)

⁵⁹⁸ <http://thedigitalphotobook.blogspot.de/2012/07/flohmarkt-by-stephen-shore.html>

⁵⁹⁹ Stephan Schmidt-Wulffen: Stephen Shore's Uncommon Places, in: Shore 2005b, S. 7-15, hier: S. 8.

genannt. Eine Leerstelle bildet demgegenüber der Ortsname selbst. Amarillo ist auf keiner Karte genannt. Shore paraphrasiert und konterkariert im selben Moment. Signifikant ist für die vorliegende Argumentation die angeeignete Ausdrucksform, die Quantität sowie die Verbreitung der *Amarillo-Postcards*⁶⁰⁰.

Die Postkarte steht hinsichtlich ihrer Funktion in Verwandtschaft zum oben besprochenen iPhoto-Book. Allerdings liegt hier der Fokus auf der Mitteilung (und nicht gleichermaßen auch auf der Erinnerung). Dem Empfänger soll sowohl vom Aufenthalt des Absenders in der jeweiligen Stadt oder von einer besuchten Sehenswürdigkeit berichtet als auch kommuniziert werden, was dieser Ort für Vorteile beinhalte (die Schönheit einer Landschaft, die Außergewöhnlichkeit einer Architektur, die Erholung eines Strandbades, die Spannungsgeladenheit eines Freizeitparks etc.). Das Produkt wird also zur Werbung. Shore nimmt formal das Medium der Postkarte auf, ignoriert jedoch diese beiden Merkmale. Der Absender kann weder von seinem Aufenthalt berichten, da die Karte weder visuell noch schriftlich auf die Herkunft hinweist, noch ist die Abbildung nach Werbeeigenschaften ausgerichtet. Gerade dies lässt Shores Postkarten zu „demokratischen“ Postkarten werden – der Absender kann sich gegenüber dem Empfänger nicht hervorheben und aufgrund seiner Reiseerfahrung profilieren. Der Ort des Absenders ist mit dem des Empfängers gleichwertig, es liegt keinerlei höhere oder niedrigere Wertigkeit vor, weder durch Abbildungssujet noch durch Namensnennung.

Die Auflage von 2.500 für je ein Kartenmotiv widerspricht den Regeln des Kunstmarkts. Der Tauschwert der Einzelarbeit wird durch seine Vervielfältigung gemindert und insofern nicht mehr exklusiv. Shore verweigert sich allerdings nicht gleichzeitig auch dem immateriellen Wert der Arbeiten, sondern trennt ihn von einem materiellen (künstlich erzeugten) Wert. Shores Postkarten erheben Anspruch auf ihre Gestalt als „Kunstwerk im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“⁶⁰¹. Die Reproduktion ist hier auf ein ungewöhnliches Maß gesteigert. Jedoch zählt die Charakteristik der „ungewöhnlichen“ Anzahl nur so lange, wie man auf traditionelle Kunstmarkt-Konventionen verweisen kann. Shore passt sich vielmehr den Funktionsmechanismen eines allgemeineren Marktes an. Die hohe Auflage nähert sich einer möglichen Bedürfnisbefriedigung für eine weitaus größere Gruppe an, welche im

⁶⁰⁰ Obwohl – wie erwähnt – der Name der Stadt auf den Postkarten nicht genannt wird, hat dieses Projekt dennoch unter dem häufig gebrauchten Namen der *Amarillo-Postcards* Eingang in die Literatur gefunden.

⁶⁰¹ Die zusammenhanglose Nennung von Walter Benjamins Aufsatz von 1935 soll an die Existenz der bereits Jahrzehnte alten Diskussion um die Wertigkeit von reproduzierbaren künstlerischen Arbeiten erinnern, vgl. Benjamin 1980, S. 473.

Gegensatz zu Kunstsammlern oder Institutionsverantwortlichen nicht zu einer durch Geld oder Funktion selektierten Minderheit gehören.

Dies wird umso expliziter, bezieht man die Distributionsart von Shores Postkarten mit ein. Auch hier begibt sich der Künstler weit außerhalb der vermeintlichen Grenzen des Kunstmarkts. Nicht Galerien oder Auktionshäuser werden in diesem Fall zu Verkaufsflächen. Vielmehr werden Shores Postkarten an ihren „Bestimmungsort“ zurückgebracht, zu verschiedenen Kiosken und Papeterien, die über einen Postkartenständer verfügen. Shore selbst übernimmt die Verteilung der Postkarten auf seiner Reise durch die USA 1972-73⁶⁰². Er steckt jeweils Stapel seiner Karten neben handelsübliche Postkarten. In einer interpretatorischen Übertragung überzieht Shore das Land mit seiner Kunst. Er macht es – ebenso unbemerkt wie seine Verteilung in den Läden – für jeden möglich, seine Arbeiten unmittelbar visuell und haptisch zu fassen. Darüber hinaus bejaht er individuellen Besitz für jeden daran Interessierten. Vergleichbar mit den Postern und Bonbons von Félix González-Torres, gibt es hier ein Verständnis für den Wunsch nach eigenem Besitz. Dieser wird in beiden Fällen nur dem Eingeweihten, dem tatsächlich „Wünschenden“, gewährt. Kein Schild, keine Aufforderung provoziert zur unüberlegten Inbesitznahme. Shore macht gegenüber González-Torres noch einen weiteren Schritt – aus dem Museum hinaus. Er verwandelt den scheinbar „kunstfernen“ Alltag in einen Alltag, der – wenn auch unbewusst – von der Kunst unterwandert ist. Der ungewöhnliche Umgang mit einem Kunstwerk ist ausdrücklich gleichgesetzt mit dem gewöhnlichen Umgang mit einem Konsumgut.

Im Rückgriff auf den Vergleich zu Eggleston, scheint Shore auch im anfangs erwähnten Umgang mit Abbildungsobjekt sowie Farbe „demokratischer“ vorzugehen. Das Objekt wird nicht aus einer sonderartigen Perspektive heraus aufgenommen. Weder steigt Shore auf Betten, noch legt er sich vor Dreirädern zu Boden. Er behandelt das Objekt auf eben dieselbe Weise wie es der Alltag „vorsieht“, wie es also seine Mitmenschen ebenso tun. Er befindet sich mit seinen Tankwarten, Bedienungen und Bekannten auf einer Augenhöhe. Er liegt – wie sie – auf Betten, schaut – wie sie – fern, isst – wie sie – zu Mittag, fährt – wie sie – Auto. Es gibt keine eindeutig sprachlich zu fixierende „künstlerische“ Herangehensweise bei *American Surfaces* oder den neueren iPhoto-Büchern⁶⁰³. Vielmehr zeigt die Applikation des Begriffs „Schnappschussästhetik“ den Bezug zur sogenannten Amateur-

⁶⁰² Christy Lange: Nothing Overlooked, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 41-110, hier: S. 52.

⁶⁰³ Die Einschränkung dieser Bemerkung auf *American Surfaces* und seine neueren Arbeiten ergibt sich durch die erhöhte Aufmerksamkeit, die Shore beispielsweise in *Uncommon Places* dem formalen Bildaufbau widmet. *American Surfaces* und die iPhoto-Bücher bleiben davon weitestgehend unbeeinflusst.

Photographie auf. Der Amateur ist ein Demokratie-Teilhaber, indem er etwas ausübt, für das er weder ausgebildet ist, noch wofür er bestimmte Qualifikationen aufweisen muss. Er kann demgegenüber etwas tun, was er gerne tut (allein in einem wortwörtlichen Verständnis) – es existieren keine Schranken, die ihn daran hindern würden.

Auch bezüglich der Farbe vermeidet Shore „Besonderheit“. Keine Farbe wird gegenüber einer anderen vorgezogen (wie das im Fall des Rots von Egglestons Bordeldecke geschieht). Da die Entwicklung der Negative ohne seine Beeinflussung stattfindet, ergibt sich ein dem Negativ getreues Bild. Die angesprochene „Farbrichtigkeit“ gilt hier also weitaus mehr als bei Eggleston.

Wenn nun bereits William Eggleston eine „demokratische Kamera“ zugesprochen wurde, wird dann – nach den vorangegangenen Überlegungen – nicht Stephen Shore zum „demokratischen Künstler“ schlechthin? Trotz der differenzierten Argumente, die dafür verwendet werden dürften, scheint diese These dennoch zu weit gegriffen. Shores Arbeiten bleiben Kunstwerke. Ihr Verkauf wird – mit einigen Ausnahmen – in Galerien erledigt. Ihre – mehrheitliche – Hochpreisigkeit⁶⁰⁴ verhindert eine gleichberechtigte Verfügbarkeit. Die Kaufkraft wird wieder zum bestimmenden Moment der Inbesitznahme. Der Künstler bleibt Teil des exklusiven Kunstmarktes.

Und dennoch verhandelt Shore Fragen und Grundsätze der Demokratie in seinen Arbeiten. Dass er selbst, beziehungsweise seine Arbeiten, sich dann schlussendlich demokratischen Ideen entziehen, ist vielleicht auch ein Synonym für reale Funktionsmechanismen innerhalb einer demokratischen Gesellschaft.

3.3.3 Recht und Gerechtigkeit für Taryn Simons *The Innocents*.

Aufklärung als Wesenselement der Demokratie

„In a historical period in which so many people are making such great efforts to conceal the truth from the mass of the people, an artist like Taryn Simon is an invaluable counter-force. Democracy needs visibility, accountability, light.“⁶⁰⁵ Indem die Künstlerin Verborgenes aufdeckt, Verstecktes offenbart und an Vergessenes erinnert, scheint sie – folgt man der Analyse Salman Rushdies – die Fehlstellen der

⁶⁰⁴ Vgl. z. B. die Preise für Einzelarbeiten aus der Serie *Uncommon Places* für 25.000 USD in der Ausstellung *Stephen Shore. Uncommon Places* vom 12.11.2010 - 08.01.2011 in der Galerie Sprüth Magers Berlin.

⁶⁰⁵ Salman Rushdie: Foreword, in: Simon 2007, S. 5-9, hier: S. 7.

vermeintlichen Demokratie einerseits aufzuzeigen und selbst wiederum andererseits zu den Grundprinzipien der Demokratie zurückzukehren. An anderer Stelle heißt es über ihre Arbeit: „Simon translates elitist and privileged forms of knowing into the realm of the popular imagination.“⁶⁰⁶ So schafft Simon die Basis für ein Wissen, auf das jeder Gesellschaftsteilnehmer zurückgreifen kann, um daraus seine Meinung bilden zu können und eventuelle Verhaltenskonsequenzen folgen zu lassen.

Die Struktur der Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* wurde an anderer Stelle bereits erläutert⁶⁰⁷. Simon photographiert Orte und Objekte in Amerika, deren Existenz entweder bewusst vertuscht wurde oder aber aufgrund differenzierter Hintergründe nicht im Bewusstsein der Öffentlichkeit präsent ist. Anhand einer Einzelarbeit im Kontext der Serie sollen die oben genannten Demokratie-Aspekte genauer untersucht werden. Sie leitet im Anschluss auf Simons Serie *The Innocents* über. Der Fokus der Betrachtung liegt in beiden Fällen auf der ethischen Fragestellung nach der Kongruenz von Recht und Gerechtigkeit. Insofern als die Demokratie auf eben diesen Maximen aufbaut, bilden die ausgewählten Arbeiten Simons einen Kernpunkt der Untersuchung.

Jury Simulation, Deliberation Room with Two-Way Mirror DOAR Litigation Consulting, 2006/07 zeigt im Vordergrund einen weißen, dreiteiligen Tisch im Anschnitt der linken unteren Bildecke. Der Boden ist mit einem dunkelblauen Teppich ausgelegt. Hinter dem Tisch befindet sich eine weiße Wand, in deren Mitte ein querrrechteckiger Ausschnitt die Wand durchbricht. Aufgrund des angeschnittenen Tisches und seiner Spiegelung im fensterartigen Durchbruch, kann der Betrachter von einem Spiegelglas ausgehen. Darin sieht er fünf um den ovalen Konferenztisch angeordnete Stühle. Im Glas sind außerdem zwei Umrisse von männlichen Oberkörpern erkennbar. Sie sind allerdings so schwach, dass es durchaus möglich ist, dass der Betrachter nur durch das Lesen des Bildtextes auf ihre Existenz aufmerksam wird: „Director of Jury Consultation, David Klein, and Vice President of Jury Consulting, James Dobson, monitor and analyze mock trial proceedings and jury deliberations in order to assist their clients in developing effective trial strategies.“⁶⁰⁸ Im Fortlauf des Textes erfährt der Leser/Betrachter, dass die beiden Männer einen Wirtschaftszweig, den des sogenannten Gerichtsprozess-Consultings, darstellten. Trotz seiner jährlichen

⁶⁰⁶ James 2009.

⁶⁰⁷ Im Gliederungspunkt 3.1.3 Taryn Simons ‚Schwebeorte‘ – Orte zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion, S. 75.

⁶⁰⁸ Simon 2007, S. 85.

Einnahmen von etwa drei Milliarden US-Dollar besitzt er keine öffentliche Präsenz. Die Begründung dafür findet man im letzten Satz des Bildtextes: „Alle Parteien unterzeichnen eine Vertraulichkeitsvereinbarung.“ Die Geheimhaltung basiert hier also auf einer rechtlichen Grundlage.

Bei den Schein-Verhandlungen mit (bezahlten) Schein-Geschworenen bewerten Berater die Präsentation von Fällen und Auftritte von Angeklagten oder Klägern, um sie für den tatsächlichen Prozess optimieren zu können. Da sich die Kosten einer derartigen Dienstleistung auf etwa 60.000 Dollar belaufen, grenzt sich der Auftraggeberkreis auf „hoch profilierte Fälle mit hohem Streitwert“ ein. Insofern lautet die Kritik konsequenterweise, dass die Gefahr bestünde, Gerichtsbeschlüsse würden von Zahlungskraft abhängig⁶⁰⁹.

Simon schildert mit *Jury Simulation, Deliberation Room with Two-Way Mirror DOAR Litigation Consulting* also einerseits ein System auf Recht basierender Methodik und andererseits die auf ethischen Grundlagen aufbauenden Zweifel an deren Gerechtigkeit.

Es besteht ein legislatives Fundament für die Durchführung von Probe-, beziehungsweise Schein-Verhandlungen⁶¹⁰. Auch die Rekrutierung und Bezahlung von den dabei anwesenden „Geschworenen“-Spielern aus dem Rechtsbezirk der tatsächlichen Verhandlung, verstößt nicht gegen das Gesetz. Ebenso wenig wie die vertragliche Vereinbarung zur vertraulichen Behandlung der Simulation. Die weitestgehende Geheimhaltung vor der Öffentlichkeit gründet dementsprechend auch auf einer legalen Regelordnung.

Hingegen bestehen – wie Simon anmerkt – Einwände gegenüber der Legitimität solcher Verfahrensweisen. Die folgende Überlegung, bei welcher eine These in die andere greift, ist zwar nicht wörtlich dem Bildtext entnommen, folgt jedoch den darin vorhandenen Aussagen und setzt sie interpretativ zusammen.

Der Text weist auf sowohl die hohen Kosten für den Auftraggeber als auch den hohen Gewinn für den Anbieter des Gerichtsprozess-Consultings hin. Damit gehen zwei Annahmen, beziehungsweise Voraussetzungen, einher: Der Geldwert scheint in beiden Fällen Zeichen des Erfolgs zu sein. Dieser rechtfertigt den Kostenaufwand und sei in der Folge mit finanziellem Gewinn gleichzusetzen. Gäbe es demgegenüber keine oder kaum zu verzeichnende Erfolge, schränke sich die Gruppe der Interessenten fraglos ein und das Unternehmen verzeichne Verluste, der Wirtschaftszweig verkümmere. Geld

⁶⁰⁹ Die vorangegangenen paraphrasierten Aussagen sind dem Bildtext entnommen, ebd..

⁶¹⁰ Kressel / Kressel 2004.

steht hier also möglicherweise als Synonym für Erfolg und Erfolg – in diesem konkreten Fall – für einen positiven Verfahrensausgang.

Auch die zweite Annahme benennt der Text. Die hohen Kosten einer Jury Simulation reduziert die Zahl der möglichen Kunden auf eine durch wirtschaftliches Potential zusammengehaltene Gruppe. Bei einem jährlichen Durchschnittseinkommen in Amerika von etwa 49.600 Dollar (im Entstehungsjahr der Photographie, 2007)⁶¹¹ ist eine Ausgabe in der Größenordnung von 60.000 Dollar nicht selbstverständlich, sondern vielmehr schwer vorstellbar. Das Angebot der Jury Consultation richtet sich dementsprechend an eine Minderheit, deren wirtschaftliche Position von einem derartigen Betrag kaum beeinträchtigt wird.

Was sich anhand der beiden Schlussfolgerungen ergeben wird, sind zwei Formen des Ungerechtigkeitsgefühls. Erstens sollte – in der Auffassung eines Großteils der Betrachter – der Erfolg eines Prozesses, ein positiver Urteilsspruch, von der Unschuld/Schuld des Angeklagten abhängen, nicht von eingeübten Strategien und inszenierten Handlungsabläufen. Zweitens sollte – sicherlich auch dies in der Einschätzung einer Betrachtermehrheit – eine derartige Hilfestellung oder sogar mögliche Einflussnahme entweder jedem oder keinem offen stehen. Nicht aber sollte hier eine Bevor- beziehungsweise Benachteiligung geschehen. Wirtschaftliche Ungleichheit sollte sich nicht als Ungleichheit vor dem Gesetz auswirken dürfen.

Recht und Gerechtigkeit widersprechen sich in Simons Arbeit. Recht wird hier vielmehr zum Werkzeug für Ungerechtigkeit. Das Prinzip der Gleichberechtigung, ein Fundament des US-amerikanischen Selbstverständnisses⁶¹², ist innerhalb des Jury Consulting-Kontextes nur rein formal, nicht jedoch tatsächlich vorhanden. Ungerechtigkeit im unmittelbaren Umfeld von juristischem Recht wird umso deutlicher und streitbarer, als dass sie in der Demokratie kongruent dazu funktionieren sollte.

Die Zugänglichkeit nicht allein zu Gerechtigkeit, sondern auch zu Information kann als weiteres Wesenselement einer demokratischen Gesellschaftsordnung verstanden werden. Da nur aufgrund von öffentlicher, unabhängiger Information eigenständige Meinungsbildung und mögliche Handlungskonsequenzen gegeben sind, widersprechen Geheimhaltung und Verbreitungsverbot demokratischen Prinzipien. Die

⁶¹¹ Zahl anhand einer Studie der US-Notenbank Fed, <http://www.handelsblatt.com/politik/konjunktur/nachrichten/us-notenbank-us-familieneinkommen-um-7-7-prozent-gesunken/6738250.html>.

⁶¹² Vgl. den zweiten Satz der US-amerikanischen Declaration of Independence, 1776: „We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.“, in: Welch u.a. 2010, S. 14.

Vertraulichkeitsvereinbarung aller Mitwirkenden an den Jury Consultations verhindert – auf vertraglicher, also rechtlicher, Grundlage – Offenheit und freie Informationsstreuung. Die beiden angedeuteten Gestalten im Zweiwegspiegel auf *Jury Simulation, Deliberation Room with Two-Way Mirror DOAR Litigation Consulting* schaffen ein bildliches Synonym für ein System aus Scheinbarkeit und Ungreifbarkeit. Zwar kann der Betrachter davon ausgehen, dass die beiden Männer auf der anderen Seite des Spiegelglases stehen, das heißt körperlich im Abbildungsraum anwesend sind. Dennoch ist ihre Erscheinung von geisterhafter Körperlosigkeit. Dieser Eindruck entsteht insbesondere als die Raumelemente Spiegel und Fenster zusammentreffen. Der Betrachter geht vorerst von einer Spiegelung aus. Dafür bleiben die beiden Gestalten jedoch im Vergleich zu den Möbeln im Raum zu schwach. Auch im Einbezug des Bildtitels wird erst in einem weiteren Schritt von einem Nebenraum ausgegangen, der durch einen Zweiwegspiegel mit dem vorderen Raum verbunden ist. Obwohl die Männer also tatsächlich körperlich präsent sind (im Gegensatz zu Spiegelbildern), löst ihre Abbildung die Assoziation an eine Fata Morgana, eine unwirkliche Erscheinung, aus. Individuelle äußere Charakteristika sind nicht zu erkennen, eine Identifikation nur über die Nennung ihrer Namen im Bildtext möglich (und dennoch nicht überprüfbar). Die Gleichzeitigkeit von tatsächlicher körperlicher Präsenz und wahrgenommener Übersinnlichkeit, der Zweifel und die Uneindeutigkeit ihrer Existenz, bilden die im Text beschriebene Situation ab. Einerseits sind sowohl David Klein und James Dobson als auch das durch sie repräsentierte Unternehmen sowie ihre Vorgehensweisen Teil der Realität. Andererseits herrscht sowohl allein über ihre Präsenz in konkreten Fällen als auch über ihre Methodik und ihre Erfolgswerte und -strategien allgemeine Unklarheit. Man kann sogar davon ausgehen, dass das Funktionieren ihrer Methodik in Frage gestellt würde, breite sich ein Bewusstsein und Wissen über diese aus. Der Begriff der „Authentizität“ könnte keine Anwendung innerhalb von Gerichtsverfahren mehr finden. Darüber hinaus würde man sich der möglichen psychologischen Einflussnahme bewusst werden, das Vertrauen auf tatsächliche Emotionsäußerung während der Verhandlung löste sich auf. Die Beurteilung eines Verfahrens konzentrierte sich weitestgehend auf die Beweismittel Augenschein und Urkunde, weniger auf Zeugen- und Parteivernehmung.

Klein und Dobson verbildlichen auf Simons Arbeit ihre Position bei Verfahren, an denen sie hintergründig teilnehmen. Es gibt ebenso wenig Genauigkeit über ihr Wirken im Vorlauf einer Verhandlung und das tatsächliche Potential der Urteilsbeeinflussung, wie sie auf der Photographie eindeutig zu fassen sind. Umschreibungen wie

„Schatten“ oder „Hauch“ vermitteln ihre Ungreifbarkeit. Sie treten als Strippenzieher im Hintergrund auf. Vergleichbar mit Puppenspielern, deren Präsenz durch Marionettenschnüre oder Hände nur dem Eingeweihten (Erwachsenen) deutlich wird, agieren sie im Dunkeln.

Salman Rushdie hatte im Anfangszitat dieses Kapitels die Aufgaben der Demokratie genannt: „[...] visibility, accountability, light“⁶¹³. Eben diese drei Soll-Eigenschaften treffen rein visuell nicht auf die beiden Männer und im übertragenen Sinn ebenso wenig auf das Unternehmen zu, das sie verkörpern. Dieses wiederum definiert sich als Teil des amerikanischen Rechtssystems, der Judikative. Und diese wiederum versteht sich als eines der drei Elemente der demokratischen Gewaltenteilung. Indem also die Jury Consultation ein weitestgehend „schwarzer Fleck“ bleibt, der sich durch gegenteilige Eigenschaften zu denen von Rushdie genannten auszeichnet, erhält auch die Demokratie selbst dieses Attribut. Verwendet man die Metapher weiter, ließe sich davon sprechen, dass die weiße Weste der Demokratie damit beschmutzt worden sei. Simon wiederum scheint mit ihrer Photographie ein Fleckenmittel zu besitzen. Sie verhilft zu Einsicht, gibt Informationen weiter, deckt Vertuschungen auf. Das, was die gezeigte demokratische Ordnung versäumt, scheint Simon wiedergutmachen zu wollen. Sie erhebt einen Anspruch auf „[...] visibility, accountability, light“. Simon als Kämpferin für die Demokratie?

Auch bei der Befassung mit ihrer Serie *The Innocents* mag man den Eindruck der Künstlerin als Anwältin und Aufklärerin erhalten. Das Unrecht unschuldig Verurteilter steht im Fokus. Die Ungerechtigkeit von Rechtssprüchen erhält mit den abgebildeten Personen Gestalt. Simon fotografiert die größtenteils dunkelhäutigen Männer und Frauen an den Orten, welche für ihre illegitime Verurteilung eine hohe Bedeutung erhielten: jenen der irrtümlichen Identifikation, der Verhaftung, der Straftat oder des Alibis⁶¹⁴. Der Serie sowie den Einzelarbeiten werden jeweils Begleittexte beigelegt, welche – ähnlich anderen Werkgruppen Simons – von der Künstlerin als Teil der künstlerischen Arbeit begriffen werden. Sie informieren über die Inhalte des Projekts im Allgemeinen sowie über jeweilige, die Protagonisten betreffenden Aspekte im Einzelnen (Strafmaß, Dauer der verbüßten Haftstrafe, Beziehung zum abgebildeten Ort, familiäre Verbindungen, Veränderungen der Lebensbedingungen nach der Haft etc.). Infolgedessen darf man die Kenntnis des Projektrahmens und der -bedingungen beim Betrachter voraussetzen.

⁶¹³ Salman Rushdie: Foreword, in: Simon 2007, S. 5-9, hier: S. 7.

⁶¹⁴ Einleitender Text der Photographin zu *The Innocents*, Simon 2003, S. 7.

Beinahe ausnahmslos bezieht Simon in den Bildtexten eigene Worte der „Unschuldigen“ oder ihres persönlichen Umfelds mit ein. Diese Technik des deutlichen Miteinbezugs der Dargestellten kann als wesentliches Merkmal einer demokratischen Herangehensweise begriffen werden. Die in der Kunst kontinuierlich auftretende Diskussion um Aneignung⁶¹⁵ wird hier bewusst ausgeschlossen.

Die Serie hat den bezeichnenden Titel *The Innocents*. Er bildet – bereits ohne Vorwissen – einen emotionalen Grundton für das Betrachten der Bilder. Ähnlich wie bestimmte Spannungselemente einer Filmmusik einen unmittelbar bevorstehenden Schreckensmoment antizipieren, zielt der Titel auf eine Voreinnahme des Betrachters. Der Titel besitzt außerdem zwei weitere Eigenschaften. In seiner Prägnanz und Stigmatisierung findet sich ein Vergleichsmoment zur Betitelung von Hollywood-Filmen. Tatsächlich existiert sogar ein (allerdings britischer) Kinofilm desselben Titels⁶¹⁶. Andere Filmtitel desselben Schemas wie *The Incredibles*, *The Avengers* oder *The Warriors* zeigen die Plakativität und Einprägsamkeit dieses Musters auf.

Zudem dürfte der Begriff der „Unschuld“ sein Antonym der „Schuld“ assoziieren. In Simons Projekt wird die Seite der Unschuld explizit benannt. Schuld bleibt vorerst ungesagt. Daneben werden die porträtierten Personen nicht allein in der Rolle des Unschuldigen, sondern auch in der des Opfers beschrieben. Sie wurden zu Opfern eines falschen Urteils. Zu rechtskräftig und dennoch nicht rechtmäßig Verurteilten. Ihr Opfer äußert sich in verschiedenen Bereichen, angefangen bei ihrer Inhaftierung. Darüber hinaus wurden sie trotz ihrer Unschuld zu Opfern innerhalb der Gesellschaft (Rufmord/fehlende Berufschancen etc.) und ihrer Intimsphäre (Beziehungsende/Abwendung der engsten Familie). Das Opfer-Werden scheint das Täter-Sein einer anderen Person/Instanz vorauszusetzen. Damit mag der Betrachter einerseits den tatsächlichen Täter der Straftat, für die der Unschuldige verurteilt wurde, assoziieren. Allerdings scheint dieser nur indirekt für sein Opfer verantwortlich. Andererseits hat der unmittelbare Grund für das Opfer (die Verurteilung und Inhaftierung) einen benennbaren Verursacher: die Justiz. Das Gegensatzpaar von Schuld und Unschuld erhält also die Form von ungerechter Rechtssprechung und unschuldig Verurteiltem.

⁶¹⁵ Vgl. beispielsweise die Diskussion um die Arbeiten des Künstlers Jeff Wall, die sich mit Problematiken der kanadischen Ureinwohner beschäftigen. Robert Linley: Jeff Wall. The Storyteller, in: Auffermann / Linsley 1992, S. 9-24, hier: S. 15, 16 und 18.

Die Thematik der Aneignung wurde – um ein aktuelles Beispiel zu nennen – mit der dOCUMENTA 13-Arbeit von Guillermo Faivovich und Nicolás Goldberg inhaltlich aufgegriffen. Die Bitte der Künstler, den Meteoriten El Chaco von Argentinien nach Kassel transportieren zu dürfen, löste eine politische Debatte aus und wurde zuletzt aufgrund des Vetos der Mocovi-Indianer nicht erfüllt. Statt nun den Meteoriten zu zeigen, dokumentiert die Arbeit die vielschichtige Diskussion um den Transport. Kat. Kassel 2012, S. 60.

⁶¹⁶ *The Innocents*, Großbritannien 1961, Regie: Jay Clayton.

Ähnlich wie *Jury Simulation, Deliberation Room with Two-Way Mirror DOAR Litigation Consulting* macht Simon auch in *The Innocents* auf Ungerechtigkeit im Rechtssystem aufmerksam. Da dieses eines der Wesenselemente der Demokratie bildet, zeigt sie damit also ebenso Fehlbildungen in der Demokratie auf. Diese Funktionsstörungen versucht sie insofern zu beheben, als dass sie sie offen legt und damit zu einer Reparatur aufruft.

Das Element der Aufklärung findet sich in *The Innocents* außerdem in einer anderen Erscheinungsform. Auf der letzten Seite der Publikation wird das Fachvokabular der Jurisdiktion und Beweisführung alphabetisch aufgelistet und erklärt. Dies entspricht auch der Arbeitsweise ihrer anderen Serien *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* und *Contraband*. Simons Vorgehen ist gleichzeitig von hoher Wissenschaftlichkeit wie von Wissensvermittlung geprägt. Fachbegriffe werden zwar genannt, aber ebenso auch verständlich erläutert. Eine breite Masse soll an Informationen herangeführt werden, die ihnen aufgrund eines Technolekts vormals verschlossen sein mochten. Erst durch Verständnis der Informationen kann verantwortliches Entscheiden und mögliches Handeln folgen.

Taryn Simon als Anwältin, Aufklärerin, Kämpferin der Demokratie? Die Rolle, in der sie nicht allein Salman Rushdie versteht, basiert – wie anhand der vorangegangenen Überlegungen klar werden konnte – auf Elementen ihrer Arbeiten. Simon scheint ein Jeanne d’Arc-Kostüm übergestreift, das dennoch keine Rüstung ist. Sie befindet sich nicht unmittelbar auf dem Schlachtfeld der Politik. Ihr Spielfeld bleibt vielmehr die Kunst.

3.3.4 Walker Evans’ *Subway Portraits* und Cindy Shermans *Bus Riders* – die demokratische Gesellschaft und das Bild von ihr

Knappe 40 Jahre trennen die Arbeiten von Walker Evans und Cindy Sherman⁶¹⁷, deren Abbildungsgegenstand – vordergründig – Passagiere öffentlicher Verkehrsmittel darstellen. Beide bilden eine Serie von Schwarz-Weiß-Photographien. Die offensichtlichen Unterschiede liegen allein in der Art des Beförderungsmittels

⁶¹⁷ Die Bezugssetzung von Shermans Arbeiten zu Evans Serie ist keine Erfindung der vorliegenden Arbeit, sondern referiert auf einen knappen Verweis in Jean-Pierres Criquis Aufsatz *Eine Dame verschwindet*, in: Jean-Pierre Criqui: *Eine Dame verschwindet*, in: Kat. Paris u.a. 2006, S. 270-283, hier: S. 279.

(Untergrundbahn versus Bus) und – ein, wie auszuführen sein wird, entscheidender Einschnitt – in der Differenz von Realität und Fiktion / Authentizität und Inszenierung. Gerade eben diese Polarität (Realität / Fiktion) als mediumsimmanente Eigenschaft öffnet wiederum ein weites Feld für kunstwissenschaftliche Bemühungen. Eine Reihe von Dissertationen, Seminaren, Ausstellungen etc. hatte in den letzten Jahrzehnten diese Unterscheidung zum Thema. Insofern wird sie von der vorliegenden Arbeit als bereits erschöpfend abgearbeitetes Feld betrachtet und soll hier nicht noch einmal diskutiert werden. Sie wird dementsprechend zwar zur Seite geschoben, dennoch auf einer anderen Ebene explizit in den Mittelpunkt gerückt. Dies bedeutet, dass hier die Diskrepanz der Objektivität des mechanischen Apparats mit der Subjektivität des die Photographie auslösenden Individuums nicht thematisiert wird. Sie stellt ein dem Medium der Photographie eingeschriebenes Prinzip dar.

Auf der anderen Seite provozieren Evans und Sherman anhand bestimmter Bildstrategien die Beschäftigung mit Authentizität und Inszenierung. Auf diese Herausforderung eingehend, soll der Gegensatz als bedeutungsrelevanter Hinweis untersucht werden. Während dem photographieimmanenten Kontrast Realität versus Fiktion also nicht weiter nachgegangen wird, bleibt die Beschäftigung mit ihm als bildimmanenten Verweis dennoch bestehen.

Die vorangegangene theoretische Klärung der Vorgehensweise wird im Folgenden von einer konkreten Vergleichsstudie abgelöst.

Evans Serie, die zwischen 1938 und 1941 entstand, erschien 1966 als Publikation *Many Are Called*⁶¹⁸, mit einer bereits 1940 verfassten Einführung von James Agee. Die Photographien zeigen U-Bahn-Fahrende, die Evans mit einer in seiner Jacke versteckten Kamera ohne deren Wissen aufnahm⁶¹⁹.

Luc Sante verweist auf die Differenz der Straße als Öffentlichkeitszone und der semi-intimen Sphäre der U-Bahn: „It is a neutral zone in which people are free to consider themselves invisible; time spent communing is a hiatus from social interaction.“⁶²⁰ Der U-Bahn-Fahrende sei „nackt“, insofern er einerseits seinen Blick nach innen richte, als auch davon ausginge, dass dies sein Gegenüber ebenso halte⁶²¹. „In photographing subway riders without their knowledge, Evans was breaking

⁶¹⁸ Evans 2004.

⁶¹⁹ Luc Sante: Foreword, in: ebd., S. 11-14, hier: S. 13.

⁶²⁰ Ebd., hier: S. 11.

⁶²¹ Ebd., hier: S. 12.

the taboo twice over. Since he was not only staring but also communicating the stare to others across time and space.“⁶²²

Trotzdem wird auch bei Evans wieder – wie bereits bei Eggleston ausführlich diskutiert – von einem „demokratischen“ Blick gesprochen⁶²³. Gleichzeitig bleibt jedoch jegliche Kommunikation zwischen Photographen und Photographierten aus⁶²⁴. Bezug scheint also einerseits (zwischen den Abbildungsobjekten) vorhanden, andererseits nicht existent (zwischen Evans und ihnen). Auf der einen Seite bricht Evans die Distanz zu seinem U-Bahn-Gegenüber, indem er es ansieht und darüber hinaus sogar aufnimmt. Auf der anderen Seite zementiert er die Mauer zwischen ihnen, da er niemals mit ihnen in Kontakt tritt. Evans verhält sich zwar invasiv gegenüber der Intimssphäre seiner Abbildungsobjekte. Dennoch werden diese aus ihrer semi-privaten Position in einen Kontext versetzt, der sie mehr als Teil einer Gemeinschaft, denn als Individuum betrachtet. Und als Element einer Gemeinschaft werden sie wiederum als öffentliche Repräsentanz begriffen.

Luc Sante versteht die Serie so unter anderem als „a collective portrait of the vast sea of humanity that is New York City“⁶²⁵.

Shermans Serie, die sie 1976 beginnt, trägt den Arbeitstitel *Bus Riders* (Abb. 31-34). Ihr Bezug zu Evans Serie wurde, beruhend auf Thematik (Teilnehmer am öffentlichen Verkehr) und Wahl des Mediums (Schwarz-Weiß-Photographien in Serie), mehrfach erwähnt und dennoch nicht intensiver hinterfragt⁶²⁶.

Lediglich mit einem Stuhl vor weißer Wand und auf dunklem Holzboden verzichtet Sherman bei dieser Serie – anders als bei der im selben Zeitraum entstehenden *Murder Mystery* – auf narrative Bildelemente. Es wird keine Geschichte erzählt oder angedeutet. Die Kulisse bildet außerdem eben nicht ein tatsächlicher Autobus, sondern ein unidentifizierbarer Innenraum. Dargestellt sind einzelne Personen, die entweder auf einem Stuhl oder Hocker sitzen oder vor der Wand stehen. Teilweise wird der Griff an einen Haltegurt imitiert. Bei allen Figuren handelt es sich um die Künstlerin in verschiedenen Maskierungen. Sie trägt unterschiedliche Kleidung,

⁶²² Ebd..

⁶²³ „Evans [...] had an unimpeachably democratic eye, which blithely ignored hierarchies of class and race in its search for an aristocracy of pure style.“, in: ebd.; James Agee führt diesen Aspekt weiter aus: „[The subway-riders] are members of every race and nation of the earth. They are of all ages, of all temperaments, of all classes, of almost every imaginable occupation.“, in: James Agee: Introduction, in: ebd., S. 15-16, hier: S. 15.

⁶²⁴ „But he was not given to engaging with his subjects.“, in: Luc Sante: Foreword, in: ebd., S. 11-14, hier: S. 12.

⁶²⁵ Ebd., hier: S. 14.

⁶²⁶ Vgl. Fußnote 625, S. 169.

Perücken, Accessoires und Schminke. Damit erscheint sie einmal als junger Mann in Geschäftskleidung, ein anderes Mal als dunkelhäutige Frau in High Heels. Ein wiederkehrendes Element der Arbeiten ist ein schwarzes Kabel, das vom unteren Bildrand zu den Füßen der jeweiligen Person führt. Die Identifikation erleichtert ein kleiner Kasten, der entweder mit einem Fuß oder der Hand der Person gedrückt wird, und damit das Bild auslöst. Photographierter und Photograph verschmelzen zu einer Person. Die Inszenierung ist derart penetrant offensichtlich, dass die Diskussion ihrer Bedeutung scheinbar unumgänglich wird. Gerade da der Raum nicht die Imitation eines Businnenraumes bildet, da die Requisite unzulänglich (Stühle) oder nicht vorhanden (Haltegriffe) ist, wird eine neue Interpretationsebene geschaffen. Ähnlich wie im zeitgenössischen Theater geht es nicht mehr nur um die möglichst lebensnahe Wiedergabe einer Geschichte. Darüber hinaus verstehen viele Regisseure das Theater als Möglichkeit zur Vermittlung von Ideen, Konzepten, etc.. Bühne, Requisite und Kostüme werden nicht als Instrumente eines möglichst hohen Grades an Naturalismus benutzt. So wie Regisseure die sogenannte „vierte Wand“ durchbrechen, geschieht dies auch bei Sherman – zumindest was den Raum anbelangt. Gleichzeitig sind Posen, Gestik und Mimik sowie Kostümierung von Shermans Figuren eine offensichtliche Imitation. Durch die Kontrastierung der Figuren mit ihrem Umraum scheint die „Inszenierung von Authentizität“ (der Titel einer von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte herausgegebene Aufsatzsammlung)⁶²⁷ verbildlicht. Zeichenhaftes Theater auf der einen Seite, überzogener Naturalismus auf der anderen. Nur fünf Jahre vor den *Bus Riders* publizierte Peter Brook *The Empty Space*⁶²⁸, eine Theatertheorie, anhand derer sich Sherman orientiert haben könnte. Der Raum, in welchem die einzelnen *Bus Riders* sitzen und stehen, ist eine genaue Umsetzung der mit dem Titel apostrophierten Leere. Dennoch werden die Figuren so inszeniert, als seien sie sich dieser Leere nicht bewusst. Ihre Gestik und Mimik imitiert eine Busfahrt, die auch aufgrund des Raums als Täuschung präsentiert wird. Wie innerhalb des Vergleichs zur Theaterregie versucht wurde zu zeigen, wird die Narration gegenüber einem Ideentransport vernachlässigt.

Cindy Shermans Arbeit ist so auch weniger als Bild von Busfahrgästen zu verstehen. Die Interpretation der *Bus Riders* als „Inkarnationen eines anonymen und vielschichtigen Amerikas“⁶²⁹ betrachtet die vorliegende Arbeit dementsprechend als zu kurz gegriffen.

⁶²⁷ Fischer-Lichte 2007.

⁶²⁸ Brook 1968.

⁶²⁹ Kat. Paris u.a. 2006, S. 236.

Die inszenierte Aufladung der abgebildeten Personen mit typisierten Attributen und Spezifika degenerieren vielmehr die Personen zu charakter- und identitätslosen Stereotypen. So bieten sich Shermans *Bus Riders* für Klassifizierungen an, welche für das Individuum keinen Platz hat: Vom biederen Schulmädchen (*Untitled #434* und *#374*), über den jungen Geschäftsmann (*Untitled #366*, Abb. 32) und die vom Einkauf kommende Hausfrau (*Untitled #369*) zum gelangweilten Vorstadtmädchen (*Untitled #367*)⁶³⁰ illustriert Sherman die unterschiedlichen Typen von weißen und dunkelhäutigen, männlichen und weiblichen Busfahrgästen. Die Individuen werden zu Repräsentationen⁶³¹.

Die Künstlerin entlarvt mit der Evidenz der Inszenierung durch das offensichtliche Selbstauslöserkabel diese Photographien als Trugbilder. Ihnen kann es denn auch kaum gelingen, ein in jedem öffentlichen Verkehrsmittel zu erwartendes Gesellschaftsspektrum zu reflektieren⁶³². Vielmehr spiegeln sie die von Vorurteilen belasteten Erwartungen der Rezipienten selbst wider.

Das Bild einer Gesellschaft, das man bei Walker Evans erkennen durfte, wird hier zu einem Bild vom Bild der Gesellschaft. Der Betrachter wird mit eigenen und/oder den Vorstellungen der Gesellschaft konfrontiert, die sie von sich selbst hat. Zwar beobachtet der Betrachter die *Bus Riders* von einer Zuschauerperspektive aus. Gleichzeitig deutet jedoch Shermans künstlerische Strategie auf seine eigene Involvierung. Indem ihr Körper in jeder der dargestellten Figuren steckt, weist sie auf die tatsächliche Teilhabe des Einzelnen an der Gesellschaft hin. Im selben Moment entzieht sie sich dieser Aussage, da ihre eigene, individuelle Erscheinung in keiner der Figuren wiederzufinden ist. Auch scheint ihr Blick auf die *Bus Riders* nicht von positiver Empathie getragen – was man bei Walker Evans Gleichstellung der Ebenen von Photograph und Photographierten durchaus sehen könnte. Vielmehr sind ihre Figuren derart überzogen, dass der Eindruck von einer Form der Demütigung entstehen mag. Der Großteil der *Bus Riders* blickt leer und stumpfsinnig in die Kamera oder an ihr vorbei. *Untitled #375*, 1974-2000, (Abb. 31), eine junge, dunkelhäutige Frau im Minirock, sieht den Betrachter mit einem aufgesetzten, aufreizenden Lächeln an, das weniger verführerisch, denn lächerlich wirkt. Der Geschäftsmann auf *Untitled #366*, 1974-2000, (Abb. 32) hat einen unnahbaren,

⁶³⁰ Alle zitierten Arbeiten sind Teil der Serie *Bus Riders*, 1976-2000/2005, in: Kat. Paris u.a. 2006, S. 17-21.

⁶³¹ Jean-Pierre Criqui: Eine Dame verschwindet, in: ebd., S. 270-283, hier: S. 279.

⁶³² Catherine Morris: The Education of Cindy Sherman, in: Ha 2005, S. 7-15, hier: S. 13: "The fifteen characters the artist interprets were inspired by individuals she saw riding the bus, and they reflect a spectrum of society one would expect to find of any type of public transportation."

arroganten Gesichtsausdruck. Eine etwas ältere Frau schaut auf *Untitled #439*, 1974-2000, (Abb. 33) hinter ihrer runden Brille mit halbgeöffnetem Mund in einer Weise nach oben, was sich adjektivisch nicht anders als naiv und unbehelligt charakterisieren lassen dürfte. Das Mädchen auf *Untitled #429*, 1974-2000, (Abb. 34) scheint sogar hinter vorgehaltener Hand etwas Abfälliges über ihr Gegenüber (die Photographin, beziehungsweise den Betrachter) zu äußern. Tatsächlich findet sich für den Betrachter kaum ein Sympathieträger unter den *Bus Riders*. Folgt man also der These, die Serie sei ein Bild vom Bild der Gesellschaft, dürfte dieses Bild eher negativ und vorurteilslastig besetzt sein.

Das öffentliche Verkehrsmittel – egal ob in Form von Bus oder Bahn – kann als praktische Umsetzung und Ausdruck einer demokratischen Gesellschaft verstanden werden. Dies basiert einmal auf der schrankenlosen Verfügbarkeit und Zugänglichkeit für eine große Masse (Problematiken wie die der Barrierefreiheit ausgeklammert). Der Preis wird möglichst gering gehalten, um einer breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit zu geben, sich uneingeschränkt bewegen zu können. Zum anderen ist das öffentliche Verkehrsmittel ein Symbol der Begegnung unterschiedlicher Menschen und ihrer Unterschiedslosigkeit bezüglich ihrer Fortbewegung. Keiner ist schneller als der andere, niemand reist bequemer als sein Gegenüber. Trotz der Realität (1. und 2. Klasse und – zum Zeitpunkt der Aufnahmen Shermans – erst zwei Jahrzehnte zuvor in den USA aufgelöster Rassentrennung) gilt das öffentliche Verkehrsmittel als Synonym von Egalität⁶³³.

Zwar zeigt Sherman durchaus unterschiedliche Typen, dennoch (und dies ist insbesondere aufgrund der Identifikation der Figuren als Typen auffällig) fehlen bestimmte Gesellschaftsgruppen gänzlich. Personen eines höheren Einkunfts-niveaus lässt Sherman aus. Geht man von einer mit dem öffentlichen Verkehrsmittel verbundenen Gleichstellung der beförderten Personen aus, findet diese hier also nur in einem bestimmten Segment statt. Der vermutet negative Blick auf die *Bus Riders* ließe sich dementsprechend in zwei Richtungen auslegen: Das Bild von der Gesellschaft, das in *Bus Riders* seine Abbildung findet, scheint von abfälligem Herabsehen geprägt. Zudem gibt es Kritik am Bild von einer demokratischen Gesellschaft – diese scheint, nimmt man den Bus als deren praktische Vergegenwärtigung, nicht umfassend genug, um sich innerhalb demokratischer Werte

⁶³³ Ein herausragendes Beispiel sind die U-Bahn-Höfe Sankt Petersburgs aus den 1950er Jahren. Zwar nicht als demokratische, sondern als sozialistische Propaganda entwickelt, sind es „Paläste für das Volk“. Der Gedanke einer Positivierung der Egalität tritt hier deutlich in Erscheinung.

zu definieren. Es liegt etwas Unzureichendes in der Charakteristik der Betrachtervorstellung von Demokratie, die Cindy Sherman mit *Bus Riders* verkörpert.

3.4 Warenfetsch – Konsumästhetik

3.4.1 Konsumgesellschaft USA

Andy Warhol zeichnete in den 1950er Jahren Schuhe und setzte daneben die Namen von verschiedenen berühmten Schauspielerinnen. Mit dem Titel seiner *Autobiography of Alice B. Shoe*⁶³⁴ hebt er eine Unterscheidung von Ware und Mensch auf.

Hans Peter Feldmanns *Alle Kleider einer Frau* (1977) beinhaltet 71 Kleidungsstücke auf einzelnen kleinen Schwarz-Weiß-Aufnahmen⁶³⁵. Sophie Calles Arbeitsserie *Hotel* (1983) zeigt unterschiedliche isolierte Objekte, die sich im Besitz der jeweiligen Hotelgäste befanden, deren Zimmer Calle als Zimmermädchen invadierte⁶³⁶.

Gibt es eine inhaltliche Verbindung dieser Arbeiten zu Taryn Simons *Contraband*, welche über die formale Präsentation einzelner Objekte hinausgeht?

Inwieweit werden hier Persönlichkeiten zu materiellen Objekten und zeichnen eine Parallele zu den Arbeiten Cindy Shermans?

Die Überlegungen zu diesen kurzen, kontextgelösten Einwüfen werden von einem Bindungselement zusammengehalten: der expliziten Mittelpunktsetzung des Objekts. Insofern liegt die Assoziation zum Begriff des „Warenfetischs“ beinahe auf der Hand. Geht man von dessen ursprünglicher, durch Karl Marx geprägten, Bedeutung aus, meint er ein quasireligiöses Verhältnis der Gesellschaft zu Konsumprodukten⁶³⁷. Rückt man also die Ware in den Fokus, den Mensch in den Hintergrund, ergibt sich schließlich eine derartige Rezeption: das Objekt im Mittelpunkt wird zur Projektionsfläche einer Art der „Anbetung“ und Verherrlichung. Dies entspricht einer religiös motivierten Beziehung zu Altären und insbesondere Reliquien, der Ikonodulie. In einer Weiterentwicklung von Marx' Theorie spricht Georg Lukács von einer „Verdinglichung“ innerhalb der Gesellschaft. Der Prozess der Objektfetischisierung

⁶³⁴ Warhol 1997.

⁶³⁵ Feldmann 1999. Eine – im Hinblick der anknüpfenden Thematik – vergleichbare Arbeit ist die Installation des Inhaltes von Frauenhandtaschen, die Feldmann ihren Besitzerinnen für 500 Euro abkaufte. Hans-Peter Feldmann: *Das Taschenprojekt*, 2010. Installation in den Schaufenstern der Düsseldorfer Louis Vuitton-Filiale.

⁶³⁶ Sophie Calle: *Hotel*, 1983, u.a. in: Kat. Kassel 2000, S. 40-43.

⁶³⁷ Iber 2005, S. 64.

greife von der Peripherie als Bedürfnis- oder Gebrauchsgut auf alle Felder des sozialen Lebens über⁶³⁸. Der Mensch werde zum „mechanisierten Teil“ eines „mechanischen Ganzen“⁶³⁹. Der Mensch⁶⁴⁰ finde sich in einer Position totalitärer Fremdbestimmung durch die Funktionsmechanismen des Produkts wieder⁶⁴¹.

Außerdem besetzt der Terminus des „Fetischs“ auch den Bereich sexueller Stimulation anhand von Objekten. Statt des tatsächlichen Sexualpartners dient hier ein Gegenstand als Stimulus. Die damit zusammenfallende Überbewertung des Objekts und seine Loslösung vom – insofern scheinbar irrelevanten – Kontext (hier: dem Sexualpartner) ließe sich mit der Rezeption der oben aufgeführten Kunstwerke vergleichen.

Die genannten künstlerischen Arbeiten (Warhol, Feldmann, Calle, Simon und Sherman) unter der gewählten Überschrift zu betrachten, dürfte sich also zureichend begründen lassen. Inwieweit rechtfertigt sich jedoch der Einbezug dieses Kapitels in die Thematik des explizit amerikanischen Alltags? Betrifft der Warenfetisch einen Aspekt der amerikanischen und nicht vielmehr der allgemein „westlichen“ oder aber sogar universalen Alltagskultur? Fraglos kann es hier nicht um die Vereinnahmung und Ausschließlichkeit eines Begriffs, beziehungsweise dessen Bedeutungsrahmens, gehen. Andererseits muss jedoch die Beziehung zwischen jenem und dem kontinuierlich präsenten Fokus auf ein „Everyday America“ legitimiert werden. Ansonsten verfehlte das Kapitel die Intention der gesamten Arbeit.

Nun basiert der Einbegriff von einer Werkerarbeitung unter der Perspektive des Warenfetischismus auf unterschiedlichen Bezügen zu als „amerikanisch“ zu definierenden Phänomenen.

So ist bereits der Terminus der „Konsumgesellschaft“ dergestalt geprägt. Zwar meint er (allgemein) die zu den Grundbedürfnissen überdimensionale Konsumierung von Produkten durch eine Mehrheit der Bevölkerung⁶⁴². Als deren Ursprung und Ausgangspunkt werden allerdings die USA expliziert⁶⁴³. „Konsum“ definiert sich schließlich nicht allein durch Produktion oder Konsumtion von Waren, sondern als „[...] das Kaufen, Gebrauchen und Verbrauchen/Verzehren von Waren eingeschlossen

⁶³⁸ Arato / Gephardt 2005, S. 195.

⁶³⁹ Lukács 1968, S. 263.

⁶⁴⁰ Unabhängig sozialer Schichten, Gruppen oder Klassen. Dannemann 1997, S. 51.

⁶⁴¹ Ebd..

⁶⁴² König 2000, S. 108.

⁶⁴³ Ebd., auch: Ulrich Wyrwa: Consumption, Konsum, Konsumgesellschaft. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte, in: Kaelble / Kocka / Siegrist 1997, S. 747-762.

die damit in Zusammenhang stehenden Diskurse, Emotionen, Beziehungen, Rituale und Formen der Geselligkeit und Vergesellschaftung⁶⁴⁴. Insofern betrifft er eine Art der Gesellschaftsstruktur, beziehungsweise -form. Der Ausdruck des „American Way of Life“ wird dementsprechend unter anderem auch gleichbedeutend mit jenem der Konsumgesellschaft verwendet⁶⁴⁵. Identitäten werden mit Rollen innerhalb des Konsumkontexts besetzt, „Mr. Breadwinner“ und „Mrs. Consumer“⁶⁴⁶ werden zum Ausdruck (gender)stilisierter, entindividualisierter Konsumenten.

Darunter lässt sich auch das allgemeine Verständnis der sogenannten „Amerikanisierung“ analysieren. Damit wird die Übernahme von als „amerikanisch“ rezipierten Elementen vermeintlich oder tatsächlich amerikanischen Ursprungs von einer anderen Kultur bezeichnet⁶⁴⁷. Als deren Ausdruck wird unter anderen auch eine bestimmte Art der materialistischen, beziehungsweise Konsum-, Kultur expliziert. Sie äußere sich als „Massenerzeugung von entbehrlichen Gütern“⁶⁴⁸ und „Massenkonsultionskultur“⁶⁴⁹, beziehungsweise der „Massenkonsultionsgesellschaft“⁶⁵⁰. In deren Konsequenz ergebe sich durch die „Amerikanisierung des Konsums“ eine „Überflusgesellschaft“⁶⁵¹. Der Begriff der „Amerikanisierung“ wird insofern auch als „Synonym für Warenströme und Warenwelt“ verwendet⁶⁵². Dementsprechend wird hier die Position des materiellen Produkts in der Gesellschaft deutlich. Die Schlussfolgerung lautet, dass sich mit der Quantität der Erzeugnisse unweigerlich deren Einbindung in den Alltag potenziert. Der Massenkonsum referiert so also auch auf eine Verbreitung des Verlangens nach und der Obsession mit diesen nun erwerbbaaren Gegenständen.

Eng verwandt sind sowohl der Begriff der „Amerikanisierung“ als auch jener des „Massenkonsultions“ mit dem der „Populärkultur“. Und hiervon ist es nur ein – kunsthistorisch motivierter – Schritt zur, auch namensanalogen, Pop Art. Zwar ist diese ebenso wenig als rein amerikanisches Phänomen zu behandeln wie das des gesellschaftlich gewordenen Warenfetischismus. Dennoch besteht aufgrund ihres Ursprungs und ihrer Dominanz ein starker Bezug der Pop Art zu den USA⁶⁵³. Lucy

⁶⁴⁴ Hannes Siegrist: Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa, in: ebd., S. 13-48, hier S. 16.

⁶⁴⁵ König 2000, S. 108.

⁶⁴⁶ Vgl. de Grazia 1996, S. 152.

⁶⁴⁷ Gassert 1999, S. 532.

⁶⁴⁸ Vgl. die Definition von „Amerikanisierung“ im Neuen Brockhaus von 1939, Bd. 1, S. 79, zit. in: Gassert 1999, S. 534.

⁶⁴⁹ Sywottek 1993, S. 135.

⁶⁵⁰ Victoria de Grazia: Amerikanisierung und wechselnde Leitbilder der Konsum-Moderne (consumer-modernity) in Europa, in: Kaelble / Kocka / Siegrist 1997, S. 109-137, hier: S. 114.

⁶⁵¹ Merl 1997, S. 170 und S. 172.

⁶⁵² Delanty 2003, S. 158.

⁶⁵³ Lucy Lippard weist in ihrer – kanonisierten – Studie zur Pop Art auf den unabhängigen Ursprung der Pop Art in Großbritannien, zeitlich primär, und den USA hin. Lippard 1966, S. 9.

Lippard definiert die Pop Art jedoch nicht allein deshalb als „American phenomenon“⁶⁵⁴. Die amerikanische Pop Art repräsentiere außerdem die „wahre Natur“ dieser Stilbezeichnung, insbesondere aufgrund ihrer industrialisierten Technologie sowie der Kultur der Massenmedien. Zwei Beobachtungen lassen sich als Merkmale der Pop Art herausstreichen, die eindeutig auf das Element des Warenfetisch hinweisen. Dies sind einerseits der Einbezug von (massengefertigten und -konsumierten) materiellen Produkten in den Kunstkontext⁶⁵⁵ sowie andererseits die Bestätigung einer Nähe von Kunstwerk und Ware⁶⁵⁶. Die Erhöhung des Wertes der Ware⁶⁵⁷, die man darin dargestellt begreifen könnte, läuft mit deren Fetischisierung parallel.

Ist nun die Verbindung von „Everyday America“ und Konsumkultur geklärt, bleibt noch die Auflösung der Frage nach Harmonie oder Dissonanz der drei zu Beginn des Kapitels eingeworfenen künstlerischen Arbeiten offen⁶⁵⁸. Hat die Differenz ihres geographischen Ursprungs (USA vs. Europa, beziehungsweise Deutschland und Frankreich/Italien) Konsequenzen auf einer inhaltlichen Ebene?

Vorerst ist die offensichtliche Gemeinsamkeit der drei Arbeiten festzustellen. Deren Abbildungsobjekt bestimmt ein materieller Gegenstand, der als eine Art der Personifikation eines Individuums interpretiert werden dürfte. Anhand des Objekts, beziehungsweise der Synthese der verschiedenen Objekte, ergebe sich ein Verständnis für die Person, in deren Besitz sich diese befinden. In jeder der Arbeiten wird das Konsumgut zum (visuellen) Bildinhalt. Hier setzt jedoch die erwähnte These an. Hinter den Arbeiten europäischen Ursprungs bleibt ein Individuum, wenn auch nicht greifbar, so doch präsent. Die Frau, der *Alle Kleider* gehören, wie auch die einzelnen Hotelgäste, deren Gegenstände Calle aufnimmt, stehen zwar im (nicht verbildlichten) Hintergrund. Dennoch ergibt sich durch die Darstellung ihres materiellen Besitzes eine

⁶⁵⁴ Ebd..

⁶⁵⁵ Eine Verweisliste ist sowohl lang als auch wohl unnötig, da die Assoziationen beim Leser höchstwahrscheinlich vorhanden sein werden. Dennoch, dem Auftrag zu weitestgehender Profundität verpflichtet: Vgl. unter anderem die *Campbell's Soup Can*-Serie von Andy Warhol, Robert Rauschenbergs Materialskulpturen, Claes Oldenburgs überdimensionierte Eis- und Burger-Plastiken etc..

⁶⁵⁶ Beispielsweise das 1964 eröffnete New Yorker Galerieprojekt *The American Supermarket* oder Claes Oldenburgs *Store* (1961), das als Atelier und Verkaufsladen für Alltagsgegenstände diente. Stich 1987, S. 100 und S. 103.

⁶⁵⁷ Allerdings muss hierbei angemerkt werden, dass die Interpretation des angeführten Umgangs mit Kunst und Konsumprodukt ebenso in Richtung einer Herabsetzung des Kunstwerkes laufen dürfte.

⁶⁵⁸ Zugegebenermaßen ist die Auswahl der drei Serien, beziehungsweise Werkgruppen, von Warhol, Feldmann und Calle bewusst, also in der Intention einer bestimmten Argumentationsstrategie, passiert. In deren Opposition ließen sich sicherlich ebenso andere Arbeiten präsentieren.

Art des Porträts, das ein Individuum zumindest vorstellbar macht⁶⁵⁹. Weniger der anonymisierte Fetisch-Charakter steht im Vordergrund, als der eines intimen, voyeuristischen Moments⁶⁶⁰.

Obwohl Warhol diese Vorstellung durch die Addition von Namen bekannter Schauspielerinnen konkretisiert, scheinen seine Arbeiten kaum von diesen Individuen betroffen. Vielmehr bleibt der jeweilige Schuh im absoluten Mittelpunkt des Interesses. Vielleicht auch da die „porträtierte“ Person kein Geheimnis bleibt (wie bei Feldmann oder Calle), findet keine Wahrnehmung einer Charakterisierung beim Betrachter statt. Während so bei Feldmann und Calle möglicherweise eine Art der Mystifizierung der jeweiligen Personen zu deuten wäre, dürfte man bei Warhol eher eine Verflachung der namensgebenden Persönlichkeiten annehmen. Ihre Individualität wird auf einen Schuh reduziert. Der Schuh dagegen erhält mit der Applikation des berühmten Namens einen Starstatus.

Der Wert, den die Gesellschaft einer Ware verleiht, kann zum Ausdrucksträger von gesellschaftlichen Strukturen werden. Er kann sich, folgt man dieser These weiter, insofern steigern, als dass die Ware identitätsstiftend wird. Ihre Funktion geht über die der Bedürfnisbefriedigung hinaus und nimmt eine Form der Identifikationsfläche an.

Mit der Zweiteilung dieses Kapitels in einmal Taryn Simons Serie *Contraband* und auf der anderen Seite die Arbeiten von Cindy Sherman geschieht eine Argumentationsklimax. Bei Simon wird die Ware als Fetisch und Identifikationsprinzip analysiert. Darauf aufbauend wird die These einer Porträtierung der Gesellschaft durch deren Konsumgüter formuliert. Die Schlussfolgerung dieser Annahme liegt in der einer „Persönlichkeitsverflachung“.

Bei Sherman scheint dieser Prozess bereits manifestiert. Ausgehend von ihrer Behauptung der Parallelisierung von Gesicht und Ware, wird dem Modell von „Identität“ und „Persönlichkeit“ hinter der (materiell gewordenen) Oberfläche nachgespürt. Existiert eine Art des Persönlichkeitsfundaments, unbeeindruckt von der Potenz des Konsumguts, oder bildet die Ware einen Ersatz für Identität?

⁶⁵⁹ So begreifen Calles Notizen zu den jeweiligen Hotelgästen auch persönliche Einschätzungen deren Charakters ein. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300/text-summary>. Auch: „[...] Calle versucht, anhand der Dinge einen Teil der Lebensgeschichte des jeweiligen Besitzers zu rekonstruieren.“, in: Barbara Heinrich: Die wahren Geschichten der Sophie Calle, in: Kat. Kassel 2000, S. 6-18, hier: S. 8.

⁶⁶⁰ Vgl. im Hinblick auf Feldmanns *Alle Kleider einer Frau*, u. a. Helena Tatay: Text, in: Feldmann 2001, S. 9-47, hier: S. 35.

3.4.2 Taryn Simons Lexikon der verbotenen Konsumgüter in *Contraband* – Gesellschaftsportrait durch materielle Attribute

In Weiterführung ihres *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* schafft Simon mit *Contraband* das Abbild eines Nachschlagewerkes. Indem sie 1075 Objekte zu *Contraband* zusammenführt, bildet sie (und in einem vorangegangenen Schritt der Zoll) ein künstliches Kollektiv. Die Objekte werden möglichst exakt definiert⁶⁶¹ (vgl. beispielsweise *BB gun, Air Sport Gun, Pocket Nine, Series 90, 6mm BB bullet (illegal)*), in Untereinheiten gruppiert (vgl. beispielsweise *BB GUNS AND BBS*) und anhand einer alphabetischen Ordnung dieser Kategorien vorerst visuell dargestellt, worauf im Anhang die ausführliche Deskription und Angabe des Konfiszierungsgrundes folgt.

Simon entwickelt also ein Register für vom Zoll beschlagnahmte Objekte. Der zeitliche Umfang der Arbeit (ein kontinuierender Zeitrahmen von fünf aufeinander folgenden Tagen und Nächten) und das quantitative Volumen (1075, jeweils auf einer Einzelarbeit abgebildete Gegenstände) impliziert eine Repräsentativität und Übersichtsform der Gegenstände. Wiederholung und Variation (zum Beispiel fünf Arbeiten mit Zigarettenstangen und -päckchen der Marke Marlboro⁶⁶², jeweils unterschiedlich präsentiert), Ähnlichkeit (wie die sechzehn Bilder von gefälschten Louis Vuitton-Handtaschen⁶⁶³) sowie Auffälligkeit (der mit Erde gefüllte Inhalt einer Flasche⁶⁶⁴) bezeichnen die Struktur der vorgenommenen Indexierung. *Contraband* präsentiert sich als komprimierender Querschnitt von Konsumgütern, deren Einfuhr in die USA aufgrund differenzierter Gründe nicht zugelassen ist. Die legislative Grundlage ihrer Sicherstellung reicht von US-behördlicher Illegalität über nicht deklarierten Status, die Weigerung zur Steuerzahlung oder Verbraucherschutz zu Fälschung bis Diebstahl (Raubkopien).

Die Form der Gruppierung und alphabetischen Ordnung signalisiert eine Systematisierung von Objekten unterschiedlichsten Ursprungs⁶⁶⁵ unter einem Fokus: dem Verbotenen. Mit der Wahl des Verzeichnissystems assoziiert Simon sowohl eine überblicksartige Zusammenstellung aller in den USA unerlaubten, illegalen Artikel, als auch – insbesondere – die Möglichkeit einer Katalogisierung, dennoch einer starken

⁶⁶¹ „Contraband identifications were supplied by U.S. Customs and Border Protection agents.“, in: Simon 2010, S. 449.

⁶⁶² Ebd., S. 90, 93, 94 und 95.

⁶⁶³ Ebd., S. 208-211.

⁶⁶⁴ Taryn Simon: *SOIL. Bottle containing soil sample, unknown origin (Nematode and soil borne diseases) (7CFR.330.400) (prohibited)*, in: ebd., S. 376.

⁶⁶⁵ Die Produkte stammen unter anderem aus Ghana, Mexiko, Peru, Saudi Arabien, Jamaika, Nigeria, Äthiopien, Trinidad, Korea, China, Indonesien, Indien, Vietnam, Pakistan, Italien, Spanien, Rumänien, Polen, Kosovo, Israel. Ebd., Anhang, S. 451-476.

Nachfrage unterliegender Produkte. Objekte des „menschlichen Begehrens“⁶⁶⁶ sind hier gleichbedeutend mit Untersagung. Im Falle der aufgenommenen Artikel erfüllen sie schließlich zudem nicht ihre Funktion der Bedürfnisbefriedigung, da sie vom Zoll beschlagnahmt und damit ihrer Zielbestimmung entzogen wurden. Unabhängig ob trotz ihres Verbots oder gerade deshalb üben die gezeigten Produkte scheinbar einen derartigen Reiz zum Verkauf und Kauf aus, dass das Risiko ihrer Konfiszierung eingegangen wurde. Wenn Simon darauf verweist, es existiere „[...] a universal, undeniably seductive effect of something declared to be forbidden or secret“⁶⁶⁷, emphasiert sie den Stimulus-Effekt der Objekte. Das Verbot hemme oder unterbinde so nicht das Verlangen, sondern provoziere es demgegenüber sogar. Die dargestellten Objekte erhalten in diesem Fall einen potenzierten Wert des Verlangens. In formaler Konsequenz präsentiert Simon die Gegenstände nicht als Ausschuss oder Abfall (wozu sie in inhaltlicher Kongruenz bereits im Moment der Aufnahme bestimmt sind), sondern als Ware, als begehrenswertes Konsumgut. Die Artikel werden vor einem hellen monochromen Hintergrund in idealer Ausleuchtung arrangiert und in technischer Präzision photographiert. Ihre Zentralität und der dezente Schatten steigern ihre Stilisierung. Vergleichbarkeit erhalten die Bilder dementsprechend zu Werbeaufnahmen aus Katalogen oder Zeitschriften. In Analogie zum Produktdesign geschieht hier strategisches Präsentationsdesign. Die Artikel wurden mit offensichtlicher Intention für die Aufnahme organisiert: Sie folgen einer ästhetischen Bildstruktur sowie einer deutlichen Lesbarkeit und Wiedererkennbarkeit des Produkts, beziehungsweise der Produktmarke.

Anhand von herausgegriffenen Beispielen kann diese Darstellungsmethodik veranschaulicht werden. Teil der Rubrik *HATS (Counterfeit)*⁶⁶⁸ sind neun Arbeiten von Kopfbedeckungen, insbesondere Baseballcaps. Sind die Kappen einzeln für eine Photographie angerichtet⁶⁶⁹, werden sie in einem etwa 60 Grad Winkel aus der Frontalität verschoben. Damit kann sowohl eine klare Produktidentifizierung als auch eine ästhetische Kriterien bedienende Belebung des Bildraums erfolgen. Sind sie andererseits für ein „Gruppenbild“ bestimmt, werden sie, ihrer Anzahl und Eigenschaften, entsprechend, auf differenzierte Arten strukturiert. Liegen zwölf Caps verschiedener Marken, beziehungsweise Baseballclubs, für eine Einzelarbeit vor⁶⁷⁰, werden sie in drei Reihen frontal derart aufgenommen, dass mit dem Logo auf der

⁶⁶⁶ Taryn Simon, in: Meek 2010.

⁶⁶⁷ Taryn Simon, in: Simon / Somerstein 2011.

⁶⁶⁸ Simon 2010, S. 218-220.

⁶⁶⁹ U.a. Taryn Simon: *Baseball hat, Gucci (counterfeit)* und Taryn Simon: *Baseball hat, Louis Vuitton (counterfeit)*, in: ebd., beide S. 220.

⁶⁷⁰ Taryn Simon: *Baseball hats, China (counterfeit)*, in: ebd..

Vorderseite ihre Verschiedenheit dokumentiert werden kann. Handelt es sich demgegenüber um mehrere Caps desselben Labels in unterschiedlichen Farben⁶⁷¹, werden sie in drei Farbreihen aufgeteilt, die einzelnen Caps ineinander geschoben und in drei Bilddiagonalen gezeigt. Bei der Situation schließlich, eine größere Menge an gleichen Caps abzubilden⁶⁷², entscheidet sich Simon für eine Darstellung mit offenem Pappkarton, aus dem die Caps karawanenartig hinausführen. Jede der erwähnten Abbildungen demonstriert explizit ein inszeniertes, stilisiertes Arrangement. Die Objekte werden nicht in ihrer tatsächlichen Situation gezeigt (vom Zoll konfisziert, am Flughafen, zur Vernichtung bestimmt), sondern davon losgelöst inszeniert.

Die Assoziation zu Werbeaufnahmen innerhalb einer minimalistischen Marketingstrategie ist offensichtlich: Apple-Produkte werden in ähnlicher Art beworben, das jeweilige Einzelprodukt (Mac Book, iPhone etc.) vor monochromen Hintergrund isoliert. Die prominente Kampagne „Think small“ des Autoherstellers VW präsentierte in den 1950er Jahren einen abstrahierten Beetle vor einheitlich hellgrauem Hintergrund⁶⁷³. Die Kontextloslösung (des Computers vom Arbeitstisch, des Autos vom Straßenverkehr, der Zollgüter vom Flughafen oder ihrem entsprechenden Bestimmungsort) passiert vor der dem Hintergrund der Stilisierung. Hierbei erhält das Produkt eine Statusaufwertung. Ähnlich wie die Kunstauffassung der „l'art pour l'art“ die Kunst der Funktionalität enthob, wodurch diese an eigenständiger Existenzlegitimität gewann, passiert hier eine progressive Produktcharakteristik. Die abgebildeten Objekte beanspruchen die alleinige Aufmerksamkeit des Betrachters ohne die Störung, beziehungsweise Ablenkung, durch Attribute oder Einordnung. Das Objekt wird nicht innerhalb seiner Funktion und als Gebrauchsgegenstand gezeigt, sondern als Konsumgut (Designobjekt, Statussymbol etc.) präsentiert. Nicht der Gebrauch steht so im Vordergrund, sondern der Konsum an sich. Der Computer als Arbeitsplatz oder Spielzeug, das Auto als Transportmittel, rückt in den Hintergrund, während das Produkt selbst nicht als Hilfsmittel, sondern als Endprodukt um sich selbst willen dargestellt ist. Von den genannten Beispielen Apple und VW ausgehend, werden für die Bewerbung keinerlei „Eyecatcher“ (Tiere, Babys, weibliche Modells in freizügiger Bekleidung) genutzt, um zu demonstrieren, dass diese Form der Beeinflussung hier nicht notwendig sei. Dem Produkt wird dementsprechend die Kraft zugesprochen, allein mit seiner visuellen Präsenz einen Kaufanreiz beim Rezipienten zu schaffen. Der

⁶⁷¹ Taryn Simon: *Baseball hats, Yankees, China (counterfeit)*, in: ebd., S. 218.

⁶⁷² Taryn Simon: *Hats, New York Yankees, Boston Red Sox, Cina (counterfeit)*, in: ebd., S. 220.

⁶⁷³ Vgl. http://adsoftheworld.com/media/print/volkswagen_classical_parts_think_small.

zweidimensionalen Verbildlichung wird die Vermittlung einer Art des Schlüsselreizes zugetraut. Im Sinne eines Triggers scheint das Objekt zur Auslösung positiver Assoziationen und einem daraus folgenden Besitzbegehren fähig zu sein. Der beworbene Gegenstand wird zu einem Fetisch, zu einem Objekt des Begehrens.

Werbesprachlich ist hier durchaus von einem Prozess der „Ikonisierung“ auszugehen. Die Verwendung des Begriffs der „Ikone“ leitet sich hier von der ursprünglichen Verwendung auf Tafelbilder in der griechisch-orthodoxen Kirche ab. Diese fungieren in der Darstellung von Heiligen als Gegenstand der Verehrung⁶⁷⁴. In einer modernen Bezeichnungsmodifikation wird vor allem der Moment des Kults explizit. Idol, Leitbild, Star, Symbolfigur und Mythos sind dementsprechend zu Synonymen der „Ikone“ geworden⁶⁷⁵.

Auch innerhalb einer weiteren Rückkopplung der Darstellungsweise auf inhaltliche Bezüge kann sich der Terminus der Ikone für die Photographien in *Contraband* legitimieren. Die Abbildungsstruktur evoziert ein Schweben der Gegenstände. In Analogie zum Kapitel der, in dieser Arbeit als „Schwebe-Orte“ bezeichneten, Problematik der Verortung bei Simons Arbeiten, findet auch innerhalb der Einzelbilder in *Contraband* keine sichtbare Bodenhaftung statt. Der vollständig monochrome, helle Hintergrund weist keine Struktur, keine Unebenheiten, keine Farbverläufe etc. auf. Dagegen handelt es sich vielmehr um eine künstliche Ebene, die keine Anzeichen von Raum, beziehungsweise Plastizität/Dreidimensionalität aufweist. Allein der weiche Schatten signalisiert Boden. Fällt dieser allerdings einmal weg, passiert eine perzeptive Verschiebung in einen künstlichen Raum. Die aus den Hüllen entnommenen DVD-Scheiben⁶⁷⁶ schweben wie außerirdische UFOs durch einen ebenso unbekanntem Luftraum. Beinahe unmerklich gesteht Simon dem Bildraum proportional einen wesentlich stärkeren Platzanteil ein als den abgebildeten Produkten selbst. Obwohl in den meisten Fällen das Objekt nur etwa ein Zehntel des Bildfeldes einnimmt⁶⁷⁷, lässt Simon einen dementsprechend breiten Rahmen darum leer. Das Objekt wird nicht auf das Maximale des Bildrahmens vergrößert oder auch nur in ein ausgeglichenes Verhältnis zum Bildraum gerückt. Und trotzdem geschieht dadurch weniger eine Abwertung, denn eine Bestätigung des Objekts. Die Unbestimmtheit, Neutralität und

⁶⁷⁴ Jahn / Haubenreiser 1995, S. 379.

⁶⁷⁵ Duden Das Synonymwörterbuch, Brockhaus: Mannheim 2004, S. 506.

⁶⁷⁶ Z. B. die drei Tootsie-DVDs auf *DVDs, Tootsie (pirated)*, in: Simon 2010, S. 284.

⁶⁷⁷ Beispielsweise Taryn Simon: *DVDs, 007, The World Is Not Enough (pirated)*, in: ebd., S. 289. Die einzelne DVD nimmt sogar weniger als ein Drittel in der Horizontalen und weniger als ein Achtel in der Vertikalen ein.

Bezugslosigkeit des Bildraums präzisiert den Fokus auf die Objekte in dessen zentraler Mitte.

Die Gegenstände scheinen sich in einem Bereich der Schwerelosigkeit zu befinden. Der helle Ton des Bildraums erinnert auch an eine Wand. Das abgebildete Objekt wäre demnach als an die Wand gehängtes Bild denkbar. Möglicherweise sogar als Kunstwerk? Die Abbildung – der dem Objekt offensichtlich eingeräumte Platz – ließe sich als Teil einer White Cube-Situation denken. Die Wahrnehmung einer Stilisierung wird durch die für die Ausstellung gewählte Art der Präsentation der Bilder in Plexiglaskästen potenziert.

Insbesondere die Arbeit *Dry khat, Catha edulis, Kenya (illegal)*, 2010 verweist mit einem formalen Bezug auf den zu diskutierenden Kunstcharakter der Objekte. Der Betitelung zufolge ist der abgebildete Pappkarton, welcher mit durchsichtiger Plastikfolie umwickelt und mit zwei weißen Adresstiketten beklebt wurde, mit getrockneten Khatblättern gefüllt. In den USA als illegales Rauschmittel verboten, ist sie in dem hier bezeichneten Herkunftsland Kenia eine Alltagsdroge⁶⁷⁸. Simon verzichtet allerdings auf visuelle Indizien, welche den Betrachter erahnen lassen, von welcher Beschaffenheit das hier konfiszierte, illegale Objekt sein könnte. Anders als auf den, im Künstlerbuch daran schließenden, 29 Aufnahmen weiteren Khats, findet er hier vorerst keinerlei Hinweise auf unerlaubte Inhalte. Das Päckchen scheint, auf einen oberflächlichen Blick, äußerst unspektakulär. Und dennoch schließt Simon wiederum den Eindruck von Banalität durch einen einzelnen strukturellen Bruch aus. Statt das Paket weder auf dem Rücken noch seiner Längsbreite für die Photographie zu arrangieren, wählt Simon eine Hochkant-Darstellung. Die Betrachtererwartung wird damit in einer entscheidenden und dennoch nicht unbedingt bewusst wahrnehmbaren Zäsur irritiert. Da das Paket entweder auf dem Rücken (für den Prozess des Öffnens und der Kontrolle des Inhalts) oder auf der Längsseite (zur Lesbarkeit der beiden Adresstiketten) antizipiert wird, bewirkt die hochrechteckige Aufstellung des Kartons eine Desorientierung des Betrachters. Insofern kann dies den Prozess der Assoziationskettung initiieren. Der gerade Schnitt durch die etwaige Mitte der Kartonoberseite, welcher am oberen Rand der Seiten beginnt und sich zur Mitte hin verbreitet, gibt im kunsthistorischen Kontext ein deutliches Signal in die Richtung der

⁶⁷⁸ Vgl. Growing demand for Kenya's khat, in: New Agriculturist, 03/2007, in: <http://www.new-ag.info/en/developments/devltem.php?a=31>.

Concetto spaziale des italienischen Künstlers Lucio Fontana⁶⁷⁹. Dessen perforierte Leinwände beschränken sich zwar nicht auf die einzelnen senkrechten Einschnitte monochromer Flächen (vielfach ritzt er den Bildträger an mehreren Stellen auf und erzielt damit auch teilweise schräge bis diagonale Schnitte oder Löcher), dennoch ist das grobe Bildgedächtnis bezüglich Fontanas Arbeit vorrangig mit jenen sogenannten „Tagli“ besetzt⁶⁸⁰. Mit der Deformation des traditionellen Bildträgers wird Fontana zum Symbol des Infrage-Stellens und der Diskussion von Grundbedingungen des Kunstschaffens⁶⁸¹. Insofern seine Arbeit einen Ausgangspunkt innerhalb der Überlegungen zur Kunstproduktion einnimmt, kann der durch Simon spielerisch eingebrachte Verweis ebenso Anlass zu weiterführenden diesbezüglichen Reflexionen sein.

Bei intensiver Betrachtung muss der zuvor erhaltene Eindruck, das Bild gebe keine Hinweise auf unerlaubte Substanzen, revidiert werden. Am unteren Drittel des Schnitts greifen einige Spitzen der getrockneten Khat-Blätter auf den Außenraum aus. Ihre dunkelgrün bis braune Färbung unterscheidet sie kaum von der dunklen, nicht erkennbaren Tiefe des Paketinneren. Ihre Existenz bleibt jedoch aufgrund des unscheinbaren, winzigen Details der Blätterspitzen visuell beweiskräftig. Einen möglichen Diskurs über die hier bildhafte Analogie zwischen Kunstobjekt und Drogenkonsum anzustiften, soll und will nicht Teil der vorliegenden Ausführungen sein. Betont werden soll lediglich der Kunstcharakter, welcher Simon den gezeigten Gegenständen zuteil werden lässt.

Dies funktioniert nicht allein über die eben gezeigte direkte Bezugssetzung zu einem wiedererkennbaren Werk der Kunstgeschichte, sondern auch über Präsentationsmuster, die in einer kunsthistorischen Tradition stehen. Die auf sechs Hälften zerteilten Äpfel in *Apples, Malus spp., England (7CFR.319.56) (prohibited)*⁶⁸² können sich so zum Beispiel in einer Linie mit Dürer-Studien und den, auf der dOCUMENTA 13 prominent inszenierten, Apfel-Aquarellen Korbinian Aigners, wieder finden. Ihre stilisierte Darstellung der zwei Spalten mit je, beinahe exakt in der Mitte zerteilten, Apfelhälften und ihre malerische Wirkung enthebt sich der Rezeption einer Photographie konfiszierten Proviantes eines englischen Passagiers. Vielmehr geht sie auf jene eines klassischen Stillebens über.

⁶⁷⁹ Vgl. beispielsweise die starke formale Analogie zu Lucio Fontana: *Concetto spaziale, Attese*, 1961, in: Kat. Frankfurt 1996, S. 184.

⁶⁸⁰ Thomas M. Messer: Einführung, in: Kat. Frankfurt 1996, S. 8-9, hier: S. 8.

⁶⁸¹ Schulz-Hoffmann 1983, S. 131.

⁶⁸² Taryn Simon: *Apples, Malus spp., England (7CFR.319.56) (prohibited)*, in: Simon 2010, S. 39.

Obwohl ebenso das Bild einer Obstsorte, eröffnet *Bananas, Musa spp. (7CFR.319.56) (prohibited)*⁶⁸³ ein noch weiteres Feld an möglichen Assoziationen. Jede der fünf Bananen des abgebildeten Stranges verfügt über ein dunkelbraunes Ende, das sich bis zur Hälfte hinaufzieht und in weiteren dunklen Flecken das Gelb der Banane durchsetzt. Die bereits stark gereiften Früchte wurden auf ein weißes Tuch gelegt. Dieses gibt den Ausschlag für eine provokante Interpretation. In beinahe blasphemischer Weise ließe sich hier eine Referenz auf Gemälde der Kreuzabnahme Jesu bilden. Das Niederlegen des leblosen Körpers verstünde sich in einer abstrahierten Spiegelung der verfallenden Lebensmittel.

Die Arbeiten aus *Contraband* verweisen also in zweierlei Hinsicht auf die Stilisierung und Ikonisierung der abgebildeten Gegenstände: Sowohl als Werbe-, als auch als Kunstobjekte. Damit bestätigt die Serie zwar einerseits tatsächliche Charakteristika der Gegenstände, widerspricht ihnen jedoch ebenso auf der anderen Seite.

So handelt es sich bei einem Großteil der Zollware um gefälschte Billigwaren, deren Bewerbung eine Subversion der Prinzipien des Werbemarktes darstellen würde. Marketing steigert den perzeptiven Wert eines Produktes beim Konsumenten, gleichzeitig steigt jedoch auch sein ökonomischer Wert aufgrund der für das Marketing verwendeten Ausgaben. Dementsprechend funktioniert Werbung insbesondere für Markenprodukte, deren Wiedererkennbarkeit von Werbe- zu Kaufobjekt gewährleistet ist. Bei den Fälschungen in *Contraband* werden zwar Logo und Erscheinung von Markenprodukten genutzt, um Verkäuflichkeit und Profit zu erzielen. Die Bewerbung geschieht jedoch nicht über die Fälschungen, sondern über die Originale. Gerade da die Originale über einen hervorgehobenen Marktwert verfügen – ihre Bewerbung also entweder erfolgreich oder bereits unnötig ist –, existieren überhaupt erst deren gefälschte Repliken. Deren Konsumenten sind dementsprechend bereits von der Originalware überzeugt, benötigen also nicht die Bewerbung von deren Fälschung. Vielmehr besteht ihr Verlangen in preisgünstigeren Alternativen zu den Originalen, die vielleicht nicht in ihrer Qualität, aber in ihrem Äußeren diesem entsprechen. Die besagten Fälschungen in Simons Serie (Louis Vuitton-Handtaschen, Chanel-Gürtelschnallen, Hugo Boss-Parfums, Nike-Turnschuhe etc.) sind möglichst kostengünstig produzierte Gegenstände, deren Intention in einem möglichst niedrig preisigen Verkauf zu möglichst hohem Gewinn des Produzenten und/oder Händlers liegt. Kosten für Werbemittel, wie die aufwendig produzierten

⁶⁸³ Taryn Simon: *Bananas, Musa spp. (7CFR.319.56) (prohibited)*, in: ebd., S. 40.

Aufnahmen innerhalb der Serie, befinden sich dementsprechend fraglos außerhalb dieser Bedingungen.

Auch erfüllen viele der dargestellten Objekte nicht die grundsätzlich geltenden Erfordernisse an Werbephographien. Während in der Werbebranche der Beruf des „Food Designers“, beziehungsweise „Food Stylers“⁶⁸⁴ zu einer, über reale Gegebenheiten hinausgehenden, ästhetischen Perfektionierung von Lebensmitteln geschaffen wurde, gibt Simon diese in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit wieder. Bohnen werden in ihrer Überreife unappetitlich⁶⁸⁵. Sandwiches mit unterschiedlichem Belag in einer Plastikbox⁶⁸⁶ werden allein aufgrund ihres Vermischens zu einer Masse weniger als ess-, denn als wegwerfbar antizipiert. Der abgebildete Kürbis⁶⁸⁷ unterscheidet sich vom repräsentativen Bild eines Kürbis in seiner grünlich-blassen Farbe, der ungleichmäßigen Proportion, den Kratzern und Schrammen sowie dem vertrockneten Stiel – also beinahe seiner gesamten äußerlichen Erkennbarkeit als Kürbis. Drei dunkelbraun-orange-schattierte Würste, deren Enden mit weißen Schnüren verknotet sind, die sich unorganisiert um die Würste herum schlingen⁶⁸⁸, werden bei manchem Betrachter Ekelgefühle erregen. Die vordere Wurst ist auf der Längsseite (der natürlichen Darmhülle eines Pferdes – wie die Betitelung mitteilt) aufgeschnitten. Die Präsentation lässt vermutlich an eine offene Wunde oder an den Blick auf Innereien denken, nicht aber an das nächste Abendessen.

Eine andere Wurst ist vom Besitzer, anscheinend im Wissen um das Verbot ihrer Einfuhr, zerschnitten und in ein Dosiergefäß gepresst worden⁶⁸⁹. Die bizarre Verstümmelung des Produkts verhindert fraglos mögliche Essensgelüste.

Während Simon einige Strategien der Werbephographie aufnimmt (Ausleuchtung, technische Präzision, kunstvolles Arrangement), bilden die Gegenläufigkeiten einen umso schärferen Kontrast. Die Gegenstände werden nicht in ihrer Eigenschaft als Verkaufsware betont, es geschieht keinerlei inszenierte Steigerung ihrer äußeren Attribute. Weder die Röte der Äpfel erhält eine zusätzliche Farbintensivierung, noch wird die Frische der Lebensmittel durch die Vermeidung oder Retuschierung dunklerer Verfärbung visuell erzeugt. Simon arbeitet nicht, wie im Food Design, beziehungsweise

⁶⁸⁴ Die anschließenden Aussagen zum Beruf des Food Designers, beziehungsweise Food Stylers, sind Gesprächen mit Blasio Hertz entnommen. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete er bei der Werbeagentur Scholz & Friends in Hamburg.

⁶⁸⁵ Taryn Simon: *Fresh Beans wrapped in banana leaf, Delicos purpura (7CFR.319.56) (prohibited)*, in: Simon 2010, S. 46.

⁶⁸⁶ Taryn Simon: *Club sandwich, pork, Spain, (9CFR.94) (prohibited)*, in: ebd., S. 164.

⁶⁸⁷ Taryn Simon: *Pumpkin, Cucurbit, Eastern Europe (external diseases and insect pests) (prohibited)*, in: ebd., S. 344.

⁶⁸⁸ Taryn Simon: *Horse sausage, Eastern Europe origin (natural casings) (9CFR.94) (prohibited)*, in: ebd., S. 352.

⁶⁸⁹ Taryn Simon: *Plastic pitcher of salami, Eastern Europe (9CFR.94) (prohibited)*, in: ebd., S. 355.

Food Styling, mit additivem Werkzeug oder Dummies, sondern mit den vorliegenden, realen, unbearbeiteten Gegenständen. Anders als in der Werbung sind sie keine künstlichen Abbilder, deren Verzehr größtenteils aufgrund der hinzugefügten Materialien und Chemikalien nicht intendiert und sogar oft nicht mehr möglich ist. Das Paradoxon von künstlich angeregtem Appetit und seiner realen Enttäuschung (in der Werbung) verkehrt sich in der Widersprüchlichkeit von tatsächlicher genießbarkeit und visueller Abstoßung (in Simons Bildern). Die Vergleichsmomente von Simons Methodik und der Arbeitsweise eines Food Designers, beziehungsweise Food Stylers, betonen die Umkehrung, die hier geschieht. Simon paraphrasiert und konterkariert. Sie eignet sich Strategien an, um sie im selben Moment zu unterwandern.

Analog zu den Aufnahmen von Lebensmitteln passiert dies auch mit jenen der gefälschten Luxusaccessoires. Die Marktstrategie und – konsequenter Weise – die Werbung von sogenannten Luxus-, beziehungsweise Markenprodukten, verfolgt überwiegend das Ziel, das jeweilige Produkt als eben jenes, als Luxus, auszuweisen. Die Gleichung, welcher zufolge mit der Zunahme des Preises die allgemeine Erwerbsmöglichkeit zurückgeht, wird nicht negiert, sondern konsolidiert. Der erhebliche Tauschwert der Ware verhindert eine Verbreitung der Käufergruppe. Dementsprechend begrenzt sich die intendierte Besitzergruppe auf eine selektive Minderheit. Da die Produkte aufgrund ihrer Markenpräsenz wiedererkennbar sind, kann dieser Prozess als Teil der werbewirksamen Verkaufstrategie verstanden werden. Das Bewusstsein um die Zugehörigkeit eines begrenzten Kollektivs beinhaltet sowohl die Angliederung an eine ausgewählte Minorität als auch die Abgrenzung von der Masse. Folglich legt es die Werbung darauf an, die Außergewöhnlichkeit des Produkts (beispielsweise hochwertige Materialien, aufwendige Verarbeitung, originelles Design etc.) mit der Außergewöhnlichkeit ihrer Zielgruppe (Reichtum und Zugang zum betreffenden Markt) zu parallelisieren. Der Begriff der „Exklusivität“ bezeichnet sowohl erstklassige, exzellente, ausgezeichnete Qualität, als auch Ausschließlichkeit und Singularität⁶⁹⁰.

Diese beiden Werte untergraben die gefälschten Artikel auf Simons Arbeiten. Aufgrund der Preisbedingungen ist ein, dem Original vergleichbarer, Qualitätsstandard kaum zu erreichen. Material- (u.a. Kunstleder statt Naturleder) sowie Verarbeitungskosten (u.a. industrieller Produktion statt Handarbeit) werden eingespart. Das Design ist selbstverständlich nicht originell, sondern eine unschöpferische Fälschung. Gleichzeitig gibt es eine exponentielle Verbreiterung der Käufergruppe. Mit der Modifikation des

⁶⁹⁰ Vgl. die Synonyme zum Adjektiv „exklusiv“ im Duden 2004, S. 358.

Ausgangsmaterials und des Herstellungsprozesses und dementsprechend mit der Minderung des Verkaufspreises steigt die Verfügbarkeit und Käuflichkeit für eine größere Masse. Dementsprechend können und wollen die Photographien auch nicht – wie möglicherweise bei der Werbung für das Originalprodukt – die Hochwertigkeit des Materials betonen. Die Handtaschen verfügen nicht, wie wahrscheinlich ihre Vorlage, über besonders weiches Leder. Das Ausstopfen – eine Technik, womit in der Werbung oder im direkten Verkauf die Form der Handtasche bestmöglich inszeniert wird – bleibt aus. Eine Fendi-Handtasche liegt formlos zerdrückt, nach hinten übergekippt und wie kraftlos, vor dem Betrachter⁶⁹¹. Das Adjektiv des „kraftlosen“ soll hier nicht als Personifikation verstanden werden, sondern als Ausdruck für die fehlende Ausstrahlungskraft auf einen – von der Werbung ausgehenden – potentiellen Käufer. Vielfach lässt Simon sogar einen oder mehrere Teile der Handtaschen in ihrer Verpackung oder zeigt allein ihre Verpackung. Damit vermindert sie ihre Werbepräsenz. Die Handtaschengriffe sind mit weißem Papier umhüllt, ebenso wie die Reißverschlusschieber. Das Aussehen der Tasche ist auf diese Weise nicht vollständig transparent. Darüber hinaus passiert eine Art der Verunstaltung. Die bunte, mit Jeansflecken und verschiedenen Aufnähern bedruckte Dior-Handtasche⁶⁹² wird durch die Plastikverpackung am Tragegurt und die Papierverklebung um die beiden großen Markenlogos (den Buchstaben C und D für die Initialen des Designers) beinahe ins Lächerliche gezogen. Wenn Simon schließlich auf einer Arbeit etwa 18 Handtaschen derselben Marke in einheitlichen rosafarbenen Verpackungstaschen mit Aufdruck zeigt, die in drei unterschiedlich hohen, ordentlichen Haufen flach übereinander liegen⁶⁹³, unterminiert sie damit ein weiteres Element der Werbung. Es handelt sich hier – ganz offensichtlich – nicht um ein einzigartiges Produkt für eine individuelle Käuferin. Vielmehr wird mit dieser Arbeit die Massenfertigung der gefälschten Waren deutlich, welche wiederum auf eine breite Verkaufsmasse ausgelegt ist. Ebenso richtet sich die Darstellung von Schmuck, dem Luxusprodukt per definitionem, in *Contraband* gegen die üblichen Strategien der Schmuckpräsentation. Abgesehen vom gleich bleibend hellen Untergrund, auf welchem die bearbeiteten Glassteine stumpf und flächig wirken (im Gegensatz zum meist dunklen, samtigen Ablagegrund in Werbung, Ausstellungen oder Auslagen), vermeidet Simon eine Analogie von Darstellung und tatsächlicher Verwendbarkeit. Das bedeutet beispielsweise, die Ketten und Armbänder sind nicht in ein Oval gelegt, das der Form des Tragens um den Hals oder das Handgelenk

⁶⁹¹ Taryn Simon: *Handbag, Fendi (disguised) (counterfeit)*, in: Simon 2010, S. 212.

⁶⁹² Taryn Simon: *Handbag, Christian Dior (counterfeit)*, in: ebd., S. 213.

⁶⁹³ Taryn Simon: *Handbags, Juicy Couture (counterfeit)*, in: : ebd., S. 212.

entspräche. Demgegenüber werden sie zu Teilen einer geometrischen Figur⁶⁹⁴ oder sogar eines unförmigen Haufens⁶⁹⁵. Ihre abgebildete Vielzahl macht den Betrachter zudem äußerst misstrauisch hinsichtlich ihrer Eigenschaft als „jewelry“ – zwar nicht in der Übersetzung mit „Schmuck“, sondern in der Verwandtschaft mit Edelsteinen und Juweliersarbeit.

Im Gegensatz zu ihrer Präsentationsform scheinen die Objekte selbst keinen Ikonen-Charakter zu vermitteln. Bisher wurden allein die Widersprüche der äußeren Erscheinungsformen der *Contraband*-Gegenstände zu „Ikonen“ geäußert. Gleichzeitig findet jedoch auch eine Manifestation dieser Eigenschaft statt. Dies funktioniert insbesondere über die Anziehungskraft, die Simon in den Waren vermutet. Knüpft die Argumentation an das Beispiel des Schmucks, wird diese Einschätzung mit der Abbildung einer kleinen türkisfarbenen Papiertüte⁶⁹⁶ dokumentiert. Bevor der Betrachter die zierlichen schwarzen Buchstaben darauf lesen konnte, wird er wahrscheinlich bereits den Markennamen und das dazugehörige Produkt assoziieren können. Der Schmuck selbst befindet sich zwar in wiederum einem Plastikbeutel im Inneren der Tüte, dennoch braucht der Betrachter ihn nicht unmittelbar zu sehen, um ihn vor Augen zu haben. Die Marke Tiffany & Co. entwickelte eine derartig konsequente Produktlinie und Corporate Identity, welche türkise Tüten mit weißen Tragegriffen sowie Silberkettchen mit Herzanhängern zu Elementen eines allgemeinen (hier zumindest allgemeinen weiblichen) Bildgedächtnisses stilisierte. Ein vergleichbarer Prozess dürfte unterbewusst auch bei vielen der anderen gefälschten Gegenstände (Handtaschen, Gürtelschnallen, Kopfbedeckungen, Sonnenbrillen etc.) stattfinden. Die Kombination aus graphisch abstrahierten Blüten und den Initialen LV wird problemlos als Markenzeichen des Designers Louis Vuitton erkannt. Allerdings ist damit der angesprochene Prozess noch nicht abgeschlossen. Er führt vielmehr über eine gedankliche Brücke zu scheinbaren Synonymen der Marke: die besagte Exklusivität, Reichtum, Status. Das Markenlogo kann zum Symbol für jene Abstraktionen werden. Und als solches wird es – abgesehen von äußeren Eigenschaften wie Design, Material, Verarbeitung – begehrenswert. Dementsprechend geht es auch weniger um das Produkt, als um das Logo selbst, was die Kategorie *BRANDING*⁶⁹⁷ in *Contraband* expliziert. Die Markenlogos (das in seine Spiegelung geschobene C für Chanel, die Schreibschrift von Gucci, die goldene Rolex-Krone, der blau-weiße BMW-Kreis etc.)

⁶⁹⁴ Taryn Simon: *Bracelets, Tiffany & Co., China (counterfeit)*, in: ebd., S. 239.

⁶⁹⁵ Taryn Simon: *Bracelets, Tiffany & Co., China (counterfeit)*, in: ebd., S. 238.

⁶⁹⁶ Taryn Simon: *Individually wrapped necklaces and bracelets, Tiffany & Co. (counterfeit)*, in: ebd., S. 239.

⁶⁹⁷ Verschiedene Kategorien *BRANDING*, in: ebd., S. 66-73.

werden auch ohne Produktapplikation zu Trägern von Bedeutung. Der Terminus der „Ikonisierung“ trifft hier also insofern ein wesentliches Merkmal, als dass mit dem Wunsch des materiellen Besitzes ein tieferes psychologisches Bedürfnis und Begehren verknüpft ist. Die Enthebung des Gegenstandes aus seiner Eigenschaft als reines Produkt und seine Aufladung mit Symbolkraft substantiieren die Überlegung zum Ikonenstatus des Objekts.

Insbesondere wird dies auch bei einer weiteren Gruppe aus *Contraband* verständlich, jener der tierischen Kadaver, Körperteile, Skelette und Nebenprodukte. Eine erste Reaktion beim Betrachten der Serie kann sich im Erstaunen nicht allein über die Vielzahl und Unterschiedlichkeit von Tierkadavern und -teilen, sondern über ihr Vorkommen in *Contraband* überhaupt ausdrücken. Die Frage nach Sinn und Zweck des Transports von einer Kuhhufe⁶⁹⁸ oder Schafsbockhörnern⁶⁹⁹ in die USA mag sich kurzfristig aufdrängen. Dass eine Kategorie der *Bird's Nest Products (prohibited)*⁷⁰⁰ sieben Photographien mit insgesamt 22 Einzelprodukten fasst, mag umso mehr angesichts der Tatsache verwundern, sollte man selbst noch nie etwas von der Verarbeitung von Vogelnestern in der chinesischen Küche gehört haben (und das „Bird's Nest“ vielmehr mit einer natürlichen Brutstelle oder mit dem Stadion des Architekturbüros Herzog & de Meuron in Peking assoziieren). Noch merkwürdiger mag allerdings die Verarbeitung von Tieren zu Süßigkeiten⁷⁰¹ oder Zahnpasta⁷⁰² erscheinen. Die professionelle Verarbeitung und Verpackung von Hirschgeweih⁷⁰³, -blut⁷⁰⁴, -penissen⁷⁰⁵ und -zungen⁷⁰⁶ mag einen Einblick in einen vollständig unbekanntem Wirtschaftszweig öffnen und dessen Verständnis dennoch verweigern. Anders als bei den Kadavern von Meerschweinchen⁷⁰⁷, um deren Verzehr in bestimmten Ländern der Betrachter möglicherweise weiß, verweist die Verpackung und Präsentation bei einigen der tierischen Produkte auf einen, vom Lebensmittel unabhängigen, Gebrauch. Die rosafarbenen Schleifen um den getrockneten Hirschpenis oder Teile des Geweihs sowie die gelb-goldene seidenartige, aufwendig gefaltete Stoffunterlage deuten auf

⁶⁹⁸ Taryn Simon: *Cow hoof bottle, European origin (BSE, Foot and Mouth Disease) (9CFR.94) (prohibited)*, in: ebd., S. 33.

⁶⁹⁹ Taryn Simon: *Ram horns, Israel (insects) (prohibited)*, in: ebd..

⁷⁰⁰ Taryn Simon: *Kategorie BIRD'S NEST PRODUCTS (prohibited)*, in: ebd., S. 60 und 61.

⁷⁰¹ Taryn Simon: *CANDY MADE FROM ANIMALS (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 78.

⁷⁰² Taryn Simon: *Cow dung toothpaste, India (BSE, Foot and Mouth Disease) (9CFR.94.6) (prohibited)*, in: ebd., S. 108.

⁷⁰³ Taryn Simon: *DEER ANTLERS (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 118 und 119.

⁷⁰⁴ Taryn Simon: *DEER BLOOD (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 120.

⁷⁰⁵ Taryn Simon: *DEER PENIS (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 122 und 123.

⁷⁰⁶ Taryn Simon: *DEER TONGUE (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 124.

⁷⁰⁷ Taryn Simon: *GUINEA PIGS (PROHIBITED)*, in: ebd., S. 204.

einen relevanteren Gehalt hin als pure Essensaufnahme. Während die Bilder dem Betrachter keine Auskunft über die Verwendungsintention der Gegenstände geben, kann er dennoch ein Bewusstsein für ihr Aussagepotential entwickeln. Der Eindruck, dass es eine Verknüpfung zwischen materiellem Objekt und abstrakter Bedeutung und Funktion gebe, besteht auch dann, wenn er diese Bedeutung nicht nachvollziehen kann. So gewinnt die Belegung eines Gegenstands mit Bedeutung (über seine Objekteigenschaft hinaus) an Gestalt. Die Objekte erhalten Ikonencharakter. Das Hirschgeweih ebenso wie sein Penis scheinen mit einem Element der Verheißung, beziehungsweise eines Versprechens, verbunden, wodurch ihr Besitz begehrenswert wird.

Der Rezipient kann darüber hinaus einen Großteil der *Contraband*-Gegenstände auf diese Struktur der Wunschprojektion zurückführen. So verlocken die zahlreichen differenzierten Rauschmittel und ihre Beiprodukte (Alkohol, Hasch, Heroin, Khat, LSD-Pilze, Bongs etc.) mit einer Bewusstseinsveränderung. Stimulatoren (Erektionsdisfunktionsmedikamente, Drogen zur sexuellen Luststeigerung, Fertilitätsmedikamente etc.) verheißten sexuelle Befriedigung und Fortpflanzung. Die Menge an Unterhaltungsmedien (CDs, DVDs, Video- und Computerspiele und -programme) stellen für eine breite Zuschauerschicht Freizeitbeschäftigung und Entspannung, sogenanntes „Abschalten von der Realität“, in Aussicht. Mit Hilfe verschiedener Arten von Mitteln (Anabolika, Diätpillen, Kosmetika, Fitness DVDs) könne körperliche Attraktivität gesteigert werden. Unter Einnahme von Pharmazeutika scheinen Gesundheit, gesunder Schlaf (Lorazepam/Ativan) und Jugendlichkeit Präsenz zu gewinnen. Körperliche Verteidigung verspricht außerdem der Besitz von Waffen (BB Gewehre, Messer, Pistolen) oder kugelsicheren Westen. Die Illegalität eines Teils der Produkte tritt vor dem Wunsch nach Bedürfnisbefriedigung in den Hintergrund.

Mit ihrer potentiellen Funktion einer Modifikation im Leben des Besitzers werden die Gegenstände zu Attributen. Sie bilden Applikationen ihres Besitzers.

Insofern sind sie so möglicherweise als Stellvertreter für ihren Besitzer zu interpretieren. Anders als bei den drei, zu Anfang des Kapitels genannten, Künstlern Warhol, Feldmann und Calle existieren hier jedoch keine konkreten Persönlichkeiten hinter den jeweiligen Gegenständen. Trotzdem bleibt der Eindruck eines Porträts.

Hans Ulrich Obrist versteht insbesondere die Häufung von gleichen und ähnlichen Gegenständen als Synonym für die Gesellschaft: „The sheer repetition of objects [...]

presents a metonymic view of the social whole, as constructed by our endless drive to accumulate; an overproduction of stuff.“⁷⁰⁸

Die Künstlerin selbst sieht *Contraband* auch innerhalb des Kontextes der Porträisierung: „[...] as time passes, it'll become even more of a portrait, because right now all of these items are so familiar, they're what's currently surrounding us.“⁷⁰⁹ Damit nimmt sie zwar konkret auf die Annahme Bezug, *Contraband* stelle ein Porträt dar⁷¹⁰. Uneindeutig bleibt jedoch, ob sie selbst allein von einem Zeitporträt oder auch von einem geographischen Rahmen ausgeht. Ein ausgewählter Gegenstand der Serie, der durch den Abdruck auf dem Cover der Publikation *Contraband* Symbolhaftigkeit erhält, könnte für Letzteres sprechen. Abgebildet ist ein Vogelkadaver⁷¹¹. Die Klauen sind zusammengebunden, ebenso wie die Flügel am Körper. Mit dem geöffneten Schnabel und den geschlossenen Augen scheint sich der Moment des gewaltsamen Todes zu verbildlichen. Obwohl die Vogelart nicht näher bezeichnet und die Zugehörigkeit zur Gruppe der Adler fragwürdig ist, mag eine Assoziation zum Wappentier der USA, dem Weißkopfeadler, trotzdem plausibel sein.

Die Konsequenz einer Analogie zwischen Objekt und Identität – wie sie im Fall eines Verständnisses der *Contraband*-Zollgüter mit einer Gesellschaft passiere – beschreibt Simon mit einer „flattening of personality“⁷¹². Die „Persönlichkeitsverflachung“ findet einerseits angesichts des Modifikationsbegehrens (des Bewusstseins, der äußeren Erscheinung, der Beschäftigung) statt. Andererseits passiert sie mit der Ikonisierung der Gegenstände, ihrer Aufladung mit Bedeutung.

⁷⁰⁸ Hans Ulrich Obrist: Ever Airport. Notes on Taryn Simon's *Contraband*, in: ebd., S. 7-15, hier: S. 11.

⁷⁰⁹ Taryn Simon, zit. in: ebd., hier: S. 13.

⁷¹⁰ Bei einer derartigen Fassung des Begriffs sei unter anderem auf die Publikation *America & Alfred Stieglitz. A collective portrait* verwiesen, welche eben jene Porträierung einer Gesellschaft titelgebend supponiert. Frank u.a. 1979.

⁷¹¹ Taryn Simon: *Bird corpse, labeled as home décor, Indonesia to Miami, Florida (counterfeit)*, in: Simon 2010, S. 28 und Titelbild.

⁷¹² Taryn Simon, zit. in: Hans Ulrich Obrist: Ever Airport. Notes on Taryn Simon's *Contraband*, in: ebd., S. 7-14, hier: S. 13.

3.4.3 American Sur-Faces: Gesichter versus Masken.

Eine Überlegung zum Persönlichkeitsausdruck „Äußeres“ im Blick auf die Arbeiten Cindy Shermans⁷¹³

Cindy Shermans häufig gemachte und noch häufiger zitierte Aussage: „[I] use my face like a blank canvas“⁷¹⁴ liegt als Hinführung zur vorliegenden Kapitelthematik nahe.

Im Folgenden sollen drei verschiedene Interpretationswege aufgezeigt werden, wie der Betrachter mit Shermans künstlerischem Entwurf von Identität umgehen könnte.

Eine einleitende Begriffsdefinition von „Identität“ erwiese sich hier nicht allein als sinnvoll und beinahe unabdingbar für ein Verständnis der Ausführungen. Ebenso basierte sie auf einer konventionellen Methode, deren fehlende Beachtung fraglos einen Kritikpunkt an dieser Arbeit legitimierte. Allerdings sieht sich der Versuch eben dieser Annäherung an die Konstruktion von Identität unweigerlich mit der sowohl unüberschaubaren wie auch uneinheitlichen und vor allem teilweise antithetischen Vielzahl von Herangehensweisen an die Vorstellung von Identität konfrontiert. Die Problematik der gleichwertigen Berücksichtigung und synthetischen Zusammenführung wird mit der Differenz der verschiedenen wissenschaftlichen Betrachtungsausgangspunkte darüber hinaus evident potenziert. Diese sind in der Soziologie, der Sozialpsychologie, der Philosophie und der Kunsttheorie, bereits unter Vernachlässigung der Mathematik, Biologie und weiterer ungleich diffiziler Felder, zu lokalisieren. Aus der „Mangellage“ fehlender, ein Exzerpt bildender Publikationen oder Lexika⁷¹⁵ ergibt sich hier ein unfreiwilliger Verzicht auf eine Übersicht über die verzweigten Begriffsdifferenzen und -widersprüche von Identität. In der Bemühung um eine dem Umfang der vorliegenden Arbeit angemessene zusammenfassende Begriffsabsteckung, besteht die kaum vermeidbare Gefahr einer undifferenzierten Wertung der unterschiedlichen Definitionsansätze. So finden bestimmte Thesen besondere Beachtung. Andere bleiben demgegenüber weitestgehend oder vollkommen unerwähnt. Außerdem findet eine Restriktion auf eine Linie der Begriffsbestimmung

⁷¹³ Die folgenden Ausführungen wurden in weiten Teilen aus dem letzten Kapitel der Magisterarbeit der Verfasserin übernommen. *Cindy Sherman. Soziale Identitäten anhand der Serie Hollywood/Hampton Types 2000-2002*, eingereicht am Institut für Kunstgeschichte der LMU München 2008 unter Prof. Dr. Rainer Crone.

⁷¹⁴ Cindy Sherman, in: Sherman / Hoban 1998.

⁷¹⁵ Vgl. Henrich 1979.

Selbst wenn, wie der Titel dieses Aufsatzes von Dieter Henrich suggeriert, der Autor das Ziel seiner Arbeit in der Bildung eines Überblicks über den Identitätsbegriff ansetzt, gelingt ihm dieser Versuch nur partiell, da er statt eines definitorischen Aufrisses einen geschichtlichen Abriss der Begriffsverwendung bevorzugt und bestimmte Schwerpunkte setzt, welche die intendierte Übersicht verkomplizieren und damit das Verständnis des Lesers beeinträchtigen.

statt, in deren Intention die Konzentration auf für die Interpretation der Arbeiten Shermans essentiellstem Erklärungspotential liegt. Auch hierin liegt wiederum ein möglicher Keim für eine kritische Diskussion dieser Annäherungsstrategie. Trotzdem soll im Folgenden nun eine Eingrenzung der Identitätsproblematik auf „soziale Identität“ geschehen, die eine a priori getroffene Interpretation des Identitätsbegriffs impliziert. Die vorangegangenen Hinweise zeugen von der bestehenden Problemstellung im Umgang mit dem Identitätsbegriff. Zudem begreifen sie ein notwendiges Eingeständnis der Unvollständigkeit und Ausschnitthaftigkeit der nachfolgend genannten Definitionen und Thesen mit ein.

Diametral verhalten sich in der Literatur offensichtlich die beiden Pole, die, grob simplifiziert, als „Ich-„ und „Wir“-Identität zu benennen wären. Damit wird einerseits die Summe der Merkmale, anhand derer ein Individuum von anderen unterschieden wird, und andererseits jener, welche ein Individuum mit bestimmten Angehörigen einer Gesellschaft teilt, sprachlich manifestiert.

„Personale Identität basiert auf der kognitiven Zuordnung der eigenen Person zu einer einzigartigen Kategorie, der nur die eigene Person („ich“) mit ihren je nach Zeitpunkt und Situation unterschiedlichen Erscheinungsformen angehört [...]. Soziale Identität basiert auf einer umfassenderen Zuordnung der eigenen Person sowie der Mitglieder einer bestimmten Eigengruppe [...] zu einer gemeinsamen Kategorie („wir“) [...]“⁷¹⁶

George Herbert Mead assoziiert in seinem 1934 posthum herausgegebenen „Klassiker der Sozialpsychologie“⁷¹⁷ *Mind, Self and Society. From the standpoint of a social behaviorist* Identität als ein durch die Mitgliedschaft zu einer Gesellschaft oder Gruppe resultierendes Konstrukt:

„Der Prozeß, aus dem heraus sich die Identität entwickelt, ist ein gesellschaftlicher Prozeß, der die gegenseitige Beeinflussung der Mitglieder der Gruppe, also das vorherige Bestehen der Gruppe selbst voraussetzt.“⁷¹⁸

Neben dem sozialen Aspekt von „Identität“ diskutiert Mead ebenso das individuelle Moment:

„Die Tatsache, daß sich jede Identität durch den oder im Hinblick auf den gesellschaftlichen Prozeß bildet und sein individueller Ausdruck ist – oder vielmehr Ausdruck der für sie typischen organisierten Verhaltensweisen, die sie in ihren

⁷¹⁶ Simon / Trötschel 2006, S. 687.

⁷¹⁷ Klappentext zu: Mead 1968.

⁷¹⁸ Mead 1968, S. 207.

jeweiligen Strukturen erfaßt –, ist sehr leicht mit der Tatsache zu vereinbaren, dass jede einzelne Identität ihre eigene spezifische Individualität, ihre eigenen einzigartigen Merkmale hat, weil jede einzelne Identität innerhalb dieses Prozesses, während sie seine organisierten Verhaltensstrukturen spiegelt, ihre eigene und einzigartige Position innerhalb seiner formt und somit in seiner organisierten Struktur einen anderen Aspekt dieses ganzen gesellschaftlichen Verhaltensmusters spiegelt als den, der sich in der organisierten Struktur irgendeiner anderen Identität innerhalb dieses Prozesses spiegelt [...].“⁷¹⁹

Dementsprechend sieht auch Thomas Luckmann in seinem 1979 erschienenen Aufsatz *Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz* den Ausgangspunkt der Entstehung von Identität „im Schnittpunkt von Leib, Bewußtsein und Gesellschaft“⁷²⁰. Dabei entwickle sich jedoch die persönliche Identität eines Menschen „nicht von ‚Innen nach Außen‘, sondern von ‚Außen nach Innen‘“, das heißt der Mensch erfahre sich selbst in den sozialen Beziehungen einer gemeinsamen Umwelt nur auf dem Umweg über Mitmenschen, welchen Luckmann als wechselseitige, „intersubjektive ‚Spiegelung‘“ apostrophiert⁷²¹. Darüber hinaus müsse die Ausbildung von Identität auch in einer determinierten Relation begriffen werden:

„Jeder Mensch wird jedoch in eine ganz bestimmte, vorgegebene und in diesem Sinn historische Gesellschaft und selbstverständlich nicht in die abstrakte Bandbreite möglicher Gesellschaften hineingeboren. [...] Das, was als typisch erfahren wird, ist zunächst für jedermann ohne sein Zutun abgegrenzt. Sozialstruktur und Weltauffassung bilden in der für jeden einzelnen einzigartigen Lebenslage, in einem einzigartigen individuellen Lebenslauf, ein allgemeines [...] gesellschaftliches a priori.“⁷²² Luckmanns Arbeit ermöglicht die Herausstellung einer Entwicklung der darin dargestellten Ergebnisse zur „massenweise[n] Problemhaftigkeit der persönlichen Identität“ in „der neueren und neuesten Zeit“. Das Individuum in Loslösung von der Sozialwelt erfassen zu können, werde in der Gegenwart anders als in historischen Gesellschaften als Tatsache betrachtet und stelle dabei dennoch eine Illusion dar⁷²³. Zudem hätten die referierten Spiegelungsvorgänge in modernen Gesellschaften „keine einheitlichen Sinnhorizonte“ und könnten „sogar widersprüchliche Momente der Selbst- und Weltauffassung vermitteln“, in deren Konsequenz diese Art der

⁷¹⁹ Ebd., S. 245.

⁷²⁰ Luckmann 1979, S. 297.

⁷²¹ Ebd., S. 299.

⁷²² Ebd., S. 298-299.

⁷²³ Ebd., S. 293.

Gesellschaftsstruktur keine „feste Grundlage für ein integriertes, stabiles Ich, für eine selbstverständliche persönliche Identität“ bieten könne⁷²⁴.

Der Eindruck, dass sich Sherman in ihren Arbeiten mit der Wahrnehmung von Identität auseinandersetzt, stellt fraglos keine Erfindung des vorliegenden Textes dar⁷²⁵. Vielmehr dokumentiert die Künstlerin selbst ihr Beschäftigungsfeld als die Verletzlichkeit und die Bruchstellen von Identität⁷²⁶. Ihrer Meinung nach basierten diese auf der Kontradiktion, der Mensch werde zwar mit einem Selbst geboren, wohingegen seine Erfahrungen dieses jedoch permanent veränderten⁷²⁷. Im Kapitel zur Dekonstruktion des „Amerikanischen Traums“ wurde bereits der missglückte Versuch der mit den *Hollywood/Hampton Types* gezeigten Frauen expliziert, sich selbst das Aussehen eines, nicht mit dem eigenen Individuum übereinstimmenden, „Fremdkörpers“ anzueignen. Eine weiterführende Interpretation dürfte diese Bilder als Zusammenbrüche von „Second-Hand-Persönlichkeiten“ verstehen. Da der Körper, einschließlich und insbesondere das Gesicht, denjenigen Bestandteil des Menschen, welcher physikalisch in die Welt projiziert wird, „verkörpert“ und damit gewissermaßen dem „Selbst“ vorausgeht und dieses vielmehr darstellt, bildet es den Menschen in jeder sozialen Situation ab und gestaltet dasjenige Element, welches jeder Mitmensch nicht allein wahrnimmt, sondern zudem denkt, zu kennen⁷²⁸. Allerdings ist gerade diesem physikalischen Projektionsmittel das vergleichsweise größtmögliche Veränderungspotential inhärent. Zudem kann dessen Modifikation der eigenen Gestaltungskraft unterliegen. Infolgedessen lässt es sich nicht unweigerlich mit der Abbildung des „Selbst“, sondern besser mit dem intentionalen Schein, eine Abbildung des „Selbst“ zu sein, parallelisieren⁷²⁹. Kleidung, Prothesen und Schminke schließlich als „Identitätsbausteine“ zu identifizieren⁷³⁰, autorisiert allein die reflektive Einklammerung dieses Terminus zwischen Anführungszeichen, um die potentielle

⁷²⁴ Ebd., S. 308.

Vgl. auch Simon / Trötschel 2006, S. 684: „Identität und die Beschäftigung mit ihr hat Konjunktur, sowohl im wissenschaftlichen wie auch im breiteren, öffentlichen Diskurs. Einiges spricht dafür, dass dies darauf zurückzuführen ist, dass im Zeitalter der (Post-)Moderne und Globalisierung Identität als „bedrohte Spezies“ oder zumindest als knappes Gut wahrgenommen wird.“

⁷²⁵ Beispielsweise auch: Dickhoff 1991, S. 103: „Cindy Sherman ist sich in ihren Bildern [...] Modell der Darstellung von Ich-Attrappen, Identitätsillusionen, Authentizitätsmasken.“

⁷²⁶ Cindy Sherman, in: Karcher 2006, S. 12.

⁷²⁷ Ebd..

⁷²⁸ Lucy R. Lippard: *Scattering Selves*, in: Rice 1999, S. 27-42, hier: S. 27.

⁷²⁹ Vgl.: Goffman 1959, S. 252: „In short, since the reality that the individual is concerned with is unperceivable at the moment, appearances must be relied upon in its stead. And, paradoxically, the more the individual is concerned with the reality that is not available to perception, the more must he concentrate his attention on appearances.“ und „A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation – this self – is a product of a scene that comes off, and is not a cause of it.“, in: ebd., S. 249.

⁷³⁰ Vgl. die Formulierung Wilfried Dickhoffs, in: Dickhoff, S. 34.

Differenz zwischen Identität und äußerer Repräsentation von Identität konturieren zu können.

Repräsentation, akzentuiert Susanne Lummerding in ihrer Abhandlung ‚Weibliche‘ Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen der Subversion von Codes von 1994, sei dabei „nicht als Darstellung von etwas ‚Realem‘ zu verstehen, sondern als System der Produktion von Identitäten durch Differenzierungen.“⁷³¹

In der Verfolgung der klassischen Repräsentationslogik kann die eigene Individuierung mit der Negierung anderer Individualitäten präsentiert werden⁷³², was sich direkt mit den differenzierbaren äußerlichen Erscheinungsformen der Frauen innerhalb der *Hollywood/Hampton Types* assoziieren lässt. Diskrepanz zu dieser Auffassung entwickelt sich in der Auseinandersetzung mit den auf *Untitled #352*, 2000, (Abb. 35) und *Untitled #362*, 2000, (Abb. 36) deutlich sichtbaren künstlichen Brustprothesen. Zwei verschiedene Figuren der Serie tragen vergleich- und wiedererkennbare Prothesen. Anhand ihres „Weges“ über die verschiedenen Serien der Künstlerin, wie von den *Fairy Tales* (Abb. 37) über die *History Portraits* zu den *Hollywood/Hampton Types*, veranschaulicht sie die zu jeder Zeit an jedem Ort und darüber hinaus von jeder Person scheinbar möglichen Applikation. Damit wird das Markenzeichen der Individualität signifikant beeinträchtigt.

So sind die dargestellten Frauen der *Hollywood/Hampton Types* zwar einerseits abgrenzbar und individuell geformt. Gleichzeitig basiert ihre Formung allerdings auf wiederkehrendem Formmaterial, was ihre Individualität wiederum in Frage stellt.

Die anschließenden Überlegungen zum Identitätsausdruck in den Arbeiten Cindy Shermans entwickeln sich von jeweils einer visuellen Explikation ausgehend. So zeigt das Kapitel drei differenzierte, antithetische Interpretationsansätze als mögliche Antworten auf die Identitätsproblematik auf.

Das durch die Bildunterschrift auf 1889 datierte Ölgemälde James Ensors *Die Alte mit den Masken* (Abb. 38) zeigt das frontale Brustbild einer, anhand der Stirnfalten und der beiden durch schwarze Punkte dargestellten Warzen, deutlich älteren Frau mit buntem, blumenartigem Kopfschmuck, roten Ohrringen und einem hellblauen Kleid mit weißem Kragen. Mit einer, in ein gelbes und blaues Feld geteilten, nicht näher

⁷³¹ Susanne Lummerding: ‚Weibliche‘ Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen der Subversion von Codes, Wien 2004, zit. in: Loreck 2002, S. 37.

⁷³² Noack 2001, S. 35.

bestimmbaren Umwelt bildet der Hintergrund annähernd ein Abstraktum für den Rezipienten. Dagegen bedeutet das direkte Umfeld der Frau ein surrealistisches Element innerhalb der Bildbetrachtung. Vor, hinter und zu beiden Seiten der annähernd zentral positionierten Frau erscheinen fünfzehn voneinander differenzierbare Masken in unterschiedlicher Größe, heterogenem Aussehen und in verschiedener mimischer Expression. Von der weißen, lächelnden Zirkusclownsphysiognomie der größten Maske im rechten Bildfeld über den dümmlichen Ausdruck der grünen Grimasse in der unteren linken Leinwanddecke bis zur bedrohlich wirkenden totenkopfähnlichen Maske am rechten oberen Bildrand.

Nicht allein die offensichtliche Parallele des Sujets der Maskerade in Ensors Gemälde mit der Kunst Cindy Shermans legitimiert die Referenz dieses Werks. Darüber hinaus findet sich – beispielsweise bei den *Hollywood/Hampton Types* – ganz subtil die Thematisierung des Alters. So scheinen die äußeren Zeichen des Alterungsprozesses in beiden Fällen Motiv für die Existenz der Masken zu sein. Bei Ensor bestehen diese aus tatsächlichen Masken, bei den Frauen Shermans (weniger greifbar) anhand der Verwendung von Schminke und Kleidung. Anders als Ensors *Alte* insistieren diese jedoch auf der mittels falscher Körperteile, Perücken und Make-up illustrierten Maskerade.

Allerdings verfügt die Künstlerin über die vermeintliche Möglichkeit, diesen, die Oberfläche eines Bildes bezeichnenden, Schleier beiseite zu schieben, um infolgedessen in einen Tiefgrund blicken zu lassen. Damit indiziert sie die hermeneutische Dimension des Kunstwerks, welche in der Vorstellung besteht, das Kunstwerk besitze eine innere Wahrheit und Bedeutung, zu welcher der Interpret vordringen könne⁷³³.

In der Hypothese, die auf Ensors Gemälde abgebildete Frau habe alle um sie verteilten Masken abgenommen und präsentiere hier schließlich ihr „wahres“ Gesicht und damit ihre „wahrhaftige“ Identität – hinter jeder einzelnen der fünfzehn Masken habe sich dementsprechend das Gesicht allein einer alten Frau verborgen – dürfte die Interpretation des Gemäldes mit jener zu Shermans *Hollywood/Hampton Types* korrespondieren. Hinter deren 26 Gesichtern ist ebenso nur eine einzelne Frau zu finden: “And suddenly you understand that the lie is the illusion that each of us is quite different, that the truth of identity is that in fact we are all the same. Underneath the multifarious disguises lies our fundamental human nature.”⁷³⁴

⁷³³ Krauss 1993, S. 174.

⁷³⁴ Campbell-Johnston 2003.

Insofern ließe sich eine, hinter den differenzierten Masken versteckte⁷³⁵, Persönlichkeit mit diesen Bildern von Persönlichkeitsäußerungen in Einklang bringen, interpretierte man die unterschiedlichen Erscheinungen als zerlegte und zerschnittene Elemente einer einzelnen Identität, welche wie durch ein Prisma aufgelöst erscheine⁷³⁶.

Cindy Sherman könnte schließlich die Überzeugung des ebenso mit der Photographie arbeitenden Künstlers Thomas Ruff teilen, eine Photographie könne nur die Oberfläche der Dinge ablichten, wohingegen das Bild, welches er von einer Person mache, nichts mit dieser Person zu tun habe⁷³⁷. Diese Vorstellung impliziert wiederum die Präsenz einer nicht sichtbaren und dennoch erfahrbaren Persönlichkeit hinter der Oberfläche. Möglicherweise dürften die *Hollywood/Hampton Types* als bildliches Symbol dieser Position fungieren.

“But you are still thinking in terms of a life with a real face. The mask does not deceive and is not deceived. How about putting on a new mask, turning over a new leaf, and starting another life? On these days of masks, we can put on a new look unconcerned with yesterday or tomorrow.”⁷³⁸

Ebenso wie die auf Ensors Gemälde Bezug nehmende Interpretation einer mit der Abnahme der Masken möglichen Erkenntnis einer dahinter liegenden, inneren Wahrheit, berechtigen die *Hollywood/Hampton Types* zu einem differenzierten Rezipienteneindruck. Ein Vordringen zu dieser inneren Wahrheit, wenn sie denn existierte, sei aufgrund der scheinbar unendlichen Repetition von Masken impraktikabel. So multiplizieren sich die Gesichter. Gleichzeitig bleibt jedoch eine Photographie von Sherman – in ihrer gewöhnlichen Gestalt in struktureller Referenz zu den Bildern der Serie – aus. Definitiv ist der Blick auf ein “reales” Gesicht hinter den Masken nicht gegeben.

Diesen Gesichtspunkt kann Shermans Arbeit *Untitled #316* (Abb. 39) gewissermaßen in einer Union illustrieren. So verschmelzen mehrere verschiedene Masken in der

Auch: Likeness and Beyond: Portraits from Africa and the World, S. 13, zit. in: Danto 1991, S. 8: „Gute Portraits ... [sic!] konkretisieren das portraitierte Individuum und deuten an, dass unter der Vielfalt der Erscheinungsformen des Lebens die auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebrachte ‚Idee‘ eines bestimmten menschlichen Wesens, wobei ‚Idee‘ im platonischen Sinn als unveränderliche Form gemeint ist, sowohl repräsentiert als auch bewahrt wird. Eine solche Überzeugung gibt den Selbstportraits der zeitgenössischen Photographin Cindy Sherman einen Sinn, die sich, was an Rembrandts Selbstportraits erinnert, wieder und wieder in zahllosen Kostümen und Kulissen repräsentiert, doch nie einen Hehl daraus macht, dass das Bild ein Bild von ihr ist, von ihr und über sie allein.“

⁷³⁵ Die Wortwahl der Verben „verstecken“ und „verbergen“ soll hier bewusst die damit assoziierte Möglichkeit, das Verborgene oder Versteckte zu „finden“, provozieren.

⁷³⁶ Matthew Weinstein: Cindy Sherman, in: Goetz 1994, S. 54-58, hier: S. 55.

⁷³⁷ Thomas Ruff, zit. in: Burgbacher-Krupka 1991, S. 16.

⁷³⁸ Kobo Abe: *The Face of Another*, Tokyo 1967, zit. in: Sobieszek 1999, S. 174.

1995 entstandenen Arbeit zu einer, schließlich aus mehreren Masken zusammengesetzten, Konstruktion.

Die Maske reflektiert einen Aspekt in Shermans Kunst, der für diese als Symbol fungieren kann. *Untitled #316*, eine hochrechteckige Arbeit der Maße 121,9 auf 81,3 Zentimeter, zeigt eine wiederum aus verschiedenen Maskenstücken zusammengesetzte, besonders an Stirn und Wangen tiefe Einschnitte aufweisende Maske. Sowohl die explizit sichtbaren Kleberänder, als auch die Schichtung der Maskenteile und die Absenz eines trotz der Einschnitte nicht einsehbaren „Dahinters“ drängen zur Deutung dieser Maske und entsprechend möglicherweise der Maske im Allgemeinen als ein eigenständig autonomes Objekt. Selbst unter Gewaltanwendung scheint es nicht entfernt werden zu können. Mit dem Versuch des Abnehmens offenbart sich jeweils eine weitere, darunter liegende Maske.

Mit ihren Arbeiten präsentiert Sherman dem Rezipienten in gewisser Weise ein Lexikon weiblicher Identitäten, welche durch die Verkörperung durch ein Einzelindividuum die Vielzahl auch für den Betrachter möglicher Identitäten demonstrieren⁷³⁹. Im Rückbezug zu Thomas Luckmanns Analyse einer zu beobachtenden Identitätsproblematik der Gegenwart scheinen die Bilder der Serie zudem die These des Kritikers Jeffrey Deitch zu repräsentieren, die Suche nach einem absoluten Selbst habe sich in die konstante Suche nach neuen Alternativen verwandelt⁷⁴⁰. Dementsprechend kann die Pluralisierung der Gesellschaft mit der Pluralität potentieller Lebensstile anhand der Differenzen zwischen Shermans Einzelbildern verbildlicht werden:

„Faces denote the culture that surrounds them, and modern culture has been progressively viewed as discontinuous, fragmented, and ruptured.“⁷⁴¹

Indem dem Rezipienten mit den seriellen Elementen multiple Identitätsmodelle zugänglich gemacht werden, scheint die Wahl zwischen den Modellen ebenso wie der Wechsel zwischen ihnen in gewissem Grad möglich.

Allerdings demonstriert die Arbeit *Untitled #316* ebenso, dass bestimmte Determinanten existieren, welche trotz eines absoluten Willens ein bestimmtes Ziel unrealisierbar werden lassen. Shermans „sexy earth mama“, *Untitled #362*⁷⁴², aus den *Hollywood/Hampton Types* intendiert beispielsweise unverkennbar einen erotisierenden Betrachterbezug. Dieser muss jedoch durch die Determinante des äußeren Erscheinungsbildes – insbesondere ihrer, zumindest in der gängigen Vorstellung von

⁷³⁹ Laue 1996, S. 52.

⁷⁴⁰ Jeffrey Deitch: *Post Human*, New York 1992, o. S., zit. in: Sobieszek 1999, S. 187.

⁷⁴¹ Ebd., S. 179.

⁷⁴² Cindy Sherman, zit. in: Koestenbaum 2000, S. 150. Cindy Sherman: *Untitled #362*, 2000, aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*.

Ästhetik, vollkommen unvoreilhaftigen Zähne – misslingen. Identität und deren als Merkmale im allgemeinen Wortgebrauch verstandene Charakteristika, wie gesellschaftlicher Stand, Ethnizität, Geschlecht, Beruf, sexuelle, geographische, religiöse oder politische Präferenz, werden offenkundig nicht allein durch eine ideologische Wahl gestaltet, sondern sind außerdem in weiten Teilen prädestiniert. Entgegen einer umfassenden Wahlfreiheit existieren somit deutliche Limitationen⁷⁴³. Durch die Undurchführbarkeit der Entfernung der Maske trotz, anhand der Kratzspuren dokumentierter, physischer Gewaltanwendung und Brutalität könnten diese Determinanten auf *Untitled #316* versinnbildlicht sein.

Weniger positiv als mit der Wahl- und Wechsellmöglichkeit zwischen den differenzierten Identitätsmodellen scheint der negative Aspekt eines Zwangs zum Tragen von sich unendlich multiplizierenden Masken mit *Untitled #316* signalisiert. Claude Cahun, eine in der Literatur mit Sherman assoziierte Künstlerin, konturiert diesen Zwang sprachlich:

“Under this mask, another mask [...] I will never be finished removing all these faces.”⁷⁴⁴

Den Abschluss der in diesem Kapitel angebotenen Interpretationsmodelle veranschaulicht die, den Hintergrund zu den Frauen der *Hollywood/Hampton Types* bildende, leere Fläche. Zwar differiert sie in Folge der verschiedenen Lichtverhältnisse auf den jeweiligen Bildern leicht, dennoch wird sie hier in ihrer annähernden Monochromie als einheitlicher Hintergrund vorausgesetzt. Im Rekurs auf die Projektionsflächen für die Bilder der *Rear Screen Projections* (Abb. 40) sollen die Hintergründe der *Hollywood/Hampton Types* ebenso als “Projektionsfläche” betrachtet werden, welche, statt Landschaften, Stadtansichten oder Innenräume zu projizieren, eindeutig als leere und dabei für eine Projektion disponible Projektionsfläche interpretiert wird. Dementsprechend kann sie Deutungen der Frauen im Vordergrund provozieren.

Das Diktat zur scheinbar endlosen Vervielfältigung der Masken, beziehungsweise der Identitätsmodelle, basiere innerhalb dieses Interpretationsstranges auf der Hypothese, dass sich hinter den Masken nichts, also keine Authentizität, kein “wahres” Gesicht und keine innere Bedeutung verberge. Würde man dem Appell Hugo von

⁷⁴³ Vgl. Lucy R. Lippard: *Scattering Selves*, in: Rice 1999, S. 27-42, hier: S. 34: So sind, Eleanor Antin zufolge, “The usual aids to self-definition – sex, age, talent, time, and space – [...] merely tyrannical limitations upon my freedom of choice.”

⁷⁴⁴ Claude Cahun, zit. in: Lichtenstein 1992, S. 66.

Hofmannsthals folgen und die versteckte Tiefe an der Oberfläche suchen⁷⁴⁵, muss sich beinahe zwangsläufig die Fragestellung nach dieser Tiefe an der Oberfläche der Frauen der *Hollywood/Hampton Types* aufdrängen. Diese bestehen aus nichts weiter als aus Oberfläche, da sie keine real existierenden Individuen dieses Aussehens, sondern vollständige Fiktionen darstellen. Dementsprechend provozieren die Bilder die Perspektive auf Identität als falschen Traum und auf das Individuum als eine „Indefinit-Person mit wechselnden Kostümen“⁷⁴⁶.

So ließen sich die *Hollywood/Hampton Types* auch als direkter oder unbewusster Kommentar zu Andy Warhols vielzitiertem und differenziert interpretierten Statement verstehen:

„If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.“⁷⁴⁷

Die Zugehörigkeit dieser Thematik zu einem Kapitel der Überschrift „Warenfetisch“ mag vorerst befremdlich wirken. So wird hier vorrangig die Vorstellung von Identität fokussiert. Mit dem einleitenden Zitat Shermans konnte ein erster Anknüpfungspunkt hergestellt werden. Das Gesicht, der Körper wurde mit einer Leinwand als einer formbaren, materiellen Ware gleichgesetzt. Insofern ließe sich die These ableiten, Ware konstituiere Identität, zumindest die nach außen projizierte Identität. Daraus erklärte sich wiederum der hier als „Fetisch“ definierte Drang nach Modulation und eigener Einflussnahme der Identität. Die insbesondere in der letzten der drei Interpretationsmöglichkeiten genannte Nihilierung einer Identität hinter der Fassade bestätigte so die Ästhetisierung von Oberfläche und materieller Ware.

⁷⁴⁵ Hugo von Hofmannsthal: „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“, in: Hofmannsthal 1979, S. 268.

⁷⁴⁶ Jauch 1991, S. 75.

Auch Binswanger 2006: „Hinter Shermans manischem Kostümfest erscheint die tödliche Gefahr des völligen Identitätsverlustes.“

⁷⁴⁷ Warhol / Berg 1967, S. 40.

Exkurs: Metakunst. Wirkungsmechanismen und -potential der Bildenden Kunst

1. **Kunstkontext. Konzept versus Ware**

Shore und Simon scheinen von zwei wesentlichen antagonistischen Auffassungen auszugehen, was den Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft betrifft.

Synoptisch soll zunächst der Blick der beiden Künstler auf die durch sie dokumentierten Kunstwerke gegenübergestellt werden.

So nimmt Shore mit seiner Indifferenz gegenüber Bildern von Bildern dem Betrachter die Illusion einer eigenen, außergewöhnlichen „Kunstwelt“. Dagegen reiht er vielmehr Photographien von Erzeugnissen des Kunstkontextes generalisierend in die (abgebildete) Welt ein. Mit der formalen Gleichförmigkeit geschieht eine wahrgenommene Gleichschaltung jeglicher abgebildeter Objekte – darunter eben auch der Kunstwerke. So wenig Aufmerksamkeit, wie ihnen durch den Photographen zuteil wird, mag ihnen auch in der Gesellschaft gegeben werden. Ihre Existenz scheint formalen Kriterien geschuldet, während ihr Anspruch auf eine Bedeutungsebene nihiliert wird. Zwar sind Kunstprodukte ebenso Teil des gesellschaftlichen Lebens (wie Fernseher, Mahlzeiten, Toiletten, Kühlschränke oder menschliche Kontakte), verfügen jedoch über keinerlei oder minimal gesellschaftspolitisches Gewicht.

Taryn Simon kehrt diese These in ihr genaues Gegenteil. Zwar zeigt auch sie mit dem Bild zweier, dem Betrachter vertraut scheinender, Arbeiten die umfassende und dennoch gedanklich vernachlässigte Präsenz von Kunst im Alltag. Anders als Shore vermindert sich aus ihrer Sicht damit jedoch nicht der Wirkungsgrad. Vielmehr kann sich dieser sogar um eine politische Dimension potenzieren. Der Text ihrer Arbeit spricht dezidiert von der Möglichkeit, politische Einstellungen und ästhetische Wahrnehmung durch Kunstwerke beeinflussen zu können.

Allerdings scheint Simon selbst diese politische Schlagkraft (in Anbetracht der beiden auf ihrer Arbeit abgebildeten Gemälde Downings) in kritischen Zweifel zu ziehen. Liegt also ihr Standpunkt gar nicht so weit von demjenigen Shores entfernt?

Für ein erschöpfendes Fazit sollen nicht allein die von den Künstlern abgebildeten Kunstprodukte berücksichtigt werden, sondern auch ein sich davon absetzendes, allgemeineres Kunstverständnis, welches der Rezipient in ihren Arbeiten durchscheinen

sehen mag. Wie anhand der Vielzahl von Fragesätzen innerhalb des vorliegenden Exkurses versucht wird zu vermitteln, liegt es durchaus im Wesen der Arbeiten begründet, dass Fragestellungen und kritische Überlegungsprozesse durch ihre Betrachtung freigesetzt werden. Kunst ist also in beiden Fällen auch als Anstifter zu Reflexion zu verstehen. Um dies jedoch zu erreichen, erfordern die künstlerischen „Endprodukte“ ein dem Schaffensprozess vorausgehendes Konzept. Unabhängig von der jeweiligen Motivation und Intention, folgen Shore und Simon einem Konzept, welches über die Werke dem Betrachter nachvollziehbar werden mag. Für keinen der Künstler gilt offensichtlich das Prinzip der „l’art pour l’art“⁷⁴⁸, beide wenden sich in ihren Arbeiten sogar deutlich davon ab. Ohne auf kunstwissenschaftliche Definitionen von Conceptual Art zurückgreifen zu wollen⁷⁴⁹, Shore und Simon in Vergleich mit „ausgewiesenen“ Vertretern zu setzen und davon ausgehend Analogien sowie Diskrepanzen aufzuzeigen, kann hier dennoch das Konzept als sie verbindendes Element angenommen werden. Dieses Konzept erwartet eine gedankliche Partizipation beim Betrachter. Womit synoptisch ein Bogen zum Thema der Dissertation geschlagen und die Legitimation dieses Exkurses geklärt werden kann. Kunst bildet fraglos nur für einen geringen prozentualen Anteil der Gesellschaft (Künstler, Kuratoren, Sammler, Museumspersonal) das Zentrum des Alltags. Für den Großteil befindet sie sich tatsächlich, teilweise sogar vollständig vernachlässigt, in dessen Randbereich. Shore und Simon zeichnen eben diesen Umstand nach. Und dennoch erheben ihre Arbeiten gleichzeitig den Anspruch, über diese Peripherie hinaus gewisse Aussagen treffen zu können, Denkanstöße zu geben und bestimmte Blickweisen und bereits vorgefertigte Sehmechanismen zu überprüfen.

Der folgende Exkurs wird also von zwei gegensätzlichen und dennoch auch in wichtigen Elementen ähnlichen Positionen bestimmt. Insbesondere werden ausgewählte Arbeiten von Stephen Shore sowie von Taryn Simon intensiv und aus verschiedenen Blickwinkeln befragt. Die Gegensätzlichkeit lässt sich polarisierend in zwei Thesen fassen: Shores bildlicher Aufgriff des Kennedy-Zitats „Art is Truth“, sowie Simons Auffassung von „[...] multiple truths attached to every image, depending on the creator’s intention, the viewer and the context in which it is presented“⁷⁵⁰. Die sich

⁷⁴⁸ Dem „Grundsatz, dass die Kunst von allen übrigen Lebenszusammenhängen losgelöst nur für sich selbst da sein müsse“ (Jahn / Haubenreiser 1995, S. 493) widersprechen sowohl Shore als auch Simon, indem sich ihre Kunst eben genau in diesen „übrigen Lebenszusammenhängen“ bewegt und damit zum Teil ihrer Arbeiten wird.

⁷⁴⁹ Worin die Verfasserin auch ihre generelle Schwierigkeit mit der Anwendbarkeit festgesetzter Definitionen innerhalb einer Untersuchung zeitgenössischer Kunst zum Ausdruck bringen möchte.

⁷⁵⁰ Taryn Simon, in: Taryn Simon photographs secret sites, TEDGlobal 2009, in:

daraus ergebenden Denkanstöße gehen dementsprechend zwar von differenzierten Ausgangspunkten aus, können aber in ähnlichen Fragestellungen und Diskursen münden.

Gemein ist dieser Untersuchung der Fokus auf Rezeptionsmechanismen sowie Wirkungsvermögen von Produkten der Bildenden Kunst. Beiden Positionen liegt es an einer Involvierung des Betrachters: Von einer Selbstreflexion der eigenen Kunstwahrnehmung über die allgemeinere Auseinandersetzung mit Kunstwerken als Kulturgüter, also beinahe omnipräsenten Alltagsobjekten, zu Überlegungen zu einer möglichen Funktionalisierung von Kunst und der unbewussten Auslieferung in eine potentielle Beeinflussung. Aufgrund der Aussagen, welche – durch den Vermittlungsträger Kunst – möglicherweise über eine Gesellschaft getroffen werden, ist es fraglos unerlässlich, dieses Organ selbst und insbesondere seine Funktionsweisen und Wirkungskraft genauer zu untersuchen.

2. Stephen Shores „ART“. Der Objektcharakter des Kunstwerks

In wenigen Fällen kann die Hinführung zu einer Thematik mit deren plakativster Verbildlichung auch ihrer anschließenden Argumentation standhalten. Trotzdem möchte hier ein Versuch gewagt werden.

In Stephen Shores Arbeit *Amarillo, Texas, July 1972* (Abb. 41) leuchten drei farbige Buchstaben vor einem wolkenfreien, blauen Horizont. Angelehnt an einen Weidezaun, vor einer grünen Wiese mit vereinzelt Bäumen, könnte es sich bei den Buchstaben um in Plastik eingeschweißtes Heu handeln. In direkter Relation zum Holzzaun darf man ihre Höhe als annähernd menschengroß voraussetzen. In den Primärfarben stehen dort nun ein rotes A, ein gelbes R sowie ein blaues T, was sich von links nach rechts tatsächlich als ART liest. Während das A noch aufrecht und vergleichsweise stabil gegen den Zaun lehnt, knickt das R schon leicht nach rechts weg, vermutlich da die Last der oberen Buchstabenhälfte die Tragfähigkeit des rechten unteren Fußes übersteigt. Das T schließlich ist stark (etwa 20 Grad) nach rechts geneigt und provoziert dementsprechend den Eindruck einer fragilen Situation. Eine strukturelle Bildanalyse – auch aufgrund der Intention des Künstlers nicht zu vernachlässigen – teilt den Bildraum horizontal in drei ähnlich große Bildräume

(Wiesenebene vor dem Gatter, ebene und leichte Hügellandschaft hinter dem Gatter und Himmel). Diese Dreiteilung erfährt ihren parallelen Aufgriff im aus je drei waagrecht verlaufenden Holzbalken bestehenden Gatter. Links wird ein Baum in dunklem Grün vom Bildrand etwa mittig beschnitten. Auch im rechten Bildrand zeigt Shore die Gattertür nur in einem minimal als diese erkennbaren Anschnitt. Demgegenüber bleiben der obere wie untere Bildrand von weiteren Bildelementen ungebrochen.

Vom ikonographischen zum ikonologischen Bildbegreifen: Es darf mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass Shore zum Zeitpunkt der Aufnahme um die Existenz von Barnett Newmans Arbeit *Who's afraid of red, yellow and blue* (in vier Variationen, 1966-1970)⁷⁵¹ wusste. Die Verwendung derselben Reihenfolge der Primärfarben könnte dementsprechend als Referenz des Produzenten der Heuballen oder als Referenz Shores gedeutet werden.

Wieweit darf hier schließlich der Rezipient die plakative Deutung treiben? Oder sollte man die Arbeit auf der anderen Seite gar nicht ernst nehmen und sie als humorvolles Stilleben nicht mit Profundität aufladen? Reicht das Bild des Wortes „Kunst“ aus, um es als Sinnbild von Kunst, vielmehr als Sinnbild von dessen Verständnis in der Gesellschaft, zu verstehen? Wird die Arbeit damit als bloß ironischer Kommentar oder gar als Witz diskreditiert?

Zu einer möglichen Interpretation der Arbeit als Metabild soll im Folgenden eine aus den *American Surfaces* gelöste Bildgruppe argumentativ herangezogen werden. Auf fünfzehn der in *American Surfaces* veröffentlichten Arbeiten⁷⁵² zeigt Shore dezidiert Wandbilder und deren unmittelbare Präsentationsräume. Der Anspruch der jeweiligen „Kuratoren“ dieser Raumsituationen reicht von, durch eine mehrfache Logoverwendung erkennbare Werbung⁷⁵³ eines bestimmten Produktes bis zur Hängung eines

⁷⁵¹ Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1966, in: Meyer 2003, S. 143; Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II*, 1967, in: ebd., S. 144; Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1966-1967, in: ebd., S. 144-146; Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969/70, in: Zweite 1999, Abb. 61.

⁷⁵² Stephen Shore: *Montgomery. Alabama, June 1972*, in: Shore 2005a, S. 36; *Stephen Shore: Santa Rosa. New Mexico, June 1972*, in: ebd., S. 48; *Stephen Shore: Farmington. New Mexico, June 1972*, in: ebd., S. 58; *Stephen Shore: Farmington. New Mexico, June 1972*, in: ebd., S. 59; *Stephen Shore: Durango. Colorado, June 1972*, in: ebd., S. 68; *Stephen Shore: Kanab. Utah, June 1972*, in: ebd., S. 75; *Stephen Shore: Tucumcari. New Mexico, June 1972*, in: ebd., S. 89; *Stephen Shore: Amarillo. Texas, June 1972*, in: ebd., S. 94; *Stephen Shore: Amarillo. Texas, June 1972*, in: ebd., S. 101; *Stephen Shore: Oklahoma City. Oklahoma, June 1972*, in: ebd., S. 112; *Stephen Shore: St Louis, Missouri, July 1972*, in: ebd., S. 120; *Stephen Shore: New York City. New York, July 1972*, in: ebd., S. 130; *Stephen Shore: New York City. New York September-October 1972*, in: ebd., S. 160; *Stephen Shore: Palm Beach. Florida, January 1973*, in: ebd., S. 195; *Stephen Shore: Jacksonville. North Carolina, January 1973*, in: ebd., S. 206.

⁷⁵³ Stephen Shore: *Durango. Colorado, June 1972*, in: ebd., S. 68.

hochpreisigen Kunstwerks⁷⁵⁴. Ein Großteil der Photographien verwischt jedoch bewusst eine derart klare Zuweisung der Bestimmung der Bilder, wofür eine Ursache auch in der konsequenten Einheitlichkeit der Bildstruktur zu suchen ist. Shores Bildaufbau wird von einer durchgängig bewussten „Schnappschussästhetik“ bestimmt, die den Bildinhalt strukturell als eine im Vorbeigehen aufgenommene „Unspektakularität“ definiert. Dies belegen auch die Asymmetrie der photographierten Objekte sowie ihre eindeutig als „dilettantisch“ zu bezeichnende Lichtsituation. In ihrer Darstellungsweise mischen sich diese Bilder von Bildern dementsprechend absolut ungebrochen unter die anderen *American Surfaces* – Bilder von Mahlzeiten, Häusern, Tankstellen, Schaufenstern, Fernsehern, Toiletten, Betten und Menschen. Ihre Bildkonstruktion passiert stringent gleichrangig, vollkommen unabhängig ob es sich um die Wiedergabe einer grotesken Begegnung eines Landschaftsbildes (mit, am Rahmen fixierter, Visitenkarte des Künstlers und handschriftlicher Preisangabe) und der darunter liegenden Tapete mit Indianermotiv⁷⁵⁵ oder um ein Originalgemälde von Degas⁷⁵⁶ handelt. Letzteres erfährt keinerlei gesonderte Aufmerksamkeit innerhalb der für diese Untersuchung gebildeten Gruppe der Metabilder. Ebenso wenig, wie wiederum diese Bilder selbst eine differenzielle Rolle innerhalb der Gesamtserie spielen. Ihre weder über- noch unter-, sondern vielmehr nebengeordnete Präsenz innerhalb der *American Surfaces* soll anhand eines herausgegriffenen Beispiels bekräftigt werden.

Seite 194 und 195 (Abb. 42) der durch den Künstler selbst redaktionell gestalteten Publikation *American Surfaces* von 1995 (Phaidon Press Limited) zeigt die Gegenüberstellung zweier Einzelbilder im unteren Seitenteil⁷⁵⁷. Links (*West Palm Beach*, S. 194) ist eine rechteckige Steinmauer aus fünf auf fünf Blöcken zu sehen, die rechts an eine Hauswand anschließt, die wiederum etwa ein bis zwei Meter hinter der Mauer einrückt und damit einen zur linken Seite offenen Raum bildet. Der Bildraum ist von einer intensiv kontrastreichen Hell-Dunkel-Situation bestimmt. Während die Mauer selbst stark ausgeleuchtet ist, wird ihr Hintergrund in einen ebenso tiefen Schatten gehüllt. Auch aufgrund der Lichtverhältnisse, insbesondere aber aufgrund des, für den Betrachter der Mauer, irritierenden Paradoxon ihrer Existenz und

⁷⁵⁴ Stephen Shore: *New York City. New York September–October 1972*, in: ebd., S. 160.

⁷⁵⁵ Stephen Shore: *Kanab. Utah, June 1972*, in: ebd., S. 75.

⁷⁵⁶ Stephen Shore: *New York City. New York September–October 1972*, in: ebd., S. 160.

⁷⁵⁷ Dabei ist anzumerken, dass die hochformatige Buchausgabe von *American Surfaces* die durchgängig querformatigen Arbeiten Shores entweder mit jeweils zwei Photographien auf einer, dementsprechend vier auf einer Doppelseite, mit drei Arbeiten auf einer Doppelseite, dementsprechend einer Leerstelle auf einer der Seiten oder aber, wie in diesem Fall, mit nur je einer Photographie pro Seite, was zu zwei Leerstellen pro Doppelseite entweder auf deren oberer oder unterer Hälfte führt, zeigt.

gleichzeitig wahrgenommener Funktionslosigkeit erhält Shores Bild eine erhebliche Abstraktionsebene.

Dieser Arbeit wird nun *Palm Beach* (S. 195) gegenübergestellt, deren Bildinhalt sich deutlich von jeglicher Abstraktion absetzt. In der, aus der Zentralität verschobenen, annähernden Bildmitte befindet sich ein gerahmtes Kreide- oder Aquarellbild. Darauf ist eine dunkelhaarige Frau in sitzender Haltung mit auf die Hände gestütztem Gesicht im Dreiviertelprofil abgebildet. Sie trägt ein taubenblaues Stoffhemd mit kurzen Ärmeln sowie eine Stoffhose derselben Farbe. Ihre Füße sind unbekleidet. Eine Front aus Bäumen in variierenden Grüntönen bildet ihren Hintergrund. Der obere Bildrand beschreibt in hellem, relativ einheitlichem Pastellblau den Himmel. Rechts unten befindet sich eine, für den Betrachter von Shores Arbeit, nicht identifizierbare, schwarze Signatur.

Die Spannung jedoch, welche in der Gegenüberstellung von *West Palm Beach* und *Palm Beach* liegt, entsteht durch den Hintergrund des auf *Palm Beach* abgebildeten Wandbildes. Dieser greift in einer formalen Analogie die rasterförmige Blockstruktur der Mauer von *West Palm Beach* auf. Während sich auf der linken Seite die verschiedenen Grauabstufungen bis zu den Polen weiß und schwarz auf Lichteinfall, den Verschleiß der Mauer, also grundsätzlich auf natürliche Faktoren zurückführen lassen, generieren diese auf der rechten Seite die antiken Figürchen der Tapete in Grisaille-Optik. Je drei unterschiedliche, hochkantige Blöcke sind in gleichmäßiger Wiederholung auf der Tapete abgebildet. Insgesamt zeigen sie antik anmutende Szenarien mit Blumen, Obst, kleineren Tieren sowie Atlanten, Putten und einer weiblichen Büste.

Die kongruente Struktur der beiden Bilder wirft zwei scheinbar konkurrierende Deutungslinien auf.

Durch allein den Einbegriff der Photographie eines für den Betrachter funktions- und bedeutungslosen Gegenstandes wie der Mauer auf *West Palm Beach* in eine künstlerische Arbeit, erhält diese vorerst eine Form der Signifikanz und Wertschätzung in ihrer Funktions- und Bedeutungslosigkeit. Übersehbare Details erhalten plötzlich gleichrangige Relevanz mit den Sujets der klassischen Kunstgeschichte (Portrait, Landschaft), insofern sie durch den Künstler diese Erhöhung erfahren. In Mangel einer ästhetischen Dimension oder einer lesbaren Deutungsebene verkehrt *West Palm Beach* das Genre des Stillebens in dessen provokativen Gegenentwurf – und stellt ihn

dennoch mit diesem gleich. In einer scheinbaren Antithese zur ikonologischen Referenzebene des Stillebens, liegt dem Betrachter von Shores Arbeiten vorerst die Anerkennung ihrer Oberflächlichkeit nahe: „Artworks that attend to the everyday are not arguments; they do not offer resolutions or indeed even rational observations.“⁷⁵⁸ Jedoch findet gerade in dieser vermeintlichen Positionslosigkeit eine klare Positionierung statt: Das abgebildete, vorerst unwichtige Objekt wird mit seinem Einzug in die Galerie, das Museum, den Ausstellungskatalog oder das Künstlerbuch zu einem durch den Künstler und für den Betrachter wichtigen Artefakt. Ein wesentliches Merkmal der Pop-Art lässt sich in der Stilisierung einer Schnittmenge von Massenkultur und Kunst ausmachen. In der zeitlichen Verortung von *American Surfaces* und darüber hinaus im Wissen um die unmittelbare Phase vor deren Entstehung, die Shore im direkten Umfeld zu dem „Prototyp“ der Pop-Art, Andy Warhol, verbracht hatte⁷⁵⁹, ist der Schritt zur Interpretation von Shores Arbeiten innerhalb dieser Linie verführerisch nahe liegend. Dementsprechend ließe sich *West Palm Beach*, insbesondere aufgrund ihrer außergewöhnlichen Lichtsituation und ihrer direkten Gegenüberstellung mit einem „Kunstobjekt“, als eine künstlerische Aufforderung betrachten, den Alltag als Kunst zu erleben. Gleichmaßen die Kunst aufgrund ihres, mit banalen Alltagsgegenständen oder -situationen gemeinsamen, „Wiedererkennungswertes“ „gesellschaftsfähig“ und massentauglich zu machen.

Bleibe da nicht die Frage nach dem Wiedererkennungswert der hier präsentierten Mauer offen. Anders als Andy Warhols Suppendosen, Roy Lichtensteins Comicstrips, Claes Oldenburgs „Giant Objects“ oder Tom Wesselmanns Pinups geschieht hier eben keine Überführung eines im Alltäglichen verwurzelten Themas in den Kunstkontext, ebenso wenig wie eine daraus resultierende Rekontextualisierung. In *West Palm Beach* fehlt schlechthin der, eine erste Einordnung ermöglichende, Kontext. Was bedeutet dementsprechend die scheinbare Aufwertung eines für den Betrachter mit keiner Funktion oder Bedeutung verknüpften Objekts? Die Multiplikation von 0 mit 1 ergibt selbstverständlich keine 1, sondern bleibt eine 0. Allein durch die Verschaffung von Aufmerksamkeit (durch das Hängen des Bildes an eine Galerie- oder Museumswand, durch den Abdruck in einem Künstlerbuch oder Ausstellungskatalog) bleibt diese Aufmerksamkeit dennoch ohne Fixpunkt.

⁷⁵⁸ Stephen Johnstone: Introduction / Recent Art and the Everyday, in: Johnstone 2008, S. 12-23, hier: S. 21.

⁷⁵⁹ Shore 1995.

Im Umkehrschluss gäbe die formale Analogie der Bilder *West Palm Beach* und *Palm Beach* so möglicherweise die Indikation zu folgender Deutung: Die effektive Auflösung eines klar zu ikonographierenden Bildinhalts in *West Palm Beach*, die Gleichzeitigkeit von Gegenständlichkeit und Abstraktion ohne sinnversprechende Bildelemente, könnte als Verweis verstanden werden, den Fokus in Shores Photographien nicht auf Inhalt, sondern vielmehr auf Form zu lenken. Sinn und Funktion – durch eine inhaltliche Interpretation zu gewinnen – dürften dementsprechend gegen 0 gehen. Die Mauer bleibe auch sinnbildlich eine Mauer, welche den Betrachter vor einer substantiellen Erkenntnis unterhalb der Oberfläche ausschließt. Wiederum übertragen auf sein Gegenüber *Palm Beach* beschränken sich Bedeutung und Funktion auch für das darauf abgebildete Bild nur vor dem Hintergrund formaler Kriterien. Die Oberfläche bleibt Oberfläche⁷⁶⁰, unabhängig der Bildinhalte. Das, zumindest in den Augen des Produzenten und Käufers, „Kunstwerk“ auf *Palm Beach* entkräftigt durch seine Spiegelung mit der Mauer auf *West Palm Beach* jeglichen aufkommenden Anspruch der Profundität. Seine Existenz innerhalb der *American Surfaces* schuldet das kleine Gemälde also nicht seinem Inhalt, sondern formalen Charakteristika, wie der darunter liegenden Tapetenstruktur. Das Bild erhält scheinbar den absolut gleichrangigen Stellenwert wie die, dem Betrachter ohne Sinn und Funktion präsentierte, Mauer. Kunst als materielle Oberfläche ohne Gehalt und Nutzen?

Eine befriedigende Interpretation könnte in der Mitte zwischen den beiden angeführten antithetischen Polen liegen.

Da die Assoziation der aus *American Surfaces* gelösten Gruppe der Wandbilder mit den Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Louise Lawler nahe liegen mag, könnte ein Heranziehen dieser zur Aufschlüsselung jener von Belang sein. Auch Lawler lässt den Betrachter an „in situ“-Situationen teilhaben, indem sie Kunstwerke in ihrem Umraum – größtenteils privaten Wohnräumen, Lagern oder Museen – photographiert⁷⁶¹. Lawler wählt in vielen Fällen einen Bildausschnitt, der dem Kunstwerk selbst geringeren formalen Anteil gewährt als dessen Umwelt, indem dieses angeschnitten und aus der Bildmitte an den Rand verschoben wird. Auch wenn Lawlers Fokus weniger auf dem Werk selbst liegt, sondern auf der Darstellung seiner Distribution

⁷⁶⁰ Vgl. die letzte der drei Interpretationsvariationen zu Cindy Shermans Masken, S. 202-203, sowie das darauf angewandte Zitat Andy Warhols, Fußnote 755, S. 203.

⁷⁶¹ Jack Bankowsky: Does Louise Lawler make you cry?, in: Kat. Basel 2004, S. 75-90, hier: S. 75.

und Rezeption⁷⁶², bleibt es dennoch das Bestimmungselement der Photographie. Das künstlerische Werk allein ist der Grund für Lawlers Beschäftigung mit dem abgebildeten Ort, ist dementsprechend Existenzgrundlage einer erneuten künstlerischen Arbeit.

So wie die präsentierten Kunstwerke innerhalb ihres Kontextes wahrgenommen werden, wird die Rezeption des Kontextes wiederum durch die Präsenz der Kunstwerke bedingt. Das „[...] autonome Kunstwerk [wird] als eine Fiktion [ausgewiesen], da dieses seit jeher in soziale, historische und thematische Kontexte verstrickt ist.“⁷⁶³

Trotz der fraglos vorhandenen, formalen sowie inhaltlichen, Unterschiede von Shores und Lawlers Arbeiten wird der Betrachter in beiden Fällen mit einem durch die Bilder mit Inhalt – in einem vorerst rein materiellen Sinn – aufgeladenen, Raum konfrontiert. Dies provoziert unwillkürlich eine Reflexion über das Bild an dem ihm von menschlicher, bewusster Hand zugeordneten Raum. Und in einem zweiten Schritt wohlmöglich schließlich eine allgemeinere Auseinandersetzung mit dem Umgang der Gesellschaft mit „der Kunst“, weniger abstrakt: mit Kunstwerken und deren Vermittlung. Und in einem dritten Schritt mit der eigenen Involvierung innerhalb dieses Gefüges.

Schließlich ist der Betrachter zwar auf der anderen Seite des Bildes vom Bild, befindet sich selbst jedoch ebenso innerhalb einer Präsentationssituation, vergleichbar jener der dargestellten Motivik. Der Rezipient nimmt bei der Betrachtung von Shores oder Lawlers Arbeiten räumlich denselben Standpunkt ein wie der Künstler zum Zeitpunkt der Aufnahme – nämlich vor einem künstlerischen Werk.

Am eindrücklichsten wird diese Metaebene mit Shores *New York City, New York, March-April 1973* (Abb. 43). Die Photographie zeigt einen Mann mit Blue Jeans und weißem Hemd, der vom Bildrand bei den Knien, dem Unterarm und am Hals beschnitten wird. Sein Gesicht und seine Identität sind dementsprechend nicht zu erkennen. In ihrer linken Hand hält die Person einen Stapel Photographien, deren oberste sich als die etwa 10 Monate zuvor entstandene Aufnahme *Kanab*⁷⁶⁴

⁷⁶² „Beim Dokumentieren vorgefundener Situationen dezentriert Louise Lawler den Blick auf die Ränder der Kunst und exponiert die Bedingungen ihrer Präsentation, ihr Dispositiv.“, in: Philipp Kaiser: Einführung, in: Kat. Basel 2004, S. 9-11, hier: S. 10.

Auch: „Lawlers Fotografien erzählen vom ‚Leben‘ der Kunstwerke in den modernen westlichen Gesellschaften. Viele Arbeiten sind nur fragmentarisch wiedergegeben, um den komplexen ‚Austausch‘ zwischen den jeweiligen, mehr oder weniger institutionalisierten Räumen und den Bildern besser thematisieren zu können.“, in: Helmut Draxler: Art into culture. Ausstellung als soziale Konvention, in: Kat. Köln 1998, S. 73-75, hier: S. 73.

⁷⁶³ Philipp Kaiser: Einführung, in: Kat. Basel 2004, S. 9-11, hier: S. 10.

⁷⁶⁴ Stephen Shore: *Kanab. Utah, June 1972*, in: Shore 2005a, S. 75.

ausmachen lässt. Diese wiederum dokumentiert die Hängung eines gerahmten Landschaftsidylls auf einer Tapete mit Indianermotiven. Hier findet also unbeschwert und unauffällig eine Verdoppelung der Ebenen statt, die – ohne darauf Anspruch zu erheben – von philosophisch-existentialistischem Ausmaß sein mag: Der Rezipient betrachtet auf der Photographie einen weiteren Rezipienten, der in einen Rezeptionsprozess einer weiteren Photographie begriffen ist, welche die Betrachtung eines Bildes an einer Wand darstellt. Der Betrachter – gehen wir nun von der sozusagen letzten Instanz aus – wird auf seine eigene Betrachtungssituation zurückgeworfen, auf seine Rolle innerhalb der Rezeptionsmechanismen.

Diesen Argumentationsschlüssen zufolge bilden die in diesem Kapitel besprochenen Photographien Shores und Lawlers den Ausgangspunkt, von dem aus eine Betrachtung des Umgangs der Gesellschaft mit Kunstwerken, vielleicht sogar von deren Stellenwert, ermöglicht und – mehr noch – veranlasst wird.

Susan Sontags Position „Our junk has become art. Our junk has become history.“⁷⁶⁵ könnte auch bei einem ersten Blick in Shores Bilder von Bildern zu finden sein. Der Betrachter mag sich bei der Wahl des Präsentationsmodus (Verschiebung aus der Bildmitte, ungenügende Lichtsituation, quantitative Unterrepräsentation innerhalb der Gesamtserie) des unwillkürlichen Eindrucks kaum zu erwehren, Shore ließe ihn an seinem despektierlichen Blick auf den Kunstgeschmack seiner Umgebung teilhaben. Formal betrachtet, scheint Shore nicht mehr und nicht weniger Achtung vor einem Originalgemälde Degas' zu haben, als vor einem goldgerahmten, kitschigen Ölporträt einer stereotypen Spanierin mit tiefem Ausschnitt und schräg gelegtem Kopf⁷⁶⁶. Beide Photographien zeugen vermeintlich von wenig Respekt gegenüber den dargestellten Objekten. Dennoch findet sich in eben derselben formalen „Schnappschussästhetik“ die Aufnahme *New York City, New York, March-April 1973* (Abb. 43), die ein vom Künstler selbst geschaffenes Kunstwerk zeigt. Unabhängig ob man darin eine Abwertung seiner eigenen Kunst oder aber eine Aufwertung der anderen abgebildeten Bilder sehen möchte, die Gleichberechtigung seiner eigenen Arbeit ließe sich vorrangig dahingehend deuten, dass Shore selbst sich einer Bewertung enthält, wohingegen er möglicherweise diejenige der Betrachter geradezu herausfordert.

⁷⁶⁵ Sontag 2002, S. 69.

⁷⁶⁶ Stephen Shore: *Oklahoma City, Oklahoma, July 1972*, in: Shore 2005a, S. 112.

Die zwar hochaktuell scheinende Diskussion um Bestimmungsfaktoren von Kunst und Nicht-Kunst⁷⁶⁷, welche jedoch schon beinahe eine Tradition innerhalb der Kunstgeschichte seit dem Impressionismus bezeichnet, ist auch in Shores Fall zu assoziieren.

Worin wiederum letztendlich ein Bogen zum auf diese Thematik hinführenden Bild *Amarillo, Texas, July 1972* zu schließen ist. Der Betrachter mag sich weniger mit Shores persönlicher Position zur Kunst und deren gesellschaftlicher Präsenz auseinandersetzen, sondern vielmehr mit diesen Themen selbst. Inwieweit handelt es sich um ein Kunstobjekt, wenn es sich doch als eben dieses definiert? Welche Kriterien führen zu möglichen Zweifeln an dieser Einschätzung? Aber auch: Ist dies ein mit dem Kunstverständnis einer breiten Öffentlichkeit korrespondierendes Bild? Reicht es für einen Großteil der Gesellschaft aus, bunte Objekte, die den deutlichen, in diesem Fall wörtlichen, Anspruch auf ihre Wertigkeit als Kunst erheben, als diese zu verstehen? Oder sind es vielmehr sogar eben diese Kriterien, – Farbigkeit und klare Definition – welche sie für die Gesellschaft als Kunst „massentauglich“ machen? In relativer zeitlicher Nähe zum allgemein verbreiteten Unverständnis der monochromen Malerei des Abstrakten Expressionismus, beispielsweise der *Black Paintings* von Robert Rauschenberg, Frank Stella oder Mark Rothko, mag *Amarillo, Texas, July 1972* eine Fußnote zum öffentlichen Aufschrei dieser Tendenzen bilden, indem sie den scheinbar mit diesem Aufschrei geforderten Gegenentwurf präsentiert. Parallel kann sie ebenso als Referenz auf Objekte der zeitlich kongruenten Pop-Art gelesen werden – und auf deren Außenwirkung.

Greift man die farbige Analogie zu Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue?* auf, dürfte die in dessen Titel gestellte Frage in Shores Photographie als der Lächerlichkeit preisgegeben interpretiert werden. Die mit Newmans Werken, den überdimensionalen, monochromen Farbflächen, assoziierte Vermittlung des Sublimen, das philosophische Konzept des „Grabens in metaphysischen Geheimnissen“⁷⁶⁸, ist in Shores Arbeit derartig nicht-präsent, dass diese Nicht-Präsenz geradezu spürbar wird. Der Betrachter empfindet vor *Amarillo, Texas, July 1972* nicht allein keine Furcht, sondern betrachtet in Reflexion von Newmans Titel diese Furcht als absurd. Hier scheinen sich zwei antagonistische künstlerische Positionen gegenüberzustehen.

⁷⁶⁷ Beispielsweise die 2012 erschienene Publikation *Ist das Kunst – oder kann das weg?*, Saehrendt 2012.

⁷⁶⁸ Barnett Newmans Beschreibung der Künstler seiner Gegenwart, deren „imagination is [...] attempting to dig into metaphysical secrets. To that extent [their] art is concerned with the sublime.“, in: Newman 1990, S. 140.

Innerhalb Shores Auseinandersetzung, beziehungsweise seiner Provokation der Auseinandersetzung des Betrachters, mit dem Stellenwert und dem Funktionsspielraum der Kunst findet sich auch *Cedar Springs Road, Dallas, Texas, June 5, 1976* (Abb. 44) aus der Serie *Uncommon Places*. Gegenstand des Bildes ist ein rechteckiger (Leucht-) Kasten. Darauf ist in Druckbuchstaben zu lesen: „John F. Kennedy said: ‚ART IS TRUTH‘“. Es handelt sich hier weniger um ein wörtliches Zitat, als vielmehr um die freie, da prägnantere Synopse einer Rede des, zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits 13 Jahre verstorbenen, ehemaligen US-Präsidenten⁷⁶⁹. Jene Ansprache zu Ehren des Dichters Robert Frost beinhaltet insbesondere das Gebot zu Kunstfreiheit in der Demokratie und die Funktion der Künstler, mittels ihrer Kunst Kritik an bestehenden Verhältnissen zu leisten. Dem Betrachter von Shores Arbeit bleibt indessen dieser Hintergrund unbekannt. Er ist lediglich mit dem Zitat – in Großbuchstaben – und der Nennung seines Urhebers konfrontiert. Und ist nun dazu aufgefordert, sich dazu zu befragen: Ist Kunst gleichbedeutend mit Wahrheit⁷⁷⁰? Entspricht dies tatsächlich meinem eigenen Standpunkt, meiner Erfahrung, meinem Eindruck? Handelt es sich hierbei nur um ein Charakteristikum oder sogar um eine Aufgabe von Kunst? Und, um auf das Einzelbild und die dieses beinhaltende Serie zurückzufinden: Inwieweit geht es Shore um die Vermittlung von „Wahrheit“? Kann der Betrachter in den Bildern etwas davon erkennen? Und schließlich: Welche Konsequenzen hat dieses Erkennen auf das Verständnis des Betrachters von Kunst und von der Zeit und der Gesellschaft, die diese abbildet?

Die hier aufgeworfenen Fragen konstituieren schließlich auch die Relevanz dieses Kapitels für den Gesamtzusammenhang der vorliegenden Dissertation. Wenn im Vorlauf von „Gesellschaft“ gesprochen wurde, ist damit ja in erster Linie von der amerikanischen Gesellschaft die Rede.

Und ist Kunst nun Wahrheit? Kann sie ein wahrhaftiges Bild des „Everyday America“ liefern? Oder will die Wahrscheinlichkeit, mit der es sich bei dem Kasten mit Kennedys Zitat um einen Leuchtkasten handelt, der jedoch unbeleuchtet bleibt, einen

⁷⁶⁹ John F. Kennedy.: Rede am Amherst College, 26.10.1963: „If art is to nourish the roots of our culture, society must set the artist free to follow his vision wherever it takes him. We must never forget that art is not a form of propaganda; it is a form of truth. [...] In free society art is not a weapon and it does not belong to the spheres of polemic and ideology. Artists are not engineers of the soul. It may be different elsewhere. But democratic society—in it, the highest duty of the writer, the composer, the artist is to remain true to himself and to let the chips fall where they may. In serving his vision of the truth, the artist best serves his nation.“ <http://arts.endow.gov/about/Kennedy.html>.

⁷⁷⁰ Ein Aufwerfen der philosophischen Diskussion um das Wesen von Wahrheit ist zwar an dieser Stelle durchaus möglich, soll hier jedoch umgangen werden.

Hinweis liefern auf das Ausbleiben von „Erleuchtung“, das heißt von Erkenntnis und Klarsicht?

Shore selbst gibt eine mögliche Antwort, die jedoch eine klare Positionierung vermeidet: „The photographic image turns a piece of paper into a seductive illusion or a moment of truth and beauty.“⁷⁷¹ Die Betonung liegt selbstverständlich auf „or“.

3. Politische Intervention innerhalb des Kunstkontextes und Politisierung der Kunst. Die Bilder der CIA-Kunstsammlung und Taryn Simons CIA-Bild

In derselben Rede Kennedys, welcher das von Shore abgebildete Zitat „Art is truth“ entstammt, findet sich die Forderung, Kunst müsse in demokratischen Gesellschaften frei von Propaganda, Ideologie und ihrem Einsatz als „Waffe“ bleiben.

Dieses Postulat wird in Taryn Simons Arbeit *The Central Intelligence Agency, Art, CIA Original Headquarters Building, Langley, Virginia, 2007* aus der Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* untergraben.

In einem, dem Konzept des „White Cube“ folgenden, Ausstellungsraum, dessen Boden, Wände und Decke zwar weiß und dennoch von verschiedener Materialität sind, hängen zwei abstrakte Arbeiten. Beide Werke sind mit je einem weißen Seil, das auf die jeweilige Länge der Arbeit zwischen zwei schwarzen Pfeilern gespannt ist, ausgestattet. Während der Boden über eine glänzend weiß beschichtete, einheitliche Oberfläche verfügt, besteht die Decke aus quadratischen Paneelen. Vier dieser Paneele sind durch gleich große, flache, mattierte Flutlichter ersetzt. Diese definieren eine relativ homogene Lichtsituation. Dementsprechend sind auch beide Wandarbeiten professionell ausgeleuchtet.

Das dem Betrachter gegenüber liegende Gemälde stellt ein zur linken Seite ausgerichtetes Parallelogramm dar. Auf der in Holz gerahmten, weiß grundierten Leinwand sind in drei Reihen je vier Kreise in gleichmäßigem Abstand angeordnet. Bis auf die beiden rechten Kreise der unteren Reihe und den äußeren rechten Kreis der mittleren Reihe sind die übrigen neun schwarz. Die drei Kreise im rechten unteren Bildrand ergeben die Form eines Dreiecks. Im Uhrzeigersinn liest der Betrachter eine Farbgebung von rot, gelb und blau.

⁷⁷¹ Shore 2007, S. 122.

Rechts vom Betrachter, vor einem Durchgang an der äußeren rechten Seite des Raumes, befindet sich ein Gemälde in einer symmetrischen Form, welche sich in einer Ineinanderschiebung aus verschiedenen geometrischen Figuren (Trapezen, Dreiecken, Parallelogrammen) in jeweils monochromen Farbflächen (violett, braun, grün und himmelblau) zusammensetzt.

Vorerst den visuellen Teil der Arbeit Simons erfahrend, geht der Betrachter voraussichtlich von einer „konventionellen“ Ausstellungssituation innerhalb einer Galerie oder eines Museums aus. Diese Normalität wird allein durch zwei, zwar vielleicht unauffällige, dennoch jedoch befremdliche Faktoren gebrochen: Sowohl mag die gespannte Schnur, welche offensichtlich als Absperrung vor dem Werk dienen soll, zu nah an die Arbeiten gerückt erscheinen, um diese Funktion bei regulärem Ausstellungsbetrieb erfüllen zu können. Auch kann die menschenleere, steril anmutende Raumsituation beim Betrachter Verwunderung auslösen.

Im Einbegriff des der künstlerischen Arbeit immanenten Titels und Textteils von *The Central Intelligence Agency, Art, CIA Original Headquarters Building, Langley, Virginia* erfährt der möglicherweise bereits ansatzweise irritierte Betrachter die Hintergründe des photographischen Sujets. In einem ersten Schritt wird er mit dem Ort der Aufnahme konfrontiert, dem Hauptsitz des amerikanischen Geheimdienstes, sowie mit der Existenz einer diesem unterstellten Kommission für Bildende Künste, welche für den Ankauf von Werken zur Ausstellung in den Bürogebäuden verantwortlich sei⁷⁷². In einem weiteren Schritt klärt ihn Simon über die Urheberschaft der beiden Gemälde durch den amerikanischen Maler Thomas Downing und die Voraussetzung seiner Präsentation innerhalb der Sammlung durch eine Dauerleihgabe der Vincent Melzac Collection auf⁷⁷³. Sowohl der Maler, als auch der Besitzer der beiden Werke werden vom Text als wichtige Figuren innerhalb des Aufbaus Washingtons als Kunst- und Kulturzentrum hervorgehoben⁷⁷⁴.

Der Textteil gibt außerdem zur kulturellen Involvierung der CIA Aufschluss: „Since its founding in 1947, the Agency has participated in both covert and public cultural diplomacy efforts throughout the world. It is speculated that some of the CIA's involvement in the arts was designed to counter Soviet Communism by helping to popularize what it considered pro-American thought and aesthetic sensibilities. Such involvement has raised historical questions about certain art forms or styles that may have elicited the interest of the Agency, including Abstract Expressionism.“

⁷⁷² Simon 2007, S. 43.

⁷⁷³ Ebd..

⁷⁷⁴ Ebd..

Der Text spricht klar von einer Spekulation, die CIA habe ihre kulturelle Involvierung zur Verfolgung strategischer, politischer Ziele genutzt. Ebenso kennzeichnet es der Text als Mutmaßung, es existierten bestimmte Kunstrichtungen (beispielsweise jene, welcher sich auch Thomas Downing zurechnen lässt), die für die CIA zur Förderung als „pro-amerikanisch“ erachteten Gedankenguts und ästhetischer Wahrnehmung dienten. Da die Formulierung unbestimmt bleibt, ob es sich hier um eine Protegierung bestimmter Künstler oder, in Folge dessen, auch um die intendierte Einwirkung auf die gesellschaftliche Kunstrezeption handeln mag, dürfen für die Interpretation beide Fälle als denkbar supponiert werden.

Kunst also als durchaus nicht der Wahrheit, sondern der patriotischen „Gedankenwäsche“ verpflichtet? Kunst gar als Vision des Schreckensbildes radikaler Politpropaganda, als „eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“⁷⁷⁵?

Interessanter als die Frage nach den tatsächlichen Zielen der CIA innerhalb ihrer kulturpolitischen Handlungsfähigkeit, erscheint für die vorliegende Arbeit jedoch vielmehr die Überlegung um die Möglichkeit des Erreichens dieser (potentiellen) Ziele – also einer derartigen Beeinflussung politischer Einstellung durch die Kunst. Dazu wird ein erneuter Einbezug der photographischen Arbeit relevant. Denn eben diese wird der Betrachter nach dem Lesen des Textes wiederum zur Überprüfung bestimmter Fragestellungen heranziehen wollen: Und noch einmal ein Parallelogramm mit neun schwarzen und drei primärfarbigem Kreisen sowie eine geometrische Verschachtelung verschiedener Formen und Farben sehen. Verändert sich aufgrund des Textes sein Blickwinkel auf die beiden Werke? Nimmt er differenzierte Hinweise auf ihre Hintergründe und ihre (eventuale) Funktion wahr? Sicherlich geschieht nach erfolgtem Informationsgewinn eine veränderte Wahrnehmungsstruktur. Das Bild wird nicht, wie zuvor, visuell erfasst, sondern gezielt und bewusst abgesucht. Analog zur Aufgabe der vorerst gefassten Bildinterpretation – eines gewöhnlichen Ausstellungszusammenhangs – passiert eine intensive Insistenz zur Umdeutung der Situation. Der Betrachter wünscht sich nach der textuellen auch eine visuelle Demaskierung des Abbildungsgegenstandes. Aufgrund seiner Besetzung mit einem politischen Motiv innerhalb des geschriebenen, soll sich dieser nun auch innerhalb des photographischen Elements als Teil eines anti-kommunistischen Verschwörungsplans, eines kulturellen Versuchslabors, einer Propagandamaschinerie oder dergleichen offenbaren. Wohingegen eine Überführung des Kontextes in jenen

⁷⁷⁵ Mit dem Namen Adolf Hitlers unterschriebene Bronzegravur im Haus der Kunst (von 1937 - 1945 „Haus der Deutschen Kunst“) in München.

präfigurierten des Textes anhand von greifbaren Tatsachen ausgeschlossen bleibt. Die beiden Werke Downings liefern keinerlei Beweise für ihre mögliche Nutzbarmachung innerhalb einer politischen Manipulationsstrategie. Im Vergleich zu – mehr oder weniger – gezielten Versuchen der politischen Indoktrination durch kulturelle Erzeugnisse⁷⁷⁶ ist die Filterung hier vorerst kaum erfolgreich.

Fraglos offensichtlicher wäre die politische Ein- und Außenwirkung eines künstlerischen Artefakts beispielsweise mit einer Photographie der Büste George Bushs (1982 von Marc Mellon) gewesen. Auch diese befindet sich in der Sammlung der CIA und wird in deren Büroräumen präsentiert⁷⁷⁷. Simon wählt jedoch nicht die überlebensgroße und, auch deshalb, heroisierende Bronzestatue des ehemaligen US-amerikanischen Präsidenten⁷⁷⁸, sondern zwei abstrakte Arbeiten, deren politische Relevanz sich, zumindest scheinbar, erst aufgrund des Textes ergibt.

Allein die Begriffe von Ordnung und Systematik, welche sich durch die geometrischen Formen destillieren lassen, könnten als politische Richtungsweisung verstanden werden. Historisch betrachtet besteht sicherlich zudem eine politische Positionierung in der Abgrenzung zur Strömung realistischer, figurativer Malerei. Deren Synonym stellte zur Entstehungszeit der Arbeiten Downings fraglos der Sozialistische Realismus dar. Der hohen Abbildungsintention (der Nähe zur Wiedergabe der optischen Erscheinung der Wirklichkeit) wird als klarster Gegensatz die abstrakte Malerei entgegengestellt, die sich anhand geometrischer Formen und einheitlicher Struktur jeder Art des Verweises entzieht. Dem (scheinbaren) Fehlen der Idealisierung der Darstellungsobjekte setzt man das offensichtliche Bekenntnis zu Ästhetik und Reduktion auf formgebende Elemente entgegen. Reicht es allerdings für eine Positionierung aus, sich allein als antagonistisches Gegenstück zu definieren? Ist die Vermittlung „anti-sowjetischer“ Ideologie gleichzusetzen mit der Kommunikation „pro-amerikanischer“ Anschauung?

Besteht, von den vorausgehenden Überlegungen ausgehend, tatsächlich die Möglichkeit der Einflussnahme eines Kunstwerks auf die Einstellung des individuellen

⁷⁷⁶ Die unter Nazi-Herrschaft entstandenen Filme Leni Riefenstahls, die Plastiken Josef Thoraks und Arno Brekers sowie die Architektur Albert Speers oder P.L. Troosts stehen hier stellvertretend für eine allgemein bekannte und offensichtliche Strategie der Politisierung von kulturellen Gütern – seitens der Politiker sowie auch der Künstler (über den Anteil letzterer innerhalb dieses Prozesses bis heute disputiert wird). Vgl. beispielsweise: Mathieu 1997, S. 97: „An die Stelle der ‚l’art pour l’art‘-Ästhetik wollte Goebbels seine Volk- und Kunst-Theorie setzen, in der seiner Propaganda zufolge Künstler und Volk zu einer neuen Einheit zu beiderseitigem Nutzen zusammengeschmolzen werden sollten.“

⁷⁷⁷ <https://www.cia.gov/about-cia/headquarters-tour/virtual-tour-flash/flash-movie-text.html>.

⁷⁷⁸ Vgl. die Abbildung auf <http://www.marc Mellon.com/bush1.html>.

Betrachters? Mit Simons Aussage, sie habe sich dazu entschlossen, „to look inward at that which was integral to America’s foundation, mythology and daily functioning“⁷⁷⁹ könnte man dies bestätigt sehen. Betrachtet sie jede der Arbeiten von *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* und damit auch das besprochene Werk als Produkt dieser Untersuchung, muss man annehmen, dass es sich – ihrer Ansicht nach – bei der Funktionalisierung von Kunst auch um ein integrales Element des Fundaments, der Mythologie und des Alltags Amerikas handelte. Interessanterweise scheint Simon also genau die (gemutmaßte) Position der CIA-Kunstkommission zu teilen. Der Intention, auf das Unterbewusste (pro-amerikanisches Gedankengut und ästhetisches Empfinden) auf dem indirekten Wege (im Gegensatz zur expliziten Stellungnahme) über das Kunstbetrachten einzuwirken, entspräche dem (zumindest versuchten) Eingriff auf einen Bereich dieser „Wesenszüge“ Amerikas. Aber dennoch: Punkte als Basis einer – provokativ gesprochen – Gehirnwäsche?

Selbstverständlich ergeben sich für den heutigen Betrachter der Photographie Simons andere Assoziationen zu Downings Arbeiten als zu deren eigener Entstehungszeit, den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Insbesondere Damian Hirsts *Spot Paintings* (1986-2011), deren Quantität⁷⁸⁰ – auch oder allein – für ihre Popularität spricht, oder die *Polka Dots* der Künstlerin Yayoi Kusama, die seit mehreren Jahrzehnten in obsessiver Repetition auch Architektur, Designobjekte und Menschen als Träger ihrer Punkte einsetzt⁷⁸¹, dürften dem Betrachter als weitaus prominentere Beispiele für das malerische „Phänomen“ des Punktes/Kreises gelten als der, kaum in Ausstellungen wichtiger Institutionen repräsentierte, Thomas Downing⁷⁸². Welche Differenzierung würde nun die Punkte Downings zu für die Ziele der CIA „wertvolleren“ machen, als diejenigen Hirsts (dessen strukturelle Anordnung zudem mit jener Downings vergleichbar ist)? Ist nicht vielmehr die durch den Text antizipierte Potenz der Arbeiten Downings bezüglich politisch-kultureller „Erziehung“ durch die Assoziation mit den Arbeiten Hirsts oder Kusamas unterminiert?

Erweitert man das Assoziationsspektrum zu den Punkten Downings, findet sich eine passende farbliche Analogie zu einer Arbeit Shores, welche im vorangegangenen

⁷⁷⁹ Taryn Simon, in: Taryn Simon photographs secret sites, TEDGlobal 2009, in: http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html.

⁷⁸⁰ Als Referenz können unter anderem die mehr als 300 *Spot Paintings* gelten, welche zwischen Januar und Februar 2012 innerhalb der Ausstellung *The Complete Spot Paintings 1986-2011* in acht Städten und elf Filialien der Gagosian Gallery zu sehen waren. <http://www.gagosian.com/exhibitions/d-january-12-2012>.

⁷⁸¹ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/yayoi-kusama>.

⁷⁸² Vgl. die Biographie Thomas Downings auf <http://www.connercontemporary.com/artists/thomas-downing/?view=bio>.

Kapitel intensiv besprochen wurde. *Amarillo, Texas, July 1972* zeigt die drei Komplementärfarben in der eben gleichen Reihenfolge wie Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue* – und Thomas Downings Gemälde. Ohne einen direkten Bezug nachweisen zu wollen und in dem Bewusstsein, dass sich eine derartige Kongruenz ebenso rein zufällig ergeben haben könnte⁷⁸³, mag sich der Eindruck einer politischen Wirkungsfähigkeit von Downings Werk dennoch reduzieren. Die weltweit gültigen Grundelemente der Farblehre – überspitzt dargestellt – als „pro-amerikanisch“ zu deklarieren, ergibt in der Konsequenz weniger das Bild eines großenwahnsinnigen Machtanspruchs, sondern vielmehr das einer lächerlichen Farce.

Der Betrachter mag sich nun in einer paradoxen Situation befinden, indem er sowohl keine die Behauptungen des Textes stützenden Indizien innerhalb der Photographie finden konnte, als auch das Bild selbst die Thesen des Textes zu entkräften scheint. Eben diese Situation kann jedoch als die Intention des Werks in seiner Gesamtheit (Bild- und Textelement) betrachtet werden. Der Betrachter soll auch hier, ähnlich wie bei Shore, in einen aktiven Prozess der Selbstbefragung verstrickt werden. Gerade der, aufgrund von Abstraktion und äußerster Reduktion der Referenzialität, entstandene Eindruck, politische Beeinflussung könne hier doch kaum oder nur begrenzt stattfinden, kann eine Reihe von konsequenten Fragestellungen freisetzen. Inwieweit kann Kunst Propaganda sein und dennoch Kunst bleiben? Kann ich als Betrachter unbewusst von Produkten der Bildenden Kunst in meiner Wahrnehmung über die Kunst hinaus gesteuert werden?

Sollte man schließlich dem Kunstwerk ein derartiges Wirkungspotential überhaupt zugestehen – worin besteht dann wohl jenes der Arbeiten Taryn Simons, in deren Geltungsbereich der Betrachter sich derzeit unmittelbar bewegt? Bei *The Central Intelligence Agency, Art, CIA Original Headquarters Building, Langley, Virginia* ist festzustellen, dass sich Simon außerhalb ihrer scheinbar „consistently objective voice“⁷⁸⁴ äußert. Statt eines Tatsachenberichts besteht ein Großteil ihres Bildtexts in diesem Fall aus Mutmaßungen. Zwar kennzeichnet sie jene als solche⁷⁸⁵, behält jedoch ihre wissenschaftliche, objektiv scheinende Ausdrucksweise bei. In der Vermengung von Tatsachen (Herkunft der ausgestellten Bilder, Ort der Präsentation) mit theoretischen Behauptungen (politische Ziele bei der Förderung bestimmter künstlerischer Positionen) ist trotz der Aufrichtigkeit des Textes eine Richtung angelegt, welcher der Betrachter

⁷⁸³ Schließlich handelt es sich um die drei Grundfarben der Farblehre und damit um eine grundlegende Basis künstlerischen Handelns.

⁷⁸⁴ Lange 2008.

⁷⁸⁵ Vgl. „It is speculated [...]“ sowie „[...] that may have [...]“, in: Simon 2007, S. 43.

bei seiner Rezeption folgen solle. Tatsächliche Objektivität, also die Nennung offizieller Fakten⁷⁸⁶, endet bei der Wiedergabe von nicht verifizierten Spekulationen. Indem diese in den Text eingestrickt werden, offenbart sich eine subjektive Entscheidung für ihren, zumindest potentiellen, Wahrheitsanspruch. Wäre die Vermutung nämlich von der Autorin Simon als unglaubwürdig bewertet worden, hätte sie diese höchstwahrscheinlich nicht in ihren Text verwoben. Damit verortet sich Simons Arbeit selbst innerhalb einer mitunter politisch motivierten Kunst⁷⁸⁷. Ließe sich dementsprechend ihre Kunst ebenso funktionalisieren, wie sie es bei Downings Arbeiten in Betracht zieht? Möglicherweise in weit plausibleren Ausmaße. Im Vorwort zu *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* werfen Elisabeth Sussman und Tina Kukielski den Skeptizismus an der politischen Effizienz von Bildern auf. Anhand der Ästhetisierung von Kunst sei die Fähigkeit der Dokumentarkunst zur politischen Einmischung seit den 1970er Jahren in Frage gestellt worden. „[...] [O]bjectivity was implicated on the grounds that it was morally and ethically questionable.“⁷⁸⁸ Die Verfasserinnen sehen Simon als Erbin einer Gegenbewegung, welche Bild und Text in einen konzeptionellen, sozio-politischen Kontext zusammengeführt habe⁷⁸⁹.

Simons Wahl einer klinischen Ausstellungssituation zweier, dem Ästhetischen in offensichtlich hohem Maße verpflichteten, Werke mag also auch auf einen bisher nicht erläuterten Aspekt verweisen: die (mögliche) politische Entscheidung, die Öffentlichkeit von einer politischen Involvierung auszuschließen. Die bewusste Vermeidung jeglicher Realitätsverweise mag dementsprechend vor dem Hintergrund von Unterdrückung und Verdrängung einer potentiellen Einflussnahme auf diese Realität verstanden werden. In der Evokation dieser Mechanismen stellt sich Simon unmissverständlich gegen eine derartige Kontextverweigerung. Trotz ihrer scheinbar objektiven Ausdrucksweise und der vorhandenen ästhetischen Dimension ihres Bildes, erwartet sie höchstwahrscheinlich mehr als eine oberflächliche Betrachtung. Wie bereits dargelegt, zielt gerade die Verbindung von Bild und Text und ihre scheinbare Unvereinbarkeit auf eine geistige Partizipation auf Seiten des Betrachters. Selbst die reine Vermutung einer politischen Involvierung innerhalb des Kunstkontextes erfordert kritische Überlegungen und, zumindest für Simon, eigene politische Implikation in ihre Arbeit. Dass diese wiederum für den Betrachter nachvollziehbar wird, ist dementsprechend kaum eine unbewusste Konsequenz, denn eine strategische Zielsetzung. Ein

⁷⁸⁶ Wobei zugegebener Maßen auch die eigene Auswahl der Fakten die Absolutheit der Objektivität bricht.

⁷⁸⁷ Auch: „While there is no extreme political framing in Simon’s *American Index*, it is intrinsically political.“, in: James 2009.

⁷⁸⁸ Elisabeth Sussman und Tina Kukielski: Introduction, in: Simon 2007, S. 11-15, hier: S. 13.

⁷⁸⁹ Ebd..

Verständnis der Wechselbeziehungen kulturellen Erlebens und politischer Anschauungen kann – und möglicherweise auch soll – beim Betrachter entstehen. Als Rezipient ist er aufgefordert, das Wirkungspotential von Produkten der Bildenden Kunst zu reflektieren – und vielleicht sogar anzuerkennen.

Ähnlich wie in der zitierten Rede Kennedys wird Kunst hier nicht als „l'art pour l'art“ definiert – weder, dem Text zufolge, durch die CIA, noch durch Taryn Simon selbst. Anders als jedoch Kennedys Entwurf, welcher die Kunst als eine Art Übersetzung der Wirklichkeit verstehen möchte, geht es hier deutlich um strategische Richtungsweisung. In jedem Fall jedoch befindet sich der Betrachter im Fokus. Obwohl Teil des „Verborgenen und Ungewohnten“, scheint der Raum in *The Central Intelligence Agency, Art, CIA Original Headquarters Building, Langley, Virginia* dem Betrachter vertraut. Er selbst befindet sich im Augenblick der Betrachtung in einer, zumindest ähnlichen, Situation, wie die Autorin der Photographie zum Zeitpunkt der Aufnahme. Auch die beiden von Simon gezeigten Bilder werden als vertraut wahrgenommen werden – ohne dass die Möglichkeit bestehen sollte, sie je im Original gesehen zu haben oder zukünftig sehen zu können, da sie sich unter Verschluss der Öffentlichkeit befinden. Eben aufgrund der Gewöhnlichkeit der präsentierten Konstellation muss der Betrachter nach Lesen des Textes geradezu bestimmte Wirkungsmechanismen innerhalb seines alltäglichen Umgangs mit Kulturprodukten hinterfragen.

4.1 *The Artist as Anthropologist*⁷⁹⁰?

War zu Beginn der Arbeit auf die Methodik der vorgelegten Dissertation eingegangen worden, ist der Untersuchungsgegenstand der methodischen Erarbeitung auch in Hinblick auf die künstlerische Vorgehensweise von Belang. Dies gilt für jede Auseinandersetzung mit künstlerischem Arbeiten, insbesondere aber bei einer Thematik wie der vorliegenden. Da die Besonderheit von Arbeiten amerikanischer Photographen im Blick auf amerikanische Photographieobjekte herauszuarbeiten ist, ergibt sich unwillkürlich die Aufgabenstellung einer Explizierung der Besonderheiten dieses Blickes selbst. Die diesbezüglichen Fragen spiegeln vorrangig die Hoffnung auf Deutungskonsequenzen wider, die sich aus der künstlerischen Methodik ergeben: Lassen sich hier Gemeinsamkeiten feststellen, deren Auftreten interpretative Rückschlüsse zulassen? Darf – in einem weiteren Schritt – im Vordergrund eben jener möglichen Gemeinsamkeiten von einer „typischen“ Methodik gesprochen werden? Treten bestimmte Strategien unwillkürlich oder im reflektierten Bewusstsein um direkte Konsequenzen bei der Rezeption auf?

Einen Aufriss zur Thematik bietet hier ein Verweis auf Joseph Kosuths Überlegungen zur Position des Künstlers als Anthropologe. Kosuth verweigert sich dem – „typisch anthropologischen“ – Modus der Distanzierung und Kategorisierung von „uns“ und „denen“⁷⁹¹. Die Anthropologie als Wissenschaft sei „*dis-engaged*“⁷⁹², das heißt ungebunden und unbesetzt. Die Problematik der (theoretischen) Anthropologie sei diejenige des „Außenstehen“ („*outside*“) der analysierten Kultur⁷⁹³. Demgegenüber sieht er den Künstler als gleichzeitig „in“ und „über“ der eigenen Kultur: „[...] the artist, as anthropologist, is operating within the same socio-cultural context from which he evolved.“⁷⁹⁴

„The artist perpetuates his culture by maintaining certain features of it by ‚using‘ them. The artist is a model of the anthropologist *engaged* [sic].“⁷⁹⁵ Kunst vereine die Bereiche des Darstellerischen (auf theoretischer) und des Aktionären (auf praktischer

⁷⁹⁰ Kosuth 1991.

⁷⁹¹ Schneider / Wright 2006, S. 24.

⁷⁹² Kosuth 1991, S. 119.

⁷⁹³ Ebd..

⁷⁹⁴ Ebd..

⁷⁹⁵ Ebd., S. 117.

Ebene): „[...] it ‚depicts‘ *while* [sic!] it alters society.“⁷⁹⁶ Dementsprechend bestehe der künstlerische Prozess im Versuch der Einflussnahme auf dieselbe Kultur, die wiederum ihn beeinflusse, von der er gleichzeitig lerne und deren Akzeptanz er suche⁷⁹⁷.

Susan Hiller⁷⁹⁸ formuliert den Verweischarakter von Kunst, den die wissenschaftliche Anthropologie nicht leisten könne: die Irrationalität, Rätselhaftigkeit und das Phantastische („numinous“) der Kunst spiegele die Widersprüchlichkeit von wahrgenommenen Ereignissen, wohingegen sie die Anthropologie objektiviere⁷⁹⁹. Statt jener Distanzierung sei tatsächlicher Zugang, eine empathische Verbindung und die Identifizierung mit einer Kultur nur in der Kunst möglich⁸⁰⁰. Hiller versteht die Potenz der Kunst in ihrer Funktion „[...] as a reliable witness to history, psychology, culture, and the connections between them“⁸⁰¹. Insofern würden künstlerische Arbeiten geschaffen, die von den Künstlern als ebenso ästhetisch (als Träger subjektiven Ausdrucks) wie „nützlich“ („useful“) (als Ausdruck kultureller Tendenzen und Werte) intendiert seien⁸⁰².

Sind die fünf Positionen, auf die sich die vorliegende Arbeit konzentriert, Teil dieses von Hiller formulierten Aggregats? Zweifellos werden sie ihrem ästhetischen Anspruch auf subjektive Darstellung genügen. Eindeutig entziehen sie sich dem Verständnis von Dokumentarismus und Objektivität. Lassen sie sich aber ebenso eindeutig als bewusster Ausdruck gesellschaftlicher Strukturen behandeln?

Trotz der im Folgenden versuchten Einordnungs- und Verständnismöglichkeit sollte die Heterogenität der möglichen Blickwinkel für den Leser präsent bleiben. Dies möchte anhand der Rolle Stephen Shores einleitend gezeigt werden. Gleichzeitig besteht weiterhin die hier zu erhebende und festigende These einer gemeinsamen Struktur, deren Merkmale Hinweise auf ein Verständnis der Arbeiten geben können.

⁷⁹⁶ Ebd..

⁷⁹⁷ Ebd., S. 120. Vgl. auch Jonathan Watkins: Every Day, in: Sparks / Watkins 1998, S. 5-19, hier: S. 16: „What this artist does is in direct response to what confronts him, implying a subservience to what already exists at the same time as adding to it.“

⁷⁹⁸ Susan Hiller ist innerhalb dieser Thematik eine wesentliche Bezugsfigur. Allein der biographische Aspekt ist referenziell: Als studierte Anthropologin entscheidet sie sich unter dem Eindruck der Konfrontation mit einer afrikanischen Skulptur für eine Aufgabe der Anthropologie zugunsten künstlerischer Arbeit. Außerdem beschäftigen sich viele ihrer Arbeiten sowie Texte mit anthropologischen versus künstlerischen, beziehungsweise der Verknüpfung von anthropologischen und künstlerischen Positionen. Vgl. Schneider / Wright 2006, S. 25 und

Susan Hiller: Collaborative Meaning: Art as Experience, 1982, in: Einzig 1996, S. 185-192.

⁷⁹⁹ Susan Hiller: Editor's foreword, in: Hiller 1991, S. 1-5, hier: S. 2.

⁸⁰⁰ Ebd.: „Words ‚about‘ the peoples represented by the marvellous sculpture seemed redundant; the more facts, analyses, and theories I had learned, the further away I felt from any real connection with them, and what I wanted was connection, empathy, identification.“

⁸⁰¹ Ebd., hier: S. 3.

⁸⁰² Ebd..

4.2 Tourist, Ethnologe, Reiseschriftsteller oder Soziologe – eine Diskussion der verschiedenen Rollen Stephen Shores

Bei der Beschäftigung mit Shores Arbeit lassen sich vier differenzierte, sich gegenseitig polarisierende Wege ausmachen, über die sich sein künstlerischer Zugang erklären könnte.

Über den Ausflug zu einer Anekdote aus der Künstlerbiographie wird der Einstieg zu einem ersten dieser Pfade veranschaulicht. Stephan Schmidt-Wulffen berichtet in seinem Text zu Shores *Uncommon Places* von einer der unternommenen künstlerischen Road Trips, welche Shore mit einer Safari-Jacke angetreten habe⁸⁰³. Shore nähert sich hier also – in Voraussetzung einer inhaltlichen Übertragung dieser anekdotischen Randnote – rein äußerlich spielerisch dem Safari-Touristen, den man mit Abenteuerlust und der Suche nach ihm unbekanntem Eindrücken assoziiert, aber auch mit der ganz konkreten Jagd nach wilden Tieren verbindet. Der oft aus der sprachlichen Analogie erfolgte Bogen vom „Schuss“ (oder „shoot“) des Photographen zum tödenden Gewehr- oder Pistolengebrauch fände hier eine Weiterführung und Auslegung. Der Safari-Tourist scheint nicht allein „sehen“ zu wollen, sondern strebt darüber hinaus nach Aneignung. Das Tierfell oder die Photographie dient nicht nur als Souvenir, sondern auch als Zeichen der Eroberung. Indem der Schuss das Objekt vor dem Sucher verletzt oder tötet, wird es für ihn Beute und damit – in seinem Verständnis – Teil seines Eigentums. Bereits der „Tourist“ an sich (ohne den Zusatz der Safari) wird in einem naiven, neugierigen Umgang mit seinem touristischen Ziel verstanden. Die Skulpturen *Tourists* und *Tourists II* von Duane Hanson (1970 und 1988)⁸⁰⁴ scheinen in etwa das Klischee des westlichen Touristen widerzuspiegeln. „Bewaffnet“ mit der – unverzichtbaren – Photokamera wirken sie dennoch – äußerlich – denkbar harmlos in ihrer Naivität. Ihre Ausdruckslosigkeit verrät, dass Interesse und Neugier am Unbekannten – die einmal Motivation zum Reisen gewesen sein dürften – längst von Langeweile und phlegmatischer Gleichgültigkeit zersetzt sind. Und dennoch bleibt auch diese Art des Tourismus nicht gefahr- und bedenkenlos. Verschiedene Publikationen, Ausstellungen und Kolloquien der letzten Jahrzehnte zur Problematik

⁸⁰³ Stephan Schmidt-Wulffen: Stephen Shore's *Uncommon Places*, in: Shore 2005b, S. 7-15, hier: S. 8. Schmidt-Wulffen erwähnt eine Jacke, die dem „Ethnologen entsprechend“ sei. Aus persönlichen Gesprächen der Verfasserin mit Stephen Shore geht hervor, dass es sich um eine Safari-Jacke handelt.

⁸⁰⁴ Duane Hanson: *Tourists*, 1970 und Duane Hanson: *Tourists II*, 1988, in: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/duane_hanson_tourists_2.htm.

der Beziehung zwischen Tourismus und Neokolonialismus⁸⁰⁵ beleuchten die Präsenz von Machtgefällen und Täter-Opfer-Verhältnissen. Hansons *Tourists* können dem Betrachter also noch so naiv, gleichgültig und unbedarft entgegen blicken – ihre körperliche Massivität, ihre räumliche Ausdehnung, verweist auf die Vereinnahmung ihrer Umwelt. Die Kamera wird zum Instrument dieser Vereinnahmung. Im traditionellen Glauben der Aborigines verbindet sich mit der photographischen Aufnahme eines Lebewesens der Verlust eines Teils seiner Persönlichkeit. Ohne derartig weit gehen zu müssen, besteht dennoch die Tatsache, dass es sich bei der Photographie um einen subjektiven Ausschnitt der Realität handelt. Dieser bestimmt sich jedoch nicht durch die Person vor der Kamera – deren Bild entsteht – sondern durch jene dahinter. Insofern bezeichnet die Photographie nicht einen persönlichen Ausdruck der photographierten Person, sondern dessen Interpretation durch die photographierende Person. Der Tourist wird also in dieser Hinsicht zum Eroberer, zum Kolonialherren, zum Missionar – das positive Verständnis vom weltoffenen Entdecker ist bei Hanson vollständig einer erschreckenden Parodie auf den kleingeistigen Touristen gewichen, welcher Reisen nicht antritt, um von fremden Kulturen zu lernen, sondern sich diese „einzuverleiben“ (das Übergewicht der *Tourists* scheint dies visuell zu formulieren). Die Photographie entspricht einer Besitzergreifung.

Der Safari-Tourist verschärft die aufgebrachten Thesen. Bei ihm geht es umso intensiver um Jagd und Bemächtigung. Bereits der Terminus der „Safari“ – wie auch der damit bezeichnete Typus der Reise (ursprünglich Jagdreisen in Ostafrika) – stammt aus der Kolonialzeit⁸⁰⁶.

Kann man nun Stephen Shore in ein erklärendes Verhältnis zum Safari-Touristen setzen, das über das einmalige Tragen einer Safari-Jacke hinausgeht? Darf diese Randnote als Modell für einen Zugang zu Shores Rolle verwendet werden?

Über den Aspekt der Besitzergreifung hinweg assoziiert der Begriff der „Safari“ auch den Moment des Exotischen. Ist dieser bei Shore überhaupt gegeben? Vorerst würde man mit einer klaren Verneinung aufgrund einer groben Einschätzung seiner geographischen und biographischen Hintergründe antworten. Shore wird in demselben Land geboren, wächst dort auf, studiert und arbeitet, das er für *American Surfaces*

⁸⁰⁵ Vgl. beispielsweise die Ausstellung *Kolonialismus ohne Kolonien? Beziehungen zwischen Tourismus, Neokolonialismus und Migration* in der Züricher Shedhalle, 2006, in:

http://archiv.shedhalle.ch/dt/archiv/2006/programm/thematische_reihe/konzept/index.shtml;

Die 'weiße Industrie': Neokolonialismus oder sanfter Tourismus? Diskussion mit Dr. Margit Leuthold, Dr. Franz Kolland, Mag. Stefan Ossman, 2012, in: <http://kef.podspot.de/post/die-weiße-industrie-neokolonialismus-oder-sanfter-tourismus/>;

und insbesondere Mäder 1982.

⁸⁰⁶ Steinhart 2006, S. 113.

und – in Safari-Jacke – *Uncommon Places* bereist und fotografiert. In einer Feinanalyse seiner wiederum sowohl geographischen als auch biographischen Bedingungen ergibt sich allerdings ein gegenteiliges Fazit. Shore wird 1947 in New York geboren, erlebt dort seine Kindheit und Jugend. Seine ersten geographischen Arbeitsfelder befinden sich ausschließlich in New York. Sowohl seine frühen konzeptuellen Arbeiten als auch seine fast dokumentarischen Arbeiten innerhalb Andy Warhols Factory werden auch – neben vielen anderen, mitunter durchaus wichtigeren Faktoren – von seiner Umgebung bedingt. Die Großstadt ermöglicht ihm einen Nährboden, der Experimente und kreative Energien eröffnet und antreibt. Die porträtierten Personen in Shores *Velvet Years* sind – insbesondere auch in deren Zeit (Mitte der 1960er Jahre) betrachtet – außergewöhnliche, sogenannte „bunte Vögel“, die Shore mit seinen klaren Schwarz-Weiß-Aufnahmen nicht allein zusätzlich stilisiert. Gleichzeitig begreift er sie mit seinem Verzicht auf Farbigkeit in einer Anknüpfung an eine bereits existierende Photographietradition vielleicht auch als ebensolche unabdingbaren Elemente New Yorks wie die Hochhäuser oder Ladenfronten bei Berenice Abbott, die Arbeiter bei Lewis Hine oder die Unfälle bei Weegee. New York ist darüber hinaus nicht nur Großstadt an sich. Zudem war sie spätestens nach Ende des 2. Weltkriegs und dem Aufkommen und weltweiten Erfolg des Abstrakten Expressionismus zur Kunstmetropole der westlichen Welt geworden. Damit beinhaltet sie außer einer kulturellen Mittelpunktfunktion auch eine intensive internationale Orientierung. Künstlerpersönlichkeiten wie Louise Bourgeois und Yoko Ono – mit der Gleichzeitigkeit von ausländischer Herkunft und starker persönlicher Verortung in New York – sollen hier als Beispielfiguren die Präsenz von verschiedenen Kulturen im „Melting Pot“ New York City belegen, welche sich selbstverständlich nicht allein auf den Kunstkontext beschränkte. New York scheint, glaubt man dem sogenannten in- und ausländischem „Volksmund“, unter anderem auch in diesem Punkt eine Ausnahme im US-amerikanischen Vergleich. Zwar bleibt die Tatsache der „Einwanderer-Nation“ USA unwiderruflich. Dennoch wird das Nebeneinander differenzierter Kulturen insbesondere mit den New Yorker Stadtteilen (sogar namensgebend „Littly Italy“, „Chinatown“ etc.) erfahrbar, wohingegen es sich in anderen amerikanischen Städten oder auf dem Land eher zu einer stärker national orientierten Masse verwischt. Es darf hier – wenn auch nur anhand von individuellem Eindruck und verschiedenen, kontinuierlich wiederkehrenden persönlichen Äußerungen in verschiedensten Kontexten – von einer gefühlten Differenz der Stadt New York City mit dem Rest des Staatenbundes USA ausgegangen werden.

Insofern dürfte man Stephen Shore, dessen Road Trips ihn aus der ihm bekannten Umgebung New Yorks in ein weitgehend fremdes Territorium führen, als Touristen antizipieren. Die Safari-Jacke verbildlichte so die Exotik, welcher er als New Yorker im „Land dahinter“ begegnet. Folgt man dieser These weiter, ginge damit eine Assoziation seiner Arbeiten mit Urlaubsbildern und Schnappschüssen innerhalb eines privaten Kontextes einher. Formale Anhaltspunkte, hauptsächlich allerdings bei *American Surfaces*, legen dieses Verständnis zudem nahe. Auch die Produktion seiner Postkarten (*Amarillo Postcards*), die fraglos ein wesentliches Urlaubselement einbegreifen, ließ sich in diesem Zusammenhang begreifen. Auch Shores eigene Aussage, seine vorrangige Motivation sei die „Entdeckung Amerikas“ gewesen⁸⁰⁷, könnte diese Interpretation stützen.

Andererseits beinhaltet das Verb „to explore“ einen wissenschaftlichen Wesenszug, welcher sich einem eher naiven, unreflektierten und oberflächlichen Zugang, den man über den Zweig des Tourismus erwarten würde, entgegensetzt. So ist auch der eben zitierte Arbeitsanstoß Shores einem Artikel mit dem Titel „Die Bilder so komplex wie möglich machen“ entnommen. Komplexität widerspricht Oberflächlichkeit. Die Schnappschussästhetik in seinen Bildern bleibt formale Strategie und wird nie zum – inhaltlich analogen – „Schnappschussgehalt“.

Glaubt man nun weiterhin an das Exotische in Shores Arbeiten, sieht ihn selbst aber in einer substantielleren Rolle als in der des Touristen, wäre der Künstler in Gestalt eines Ethnologen denkbar. Dessen Arbeit bestimmt sich durch wissenschaftlich fundierte Forschung zu fremden Kulturen. Auf Shore anwendbar wäre hier insbesondere der Begriff der sogenannten „Feldforschung“. Die systematische Erforschung fremder Kulturen konstituiert sich in der Feldforschung durch eigene persönliche Involvierung in deren Lebensraum und Alltagsleben. So fungiert die Methode der „Teilnehmenden Beobachtung“ als wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn⁸⁰⁸. Dieser Terminus scheint auch als Charakteristikum der Arbeitsweise Shores denkbar passend. Die Parallelität von Teilnahme und Beobachtung lässt sich anhand der fotografierten – und wohl kurz darauf verzehrten – Mahlzeiten, anhand der Blicke aus dem Autofenster sowie unter anderen anhand der zu Bildern gewordenen Begegnungen mit Bedienung oder Tankwarten bildlich belegen. Indem die Arbeiten,

⁸⁰⁷ Stephen Shore: „Erstens wollte ich Amerika entdecken.“ („First of all, I wanted to explore America.“) in: Häntzschel 2010.

⁸⁰⁸ Lüders 2003.

trotz ihrer offensichtlichen Bindung an deren Autor, nicht zu einem autobiographischen Selbst-Dokument werden, sondern in einem allgemeineren Rahmen funktionieren, entfernt sich Shore von der Rolle des Touristen und nähert sich jener des Ethnologen.

Die deutsche Photographin Hilla Becher hebt in einem Gespräch mit Heinz Liesbrock die „Qualität einer ersten Begegnung“ in den Arbeiten Shores hervor: „I think he was able to see his own country with the eyes of a foreigner, and was therefore able to show things in his pictures whose special characteristics are not recognizable to many Americans, but which have almost a mystical quality for us Europeans, [...]“⁸⁰⁹

Der Tourist bilde sich aus subjektiven Eindrücken eine Meinung, welche nicht von den betreffenden Personen beeinflusst werden könne, da diese nicht oder nicht zureichend selbst durch Äußerungen und Eigendarstellung diesen Eindruck bestimmen dürften. Gleichzeitig bilde sich so außerdem nicht nur eine Einschätzung, sondern – gefährlicher – eine Art der Geringschätzung. Durch den ungenügenden Einblick in die fremde Kultur, beziehungsweise Gruppe, folgt eine Ausklammerung von anderen, wesentlichen Elementen dieser Kultur. Dies wiederum kann in einer Beurteilung münden, welche die eigene Kultur als weiter entwickelt, kultivierter etc. annimmt als die touristisch, also eher oberflächlich, ergründete. Der Grund ist dabei jedoch nicht in einer derartigen tatsächlichen Verteilung der Verhältnisse zu suchen, sondern vielmehr in der annähernden Vollständigkeit des Wissens um die eigene Kultur und der fragmentarischen, subjektiv gebildeten Einschätzung der fremden Kultur⁸¹⁰.

Eng verwandt mit dieser Problematik zwischen Wissenschaftlichkeit und poetischer Fiktion ist allgemein jene der Ethnographie. Sie wird als „Völkerbeschreibung“ übersetzt und meint eine auf Feldforschung⁸¹¹ basierende Repräsentation einer Kultur (oder selektiver Aspekte einer Kultur) in geschriebener Form⁸¹². Ihr Wesen ist die Verknüpfung der etymologischen und der im Sprachgebrauch verwendeten Bedeutung

⁸⁰⁹ Hilla Becher, in: Hilla and Bernd Becher in Conversation with Heinz Liesbrock: „His pictures have the quality of a first encounter“, in: Liesbrock 1994, S. 27-33, hier: S. 30.

⁸¹⁰ Vgl. Braun / Weinberg 2002, S. 11-12: „Doch bleibt eben auch der Forschungsreisende und Ethnologe in einem spezifischen Sinne Tourist, ein Reisender in Sachen Wissen (vom Fremden), bleibt dabei notwendig befremdet [...]“

⁸¹¹ Der Begriff der Feldforschung meint allgemein – und vereinfacht ausgedrückt – das Leben mit der und wie die zu studierende Bevölkerung. Van Maanen 2011, S. 2.

⁸¹² Ebd., S. 1.

von „Travel“, die vom französischen „Travail“⁸¹³ (für „Arbeit“) stammt. Der Ethnograph (interessanter Weise in Umkehrung zum Vorwurf an eine hedonistische Vergnügungsgesellschaft der Gegenwart) reist, um zu arbeiten.

Zwar wird die Ethnographie einerseits als Methode der Ethnologie und Anthropologie, also als wissenschaftliche Form von Erkenntnisgewinn und -vermittlung, verstanden. Ihre Vertreter verpflichten sich scheinbarer Akkuratheit, Authentizität und Autorität⁸¹⁴. Andererseits bleibt das ihr immanente Element der „teilnehmenden Beschreibung“ Ansatzpunkt für Zweifel unter anderem an ihrer Objektivität⁸¹⁵ und ihrem verbreiteten Verständnis als literarischer Journalismus oder Reiseliteratur⁸¹⁶. Zwei paradoxe Annahmen zur Beschaffenheit und dem Wert der Ethnographie ließen sich also aufstellen:

Die Ethnographie bleibt ein Verfahren, das auf spezifischen und persönlichen Erfahrungen basiert⁸¹⁷. Dementsprechend ist es sowohl durch die Besonderheiten der jeweiligen Situation (und deren unweigerliche Grenzen⁸¹⁸) als auch durch die subjektive Individualität des Ethnographen bedingt. James Clifford spricht dementsprechend von „kulturellen Interpretationen“, welche die Ethnographie produziere. Sie beschreibe reale kulturelle Ereignisse (Deskription) und addiere gleichzeitig moralische, ideologische und selbst kosmologische Behauptungen (Interpretation)⁸¹⁹. Insofern erklärt sich auch Cliffords These, ethnographische Texte seien – unausweichlich – allegorisch⁸²⁰. Sie präsentierten insofern „partial truths“⁸²¹, als dass der Prozess vom ersten Eindruck über Randnotizen bis zur anschließenden Übersetzung des Erfahrenen in eine schriftliche Form eine Reduktion beinhalte. „[Das] auf Reisen gewonnene Wissen zeichnet sich eben dadurch aus, daß es sich nicht einfach an das bekannte, das heimische Wissen anschließen läßt. Das Befremdliche der Fremde, ihr Un-Heimliches,

⁸¹³ http://www.etymonline.com/index.php?term=travel&allowed_in_frame=0.

⁸¹⁴ Vgl. van Maanen 2011, S. 7.

⁸¹⁵ John van Maanen verweist auf die Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit der methodischen Form der Ethnographie: „[...] for its reliance on unquestioned cultural conceits (‘ours’, not ‘theirs’), for its unwarranted claims of objectivity, for its treacherous subjectivity, for its racial and gendered silences and partiality, for its failure to abandon the scientific posturing associated with modernism and essentialism, for its links to colonialism and the empire, and [...] for its inability (or unwillingness) to critically reflect on its own practices.“, in: van Maanen 2011, S. X.

⁸¹⁶ Ebd., S. IX; vgl. auch James Clifford: Introduction, in: Clifford / Marcus 1986, S. 1-26, hier: S. 6.

⁸¹⁷ Van Maanen 2011, S. XIII.

⁸¹⁸ Vgl. ebd., S. 4.

⁸¹⁹ James Clifford: On Ethnographic Allegory, in: Clifford / Marcus 1986, S. 98-121, hier: S. 98; auch S. 101: „What is maintained in these texts is a double attention to the descriptive surface and to the more abstract, comparative, and explanatory levels of meaning.“

⁸²⁰ Ebd., S. 99.

⁸²¹ Vgl. den Titel zu James Cliffords Einführung zu *Writing Culture*, Clifford / Marcus 1986, S. 1.

wird in jeder Rückführung auf jene Kategorien, die die Ordnung des Eigenen strukturieren, entstellt.“⁸²²

Erkenntnistheoretisch besitzt die Ethnographie dennoch Aussagepotential, indem sie die Basis für eine intensive Auseinandersetzung und damit den Vergleich und das Verständnis unterschiedlicher Kulturen darstellt⁸²³. Insofern beinhaltet sie jedoch auch ein hohes Maß an intellektueller und moralischer Verantwortung⁸²⁴. Mit der Anerkennung der Untrennbarkeit von Poetik und Politik⁸²⁵ liegt Wert und Risiko der Ethnographie auf der Hand.

Die Unentschiedenheit zwischen wissenschaftlich-ethnologischer Herangehensweise und touristisch-poetischer Verarbeitung lässt sich als ein Element der Arbeiten Shores verstehen. Shores Serien ließen sich als eine Melange aus systematischer Untersuchung (Häuserfassaden), teilnehmender Beobachtung (Bilder aus dem Auto), persönlichen Anekdoten (beispielsweise die aufgeschlagenen Knie) und autobiographischer Reisenotiz (Hotelzimmer, Mahlzeiten) beschreiben. Es ist insofern zulässig, dieser Methodik ein Aussagepotential über die individuelle, subjektiv erfahrene Reise hinweg zuzusprechen. Vergleichbar können aber auch gleichzeitig die Einschränkung dieser Aussagekraft und das Aufzeigen der möglichen Fehlinterpretation ausfallen. Auch entsprechend dieser Zweiseitigkeit lässt sich die Figur des „Reisepoeten“ oder „Ethnologen“ als plausibles Erklärungsmodell zu Shores Methodik heranziehen.

Allerdings funktioniert diese Analogisierung nur unter der Voraussetzung der Annahme, Shore bewege sich auf exotischem, fremden Territorium. Entzieht man dieser Hypothese den Boden, verlieren gleichzeitig alle drei vorgestellten Modelle ihr Fundament. Denn auch die Annahme, Shore erkunde, beobachte und berichte aus einer ihm eigenen, vertrauten Umwelt, findet ihre Berechtigung. Einen ersten Hinweis auf diese Rezeption liefert Shore mit der Gleichbehandlung von Photographien New York Citys mit denen seines Road Trips außerhalb der Stadtgrenzen. *American Surfaces* wie auch *Uncommon Places* beinhalten sowohl die einen wie die anderen, ohne sie durch differenzierte Darstellungsformen, Layoutgestaltung etc. voneinander zu

⁸²² Braun / Weinberg 2002, S. 12.

⁸²³ Van Maanen 2011, S. XIII.

⁸²⁴ Ebd., S. 1.

⁸²⁵ Vgl. den Titel der Aufsatzsammlung *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Clifford / Marcus 1986; auch: James Clifford: Introduction, in: ebd., S. 1-26, hier: S. 2.

trennen. Dies ließe die Vermutung zu, Shore selbst unterscheide also nicht zwischen einem „drinnen“ und „draußen“, einem „bekannten“ und „unbekannten“ Amerika. Auch Thomas Weskis Katalogbeitrag zu Shores Werk hebt den Aspekt des bereits Erforschten hervor, was bereits der Titel *Expeditions to Explored Areas*⁸²⁶ verdeutlicht. Wenn Shore von einem seiner Arbeitsziele als dem „exploring the changing culture of America“⁸²⁷ spricht, darf dafür eine Bedingung vermutet werden: Einsicht in Verhältnisse und Gegebenheiten, um diesbezügliche Veränderungsprozesse überhaupt sehen und als solche verstehen zu können.

Bei der Erwähnung von einem Bezug seiner Arbeit zu Beobachtungen über einen Wandel in der amerikanischen Kultur ergibt sich schließlich auch eine mögliche Bestimmung seiner (methodischen) Rolle. Möchte man Shores Arbeitsort also in seinem eigenen Umfeld begreifen, läge die Rolle eines Soziologen auf der Hand. Mit der eben zitierten Formulierung stellte sich diesem eine mögliche Arbeitsaufgabe.

Ein Fazit aus den vorangegangenen, opponierenden Überlegungen zu ziehen, scheint nicht allein problematisch, sondern beinahe unrealisierbar. Jede der vier genannten Rollenmodelle besitzt ihre Berechtigung. Welcher man Vorrang geben möchte, liegt weniger an ihrer Argumentationsstärke, sondern an einer jeweiligen Betonung bestimmter und Ausblendung anderer Elemente.

Trotzdem ist eine zusammenfassende Schlussthese deshalb nicht vollkommen ausgeschlossen. So kann die Widersprüchlichkeit sogar als erklärender Anhaltspunkt fungieren. Seine Rolle setze sich möglicherweise aus einem Hybrid der vier vorgestellten Modelle – Tourist, Ethnologe, Reisepoet und Soziologe – zusammen. Shore bewegt sich also vielleicht gerade an eben einem Ort, der Bekanntes und Fremdes gleichermaßen in sich begreift. Diese Parallelität ließe sich in differenzierten Szenarien durchspielen: Shore befinde sich beispielsweise auf zwar vertrautem Boden, werde aber plötzlich mit einem exotischen Objekt konfrontiert, das seine Aufmerksamkeit fordert (vgl. zwei asiatisch wirkende Bilder auf unterschiedlicher Höhe⁸²⁸ oder eine Schaufensterpuppe im Bett⁸²⁹). Umgekehrt könnte auch die Gegenwart eines persönlichen, wiedererkennbaren Bezugspunkts innerhalb einer ungewohnten Umgebung einen Moment des Zusammenstoßes provozieren (vgl. den „Stephen“-Muffin auf einer mit hochwertigem Geschirr gedeckten Anrichte⁸³⁰). Oder

⁸²⁶ Thomas Weski: *Expeditions to Explored Areas*, in: Liesbrock 1994, S. 22-26.

⁸²⁷ Bob Nickas: Introduction, in: Shore 2005a, S. 5-11, hier: S. 6.

⁸²⁸ Stephen Shore: *Farmington, New Mexico, June 1972*, in: Shore 2005a, S. 56.

⁸²⁹ Stephen Shore: *New York City, New York, April 1972*, in: ebd., S. 22.

⁸³⁰ Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 161.

wiederum ein alltäglicher, bekannter Gegenstand wirke plötzlich aufgrund eines ungewöhnlichen Kontextes selbst wie ein neu zu definierender Fremdkörper (vgl. das Waschbecken in einem architektonisch fremdartigen Raum⁸³¹). Manchmal geschieht der Eindruck des Fremdartigen, des Neu-zu-Überdenkenden, auch allein mit Hilfe der Gleichzeitigkeit eines absolut allgegenwärtigen Objekts und einer atypischen Lichtsituation (vgl. die krasse Licht-Schatten-Setzung der Jesus-Büste⁸³²).

Shore begegnet jedoch nicht nur scheinbar zufällig diesen „alltäglichen Merkwürdigkeiten“, sondern schafft sie mitunter selbst. Mit der Isolierung eines bekannten Objekts aus seiner „natürlichen Umgebung“ ermöglicht er sich und dem Betrachter eine Neu-Betrachtung und gedankliche Assoziationen (vgl. der Geldwechsel-Automat mit der Aufschrift „Change“⁸³³). Befremdung generiert Shore außerdem – in der Buchversion von *American Surfaces* – durch die Gegenüberstellung zweier Bilder, deren Zusammentreffen ein eigenartiges, ungewöhnliches Beziehungsgeflecht zu ergeben scheint:

Eine Jesus-Büste wird mit zwei Regalbrettern voll von Medikamenten konfrontiert⁸³⁴.

Eine stark geschminkte, ältere Dame im Ballkleid mit weißer Federboa, weißen Handschuhe und auffälligem Schmuck hat ihren Mund in einem unentscheidbaren Moment zwischen Lächeln und Schreien geöffnet. Ihr Bild wird von dem einer Häuserfront der „School of Charm and Modeling“ sowie dem eines Ladenschildes (vermutlich eines Frisörs) mit dem Versprechen „No Appointment Necessary ‚Ever““ umrahmt⁸³⁵.

Der voyeuristische Blick unter den Rock einer weiblichen Person links im Buch wird auf der rechten Seite mit einer schmutzigen Matratze in einem unordentlichen Zimmer beantwortet⁸³⁶.

Ein zu Boden gegangener Boxer im Ring liegt einem, im Auto sitzenden, skeptisch blickenden Mann mit Zigarette und Glas in derselben Hand (Eiswürfel und Farbe lassen Whiskey vermuten) gegenüber⁸³⁷.

⁸³¹ Stephen Shore: *Holbrook, Arizona, June 1972*, in: ebd., S. 79.

⁸³² Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 168.

⁸³³ Stephen Shore: *Petersburg, New York, September 1972*, in: ebd., S. 150.

⁸³⁴ Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972* und Stephen Shore: *New York City, New York, September-October 1972*, in: ebd., S. 168 und 169.

⁸³⁵ Stephen Shore: *West Palm Beach, Florida, March 1973*, in: ebd., S. 212 sowie Stephen Shore: *West Palm Beach, Florida, March 1973* (oben) und Stephen Shore: *Palm Beach, Florida, March 1973* (unten), in: ebd., S. 213.

⁸³⁶ Stephen Shore: *Amarillo, Texas, August 1973* und Stephen Shore: *Amarillo, Texas, August 1973*, in: ebd., S. 226 und 227.

⁸³⁷ Stephen Shore: *Amarillo, Texas, August 1973* und Stephen Shore: *Memphis, Tennessee, December 1973*, in: ebd., S. 228 und 229.

Die seltsamen Konfrontierungen mögen ebenso seltsame Assoziationen ergeben. Und dennoch liegen ihnen meist gewöhnliche, alltägliche Situationen oder Gegenstände zugrunde.

Shores Rolle schwankt zwischen der Position als selbst Befremdeter sowie Befremden Vermittelnder und der Beobachtung sowie der Kommunikation, das Alltägliche sei selbst im ungewöhnlichsten Kontext zu finden. Die Gleichzeitigkeit zwischen den beiden Polen „Vertraut“ und „Fremd“ bleibt auch bei den anderen vier Künstlern der vorliegenden Dissertation ein wiederkehrendes Element. Danach richtet sich auch ihre jeweilige und insofern auch vergleichbare Methodik aus.

4.3 Cindy Sherman – in und ex persona

Bei Cindy Sherman ist der Zusammenprall von Involvierung und Distanzierung bereits in ihrer Körperlichkeit festzumachen. Einerseits bestehen alle von ihr dargestellten Figuren aus einer körperlichen Masse, die der Künstlerin selbst eigen ist. Andererseits gibt keine dieser Figuren je ihre eigene Erscheinung wieder.

Ihr Arbeitsprozess ist vollständig auf die Person Cindy Sherman fixiert. Sie übernimmt jede einzelne Aufgabe selbstständig – wählt und kauft ihre Kostüme, befestigt Körperprothesen und Perücken, schminkt, beziehungsweise, maskiert sich, bestimmt und entwickelt den Hintergrund, richtet die Kamera aus und löst schließlich die Aufnahme aus⁸³⁸. Sie vereint dementsprechend ein ganzes Team in ihrer Person: Kostüm- und Bühnenbild, Regie, Kamera, Darsteller. Dennoch entzieht sie sich im selben Moment einer inhaltlichen Fixierung auf ihre Person.

Wenn die Maske als Symbol für Shermans Kunst dienen darf⁸³⁹, ließe sich der Clown als dessen Allegorie denken. Maskerade und Verkleidung wird innerhalb dieses Berufs offensichtlich vollzogen und als unerlässlich empfunden. Sherman posiert in den Aufnahmen der zwischen 2003 und 2004 entstandenen Serie *Clowns* in verschiedenen explizit männlich oder weiblich konnotierten Clownskostümen. Ihre Figur taucht durch digitale Collagierung unterschiedlich oft in den Arbeiten auf. Sherman konzentriert ihr Interesse sowohl auf das äußere Erscheinungsbild des Clowns als auch auf die, sich hinter dieser Maskierung verbergende, Person.

⁸³⁸ Zit. u.a. in: Jean-Pierre Criqui: Eine Dame verschwindet, in: Kat. Paris u.a. 2006, S. 270-283, hier: S. 271.

⁸³⁹ Vgl. Kapitel 3.4.3 *American Sur-Faces. Gesichter versus Masken. Eine Überlegung zum Persönlichkeitsausdruck „Äußeres“ im Blick auf die Arbeiten Cindy Shermans.*

Insbesondere die *Arbeit Untitled #413*, 2003, (Abb. 45) kann zu einer Interpretation dieses Zusammenhangs, beziehungsweise der Loslösung dieses Zusammenhangs, führen.

Die hochformatige Farbphotographie zeigt einen Clown mit kurzhaariger, dunkler Perücke, einer aus falschen Wangen und einer künstlichen Nase bestehenden Maske und einem angemalten Gesicht, dessen Mundwinkel stark nach unten weisen. Bekleidet ist der dargestellte Clown mit einer schwarz-glänzenden Satinjacke, auf deren vom Betrachter aus rechter Seite in pinkfarbener, geschwungener Schrift „Cindy“ gestickt ist. Oberflächlich betrachtet scheint dieses Bild allein des Schriftzugs wegen ein Selbstporträt der Künstlerin zu sein. Dennoch gibt sie sich keineswegs trotz ihrer Identifizierung mittels ihres Vornamens zu erkennen. Indem das sich hinter der Clownsmaske befindende Individuum, beziehungsweise Shermans eigene äußere Erscheinung, demonstrativ vor dem Blick der Rezipienten verborgen bleibt, stellt die Künstlerin die unzähligen Interpretationen ihres Werks als Selbstporträt mit diesem einzelnen Bild in Frage. Ähnlich wie die Bildunterschriften „That’s me“, die in serieller Repetitivität ihre erste künstlerische Arbeit *A Cindy Book*⁸⁴⁰ durchziehen, verweigert sich der gestickte Vorname „Cindy“ einer Bestimmung von (photographischer) Identität. Vielmehr scheinen die Erklärungen „That’s me“ und „Cindy“ eine gegenteilige Aussage treffen zu wollen. Man denke vielleicht an Magrittes berühmte Pfeife, die keine Pfeife sei.

Auch bei Cindy Sherman gibt es selbst im „Eigensten“ – dem eigenen Körper – nach außen keinen Bezugspunkt. Cindy Sherman bleibt dem Betrachter absolut fremd, obwohl er ihr auf jeder ihrer Arbeiten begegnen kann.

4.4 Gregory Crewdson: Verschiebung von Normalität

In Crewdsons „Künstler-Genesis“ wird von der Literatur kontinuierlich der Beruf des Vaters, eines Psychoanalytikers, betont. Als Jugendlicher belauschte Crewdson regelmäßig dessen Sitzungen, welche in der Brooklyner Praxis unter der Wohnung der Familie stattfanden⁸⁴¹. Das Element der psychischen Störungen, der Neurosen und der Unterbewusstseinszustände, das die Crewdson-Kritik in seinen Arbeiten sehen will, wird in engen Zusammenhang und als unmittelbare Konsequenz dieser Erfahrungen mit der Psychoanalyse gebracht. Ein fehlendes Scharnier wird dabei durchgängig übersehen

⁸⁴⁰ Cindy Sherman: *A Cindy Book*, ca. 1964-1975, in: Kat. Paris u.a. 2006, S. 2-9.

⁸⁴¹ Vgl. Fußnote 36 der vorliegenden Arbeit, S. 21.

oder vergessen, zu erwähnen: es handelt sich hier um die Differenz von zwei Ortstypen⁸⁴². Crewdson wird in seiner Jugend zum (passiven) Teil von Neurosen und psychischen Krankheiten, deren Patienten in einer Millionenstadt leben. Nicht allein Woody Allens *Stadtneurotiker*⁸⁴³ passt in ein Bild, das die Psychosen eines „Großstädters“, insbesondere Bindungsängste und soziale Phobien, in einer allgemeinen Wahrnehmung charakterisieren dürfte. Auf der anderen Seite distanziert sich Crewdson in seinen Arbeiten unübersehbar vom Ort der Großstadt und weicht auf amerikanische Kleinstädte aus. Dieser „Ortswechsel“ bleibt von der Literatur vollständig unerwähnt. Vielleicht aufgrund der Annahme, dass sich „das Unterbewusste“ und „die Angst“ universell verhalten und eine insofern banal scheinende Differenzierung von Groß- und Kleinstadt unerheblich sei. Und dennoch bleibt dieser Unterschied eklatant. Von einer überbevölkerten Stadt, deren „Schlaflosigkeit“ legendär ist – der Leser verzeihe diese Sinatra-Referenz – zu den verlassenen, dunklen Kleinstadtstraßen der Crewdson-Bilder scheint ein weiter Weg zurückgelegt. Der Bezug zwischen der modischen Extravaganz New Yorks und der nachlässigen, einheitlichen Kleidung der Crewdson-Protagonisten scheint nicht unproblematisch herzustellen. Die Wohnungen der Metropole – entweder die kleinen Apartments der intellektuellen Bohème oder die hochpreisigen Lofts der Stars und Wirtschaftselite – bilden einen offensichtlichen Gegensatz zu den eigenschaftslosen Mittelstandshäusern, die Crewdson für seine Arbeiten entwickelt.

Gregory Crewdson bewegt sich – um vorerst bei einer rein geographischen Feststellung zu bleiben – aus seinem bekannten Umfeld Brooklyn, beziehungsweise New York, in ein kleinstädtisches Amerika ohne genaue Ortskoordinaten. Anders als bestimmte architektonische Wiedererkennungspunkte (das Empire State oder Flat Iron Building etc.), welche die Identifizierung einer Stadt ermöglichen, vermeidet Crewdson für seine Bilder jeglichen Ortsbezug. Straßen- oder Ortsschilder sind ausgemerzt. Die Straßen, Häuser und Läden werden auf ein Minimum an Individualität beschränkt. Dagegen bleibt jedoch der Kleinstadtcharakter jederzeit und ungebrochen nachvollziehbar.

Verweist die – wie anhand der Vorbemerkungen zu fassende – extreme Veränderung geographischer Gegebenheiten auf einen Auftrag zur Differenzierung von

⁸⁴² Katy Siegel bemerkt diese Differenz in ihrem Katalogbeitrag *Die reale Welt* zwar, geht ihr jedoch nur anhand des Individuums Crewdson nach: „Wieso liefert ausgerechnet ein kleiner Ort in Neuengland die Kulisse für die psychische Verfassung eines Menschen aus Brooklyn?“, in: Katy Siegel: *Die reale Welt*, in: Berg 2007, S. 84-95, hier: S. 88.

⁸⁴³ *Annie Hall* (dt. *Der Stadtneurotiker*), USA 1977, Regie: Woody Allen.

psychologischen Effekten? Konkreter formuliert: Ändert sich der Schauplatz, ändern sich damit auch die Neurosen der Bewohner?

Crowdsons Kleinstädte besitzen – wie erwähnt – keine Qualitäten zu ihrer Identifizierung. Sie sind ortslose Allgemeinplätze (allerdings mit der Einschränkung auf die Kleinstadt). Sie weisen in sich keine Besonderheiten oder Abnormität auf. Gerade indem die Bühne derart allgemein gehalten ist, intensiviert Crowdson den Betrachtereindruck von Anomalien. Dies ist meist durch das Zusammenspiel verschiedener Faktoren erreicht. Nicht zuortbare Lichtquellen (ein greller Lichtstrahl von einem Punkt oberhalb des Bildrands auf einen Mann⁸⁴⁴), Diskrepanzen von Norm und Verhaltensweise (eine schwangere Frau im Nachthemd auf der Straße⁸⁴⁵) oder nicht erklärbare Umstände (ein den gesamten Wohnraum ausfüllendes Blumenbeet⁸⁴⁶). Die paranormalen Szenarien spielen dabei nicht an außerirdischen, abwegigen Orten, sondern innerhalb „der“ amerikanischen Kleinstadt⁸⁴⁷. 2002 kuratiert Crowdson für die Barbara Gladstone Gallery in New York die Ausstellung *American Standard: (Para)Normality and Everyday Life*⁸⁴⁸. Der Ausstellungstitel pointiert die hier zum Ausdruck gebrachte These. Der Zusammenprall und auf der anderen Seite auch das Zusammenwirken von Normalität und Abweichung ist ein wesentliches Element in seinen Arbeiten sowie auch Teil seiner Methodik. Die Auswahl der Werke für die durch ihn kuratierte Gruppenausstellung versteht er in der inhaltlichen Gemeinsamkeit, „[to] transform the American landscape into a place of wonder and anxiety“⁸⁴⁹. Ihm geht es nicht um eine Neu-Modellierung der amerikanischen Kleinstadt, sondern um eine Verschiebung ihres Normalzustands. Der Ort bleibt zwar anonym, aber doch wiedererkennbar. Der Betrachter ist zwischen der Vertrautheit, die ihm der Ort vermittelt, und der Distanzierung durch die abstoßende Widernatürlichkeit des dort unmittelbaren Geschehens gespalten.

⁸⁴⁴ Gregory Crowdson: *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002, in: Berg 2007, Bildtafel 41.

⁸⁴⁵ Gregory Crowdson: *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002, in: Berg 2007, Bildtafel 40.

⁸⁴⁶ Gregory Crowdson: *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002, in: Berg 2007, Bildtafel 42.

⁸⁴⁷ Die hier gewagte Verallgemeinerung des Ortes „amerikanische Kleinstadt“ darf insofern als legitim betrachtet werden, als dass Crowdson diese visuell zu provozieren scheint. Die Hinweise darauf wurden bereits oben besprochen.

⁸⁴⁸ Crowdson 2002a.

⁸⁴⁹ Crowdson 2002a, o. S..

4.5 Alec Soth *Seeks Same*⁸⁵⁰

Glaubt man Soths eigenen Bemerkungen, ist sein künstlerisches Arbeiten in hohem Maße durch sehr persönliche Erfahrungen motiviert⁸⁵¹. Methodisch, ließe sich also ganz trivial schlussfolgern, folge er subjektiven Wünschen, Phantasien, Ängsten, Neurosen etc. und verarbeite diese durch deren künstlerische Fixierung. Obwohl er jedoch in seinen Äußerungen klare persönliche Hintergründe benennt, fehlen in seinem Werk eindeutige biographische Referenzen. Sein Vorgehen definiert sich demgegenüber durch zwei für jede Serie gültige Strategien: das Finden fremder Menschen, Gegenstände oder Orte sowie die serielle Struktur der Arbeiten (welche wiederum durch das Finden zahlreicher, unterschiedlicher fremder Menschen, Gegenstände oder Orte bedingt wird). Sollte Soth also tatsächlich von persönlichen Obsessionen zu bestimmten Thematiken motiviert werden, richtet sich seine Herangehensweise gegen eine inhaltliche Einschränkung auf seine privaten Belange. Vielmehr konturiert er durch die Vielzahl seiner photographischen Objekte eine allgemein geteilte Anlage von gemeinsamen Bedürfnissen, beziehungsweise Ängsten. Selbst Personen, die aufgrund ihrer offensichtlichen Andersartigkeit von der Gesellschaft in die Peripherie verschoben werden, lässt Soth in seinen Arbeiten zur Gruppe, zu einer kongruenten Gemeinschaft mit vergleichbaren Wünschen, werden. *Single Goth Seeks Same*, eine Serie von 2009, zeigt junge Frauen, die auf der Suche nach einem Partner sind, der sich wie sie durch seine Zugehörigkeit in der sogenannten Gothic Szene identifiziert.

Mit dem Serientitel benennt Soth ein wichtiges Element seines methodischen Zugangs: Das Suchen (im Vorfeld des oben genannten Findens). Seine Herangehensweise ist nicht durch das zufällige Vorfinden bestimmter möglicher Bildobjekte bedingt. Sie wird dagegen durch ein bereits vorhandenes Konzept bestimmt. Im Katalog *From Here to There: Alec Soth's America* befindet sich eine dokumentarische Aufnahme seines Autolenkrads⁸⁵². Darauf klebt eine handschriftliche Liste mit 26 – wie die Bildunterschrift verrät – möglichen photographischen Sujets bei der Entwicklung seiner Serie *NIAGARA*, unter anderem „car interior“, „missing dog“, „shower curtain“ oder „man in pyjamas“.

⁸⁵⁰ Der Titel dieses Gliederungspunktes ist einer Arbeitsserie Soths entlehnt: Alec Soth: *Single Goth Seeks Same*, 2009.

⁸⁵¹ Vgl. der Wunsch nach dem Besitz einer eigenen Höhle bei *Broken Manual*, in: *Dismantling my career: Alec Soth in conversation with Bartholomew Ryan*, in: Engberg 2010, S. 136-146, hier: S. 137. Außerdem „This last year, I've been in a lot of therapy. Seriously. Things like *Glass Jars* come out of that.“, Alec Soth, in: ebd., S. 146.

⁸⁵² Abb.: Alec Soth's list of possible photographic subjects during the development of his *NIAGARA* series, 2004-2005 (detail), Photo: Alec Soth, in: Engberg 2010, S. 223 .

Seine Suche richtet sich also nicht allein nach einer allgemeinen Thematik, sondern nach konkreten Subjekten. Er verfügt über konzeptuelle, gedankliche „Vor-Bilder“, deren reale Manifestation er sucht und photographisch dokumentiert. Die gefundenen Subjekte werden dementsprechend „verwendet“ und „ge-“, beziehungsweise „benutzt“. Nicht ihre Geschichte wird erzählt, sondern die bereits vorgefertigte des Künstlers⁸⁵³. Soth selbst ist sich dieser Relation bewusst: „This is the highly problematic nature of what I do. I’m using real people, real lives to create my little art project. It’s a problematic medium. It’s the Arbus problem.“⁸⁵⁴ Mit dem Verweis auf die Photographin Diane Arbus spricht Soth die Kritik von Voyeurismus, Befriedigung der Sensationslust etc.⁸⁵⁵ an, deren Vorwurf sich auch in Bezug auf Soths Arbeiten diskutieren ließe. Hier möchte jedoch verstärkt die Suche nach dem „Gleichen“ betont werden, welche im vorliegenden Text als Antrieb für Soths künstlerisches Arbeiten angenommen wird. Die Suche nach dem Eigenen im Fremden könnte sich als methodischer Faden in seinem Werk erkennen lassen. Und den Betrachter zu einer ähnlichen Suche – unmittelbar in der Rezeption seiner Arbeiten – veranlassen.

4.6 Emotionale Wissenschaftlichkeit bei Taryn Simon

Die beiden Arbeiten zu *Cheyenne Mountain Directorate (CMD)*⁸⁵⁶ aus der Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* ließen sich als Symbole für Simons Arbeit, beziehungsweise für ihr Arbeitsfeld, interpretieren. Ein gewöhnlich scheinender Berg bleibt, von der Oberfläche betrachtet, intakt und unverdächtig. Demgegenüber unterhöhlt ihn ein vollständig ausgebautes Tunnelsystem. Der Text klärt über die Möglichkeit auf, „[to] sustain life within the mountain for at least one month [and to house] the central data collection and coordination installation for many early warning, detection and defense centers.“ Die Konfrontation des Betrachters mit einem alltäglichen Objekt und seiner, sich durch Simon offenbarenden, „hidden and

⁸⁵³ Nicht unähnlich der bereits in Hinblick auf Stephen Shore besprochenen Beziehung des westlichen Tourismus zu einer Form des Neokolonialismus.

⁸⁵⁴ Alec Soth in: *Dismantling my career: Alec Soth in conversation with Bartholomew Ryan*, in: Engberg 2010, S. 136-146, hier: S. 140.

Auch „So I tried to be ethically better about [sending a copy of the picture to the person on it]. Then, over the last year, I’ve thrown my ethics out of the window in some ways. I was always a believer in being honest about what I was doing. In *Glass Jars*, I am [sic!] lying. I’m not going to say to that guy, ‘I’m an artist and I’m experimenting with this new form.’ I was lying.“, in: ebd., S. 141.

⁸⁵⁵ Zum Umgang mit dem Werk von Diane Arbus vgl. u. a. Lord 1996.

⁸⁵⁶ Taryn Simon: *Cheyenne Mountain Directorate (CMD)*, in: Simon 2007, S. 92 und 93.

unfamiliar“ Kehrseite wird durch den Berg visualisiert. Er besitzt eine zu erwartende, natürlich scheinende Oberfläche. Darunter verbirgt sich ein kompliziertes System.

Simon zeigt in ihren Arbeiten nun nicht den Berg, sondern das System. Nicht die weißen Tiger in Zoo und Zirkus, sondern den durch deren selektive Inzucht degenerierten „Kenny“. Simons Herangehensweise wäre also vielleicht spielerisch mit der eines archäologischen Gräbers oder eines Bergbau-Kumpels zu vergleichen.

Simons methodischer Ansatz scheint – zumindest im künstlichen Fünf-Künstler-Kosmos dieser Arbeit – im direkten Gegensatz zu Alec Soth zu stehen. Ihre Arbeitsweise ist statt von persönlich-emotionaler Motivation von einem durchaus als wissenschaftlich zu charakterisierenden Zugang geprägt. Der photographischen Arbeit selbst geht ein langwieriger Prozess von Nachforschungen, Informationsbeschaffung und Anträgen zum Zugang zu ihren photographischen Subjekten voraus⁸⁵⁷. Eine Arbeit von Taryn Simon stellt auch dementsprechend nicht allein die photographische Aufnahme dar, sondern begreift auch den dazugehörigen Bildtext mit ein.

Ihre Arbeiten zeichnen sich zudem durch ein hohes Maß an struktureller Ordnung und Systematik aus. So sind die Gegenstände in *Contraband* alphabetisch und exakt nach der Terminierung durch das Zollamt aufgeführt. Auch der Aufbau ihrer Bildtexte für *The Innocents* und *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* durch ein bestimmtes Schema bestimmt.

Simons „consistently objective voice“⁸⁵⁸ – in der Literatur als Konstante vorausgesetzt – wird dennoch vereinzelt gebrochen. In der Publikation *The Innocents* wird die relativ monoton gehaltene Struktur der Bilder und des Textes (Information zur Person des unschuldig Verurteilten, seiner vorgeworfenen Straftat sowie seiner verbüßten Strafe, gefolgt von einem persönlichen Statement durch ihn oder Angehörige) mit der letzten Seite eruptiv erschüttert⁸⁵⁹. Die Doppelseite enthält weder ein Bild der betreffenden Person (Kenneth Waters), noch deren persönliche Aussage. Der kurze Text spricht von seinem Tod sechs Monate nach seiner Entlassung. Das darin vorkommende Adjektiv „tragically“ hebt sich insofern vor, als dass es das einzige, als „emotional“ zu bewertende, Wort der gesamten Publikation *The Innocents* darstellt. Dies passiert nicht zufällig. Vielmehr darf von einer Art des Spannungsaufbaus ausgegangen werden. Der Betrachter wird bereits die zuvor ausgeführten Geschichten als „tragisch“

⁸⁵⁷ Taryn Simon: „[...] 90 percent of my photographic process is, in fact, not photographic. It involves a campaign of letter writing, research and phone calls to access my subjects [...]“ in: Taryn Simon photographs secret sites, TEDGlobal 2009, in: http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html.

⁸⁵⁸ Lange 2008.

⁸⁵⁹ Simon 2003, S. 94 und 95.

verstanden haben. Schließlich werden konkrete Einzelschicksale ausgeführt. Gerade die Parallelität von neutraler Aufzählung der Fakten und persönlicher Stellungnahme der Betroffenen erzeugt eine empathische Rezeption. Die anhand von Photographie und Text belegte Geschichte scheint dem Betrachter sowohl real und glaubwürdig, als auch von bestürzendem Ausmaß für das Leben der Protagonisten. Simon intensiviert diese Empfindung durch die bereits im Titel implizierte Positivierung ihrer aufzutretenden Charaktere. *The Innocents* – die Unschuldigen. Die Unschuld bezüglich der ihnen vorgeworfenen Taten steht zwar – folgt man den Texten – ohne rechtlichen Zweifel, dennoch wird Unschuld hier in einer generalisierenden Form antizipiert, die jeglichen negativen Einwänden vorgreift. Die Protagonisten werden mit dem Titel von jeder Schuld freigesprochen. Und werden damit umso mehr zu Helden.

Zur Methodik Simons gehört außerdem das Element der Offenlegung des „mocking“, der bewussten Täuschung oder Fälschung. Sie zieht sich von der künstlichen Wiederherstellung des Jungfernhäutchens⁸⁶⁰ über die Wettermodifikation durch Wolkenbildung⁸⁶¹ und die absichtliche Kompostierung einer Leiche⁸⁶² bis zur virtuellen Simulation von militärischen Operationen auf urbanem Gebiet⁸⁶³. Die teilweise täuschend echten Fabrikate der Photographien aus *Contraband* stellen sich als Fälschungen heraus. In *The Innocents* wird wiederholt der Hinweis auf die falschen Zeugenaussagen gemacht, aufgrund derer die Protagonisten jahrelange Haftstrafen für nicht begangene Verbrechen verbüßen mussten.

Auch formal nimmt Simon den Faktor des „mocking“ in ihre Bilder auf. Die Arbeiten in *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* sind aufgrund von Farbintensität, Schärfe und Aufbau von ästhetischer Brillanz. Erst der Text klärt über die zugrunde liegenden Beziehungen des Bildes zu größtenteils verheerenden Informationen auf.

Wenn der Betrachter aber nun von Taryn Simon selbst dazu veranlasst wird, seinen Augen zu misstrauen – warum, dürfte er sich vielleicht fragen, sollte er dann den Aussagen der Künstlerin ohne Zweifel Vertrauen schenken?

⁸⁶⁰ Taryn Simon: *Hymenoplasty*, in: Simon 2007, S. 23.

⁸⁶¹ Taryn Simon: *Weather Modification, Cloud Seeding*, in: ebd., S. 89.

⁸⁶² Taryn Simon: *Forensic Anthropology Research Facility, Decomposing Corpse*, in: ebd., S. 100.

⁸⁶³ Taryn Simon: „*World Church of God*“, *Simulation & Military Operations on Urban Terrain, Virtual Simulation*, in: ebd., S. 102 und 103.

Bereits zu Beginn des Hauptteils wurde mit „Überall und Nirgendwo“ die Auflösung klar definierter Identitäten und die Infragestellung von stabilen Identifikationen supponiert. Dennoch bleibt der gesetzte Fokus der Arbeit bestehen: Die Herausarbeitung einer Identifizierung der Peripherie des „Everyday America“. Dies wiederum setzt die Annahme voraus, es existierte eine allgemein geteilte, gemeinsame Vorstellung eines „alltäglichen Amerikas“. Erst unter dieser Prämisse kann eine Bestimmung von deren Randbereichen überhaupt möglich werden. Verschiebung kann nur stattfinden, wenn zuvor eine Grundposition ausgelotet wurde. Wenn auch der Begriff der „Typik“ versucht wurde, zu vermeiden, bestimmt er in gewissem Grad (und unter Einschränkungen) dennoch einen methodischen Ansatz der vorliegenden Arbeit. Ausgangsbasis der Beschäftigung war die These, einen trotz unterschiedlichster Formen manifestierten Fokus auf amerikanische Identität betonen zu können. Gleichzeitig scheinen die Photographien der fünf ausgewählten Künstler die Substanz von „Identität“ stark zu problematisieren. Der „Ort“ Amerika, die Gesellschaftsutopie des „Amerikanischen Traums“, die politische Vision einer demokratischen Gemeinschaft wie auch die Beziehung zwischen Mensch und Ware – Bausteine, die zur Bildung einer nationalen, amerikanischen Identität substantiell sein dürften, werden mit den vorgestellten künstlerischen Arbeiten umgeworfen. Von diesen Elementen bleiben zwar die Umrisse bestehen. Dadurch sind jedoch die fehlenden Inhalte umso deutlicher rezipierbar.

Die geographischen Demarkationslinien der USA finden keine Übersetzung in einen inhaltlichen Kontext: mit dem Verlust von klar fixierten gesellschaftlichen Orientierungspunkten und Grenzen ergibt sich eine Wahrnehmung von Unsicherheit. Den Bildern Stephen Shores, die im Vorübergehen (beziehungsweise -fahren) den Übergang dokumentieren, fehlt der Halt so in beiderlei Hinsicht: Die oberflächliche, momenthafte Begegnung verweigert sich einem intensiven Zugang. Gleichzeitig findet die Veränderung nicht allein aus der Position des Beobachters, sondern auch aus der des Beobachteten statt. Der dokumentierte Wandel versteht sich als Gegenstück zu Beständigkeit und Greifbarkeit. Der kontextuelle Bezug zur Road Story kann dieses Motiv explizieren. Suche oder Festigung der (Eigen-)Identität, Definition und Abgrenzung zur gesellschaftlichen (Fremd-)Identität, sind wiederkehrende Muster für

den Anstoß zum – und Begleiter des – Road Trips. Während dessen narrative Manifestationen (in Literatur, Film und Fernsehen) jedoch Formen der Entwicklung, des Spannungsaufbaus und der Möglichkeit von erreichbaren Zielen zeigen, bleiben diese bei Shores Photographien aus. Seine „amerikanischen Oberflächen“ bieten keine Fläche für Identifikationen. Trotz der geographischen Ausdehnung seines Werks gibt es weder eine Differenzierung noch eine Betonung allgemeiner Identität. Die Orte sind zwar austauschbar, dennoch ergibt sich dadurch kein zusammenhängendes Bild.

Die Verunsicherung des Betrachters potenziert sich bei Taryn Simons Arbeiten. Auch hier bedeutet Oberfläche ein wesentliches Element dieser Irritierung. Um zu einer genügenden Analyse der Rezeption von „Ort“ in Simons Arbeiten zu gelangen, wurde eine Wortneuschöpfung zu Hilfe genommen. So sollte der Begriff des „Schwebeortes“ möglichst explizit den Verlust eines Realitätsbezug artikulieren. Die Spielstätten ihrer Serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* entziehen sich – je auf differenzierte Art – einer klaren Einordnung. *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* beinhaltet eine Differenz zwischen wahrgenommener und tatsächlicher Realität, beziehungsweise allgemein als Wahrheiten geteilten Fiktionen und deren beinahe ungläubhafte Freilegung. Orte, die im allgemeinen Bewusstsein nicht existierten, werden von Simon als Beweise für eine verborgene und fremde Realität unter der Oberfläche aufgeführt. Der unterbewusste Versuch einer Strukturierung und Systematisierung der Orte wird durch deren Doppelpoligkeit sabotiert. Identifikation anhand dieser Orte kann nicht möglich sein.

Eine Unentschiedenheit und Diskrepanz zeichnet sich auch bei Alec Soths *Broken Manual* ab. Anhand der scheinbaren Gegensatzpaare „Vormärz“ und „Biedermeier“ sowie „Einsiedler“ und „zoon politikon“ sollte die Gleichzeitigkeit – trotz Widersprüchlichkeit – von Gesellschaftsflucht und -bezug vorgestellt werden. Soths Aussteiger halten an der Gesellschaft fest, von der sie sich distanzieren möchten. Aufgrund der Parallelität beider Annahmen kann ihr Ausstieg in seiner Reaktivität als gesellschaftliches Symptom beschrieben werden.

Das Moment des Interim zieht sich nun also von Shore über Simon zu Soth, bis es auch bei Crewdson ein inhaltliches Element besetzt. Dies wird anhand eines wiederkehrenden Bilddetails konkretisiert. Die Gelbschaltung aller, auf Crewdsons Arbeiten vorhandener, Ampeln veranschaulicht bildhaft die Abstraktionen Unvollständigkeit, Unsicherheit und Determination. Mit Erwähnung dieser Termini wird auch hier die Unterminierung der Bildung selbst definierter Identität bewusst gemacht.

In einer Referenz auf Augés *Nicht-Orte* wurde in einer Synthese der, anhand von vier Positionen betrachtete, „Nicht-Ort USA“ provokativ antizipiert. Die Bezugslosigkeit der Subjekte zu dem photographierten Ort, die fehlende Identifikationsfläche der Orte gegenüber dem Individuum, führt zum Eindruck eines Bruchs zwischen Ort und Identität.

Auch im daran schließenden Kapitel zum Ur-Bild des „Amerikanischen Traums“ bleibt der Fokus auf dem Bruch zwischen Schablone und Inhalt bestehen. Cindy Sherman und Alec Soth lassen das Versprechen des „Amerikanischen Traums“ unter den Ruinen noch erkennen, während Gregory Crewdson es in seinen Gegenentwurf umkehrt. Der Begriff der „Dekonstruktion“, welcher für die Kapitelüberschrift gewählt wurde, findet seine Begründung in zwei differenzierten Argumentationslinien. Einerseits ist die bewusste Analogie zum philosophischen Ansatz der Dekonstruktion, beziehungsweise des Dekonstruktivismus, mit der These verbunden, auch den sogenannten „Amerikanische Traum“ in einem komplexen System aus Bezügen zu erkennen.

Andererseits geht es um die klare Formulierung einer Antithese zur „Konstruktion“. Als diese wird der gesellschaftliche Mythos des „Amerikanischen Traums“ verstanden. Dessen künstliche Aktivierung und Entwicklung initiierte eine eigene Dynamik und prägte eine moderne Form der Gesellschaftsutopie.

Bei Shermans *Hollywood/Hampton Types* äußert sie sich in der Komponente der medialen Karriere – „vom Tellerwäscher zum Millionär“ wird hier zum „vom Mädchen von nebenan zum Hollywood-Star“. Die Doppelung der Ebenen, die Sherman in ihren Serien schafft, dokumentiert dem Betrachter sowohl die Realität als auch den Traum und die Zwangsläufigkeit seines Zerplatzens.

Von der Unmöglichkeit einer Erfüllung berichten auch Alec Soths Arbeiten. Im direkten Bezug zu Shermans Startum-Illusion geht Soth Fragen zur Vergänglichkeit und Instabilität von Ruhm nach. Sein persönlicher Umgang mit Kultstatus und Berühmtheit beinhaltet eine deutliche Ambivalenz, welche als Ausdruck für eine Einschätzung der Funktionsmechanismen des „Amerikanischen Traums“ in der Gesellschaft verstanden werden könnte. Mit *NIAGARA* konfrontiert er ein nationales Symbol mit dessen Negierung. Die Illusion scheint notwendigerweise zur Desillusion führen zu müssen.

Crewdsons Arbeiten gehen noch einen Schritt weiter – und tiefer. Illusion, Traum, Utopie sind in seinen Bildern nicht mehr – auch nicht als Phantombilder – existent. Demgegenüber wird der Traum in sein Gegenbild verkehrt. Die Zweiseitigkeit des

Entwurfs „Traum/Alptraum“ findet seine symbolische Entsprechung beim, durch den Serientitel *Beneath the Roses* assoziierten, Nebeneinander von Rosenblüte und -stachel. Ebenso dürfte der Betrachter darin auch das photographische Konzept einer alptraumhaften Realität verstehen. Auch hier stellt die offensichtliche Fiktion der Situation und ihr dennoch vorhandener Realitätsgehalt beim Rezipienten ein Gefühl der Verunsicherung und Unentschiedenheit her. Normalität – eine mögliche Folgerung – ist nicht definiert, sondern bildet ein Variable, welche auch das Alptraumhafte beinhalten mag. Ein legitimer Bezug ließe sich hier zu den Forschungsergebnissen bezüglich des „uncanny valley“ schlagen. Deren Schlussfolgerung lautet, ein Roboter werde eben dann als unheimlich und abstoßend wahrgenommen, wenn seine Äußerlichkeit und seine Motorik sich einer bestimmten Ebene der „familiarity“ annäherte⁸⁶⁴. Vergleichbar dazu dürfte sich die Perzeption von Gregory Crewdsons Arbeiten verhalten. Paranormalität beinhaltet gleichzeitig die Normalität und die Abweichung. Und kann insofern zum Alptraum werden.

Dem „Ort“ USA als Identitätsstifter und einem nationalen Mythos, dem „Amerikanischen Traum“, wird nicht allein misstraut. Sie werden von den Künstlern als nur in ihrer Missbildung existent dargestellt.

Auch zur Umsetzung und Vorstellung von „Demokratie“ werden Zweifel photographisch umgesetzt, Funktionsmechanismen und Fehlstellen aufgezeigt. Dabei setzt sich auch der eigene künstlerische Umgang mit dem Medium der Photographie mit demokratischen Elementen auseinander. „Demokratie“ steht hier nicht in einem isolierten, politischen Rahmen. Vielmehr begreift es, insbesondere in den USA, eine starke gesellschaftliche, ideologische Komponente mit ein. Aufgrund zweier Voraussetzungen – der Neu- und Andersartigkeit (im Unterschied zur „Alten Welt“) der Demokratie – lässt sich ein Verständnis für die prominente Position der Demokratie im nationalen Bewusstsein der USA entwickeln. Die Demokratie präsentierte in verschiedenen, im Bewusstsein der Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts unmittelbar präsenten, Kriegen eine Argumentation für deren Teilnahme oder Initiierung. Auch insofern wird deren prägnante Stellung im nationalen Bewusstsein nachvollziehbar. Shore, Simon und Sherman eignen sich eine jeweils bestimmte Formsprache an, deren Züge man als „demokratisch“ charakterisieren dürfte. Damit hinterfragen sie die tatsächlichen Erscheinungen im Kontext des abstrakten Gebildes „Demokratie“. Das Kapitel einleitend, bezieht sich die Arbeit auf William Eggleston und

⁸⁶⁴ Mori 1970.

das, vorrangig in seinem Kontext, in der Kunstwissenschaft prominente Bild der „demokratischen“ Photographie. Wenngleich einige Bildfindungsstrategien bei Eggleston eine derartige Lesart zulassen, ergibt sich dennoch in der vorliegenden Arbeit ein differenziertes Bild. Während bei Eggleston viele der von der Literatur gezogenen „demokratischen“ Momente nur an der Oberfläche auftauchen und eine genauere Analyse nicht bestehen können, bildet der Gegenstand des „demokratischen Photographen“ als Argumentationsinhalt hier einen Ausgangspunkt für die Überlegungen zu Stephen Shore. Blickt man chronologisch auf sein Werk, zieht sich ein „demokratischer Faden“ der Idee von Kunstdistribution von seinen *Amarillo-Postcards* von 1970 bis hin zu seiner gegenwärtigen *A Book in a Day*-Serie. Das Konzept der Zugänglichkeit für eine breite Masse zu sowohl der Kunstproduktion als auch der Kunstrezeption beinhaltet bei Shore „massengefertigte“ Photoapparate und – abzüge sowie „massentaugliche“, das heißt alltägliche, verständliche Bildinhalte. Der „demokratische Blick“ propagiert nicht – wie vielleicht bei Eggleston – das Fetischmoment des materiellen Objekts, sondern folgt dem allgemeinen, gesellschaftlichen Umgang mit Waren, Personen, Lebensmitteln, Ereignissen (und kann so ebenso auf die Beobachtung eines Fetischmoments des materiellen Objekts hinauslaufen). Shore interpretiert nicht die Sprache der Gesellschaft, sondern spricht sie selbst.

Auch bei Shore bleibt jedoch der „demokratische“ Ansatz (seiner formalen Vorgehensweise wie auch seiner Bildinhalte) restringiert. Gerade die beinahe übersehbaren und doch bestehenden Grenzen können ein Synonym für die tatsächliche Form der Demokratie darstellen.

Vergliche man Shore mit einem Demokratie-Teilnehmer, dürfte man sich Taryn Simon als Anwältin der Demokratie denken. Ihre Arbeit beobachtet und partizipiert nicht, sondern kritisiert, belehrt und versteht sich als positives Vorbild. Dementsprechend zeigen ihre Werke Missstände auf, wie die Diskrepanz von Recht und Gerechtigkeit und die bewusste Geheimhaltung bestimmter Fakten vor einer breiten Öffentlichkeit. Allerdings verharret die Arbeit nicht im Stadium einer Kritik oder Anprangerung. Vielmehr versteht sie sich als leitbildhaftes Muster einer funktionstüchtigen Demokratie. Dies beinhaltet die Offenlegung von hintergründigen Informationen, die neutrale Unterrichtung und Aufklärung der Öffentlichkeit, den Einbegriff von Wissensbausteinen aus den unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft, die Miteinbeziehung persönlicher Notizen von Protagonisten und die Hinterfragung von Rechtsauslegungen, die in Diskrepanz zu einer allgemeinen Vorstellung von

Gerechtigkeit stehen. Simons Arbeiten schaffen ein öffentlich zugängliches Archiv an vormals nicht verfügbaren Informationen. Es scheint die Involvierung der Betrachter zu erwarten, sowohl in gedanklicher Hinsicht als auch durch mögliche politische Intervention, um das Archiv weiter vergrößern zu können.

Der Betrachter, beziehungsweise die Gesellschaft, von der derartige Aktion erwartet wird, scheint sich diese dagegen selbst nicht zuzutrauen – folgt man der entwickelten These zu Cindy Shermans Serie der *Bus Riders*. In einer vergleichenden Analyse zu Walker Evans' Porträts von Fahrgästen der New Yorker U-Bahn, führen insbesondere die dabei zu beobachtenden Differenzen zu einer Interpretationsrichtung. Statt ein „Bild der Gesellschaft“ zu schaffen, dürfte man *Bus Riders* vielmehr als „Bild vom Bild der Gesellschaft“ verstehen. Die Akzentuierung des Prototypischen, des Klischeehaften und der immanenten Bewertung (despektierliche Herablassung) bilden den Ausgangspunkt für die These, nicht die tatsächliche Gesellschaft fände hier ihre Abbildung, sondern der Blick, den diese Gesellschaft (beziehungsweise ein Teil derer) auf sich selbst (beziehungsweise die breite Masse der Gesellschaft) habe. Mit der fiktiven Bühne des öffentlichen Verkehrsmittels wird das demokratische Moment der US-amerikanischen Gesellschaft präsent. Auch hier finden sich Hinweise auf eine unzureichende Realisierung und Umfassung des Konzepts von Demokratie.

Während in den ersten drei Kapiteln Verluste, Fehlstellen, Missbildungen, Unstimmigkeiten und Diskrepanzen fokussiert wurden, scheinen im daran schließenden Punkt additive Elemente thematisiert. Materielle Waren werden als Applikationen vorgestellt. Produkte als Identitätsträger stilisiert. Auch damit bleibt jedoch unmittelbar Depression verknüpft. Die Waren treten nicht hinzu, sondern definieren Surrogate. Sie bilden Prothesen. Und das Funktionieren eines Körpers wird durch den Ersatz natürlicher Teile mit künstlichen Prothesen unweigerlich beeinträchtigt.

Taryn Simons Serie *Contraband* präzisiert die Fetischisierung von materiellen Objekten. Die beschlagnahmten Zollgüter werden zu Ikonen. Mit der Interpretation, in *Contraband* das Porträt einer Gesellschaft zu erkennen, verbindet sich unmittelbar die Annahme von einer Verflachung inhaltlicher Werte dieser Gesellschaft. Die Übertragung von identitätsbildenden Kriterien auf Konsumgüter entspricht einer Zurücknahme einer stabilen, selbstbewussten Definition der eigenen Identität ohne die Möglichkeit einer äußeren Einflussnahme.

Mit einer Argumentation im Dreischritt wird dieser Identitätsfrage auch im Werk von Cindy Sherman nachgegangen. Drei unterschiedliche Ergebnisse werden auf die Frage

nach einem Inhalt hinter den Masken konkretisiert: die „tatsächliche“, „wahre“ Persönlichkeit; die sich ständig multiplizierenden Masken; sowie die Persönlichkeit als leere Projektionsfläche. Das Gesicht als Leinwand – Shermans Arbeitsweise – kann ein Synonym für das Surrogat der Ware gegenüber Identität darstellen.

Das materielle Element scheint Shore auch in Bezug auf Objekte im Kunstkontext zu betonen. In einem Exkurs zur Position der Kunst in der Gesellschaft geht Shore Fragen zum Wert der Kunst und dessen Definierung nach: die allgemeinen Kriterien zur Definition von „Kunst“, der Umgang mit Kunstwerken als Produkten, die alltägliche Begegnung mit Kunst.

Gerade diese gewöhnliche, vertraute Beziehung zu Vergegenständlichungen von Kunstproduktion gelte es jedoch grundlegend misstrauisch zu behandeln, liest man Taryn Simons Arbeit zur Kunstsammlung der CIA auf einer derartigen interpretativen Ebene. Kunstrezeption könne sich – auch unbewusst – in eine Manipulierung von Denk- und Urteilmustern verwandeln. Der enorme Wirkungsspielraum, den Simon hier antizipieren könnte, steht in scheinbarem Widerspruch zu der bei Shore formulierten Banalität des Umgangs mit Kunst. Dennoch explizieren beide Künstler gleichermaßen die Substanz des Konzepts, das der Kunstproduktion vorangehen, beziehungsweise ihr immanent sein sollte. Gerade dieses Verständnis beinhaltet wiederum eine Absage an das autarke materielle Objekt. Diesem wird – und dies dürfte an die zuvor gemachten Ausführungen zum Warenfetisch anknüpfen – in seiner Warenpräsenz misstraut. Erst das damit verbundene Konzept kann es auch in seiner Objekthaftigkeit legitimieren.

Hinter insbesondere den zuletzt analysierten Beobachtungen werden künstlerische Vorgehensweisen deutlich. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit lassen sich hier dennoch den fünf Künstlern gemeinsame Schwerpunkte herausarbeiten. Die Gleichzeitigkeit von polarisierenden Positionen innerhalb der einzelnen Werke zieht sich als roter Faden durch ihr künstlerisches Arbeiten. Insbesondere liegt ein Berührungspunkt auf den Dissonanzen von Vertrautheit und Befremdung, Nähe und Distanz. Er findet sich in der unentschiedenen Zuordnung von Shores Arbeitsfeld zu in- oder ausländischem Territorium wie auch in der Parallelität von körperlicher Involvierung und persönlicher Distanzierung bei Sherman. Die oberflächliche Diskrepanz von Normalität und Alptraum führt Crewdson mit seinen Bildern zusammen. Soth schafft einen breiten Rahmen seiner scheinbar privaten, individuellen Bedürfnisse und Ängste. Schließlich bestimmt

sich auch Simons Vorgehensweise zwischen Wissenschaftlichkeit und Anzeichen emotionaler Involvierung durch eine Dichotomie von Nähe und Distanz.

Selbstverständlich intendierte die vorliegende Arbeit keine künstliche Analogisierung unterschiedlicher künstlerischer Positionen. Die jeweiligen Arbeiten verhalten sich äußerst eigenständig innerhalb des Kunstkontextes. Das Aufzeigen von parallelen Linien ergibt so auch weniger ein einheitliches Bild als das Bild von Gemeinsamkeiten, beziehungsweise Schnittstellen. Und eben diese treffen sich – die These der vorgelegten Arbeit – in ihrem Blick auf die US-amerikanische Gesellschaft.

Dabei sind jedoch innerhalb dieser Dissertation Fragen anzustoßen gewesen, deren Beantwortung nur in einem stark begrenzten Rahmen möglich war.

An erster, offensichtlichster Stelle blieben eine sich kontinuierlich weiter multiplizierende Gruppe amerikanischer Photographen sowie anderer Bildender Künstler vernachlässigt, beziehungsweise größtenteils gänzlich unerwähnt – obwohl ihre Arbeiten ähnliche Fragestellungen aufwerfen dürften, wie jene mit dem vorliegenden Text angesprochenen. Nannte man hier nur Joel Sternfeld, Ed Ruscha, Richard Prince, Naomi Harris, Larry Sultan und Mike Mandel auf photographischer Seite sowie Duane Hanson, Eric Fischl oder Mikey Kelley auf Seiten anderer Medien, bezwingt man wiederum eine nicht zu bewältigende Masse auf eine willkürlich selektierte Gruppe. Gerade die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der nennenswerten Künstler beschreibt jedoch die Aussagekraft, welche ein kunstgeographischer Erklärungsansatz im Kunstkontext besitzen dürfte. Insofern sieht sich die vorliegende Arbeit nicht als losgelöste, selbstgenügsame Insel, sondern vielmehr als kleiner Teil, für deren Aktivierung anderer Teile es einen Anstoß leisten könnte.

An verschiedenen Stellen der Dissertation ergaben sich außerdem dezidiert Möglichkeiten, bestimmte, nur kurz angesprochene, Elemente weiterzuerfolgen und den hier nur oberflächlich geworfenen Blick darauf zu intensivieren. Verschärfte man beispielsweise den Fokus auf die Mahlzeiten und Bedienungen, ein und als Teilbereich behandelter Aspekt von Shores *American Surfaces*, potenzierten sich weitere, neue Überlegungen. Unter Einbezug von Arbeiten wie der Serie *Plates + Dishes*⁸⁶⁵ des amerikanisch-schweizerischen Künstlers Stephan Schacher, die sich explizit ausschließlich mit den *Food and Faces of the Roadside Diner* beschäftigt, stellten

⁸⁶⁵ Schacher 2005.

sich dem Betrachter bisher unberücksichtigte Fragen zur Esskultur eines Landes und darüber möglicherweise anzustellende interpretative Konsequenzen. Die Gegenüberstellung von Mahlzeit und Bedienung könnte darüber hinaus vielleicht Aussagen über den gesellschaftlichen Umgang mit Nahrung und Dienstleistung implizieren.

Ein weiteres Element, deren gezielte Beschäftigung konstruktiv sein dürfte, stellen die Randgruppen dar, die sich zwar durch ihre jeweilige Unterscheidbarkeit von, ebenso jedoch durch ihre Involvierung in der Gesellschaft auszeichnen. Ausgehend von Soths Einsiedlern⁸⁶⁶ oder Gothics⁸⁶⁷ ließe sich hier ein Assoziationsbogen zu Allan Sekulas *Polonia and Other Fables*⁸⁶⁸ spannen. Sekulas Serie setzt sich mit der Gruppe der polnischen Immigranten in Chicago auseinander. Inhaltlich dürfte sie sich auch als Diskussion um Strategien der Identifikation (eigene versus Fremd-, In- versus Exklusion) verstehen. Der Begriff der „Randgruppe“ beinhaltet schließlich unweigerlich auch eine Referenz zu Diane Arbus. In der Besprechung dieser extremen, die Kunstkritik polarisierenden Position eröffneten sich differenzierte Interpretationen bezüglich der Thematik dieses Textes – wie beispielsweise die provokante These einer Zusammensetzung der amerikanischen Gesellschaft aus verschiedenen Randgruppen. Die Normalität dieser Gesellschaft bestimme schließlich die Abnormalität.

Ebenso wie die hier herausgegriffenen Bilder von Mahlzeiten/Bedienungen und Randgruppen lässt sich einer Reihe weiterer Einzelelemente, denen der Betrachter innerhalb der Arbeiten von Crewdson, Sherman, Shore, Simon und Soth begegnet, weiter nachspüren. Dennoch wurden ausgeprägte Seitenblicke innerhalb der vorliegenden Dissertation zugunsten einer weiteren Umfassung der Thematik vermieden.

Auch wäre es möglicherweise zu untersuchen gewesen, inwieweit sich ein „amerikanischer Blick“ auf Amerika von jenem auf das Ausland unterscheide. Dabei wäre bereits bei Soths *Dog Days, Bogota*⁸⁶⁹, einem Künstlerbuch zur „Schönheit“⁸⁷⁰ der kolumbianischen Hauptstadt, oder Stephen Shores Serie *Abu Dhabi* (2009) und seinen Photographien schottischer Landschaften⁸⁷¹ zu beginnen. Die augenscheinliche Diskrepanz von einer Utopie unberührter Natur (schottische Flora) mit der Permanenz

⁸⁶⁶ Alec Soth: *Broken Manual*, 2006-2010, Soth 2012.

⁸⁶⁷ Alec Soth: *Single Goth Seeks Same*, 2009.

⁸⁶⁸ Sekula 2009.

⁸⁶⁹ Soth 2005.

⁸⁷⁰ Alec Soth: „I hope I've described some of the beauty in this hard place.“, zit. in: <http://www.steidlville.com/books/546-Dog-Days-Bogot.html>.

⁸⁷¹ Stephen Shore: *County of Sutherland, Scotland, 1988*, in: Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 30, 32 und 33.

von Infrastruktur, beziehungsweise gesellschaftlicher Präsenz (amerikanische Urbanität), in den Bildern Shores führte zu möglichen Annahmen über durch Bildinhalte vermittelte Aussagen. Subtiler formten sich dagegen die Differenzen von Soths kolumbianischen und amerikanischen Ansichten heraus. Dennoch beinhaltet ihre Existenz einen Anknüpfungspunkt für mögliche Interpretationen. Auch der Einbezug weiterer amerikanischer Photographen, deren Beschäftigungsfeld außerhalb der Grenzen Amerikas liegt, wäre hier denkbar gewesen.

Es fehlen außerdem künstlerische Blicke auf das „Everyday America“ aus einer ausländischen Perspektive. Diese wären insofern sehr interessant, als dass in einer vergleichenden Betrachtung mit den hier besprochenen fünf amerikanischen Photographen Differenzen oder Übereinstimmungen weitere Interpretationswege eröffnet haben könnten. Im Hinblick auf den geographischen Hintergrund der vorliegenden Dissertation wären sicherlich insbesondere Arbeiten deutscher, beziehungsweise europäischer, Photographen erwähnenswert gewesen, die sich mit der amerikanischen Gesellschaft, beziehungsweise mit nationalen Mythen, Identifikationsmustern und kulturellen Phänomenen etc., auseinandersetzen. Prominent besetzt könnte eine derartige Beschäftigung mit der berühmten Serie und Publikation *The Americans* (1959)⁸⁷² des gebürtigen Schweizer Robert Frank beginnen.

Ebenso lässt die Arbeit jegliche, exkursartig denkbare Beschäftigung mit nicht-amerikanischen Photographen aus, welche vergleichbare Problematiken innerhalb des eigenen nationalen Kontextes diskutieren. Konkreter: Künstler, deren Beschäftigungsfeld in gesellschaftlichen Strukturen in ihrem eigenen Heimatland liegt. Eine solche Auseinandersetzung beinhalte beispielsweise die Photographien des südafrikanischen Photographen Guy Tillim. Gerade aufgrund formaler Analogien zu Stephen Shores Arbeiten läge hierin ein spannender, weiter zu verfolgender Anhaltspunkt. Aus einer anderen Richtung käme eine Darstellung der photographischen Inhalte des ukrainischen Künstlers Boris Mikhailov. In Bezug auf die Thematik dieser Dissertation wären hier vorrangig Überlegungen zu einer gegensätzlichen Gesellschaftsstruktur, beziehungsweise zu trotzdem wahrnehmbaren Analogien, anzustellen.

Die Präsenz von sprachlich fixierten Gruppenbildungen aufgrund eines gemeinsamen geographischen Hintergrundes dürfte zusätzlich zu weiteren Überlegungen im Hinblick auf Parallelen nicht nur in Sprache, sondern auch in Inhalt führen. Lässt sich das

⁸⁷² Frank 1959.

„Britische“ der Herangehensweise und der mit den Arbeiten aufgeworfenen Fragestellungen bei den „Young British Artists“ herausfiltern? Wie „Deutsch“, beziehungsweise „Ostdeutsch“, ist die „Neue Leipziger Schule“?

Ebenso könnte man im Kontext der vorliegenden Dissertation auf künstlerische Positionen eingehen, welche die zugrunde liegende These einer möglichen nationalen Charakteristik entkräften. Martin Parr beispielsweise beschäftigt sich in *Luxury*⁸⁷³ mit der Existenz bestimmter gesellschaftlicher Schichten und deren Vergleichbarkeit über nationale Grenzen hinweg. Die britischen Polo-Turnier-Besucher, die Schweizer und deutschen Gäste in St. Moritz und die amerikanischen Südstaatler werden nicht allein von einem wiedererkennbaren methodischen Zugang aus betrachtet, sondern bestehen selbst aus wiedererkennbaren Bestandteilen. Nationalitäten bleiben zwar fassbar, werden jedoch nur als weitere lächerliche, austauschbare Attribute wiedergegeben⁸⁷⁴. Auch ein derartiger, konkurrierender Nebenschauplatz wurde jedoch nicht in den Text aufgenommen.

Die aufgezählten Anknüpfungspunkte sollen sich nun nicht als erdrückende Liste lesen lassen, die das Potential dieser Dissertation zu schmälern drohte. Fehlstellen werden hier nicht als solche bewertet, sondern demgegenüber als Ausblicke und weiterführende Arbeitsfelder verstanden. Selbst eine wissenschaftliche Dissertation kann nur ein eigens und thematisch gestecktes, begrenztes Territorium (in diesem Fall sogar auch im wortwörtlichen Sinne) bewältigen. Dies ist unbestritten, fällt jedoch bei monographischen Arbeiten vergleichsweise kaum, beziehungsweise in unbedeutendem Maße, auf. Fraglos bedeutet die Gleichzeitigkeit von weitem thematischen Rahmen und enger, restringierter Künstlerauswahl, für die sich hier trotz eigener Bedenken entschieden wurde, eine unweigerliche Implikation von verhandelbaren, aber nicht verhandelten Aspekten. Dabei kann jedoch statt der Eingeschränktheit der Arbeit, vielmehr der Umfang und die Vielförmigkeit des Themas betont werden. Gerade die Einengung war zu Anfang der Arbeit entschieden als Antagonist gezeichnet worden. So war die Existenz vorherrschender Interpretationslinien innerhalb der künstlerbezogenen Sekundärliteratur die Motivation für die Auswahl der fünf fokussierten Künstler. Das Einbringen, beziehungsweise Explizieren, eines zusätzlichen Verständnismodells spricht für die Vielschichtigkeit der Kunstwerke. Die

⁸⁷³ Parr 2009.

⁸⁷⁴ Dabei ist jedoch gleichzeitig auf Arbeiten von Martin Parr zu verweisen, die in exakt die gegenläufige Interpretationsrichtung führen dürften, vgl. u. a. Parr 2000 und Parr 2012.

Kunstgeschichte sollte sich dieser gegenüber so offen wie möglich zeigen. Nicht an einer unterschwelligem, sondern an einer offensiven, diskussionsfähigen Thematisierung des kunstgeographischen Ansatzes sollte es der Wissenschaft gelegen sein.

Was hier versucht wurde, ist ein Schritt hin zu einer möglicherweise als altmodisch verpönten kunstgeographischen Perspektive. Die Auffassung, künstlerische Arbeiten eines bestimmten Landes unter eben dieser – tatsächlichen – Gemeinsamkeit zu analysieren, mag im globalisierten 21. Jahrhundert ein Unternehmen in die falsche Richtung darstellen. Die Verfasserin gibt ihren Kritikern insofern Recht, als dass es unleugbar zwei Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst gibt, welche ihrer These von einem nationalen Phänomen widersprechen mögen: Einerseits kann ein stetige Intensivierung jeweils ganz individueller künstlerischer Ausdrucksformen beobachtet werden. Die eigene künstlerische Handschrift (zwar nicht mehr in der wortwörtlichen Form eines bestimmten malerischen Farbauftrags, sondern vielmehr im individuellen Umgang mit bestimmten, individuell prononcierten Problematiken) wird zur Demonstration von moderner Individualität. Andererseits verschwimmen im kulturellen Kontext rezipierbare Ländergrenzen vor dem Hintergrund einer politischen, wirtschaftlichen wie auch gesellschaftlichen Globalisierung. Dadurch multiplizieren sich international diskutierte Thematiken, wie etwa soziale Ungleichheit, Erderwärmung, Energiegewinnung, Religion, Terrorismus, etc..

Jede dieser Tendenzen (Individualisierung auf der einen, Globalisierung auf der anderen Seite) argumentiert gegen den Ansatz, den die vorliegende Arbeit formuliert. Und sie selbst muss widerspruchlos die Existenz dieser Tendenzen anerkennen. Vielleicht können aber gerade diese, neben anderen, als Motivationsgrund des vorliegenden Beschäftigungsfeldes gelten. Die Vehemenz, mit der die Kunstgeschichte wie auch insgesamt der Kulturbetrieb, diese beiden Tendenzen betont, lässt die Legitimation anderer Beobachtungen und Thesen größtenteils unberücksichtigt. So bleibt dennoch auch ein vergessener, vernachlässigter Gegenstand nicht weniger wichtig. Zwar fehlt diesem Gegenstand die ausreichende Konkretisierung, dennoch ist er deshalb nicht von geringerem Interesse.

Die Kunstgeographie ist übrigens nicht als Zugangsmöglichkeit zu Phänomenen im Kunstkontext verschwunden, sie stellt nur größtenteils kein explizites Betätigungsfeld dar. Ganz nebensächlich werden Künstler einer gemeinsamen Nationalität in

Gruppenausstellungen präsentiert⁸⁷⁵. Der Zusammenhalt passiert zwar allein durch diesen Umstand, anders als in thematischen Gruppenausstellung wird er jedoch nicht aufgegriffen.

Wenn beispielweise Alec Soth im selben Buch die unreflektierte Betitelung zeitgenössischer Künstlerbücher mit der Addition des Adjektivs „American“ oder des Subjekts „America“ kritisiert⁸⁷⁶, welches – sicherlich auch mit seiner Einwilligung – selbst den Titel *From Here to There: Alec Soth's America* trägt – Warum, drängt sich die Frage auf, wird diese ganz bewusste Konkretisierung nicht analysiert?

Bereits in den unerfahrenen Anfängen der Beschäftigung im Feld der Kunstgeographie ergab sich für die Verfasserin ein Eindruck, welchen Grund sie in der fehlenden Thematisierung kunstgeographischer Analysemöglichkeiten suchen könnte: das Risiko der Stereotypisierung, der Vorurteilswidrigkeit oder sogar -bestätigung und damit der wissenschaftlichen Verflachung und Populärwissenschaftlichkeit. Folglich sah sich die vorliegende Arbeit selbst mit eben diesen Hindernissen konfrontiert – und wäre damit auch beinahe in eine Falle getappt. Denn ein Anerkennen eben dieser wissenschaftlichen Fehlerquellen als Risiken der Kunstgeographie nimmt dieser wiederum an Analysepotential. Zwar beinhaltet ein kunstgeographischer Ansatz mögliche Fehlerquellen wie eine unbewusst stark subjektive Herangehensweise, dennoch gilt dies ebenso für andere Interpretationsansätze in der Kunstgeschichte im Allgemeinen. Außerdem sollte es einer wissenschaftlichen Arbeit gelingen, mögliche Problematiken reflektieren zu können. Ebenso wie auch den Künstlern zugetraut werden sollte, nationale Identität künstlerisch zu reflektieren.

Die Verhandlung von nationaler Identität schließt die bereits angesprochenen Elemente Individualität und Globalisierung nicht aus. Ebenso wenig wie mit den in dieser Arbeit ausgeführten Thesen andere Interpretationen diskriminiert werden sollten, stellt ein kunstgeographischer Zugang im Allgemeinen andere Betrachtungswege zurück.

Vielleicht ist eine kunstgeographische Herangehensweise hierin ja mit jener vergleichbar, die ihren Ausgangspunkt in der individuellen Biographie des Künstlers nimmt. Auch dagegen finden sich einige äußerst kritische Stimmen aus der Kunstwissenschaft. Dennoch erhalten bestimmte Werke durch die Addition biographischer Bausteine einen zusätzlichen Blickwinkel, aus dem heraus die Arbeiten

⁸⁷⁵ Z. B. *Made in Germany*, zwei Ausstellungen im Sprengel Museum, Hannover, 2007 und 2012.

⁸⁷⁶ Alec Soth, Blogbeitrag vom 16.04.2007, *The Ballad of Good and Bad Titles*, <http://alecsothblog.wordpress.com/2007/04/16/the-ballad-of-good-and-bad-titles/>, in: Engberg 2010, S. 18.

anders erfahrbar und interpretierbar werden können⁸⁷⁷. Fraglos erhebt der biographische Hintergrund weder Anspruch auf einen alleinigen Erklärungsweg, noch schließt er andere Zugangsmöglichkeiten aus.

Dies gilt in ähnlicher Weise für die hier vertretene Herangehensweise innerhalb eines kunstgeographischen Kontextes. Auch wenn es ein unausgesprochenes Gesetz in der Kunstwissenschaft darstellen sollte, möchte nochmals betont werden, dass die Beschränkung auf einen einzelnen Interpretationsansatz künstlerischen Arbeiten nur seltenst gerecht werden kann. Insofern bewirkt jeder zusätzlich beschrittene Weg, eine Arbeit zu rezipieren, nicht die Verwandlung eines anderen Weges in eine Sackgasse, sondern ein differenziertes Netz an sich kreuzenden oder parallelen Wegen.

Um beim Symbol des Weges zu bleiben: Was in dieser Arbeit passiert ist, bedeckt selbstverständlich nur einen winzigen Teil eines riesigen und unübersichtlichen Wegesystems. Das betrifft nicht allein die fokussierten Künstler, die je für sich betrachtet bereits eine eigene vielschichtige Karte an Wegen beschreiben. Umso mehr gilt es für die in der Arbeit aufgeworfene Thematik eines als national zu charakterisierenden Alltags, beziehungsweise dessen künstlerische Reflexion.

Eine plädoyerhafte These möchte diese Dissertation abschließen und die oben genannten Gedanken prägnant formulieren: Das Erkennen und Beleuchten geographischer Grenzen – und deren Konsequenzen – kann das Festhalten an etablierten inhaltlichen Grenzen ablösen. Insofern folgt die vorliegende Arbeit auch Aby Warburgs Aufruf, Kulturhistoriker dürften sich nicht in „grenzpolizeilicher Befangenheit“ vom Überschreiten von Disziplingrenzen aufhalten lassen⁸⁷⁸.

⁸⁷⁷ Die Verweise hierzu sind vielfältig und beschränken sich durchaus nicht auf die, hier rein zufällig herausgegriffene Beispielgruppe von Louise Bourgeois, Tracey Emin, Niki de Saint-Phalle etc..

⁸⁷⁸ Warburg 1922, S. 191.

6.1 Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe / Dieselben
Diss.	Dissertation
Ebd.	Ebenda
etc.	et cetera
Hg.	Herausgeber
hg. v.	herausgegeben von
Jg.	Jahrgang
Kat.	Katalog
Nr.	Nummer
o. A.	ohne Angabe
o. S.	ohne Seite
S.	Seite
u. a.	unter anderem / und andere
Vgl.	Vergleiche
z. B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

6.2 Bibliographie

- Adams / Paul 1995 Angela Adams und Willi Paul: Die Entstehung der Vereinigten Staaten und ihrer Verfassung. Dokumente 1754-1791, Münster 1995
- Adams 1931 James Truslow Adams: The Epic of America, New York 1931
- Albrecht / von Bonsdorff
1994 Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorff (Hg.): Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, Berlin 1994
- Anderson 1998 Benedict Anderson: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts [Imagined Communities, 1983], Berlin 1998
- Arato / Gephardt 2005 Andrew Arato und Eike Gephardt: Esthetic Theory and Cultural Criticism, in: Dies. (Hg.): The Essential Frankfurt School Reader, New York 1978 [2005], S. 185-224
- Arendt 1985 Hannah Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie, hg. v. Ronald Beiner, München / Zürich 1985
- Aristoteles 2007 Aristoteles: Politik. Schriften zur Staatstheorie, hg. v. Franz F. Schwarz, Stuttgart 1989 [2007]
- Auffermann / Linsley 1992 Verena Auffermann und Robert Linsley: Jeff Wall. The Storyteller [= Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.] Frankfurt a. M. 1992
- Augé 2012 Marc Augé: Nicht-Orte [1992], München ³2012
- Baker 1979 Margaret Baker: Folklore of the Sea, Newton Abbot 1979
- Barents 1987 Els Barents (Hg.): Cindy Sherman, München 1987

- Bark 2002 Joachim Bark: Biedermeier – Vormärz, Bürgerlicher Realismus [Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, hg. v. Joachim Bark und Dietrich Steinbach], Leipzig 2002
- Barnes 1999 Sally Barnes: Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body, Durham 1993 [³1999]
- Barr 1994 Pamela S. Barr: Review of Magoroh Maruyamas Mindscapes in Management: Use of Individual Differences in Multicultural Management, Aldershot 1994, in:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/258672?uid=3737864&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101590514991> [Abrufdatum: 26.01.2013]
- Barthes 1980 Roland Barthes: Leçon/Lektion, Frankfurt a. M. 1980
- Barthes 1984 Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt a. M. 1984
- Bateson 2000 Gregory Bateson: Steps to an Ecology of Mind, Chicago 1972 [2000]
- Baudrillard 1989 Jean Baudrillard: America, London / New York 1986 [⁸1989]
- Benedict 1934 Ruth Benedict: Patterns of Culture, New York 1934
- Benjamin 1980 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935], in: Ders: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980
- Berg 2007 Stefan Berg: Gregory Crewdson 1985-2005 [= Kat. Kunstverein Hannover u.a.], Ostfildern 2007
- Beuys 1991 Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972, hg. v. Clara Bodenmann-Ritter, Frankfurt a. M. / Berlin ³1991

- Binswanger 2006 Daniel Binswanger: Mörderisch dummer August. Im Spiegelkabinett – Die Cindy Sherman-Retrospektive des Pariser Jeu de Paume, in: Süddeutsche Zeitung, 26.06.2006, S. 12
- Bittner 1973 Rüdiger Bittner: Transzendental, in: Hermann Krings u.a. (Hg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe, München 1973, S. 1527
- Black 2007 Patti Carr Black: The Mississippi Story [= Kat. The Mississippi Museum of Art, Jackson], hg. v. Robin C. Dietrick, Jackson 2007
- Blanchot 2003 Maurice Blanchot: Everyday Speech [1962], in: Dies.: The infinite conversation, Minneapolis 1993 [⁴2003], S. 238-245
- Blankert 1987 Albert Blankert: What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting? A Definition and its Limitations, in: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, hg. v. Henning Bock und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1987, S. 9-32
- Bornemeier 2006 Birgit Bornemeier: Kunstgeographie. Die kunstgeographische Analyse als Methode einer synthetisch-kulturgeographischen Raumdifferenzierung. Am Beispiel der Renaissancearchitektur in Deutschland [Diss. Trier 2006], Trier 2006, in: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/355/index.html> [Abrufdatum: 05.03.2012]
- Bostock 1986 David Bostock: Plato's Phaedo, Oxford 1986
- Bourdieu 1987 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. 1987
- Braun / Weinberg 2002 Peter Braun und Manfred Weinberg: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Ethno/Graphie: Reiseformen des Wissens, Tübingen 2002, S. 9-19
- Brook 1968 Peter Brook: The Empty Space, Harmondsworth 1968

- Brooks 2003 Adam Brooks (Hg.): Subjective realities. Works from the Refco Collection of contemporary art, New York / Chicago 2003
- Burgbacher-Krupka 1991 Ingrid Burgbacher-Krupka: Die Götter der Griechen lächelten nicht, in: Anna Giese (Hg.): Thomas Ruff. Porträts [= Kat. Bonner Kunstverein / Kunstverein Amsberg / Kunstverein Braunschweig] Bonn 1991, S. 15-17
- Burton 2006 Johanna Burton (Hg.): Cindy Sherman [= October Files, Bd. 6] Cambridge / London 2006
- Caesar 2012 Claudia Caesar: Der „Wanderkünstler“. Ein kunsthistorischer Mythos [Diss. Kassel 2006], Berlin 2012
- Campbell-Johnston 2003 Rachel Campbell-Johnston: Behind the masks. Cindy Sherman's disguises reveal a truth about all of us, in: The Times, 04.06.2003, S. 13
- Cartier-Bresson 1952 Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment, New York 1952
- Cervone / John / Pervin 2005 Daniel Cervone, Oliver P. John und Lawrence A. Pervin: Persönlichkeitstheorien, Stuttgart ⁵2005
- Clifford / Marcus 1986 James Clifford und George E. Marcus (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley / Los Angeles 1986
- Conekin 2003 Becky E. Conekin: ‚The autobiography of a nation‘. The 1951 Festival of Britain [Diss. Manchester 2003], Manchester 2003
- Crewdson 1999 Gregory Crewdson: Dream of Life [= Kat. Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca], Salamanca 1999

- Crewdson 2002a Gregory Crewdson: American Standard: (Para)Normality and Everyday Life [= Kat. Barbara Gladstone Gallery, New York] New York 2002
- Crewdson 2002b Gregory Crewdson: Twilight, New York 2002
- Crewdson 2008 Gregory Crewdson: Beneath the Roses, New York 2008
- Dannemann 1997 Rüdiger Dannemann: Georg Lukács zur Einführung, Hamburg 1997
- Danto 1991 Arthur C. Danto (Hg.): Cindy Sherman. History Portraits, München 1991
- Däumer / Gerok-Reiter / Kreuder 2010 Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter und Friedemann Kreuder (Hg.): Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2010
- Day / Macaskill / Maltby 2011 Liz Day, Ann Macaskill und John Maltby: Differentielle Psychologie, Persönlichkeit und Intelligenz, München ²2011
- de Certeau 1988 Michel de Certeau: The Practice of Everyday Life, Berkeley / Los Angeles 1988
- de Grazia 1996 Victoria de Grazia: Einleitung zum Kapitel „Establishing the Modern Consumer Household“, in: Victoria de Grazia und Ellen Furlough (Hg.): The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective, Berkeley / Los Angeles 1996, S. 151-162
- de Tocqueville 1838 Alexis de Tocqueville: Democracy in America, New York 1838

- Delanty 2003 Gerard Delanty: Konsum, Moderne und kulturelle Identität Japans: Grenzen der Amerikanisierung, in: Ulrich Beck, Natan Sznaider und Rainer Winter (Hg.): Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung [= Publikation der internationalen Konferenz „Global America?“, Mittenwald 2000], Bielefeld 2003, S. 158-188
- Denkler 2007 Horst Denkler: Zwischen Julirevolution (1830) und Märzrevolution (1848/49), in: Walter Hinderer (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik, Würzburg 2007, S. 191-224
- Deutsch 1966 Karl W. Deutsch: Nationalism and Social Communications. An Inquiry into the Foundations of Nationality [1953], Cambridge/London 1966
- Dickens 1993 Charles Dickens: Great Expectations [1861], Oxford 1993
- Dickhoff 1991 Wilfried Dickhoff: Untitled #179, in: Parkett, Nr. 29, 1991, S. 103-111
- Donker 1986 Janny Donker: The unique and improbable Co-Operation of Robert Wilson and Heiner Müller, in: The New York Times, 12.05.1986, S. 10
- Donner 1997 Helmut Donner: Die religiöse Wüstenromantik. Über eine fehlgeleitete Metapher, in: Volker Drexen: Der ‚ganze Mensch‘. Perspektiven lebensgeschichtlicher Individualität, Berlin / New York 1997, S. 1-12
- Döring / Thielmann 2008 Jörg Döring und Tristan Thielmann: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: Dies. (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 7-45

- Dornblüth 1927 Otto Dornblüth: Klinisches Wörterbuch, Berlin ^{13/14}1927, in:
<http://www.textlog.de/14906.html> [Abrufdatum: 14.8.2012]
- Duden 2004 Duden. Das Synonymwörterbuch, Mannheim 2004
- Eco 1973 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973
- Eggleston / Knape 1999 William Eggleston und Gunilla Knape: William Eggleston [= Kat. Hasselblad Center, Göteborg], Göteborg 1999
- Eggleston 1989 William Eggleston: The democratic forest, New York 1989
- Eggleston 1992 William Eggleston: Ancient and Modern, New York 1992, in:
http://www.egglestontrust.com/ancient_intro.html [Abrufdatum: 01.12.2012]
- Einzig 1996 Barbara Einzig (Hg.): Thinking about Art. Conversations with Susan Hiller, Manchester 1996
- Engberg 2010 Siri Engberg (Hg.): From Here to There. Alec Soth's America [= Kat. Walker Art Center, Minneapolis], Ostfildern 2010
- Engelmann 2004 Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 2004
- Etges / Fluck 2011 Andreas Etges und Winfried Fluck (Hg.): American Dream? Eine Weltmacht in der Krise, Frankfurt a. M. 2011
- Evans 2004 Walker Evans: Many Are Called [= Metropolitan Museum of Art Series], New Haven / London 2004
- Feldmann 1999 Hans-Peter Feldmann: All the clothes of a woman, Düsseldorf 1999

- Feldmann 2001 Hans-Peter Feldmann: 272 Pages, hg. v. Helena Tatay [= Kat. Hans Peter Feldmann. Art Exhibition, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona u.a.], Barcelona 2001
- Fink / Mayrhofer 2009 Gerhard Fink und Wolfgang Mayrhofer: Cross-cultural competence and management. Setting the stage [= European Journal of Cross-Cultural Competence and Management, Bd. 1], 2009, in: <http://inderscience.metapress.com/content/h040q1h67200h2n4/> [Abrufdatum: 17.11.2012]
- Fischer-Lichte 2007 Erika Fischer-Lichte (Hg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen / Basel 2007
- Foucault 1977 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen [= Sexualität und Wahrheit, Bd. 1], Frankfurt a. M. 1977
- Frank 1959 Robert Frank: The Americans, New York 1959
- Frank u.a. 1979 Waldo Frank u. a. (Hg.): America & Alfred Stieglitz. A collective portrait, New York 1979
- Frey 1938 Dagobert Frey: Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 16, 1938, S. 1-74
- Frey 1976 Dagobert Frey: Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie [1955], in: Gerhard Frey (Hg.): Baustein zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976
- Fromm 1999 Erich Fromm: Psychoanalyse [= Gesamtausgabe, Bd. 8], hg. v. Rainer Funk, Stuttgart 1999
- Fromm 2010 Erich Fromm: Die Pathologie der Normalität. Zur Wissenschaft vom Menschen, Frankfurt a. M. ²⁰2010

- Funk / Ferst 2002 Rainer Funk und Marko Ferst (Hg.): Erich Fromm als Vordenker: "Haben oder Sein" im Zeitalter der ökologischen Krise, Berlin 2002
- Fyfe 1940 Hamilton Fyfe: The illusion of national character, London 1940
- Gamboni 1987 Dario Gamboni: Kunstgeographie [= Ars Helvetica. Die visuelle Kunst der Schweiz, Bd. 1], Distenis 1987
- Gassert 1999 Philipp Gassert: Amerikanismus, Antiamerikanismus, Amerikanisierung. Neue Literatur zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte des amerikanischen Einflusses in Deutschland und Europa, in: Archiv für Sozialgeschichte, Nr. 39, 1999, S. 531-561
- Geisthövel 2008 Alexa Geisthövel: Restauration und Vormärz 1815-1847, Paderborn 2008
- Giltaij 2005 Jeroen Giltaij: Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer [= Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M.], Ostfildern 2005
- Ginsberg 1959 Allen Ginsberg: Howl. And Other Poems, San Francisco 1959
- Glombitza 1995 Birgit Glombitza: Die Kamera als Skalpell, in: Die Woche, Nr. 23, 1995, S. 52
- Goetz 1994 Ingvild Goetz (Hg.): Jürgen Klauke – Cindy Sherman, Ostfildern 1994
- Goffman 1974 Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt 1974

- Goffmann 1959 Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1959
- Görner / Schlüter 2004 Veit Görner und Maik Schlüter (Hg.): Cindy Sherman. Clowns [= Kat. Kestnergesellschaft, Hannover], München 2004
- Grahame 1908 Kenneth Grahame: The Wind in the Willows, New York 1908
- Greverus / Haindl 1983 Ina-Maria Greverus und Erika Haindl (Hg.): Versuche der Zivilisation zu entkommen, München 1983
- Gruen 2006 Arno Gruen: Der Wahnsinn der Normalität – Realismus als Krankheit. Eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität, München 1987 [¹⁴2006]
- Grueninger 2004 Donat Grueninger: Die kunsthistorische Regionalisierung, 2004, in: cma.gbv.de/dr,cma,007,2004,a,02.pdf [Abrufdatum: 17.12.2012]
- Guillén 1971 Claudio Guillén: Toward a Definition of the Picaresque, in: Ders.: Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History, Princeton 1971, S. 71-106
- Guimond 1991 James Guimond: American Photography and the American Dream, Chapel Hill / London 1991
- Ha 2005 Paul Ha (Hg.): Cindy Sherman. Working Girl [= Kat. Contemporary Art Museum St. Louis], St. Louis 2005
- Häntzschel 2010 Jörg Häntzschel: Die Bilder so komplex wie möglich machen, in: Süddeutsche Zeitung, 26.08.2010, S. 13
- Hausmanninger 1989 Thomas Hausmanninger: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos, Frankfurt a. M. 1989

- Haussherr 1970 Rainer Haussherr: Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in: Rheinische Vierteljahrsblätter, Nr. 34, Bonn 1970, S. 158-171
- Heidegger 1998 Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M 1929/1934 [61998]
- Henrich 1979 Dieter Henrich: ‚Identität‘ – Begriffe, Probleme, Grenzen, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.): Identität [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 8], München 1979, S. 133-186
- Heuser 2000 Uwe Jean Heuser: Tausend Welten. Die Auflösung der Gesellschaft im digitalen Zeitalter, Berlin 2000
- Heydenreich 1933 Ludwig Heinrich Heydenreich: Der XIII. Internationale Kongress für Kunstwissenschaft in Stockholm, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 2, 1933, S. 410-414
- Hiller 1991 Susan Hiller (Hg.): The myth of primitivism. Perspectives on Art, New York / London 1991
- Hirsch 1989 Axel Hirsch (Hg.): Rechte Psychologie. Hans Jürgen Eysenck und seine Wissenschaft, Heidelberg 1989
- Höffe 2005 Ottfried Höffe (Hg.): Aristoteles-Lexikon, Stuttgart 2005
- Hofmannsthal 1979 Hugo von Hofmannsthal: Buch der Freunde, in: Ders.: Reden und Aufsätze. 1925-1929 [= Gesammelte Werke Bd. 3], hg. v. Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert), Frankfurt a. M. 1979, S. 233-299
- Hofstede 2001 Geert Hofstede: Culture’s Consequences. Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations, Thousand Oaks 2001

- Holeczek 1986 Bernhard Holeczek (Hg.): Max Ernst: „Jenseits der Malerei“. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Frottagen, Zeichnungen, Druckgraphik und Bücher aus dem Sprengel Museum Hannover [= Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein], Hannover 1986
- Holmes 1958 John Clellon Holmes: The Philosophy of the Beat Generation, Esquire, Februar 1958, S. 35–38
- Holmes 2006 John Clellon Holmes: Go, London u.a 1952 [2006]
- Hübner 1989 Emil Hübner: Das politische System der USA. Eine Einführung, München ⁶1989
- Iber 2005 Christian Iber: Grundzüge der Marx'schen Kapitalismustheorie [= Sozialwissenschaftliche Studien, Bd. 9], Berlin 2005
- Inkels 1997 Alex Inkels: National Character. A Psycho-Social Perspective, New Brunswick 1997
- Jacobi 1957 Jolande Jacobi: Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C.G. Jungs, Zürich 1957
- Jaffa 2000 Harry V. Jaffa: A New Birth of Freedom. Abraham Lincoln and the coming of the Civil War, Lanham / Oxford 2000
- Jagose 1996 Annamarie Jagose: Queer Theory. An Introduction, New York 1996
- Jahn / Haubenreiser 1995 Johannes Jahn und Wolfgang Haubenreiser: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart ¹²1995

- James 2009 Sarah Edith James: Taryn Simon. Photography between the Image & the Word, in: The Deutsche Börse Photography Prize 2009, London 2009, in: tarynsimon.com/docs/Taryn_Simon%20Sarah_James_Text_2009.pdf [Abrufdatum: 20.04.2011]
- Jätzold 1976 Ralph Jätzold: Physische Geographie und Nachbarwissenschaften [= Harms Handbuch der Geographie], Leipzig 1976
- Jauch 1991 Ursula Pia Jauch: Ich bin immer die Andere. Von den Selbstaufösungen der Cindy Sherman, in: Parkett, Nr. 29, 1991, S. 74-81
- Jocks / Sherman 1996 Heinz-Norbert Jocks und Cindy Sherman: „Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, daß man Lust hat, sie sich anzusehen“. Interview, in: Kunstforum international, Nr. 133, 1996, S. 226-243
- Johnson / Wigley 1988 Philip Johnson und Mark Wigley: Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988
- Johnstone 2008 Stephen Johnstone (Hg.): The Everyday [= Documents of Contemporary Art], London / Cambridge 2008
- Jung 1976 Carl Gustav Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste [= Gesammelte Werke, Bd. 9], hg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rief, Olten 1976
- Jung 1991 Carl Gustav Jung: Archetypen, München ²1991
- Jung 1994 Carl Gustav Jung: Psychologische Typen, [= Gesammelte Werke, Bd. 6], hg. v. Marianne Niehus-Jung, Freiburg 1994

- Jungwirth 2007 Ingrid Jungwirth: Zum Identitätsdiskurs in den Sozialwissenschaften. Eine postkolonial und queer informierte Kritik an George H. Mead, Erik H. Erikson und Erving Goffman, Bielefeld 2007
- Kaelble / Kocka / Siegrist 1997 Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka und Hannes Siegrist (Hg.), Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18.-20. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 1997
- Kafka 2005 Franz Kafka: Der Prozeß [1925], Berlin 2005
- Kant 1974 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Bd. 1, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974
- Karpenstein-Eßbach 2006 Christa Karpenstein-Eßbach: Empfindlichkeit und Synkretismus. Hubert Fichtes literarische Ethnographie, in: Thomas Keller und Freddy Raphaël (Hg.): Lebensgeschichten, Exil, Migration [= Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Bd. 13], Berlin 2006, S. 65-182
- Kat. Basel 2004 Louise Lawler and Others, Kunstmuseum Basel, Basel 2004
- Kat. Frankfurt 1996 Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1996
- Kat. Kassel 2000 Die wahren Geschichten der Sophie Calle, Museum Fridericianum Kassel, Kassel 2000
- Kat. Kassel 2012 dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch, Kassel, Ostfildern 2012
- Kat. Köln 1998 Louise Lawler - A Spot on the Wall, Kunstverein München / Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz / De Appel, Amsterdam, Köln 1995

Kat. München 1989	James Ensor. Belgien um 1900, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, München 1989
Kat. München 1999	Alte Pinakothek München [= Bestandskat. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen], München ³ 1999
Kat. New York / München 2008	William Eggleston - Democratic Camera. Photographs and video. 1961-2008, Whitney Museum of American Art, New York / Haus der Kunst, München, New Haven u.a. 2008
Kat. New York 2002	William Eggleston's Guide, The Museum of Modern Art [1976], New York ² 2002
Kat. New York 2006	Art in our time. A chronicle of the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York 2006
Kat. Paris 2002	William Eggleston, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2002
Kat. Paris u.a. 2006	Cindy Sherman, Jeu de Paume u.a., Paris 2006
Kaufmann 2004	Thomas DaCosta Kaufmann: Toward a Geography of Art, Chicago 2004
Kellerer 1968	Christian Kellerer: Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst, Reinbek 1968
Kerouac 1957	Jack Kerouac: On the Road, New York 1957
Kerouac 1993	Jack Kerouac: Visions of Cody, London / New York 1993
Kerouac 2011	Jack Kerouac: On the Road, New York 2011

- Kim 2004 Hyun Kang Kim: Ästhetik der Paradoxie. Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne, Würzburg 2004
- Kluge 2004 Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin / New York ²⁴2004
- Koestenbaum 2000 Wayne Koestenbaum: Fall Gals, in: Artforum, 09/2000, S. 148-151
- König 2000 Wolfgang König: Geschichte der Konsumgesellschaft, Stuttgart 2000
- Kosuth 1991 Joseph Kosuth: The Artist as Anthropologist [1975], in: Ders.: Art after Philosophy and After. Selected Writings 1966-1990, Cambridge 1991, S. 107-128
- Krappmann 2000 Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen, Stuttgart ⁹2000
- Krasa 1988 Selma Krasa: Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848 [= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Bd. 109], Wien 1988
- Kraus 2007 Alfred Kraus: Der Typus melancholicus als Normopath, in: Hermann Lang, Hermann Faller und Marion Schowalter (Hg.): Struktur – Persönlichkeit – Persönlichkeitsstörung, Würzburg 2007, S. 193-209
- Krauss 1993 Rosalind Krauss (Hg.): Cindy Sherman. Arbeiten von 1975 bis 1993, München 1993
- Kressel / Kressel 2004 Neil J. Kressel und Dorit F. Kressel: Stack and Sway. The New Science of Jury Consulting, Boulder 2004

- Kretschmer 1921 Ernst Kretschmer: Körperbau und Charakter, Berlin 1921
- Kulinat /
Steinecke 1984 Klaus Kulinat und Albrecht Steinecke: Geographie des Freizeit- und Fremdenverkehrs [= Erträge der Forschung, Bd. 212], Darmstadt 1984
- Kullmann 1998 Wolfgang Kullmann: Aristoteles und die moderne Wissenschaft, Stuttgart 1998
- Külpe 1921 Oswald Külpe: Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung, Leipzig 1921
- La Rochefoucauld 1964 François VI de La Rochefoucauld: Réflexions ou sentences et maximes morales [1678], in: Ders.: Œuvres complètes, hg. v. L. Martin-Chauffier und Jean Marchand, Paris 1964, S. 385-482
- Lange / Fried / Sternfeld 2007 Christy Lange, Michael Fried und Joel Sternfeld: Stephen Shore, London / New York 2007
- Lange 2008 Christy Lange: Access All Areas, in: Frieze, Nr. 115, 05/2008, in: http://www.frieze.com/issue/article/access_all_areas_1/ [Abrufdatum: 11.05.2011]
- Laue 1996 Monika Laue: Wahre Weibeskünste? Zur Problematik einer femininen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst. Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn, München 1996
- Lawler / Schaefer 2005 Peter A. Lawler und Robert M. Schaefer (Hg.): American political rhetoric. A reader, Lanham 2005
- Lefebvre 1977 Henri Lefebvre: Kritik des Alltagslebens, hg. v. Dieter Prokop, Kronberg 1977
- Lichtenstein 1992 Therese Lichtenstein: A Mutable Mirror. Claude Cahun, Artforum, Nr. 8, 1992, S. 64-67

- Liesbrock 1994 Heinz Liesbrock (Hg.): Stephen Shore. Photographs 1973-1993, München 1994
- Link 2009 Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2009
- Lippard 1966 Lucy R Lippard.: Pop Art, Westport 1966
- Lisle 2006 Debbie Lisle: The Global Politics of Contemporary Travel Writing, Cambridge 2006
- Loos 1982 Adolf Loos: Trotzdem. 1900-1930 [= Gesammelte Schriften, Bd. 2], hg. v. Adolf Opel, Wien 1982
- Lord 1996 Catherine Lord: What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus, 1985, in: Liz Heron und Val Williams (Hg.): Illuminations. Woman writing on photography from the 1850s to the Present, London 1996, S. 237-250
- Loreck 2002 Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle. Cindy Sherman, München 2002
- Luckmann 1979 Thomas Luckmann: Persönliche Identität, Soziale Rolle und Rollendistanz, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.): Identität [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 8], München 1979, S. 293-313
- Lüders 2003 Christian Lüders: Teilnehmende Beobachtung, in: Ralf Bohnsack, Winfried Marotzki und Michael Meuser (Hg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung, Opladen 2003, S.151-153
- Lukács 1968 Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein, in: [=Werke, Bd. 2], Neuwied / Berlin 1968

- Lynn 1971 Richard Lynn: Personality and National Character
[= International series of monographs on experimental psychology. Pergamon General Psychology Studies, Bd. 12],
Oxford 1971
- Mäder 1982 Ueli Mäder: Vom Kolonialismus zum Tourismus. Von der Freizeit
zur Freiheit, Zürich 1982
- Maruyama 1992 Magoroh Maruyama: Context and complexity. Cultivating
contextual understanding, Heidelberg 1992
- Marx 1976 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung
[1844], in: Karl Marx und Friedrich Engels: Werke, Bd. 1, Berlin
1976, S. 378-391
- Mathieu 1997 Thomas Mathieu: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im
Nationalsozialismus, Saarbrücken 1997
- McCrae /
Terracciano 2006 Robert R. McCrae und Antonio Terracciano: National character
and personality [= Current Directions in Psychological Science,
Bd. 15], 2006
- Mead 1968 George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft aus der
Sicht des Sozialbehaviorismus [1934], hg. v. Charles W. Morris,
Frankfurt a. M. 1968
- Mead 2000 Margaret Mead: And Keep Your Powder Dry. An Anthropologist
Looks at America [1942] [= The Study of Contemporary Western
Cultures, Bd. 2], New York / Oxford 2000
- Meek 2010 Miki Meek: An Illicit Whole Earth Catalog at J.F.K., in: The New
York Times Lens blog, 31.07.2010, in:
<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/07/30/behind-49/>
[Abrufdatum: 16.07.2012]

- Münkler / Hausteiner 2012 Herfried Münkler und Eva Marlene Hausteiner (Hg.): Die Legitimation von Imperien. Strategien und Motive im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2012
- Nate 2003 Richard Nate: Amerikanische Träume. Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal, Würzburg 2003
- Neil 2008 Jonathan T. D. Neil: Those Fucking Americans, in: Art Review, Nr. 25, 09/2008, S. 86-89
- Newman 1990 Barnett Newman: The Plasmic Image [1945], in: John P. O'Neill (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, New York 1990, S. 138-155
- Niedermeier 2004 Cornelia Niedermeier: Bruce Chatwins „Traumpfade“, in: Der Standard, 26.11.2004, in: <http://derstandard.at/1872388> [Abrufdatum: 23.10.12]
- Noack 2001 Ruth Noack: Inszenierte Existenzen in der Kunst der siebziger Jahre, in: Sabine Breitwieser (Hg.): Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst [= Kat. Generali Foundation, Wien], Wien 2001, S. 24-39
- Olson 2005 Steven P. Olson.: Lincoln's Gettysburg Address. A Primary Source Investigation, New York 2005
- Pagel 2000 David Pagel: Sherman Is the Very Picture of How Others Fall Short, in: The Los Angeles Times, 14.04.2000, S. F22
- Panofsky 1964 Erwin Panofsky: Zum Problem der historischen Zeit, in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 77-83

- Papastergiadis 1998 Nikos Papastergiadis: ‚Everything That Surrounds‘: Art, Politics and Theories of the Everyday, in: Jo Sparks und Jonathan Watkins (Hg.): Every Day. 11th Biennale of Sydney, Sydney 1998, S. 21-27
- Papastergiadis 2010 Nikos Papastergiadis: Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday [= Theory on Demand, Bd. 5], Amsterdam 2010
- Parr 2000 Martin Parr: Think of England, London 2000
- Parr 2009 Martin Parr: Luxury, London 2009
- Parr 2012 Martin Parr: No Worries [= Kat. The Western Australian Maritime Museum, Fremantle] Sydney 2012
- Pauleit 2004 Winfried Pauleit: Filmstandbilder, Frankfurt am Main 2004
- Payk 2010 Theo R. Payk: Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose, Berlin / Heidelberg 2002 [³2010]
- Pevsner 1974 Nikolaus Pevsner: Das Englische in der Englischen Kunst [1956], München 1974
- Peyser 2009 Andrea Peyser: American Girl releases new doll ‚Gwen‘ who is homeless for \$95, in: New York Post, 24.09.2009, in: http://www.nypost.com/p/news/national/item_4lc0hC7Lacpfo8HQbczsQM [Abrufdatum: 28.1.2013]
- Pieper 1936 Paul Pieper: Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung [Diss. Bonn 1936], [= Neue Deutsche Forschungen: Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, Bd. 1], Berlin 1936

- Rockwell 1998 John Rockwell: Robert Wilson. His productions are long, slow, and stylized, but also hypnotic, seductive, and very much his own, in: Texas Monthly, 01.09.1998, in: <http://business.highbeam.com/410545/article-1G1-21236327/robert-wilson-his-productions-long-slow-and-stylized>, [Abrufdatum: 13.8.2012]
- Rosler 2004 Martha Rosler: For an Art against the Mythology of Everyday Life, in: Dies.: Decoys and disruptions. Selected writings 1975-2001, Cambridge 2004, S. 3-8
- Ross 1997 Kristin Ross: French Quotidian, in: Lynn Gumbert (Hg.): The Art of The Everyday. The quotidian in postwar French culture, New York / London 1997, S. 19-30
- Ruppersberg 1985 Allan Ruppersberg: Fifty Helpful Hints on the Art of the Everyday, in: Ders.: The Secret of Life and Death [= Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles] Los Angeles / Santa Barbara 1985, S. 111-114
- Ruscha 2002 Edward Ruscha: Made in Los Angeles [= Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid] Madrid 2002
- Saehrendt 2012 Christian Saehrendt: Ist das Kunst – oder kann das weg?, Köln 2012
- Sauerländer 2007 Willibald Sauerländer: Gefangen im Ich. So grandios wie erschreckend. Das Travestie-Theater von Cindy Sherman im Berliner Martin-Gropius Bau, Süddeutsche Zeitung, 06.07.2007, S. 12
- Schacher 2005 Stephan Schacher: Plates + Dishes. The Food and Faces of the Roadside Diner, Zürich 2005

- Schiffemüller 2011 Isolde Schiffermüller: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache, Tübingen 2011
- Schmidt 1994 Wolfgang Schmidt: Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen, in: Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorf (Hg.): Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke in historischen und kunstgeographischen Kontext, Berlin 1994, S. 21-33
- Schneider / Wright 2006 Arnd Schneider und Christopher Wright: The Challenge of Practice, in: Dies. (Hg.): Contemporary Art and Anthropology, Oxford / New York 2006, S. 1-28
- Schöner 1964 Erich Schöner: Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie, Wiesbaden 1964
- Schulz-Hoffmann 1983 Carla Schulz-Hoffmann: Lucio Fontana, München 1983
- Schwabe 1974 Heide Schwabe: Adolf Kussmaul und die Entstehung der Epochenbezeichnung ‚Biedermeier‘ [Diss. Köln 1974] Köln 1974
- Seelig 2010 Gero Seelig: Die holländische Genremalerei in Schwerin [= Bestandskat. Staatliches Museum Schwerin], Petersberg 2010
- Sekula 2009 Allan Sekula: Polonia and Other Fables [= Kat. The Renaissance Society at The University of Chicago] Chicago 2009
- Shakespeare 2001 Nicholas Shakespeare: Bruce Chatwin, New York 2001
- Sherill 2000 Rowland A. Sherrill: Road Book America. Contemporary Culture and the New Picaresque, Champaign 2000

- Sheringham 2007 Michael Sheringham: Configuring the Everyday, in: Ders.: Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present, Oxford 2007, S. 386-391
- Sherman / Hoban 1998 Cindy Sherman und Phoebe Hoban: Cindy Sherman. Moving Pictures. Interview, 06.04.1998, in: <http://nymag.com/nymetro/news/people/features/2429/> [Abrufdatum: 01.10.2012]
- Sherman / Jocks 1996 Cindy Sherman und Heinz-Norbert Jocks: „Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, daß man Lust hat, sie sich anzusehen“, Interview, in: Kunstforum international, Nr. 133, 1996, S. 226-243
- Sherman / Karcher 2006 Cindy Sherman und Eva Karcher: Ich war der Duft des Monats. Cindy Sherman stellt in Bregenz aus – und spricht über Schönheitswahn, Perversionen und Clowns. Interview, in: Süddeutsche Zeitung, 11.12.2006, S. 12
- Shore 1995 Stephen Shore: The Velvet Years. Warhol's Factory 1965-67, New York 1995
- Shore 2003 Stephen Shore: Witness Number One [= Witness, Bd. 1], New York 2003
- Shore 2005a Stephen Shore: American Surfaces, London / New York 2005
- Shore 2005b Stephen Shore: Uncommon Places. The complete works, London 2005
- Shore 2005c Stephen Shore: A Road Trip Journal, London / New York 2005
- Shore 2007 Stephen Shore: The Nature of Photographs [1998], London / New York 2007

- Sontag 2002 Susan Sontag: On photography, London 1977 [2002]
- Soth / Holthöfer 2011 Alec Soth und Tim Holthöfer: Gefängnisse und Bordelle faszinieren mich. Interview, in: Art Magazin, 07.03.2011, in: http://www.art-magazin.de/kunst/40222/alec_soth_interview, [Abrufdatum: 03.07.2011]
- Soth 2005 Alec Soth: Dog Days. Bogotá, Minneapolis 2005
- Soth 2007 Alec Soth: Paris Minnesota. Fashion Magazine, Paris 2007
- Soth 2008a Alec Soth: Sleeping by the Mississippi, Göttingen ³2008
- Soth 2008b Alec Soth: Foreword, in: Brad Zellar: Suburban World. The Norling Photos, Minneapolis 2008, S. VII-VIII
- Soth 2010 Alec Soth: The Loneliest Man in Missouri [privat veröffentlicht 2009], Künstlerbuch in: Siri Engberg (Hg.): From Here to There. Alec Soth's America [= Kat. Walker Art Center, Minneapolis], Ostfildern 2010
- Soth 2012 Alec Soth: Broken Manual, Göttingen 2012
- Spark / Watkins 1998 Jo Spark und Jonathan Watkins: Every Day. Eleventh Biennale of Sydney, Sydney 1998
- Stach / David 2008 Reiner Stach und Thomas David: War Kafkas Leben kafkaesk? Interview, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.06.2008, in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/im-gespraech-reiner-stach-war-kafkas-leben-kafkaesk-1543808.html> [Abrufdatum: 12.8.2012]

- Stamm 1982 Liselotte Stamm: Zur Verwendung des Begriffes Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Nr. 41, 1982, S. 85-91
- Steiner 2012 Rudolf Steiner: Das Geheimnis der menschlichen Temperamente [= Vortrag Berlin 1909], Dornach ³2012
- Steinhart 2006 Edward I. Steinhart: Black Poachers White Hunters. A social history of hunting in colonial Kenya, Oxford 2006
- Sterk 1988 Harald Sterk: Biedermeier-Vormärz. Eine Epoche der Gegensätze. Zwischen schönem Schein und sozialer Wirklichkeit, zwischen Idylle und sich anbahnender Revolution, zwischen Freiheitsdurst und Zensur, Wien 1988
- Sternfeld 1987 Joel Sternfeld: American Prospects, New York 1987
- Stich 1987 Sidra Stich: Made in USA. An Americanization in Modern Art. The '50s & '60s, Berkeley / Los Angeles 1987
- Stoeber 2005 Michael Stoeber: Gregory Crewdson, in: Kunstforum International, Bd. 178, 2005, S. 306-308
- Stout 1983 Janis P. Stout.: The journey narrative in American literature. Patterns and departures, Michigan 1983
- Strasser 1982 Josef Strasser: Der Arbeiter und die Nation [1912], Hamburg 1982
- Struss 1981 Karl Struss: The Dawn of Color, Los Angeles 1981
- Strzygowski 1918 Joseph Strzygowski: Vergleichende Kulturforschung auf geographischer Grundlage [= Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, Jg. 61], Wien 1918

- Stumm / Pritz 2009 Gerhard Stumm und Alfred Pritz: Wörterbuch der Psychotherapie, Wien 2009
- Stüwe / Rinke 2008 Klaus Stüwe und Stefan Rinke: Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika, Wiesbaden 2008
- Sywottek 1993 Arnold Sywottek: The Americanization of Everyday Life? Early Trends in Consumer and Leisure-Time-Behavior, in: Michael Ermarth (Hg.): America and the Shaping of German Society 1945-1955, Providence 1993, S. 132-152
- Thon 2003 Ulrike Thon: Der Alptraum-Regisseur, in: Art Magazin, Nr. 12, 2003, S. 44-56, in: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/12/EGOWTEGWPEOWPOGWTRWOSWT/Der-Alptraum-Regisseur>, [Abrufdatum: 14.08.2012]
- Trachtenberg 1980 Alan Trachtenberg: Classic Essays on Photography, New Haven 1980
- van Aken u.a. 2006 Hugo van Aken u.a.: Intensivmedizin, Stuttgart 2006
- van Maanen 2011 John Van Maanen: Tales of the Field. On Writing Ethnography, Chicago 1988 [2011]
- Villa 2003 Paula-Irene Villa: Judith Butler, Frankfurt a. M. 2003
- von Wilpert 2001 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2001
- Walser 1997 Martin Walser: Ehen in Philippsburg [= Werke, Bd. 1], Frankfurt a. M. 1957 [1997]
- Walter 2002 Christine Walter: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie. Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood [Diss. München 2001], Weimar / Kromsdorf 2002

- Wolf 2002 Sylvia Wolf (Hg.): Visions from America. Photographs from the Whitney Museum of American Art 1940-2001 [= Kat. The Whitney Museum of American Art, New York], München 2002
- Wölfflin 1915 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915
- Wolle 1998 Stefan Wolle: Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989, Berlin 1998
- Wucher 2001 Monika Wucher: Review. Ostmitteleuropäische Kunsthistoriographien und der nationale Diskurs, Humboldt-Universität zu Berlin, Hamburg 2001, in: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=14976> [Abrufdatum: 17.12.2012]
- Wulffen 2010 Thomas Wulffen: Kunst der Fiktion der Kunst, in: Kunstforum, Nr. 204, 2010, S. 36
- Zweite 1999 Armin Zweite (Hg.): Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik [= Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf] Ostfildern 1999

6.3 Filmverzeichnis

Annie Hall (dt. *Der Stadtneurotiker*), USA 1977, Regie: Woody Allen

Avatar. Aufbruch nach Pandora, USA 2009, Regie: James Cameron

Bombay Beach, USA 2011, Regie: Alma Har'el

Cindy Sherman. Transformations [= A Video Series on Contemporary Art, Nr. 58], USA 2002, Regie: Paul Tschinkel

Gregory Crewdson. Brief Encounters, USA 2012, Regie: Ben Shapiro

On the Road, Frankreich / Großbritannien / USA / Brasilien 2012, Regie: Walter Salles

Somewhere to Disappear, Frankreich 2010, Regie: Laure Flammarion und Arnaud Uyttenhove

The Innocents, Großbritannien 1961, Regie: Jay Clayton

The Lizzie McGuire Movie, USA 2003, Regie: Jim Fall

The Ring, USA / Japan 2002, Regie: Gore Verbinski

The Shout, Großbritannien 1978, Regie: Jerzy Skolimowski

The Terminal, USA 2003, Regie: Steven Spielberg

6.4 Webseitenverzeichnis

http://adsoftheworld.com/media/print/volkswagen_classical_parts_think_small

[Abrufdatum: 22.08.2012]

<http://www.americangirl.com/corp/corporate.php?section=about&id=2> [Abrufdatum:

29.01.2013]

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/fdrarsenalofdemocracy.html> [Abrufdatum:

05.11.12]

[http://archiv.shedhalle.ch/dt/archiv/2006/programm/thematische_reihe/konzept/index.](http://archiv.shedhalle.ch/dt/archiv/2006/programm/thematische_reihe/konzept/index.shtml)

shtml [Abrufdatum: 18.10.2012]

<http://www.arte.tv/de/i-love-democracy-usa/7015256.html> [Abrufdatum: 21.12.2012]

<http://arts.endow.gov/about/Kennedy.html> [Abrufdatum: 10.07.2012]

<http://www.berliner-schauspielschule.de/rider.htm> [Abrufdatum: 13.08.2012]

<https://www.cia.gov/about-cia/headquarters-tour/virtual-tour-flash/flash-movie-text.html>

[Abrufdatum: 02.06.2012]

<http://www.connercontemporary.com/artists/thomas-downing/?view=bio>

[Abrufdatum: 04.06.2012]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Farbfotografie>, [Abrufdatum: 05.09.2012]

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Nationalcharakter> [Abrufdatum: 16.11.2012]

<http://www.duden.de/rechtschreibung/normal> [Abrufdatum: 10.12.2012]

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/normativ> [Abrufdatum: 10.12.2012]

http://www.etymonline.com/index.php?term=travel&allowed_in_frame=0 [Abrufdatum: 11.10.2012]

<http://www.facebook.com/lester.morrison#!/lester.morrison?sk=info> [Abrufdatum: 04.07.2012]

<http://www.gagosian.com/exhibitions/d--january-12-2012> [Abrufdatum: 04.06.2012]

<http://gbiz.org/Indiana-Yellow-Pages/Gary/Lake-County/Royal-Inn/2199381155/index.htm> [Abrufdatum: 03.08.2012]

<http://gen.ecovillage.org/about-gen.html> [Abrufdatum: 15.06.2012]

<http://www.gosee.de/news/art/loock-galerie-zeigt-alec-soth-broken-manual-ueber-die-sehnsucht-nach-dem-entkommen-11212> [Abrufdatum: 17.06.2012]

<http://www.gregorycrewsonmovie.com/> [Abrufdatum: 14.08.2012]

<http://www.handelsblatt.com/politik/konjunktur/nachrichten/us-notenbank-us-familieneinkommen-um-7-7-prozent-gesunken/6738250.html> [Abrufdatum: 12.09.2012]

[http://www.hausderkunst.de/index.php?id=132&no_cache=1&tx_ttnews\[tt_news\]=63&cHash=a7c817c0376e0fe4b5610f8398154e86](http://www.hausderkunst.de/index.php?id=132&no_cache=1&tx_ttnews[tt_news]=63&cHash=a7c817c0376e0fe4b5610f8398154e86) [Abrufdatum: 03.09.2012]

<http://lawgical.jura.uni-sb.de/index.php?/entry/260-Schwebezeit-Vertragsstrafe-und-Erledigung-bei-Abgabe-einer-Unterlassungserklaerung.html> [Abrufdatum: 02.08.2012]

<http://kef.podspot.de/post/die-weisse-industrie-neokolonialismus-oder-sanfter-tourismus/> [Abrufdatum: 18.10.2012]

<http://www.lindberghfoundation.org/docs/index.php/lindbergh-history/charles-lindbergh> [Abrufdatum: 14.10.2012]

<http://littlebrownmushroom.com/index.html> [Abrufdatum: 04.07.2012]

<http://www.marcmellon.com/bush1.html> [Abrufdatum: 02.06.2012]

<http://www.nasa.gov/centers/kennedy/home/index.html> [Abrufdatum: 23.07.2012]

http://www.netstate.com/states/intro/nm_intro.htm [Abrufdatum: am 25.07.2012]

<http://www.new-ag.info/en/developments/devItem.php?a=31> [Abrufdatum: 22.08.2012]

<http://ohioline.osu.edu/hyg-fact/2000/2061.html> [Abrufdatum: 09.08.2011]

<http://rufus.jt.org/song.php?i=GoingtoaTown> [Abrufdatum: 10.08.2012]

http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/duane_hanson_tourists_2.htm
[Abrufdatum: 17.10.2012]

<http://socionics.us/theory/relations.shtml> [Abrufdatum: 8.12.2012]

<http://www.state.gov/j/drl/democ/> [Abrufdatum: 21.12.2012]

<http://www.steidlville.com/books/546-Dog-Days-Bogot-.html> [Abrufdatum: 11.11.12]

<http://store.americangirl.com/agshop/static/addydoll.jsp> [Abrufdatum: 29.01.2013]

<http://www.tape.tv/musikvideos/Rufus-Wainwright/Going-To-A-Town>,
[Abrufdatum: 10.08.2012]

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300/text-summary>
[Abrufdatum: 06.01.2013]

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/yayoi-kusama>
[Abrufdatum: 04.06.2012]

http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html [Abrufdatum:
06.05.2011]

<http://thedigitalphotobook.blogspot.de/2012/07/flohmarkt-by-stephen-shore.html>
[Abrufdatum: 07.09.2012]

<http://www.thisnation.com/question/011.html> [Abrufdatum: 21.12.2012]

<http://www.thisnation.com/library/books/federalist/10.html> [Abrufdatum: 21.12.2012]

<http://whitney.org/Exhibitions/WilliamEggleston> [Abrufdatum: 03.09.2012]

<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/typologie.html> [Abrufdatum: 8.12.2012]

http://www.youtube.com/watch?v=L_UnbYmWeeQ&feature=player_embedded
[Abrufdatum: 07.08.2012]

<http://www.youtube.com/watch?v=HUJlYsvdV7I> [Abrufdatum: 09.10.12]



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

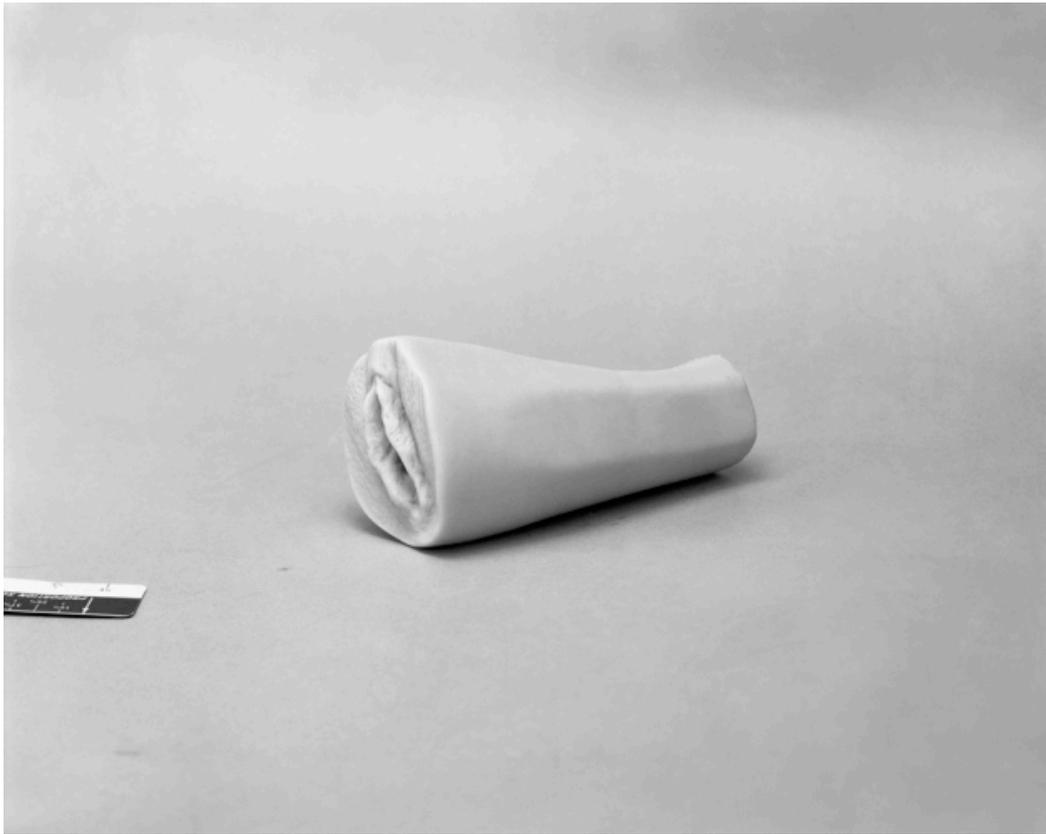


Abb. 8



Abb. 9

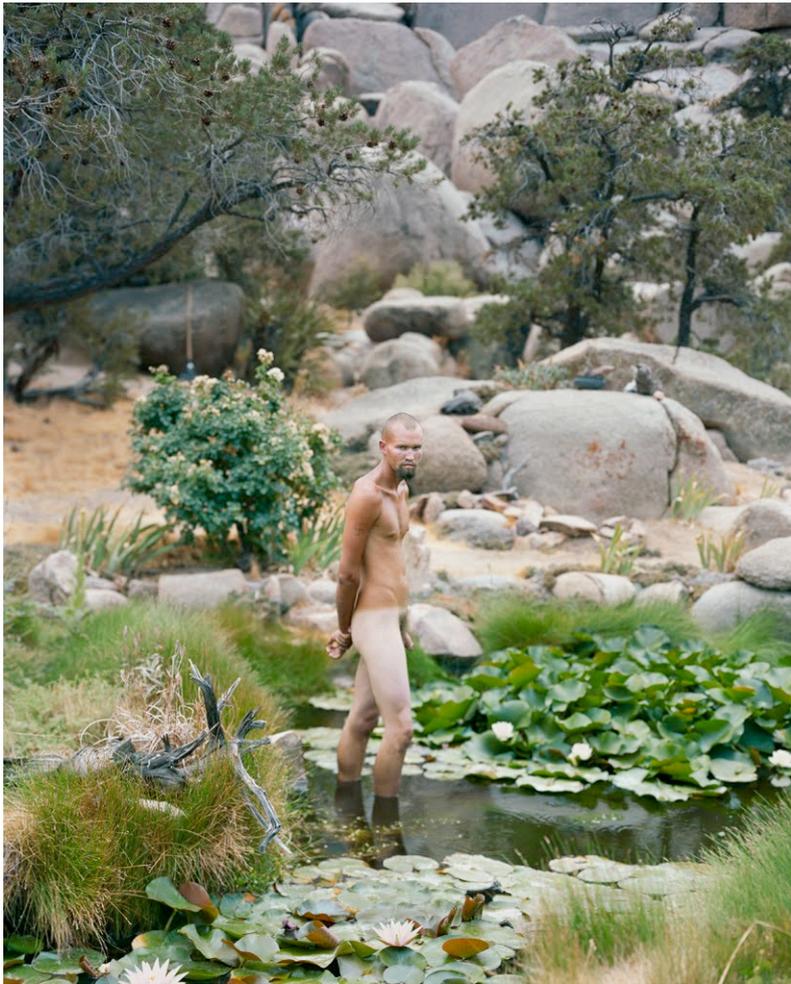


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

**ANOTHER
HOLLYWOOD
DREAM BUBBLE
POPPED**

Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

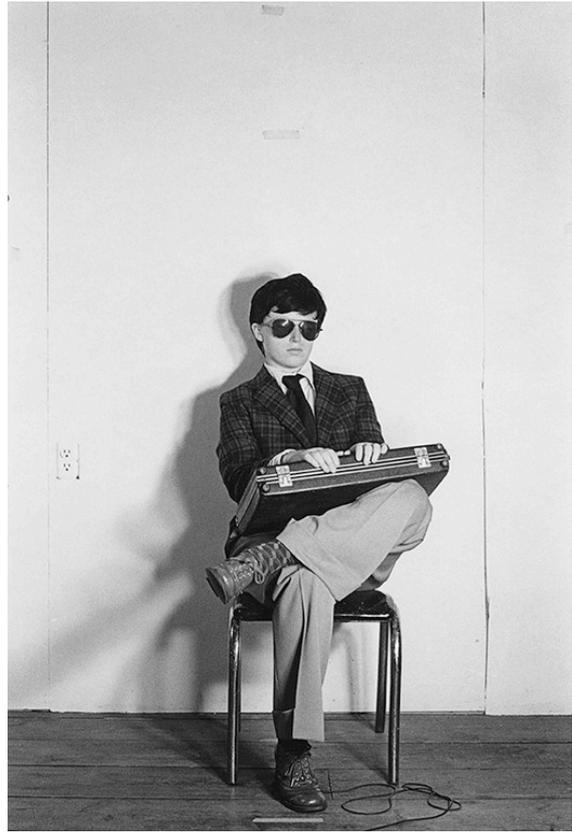


Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41

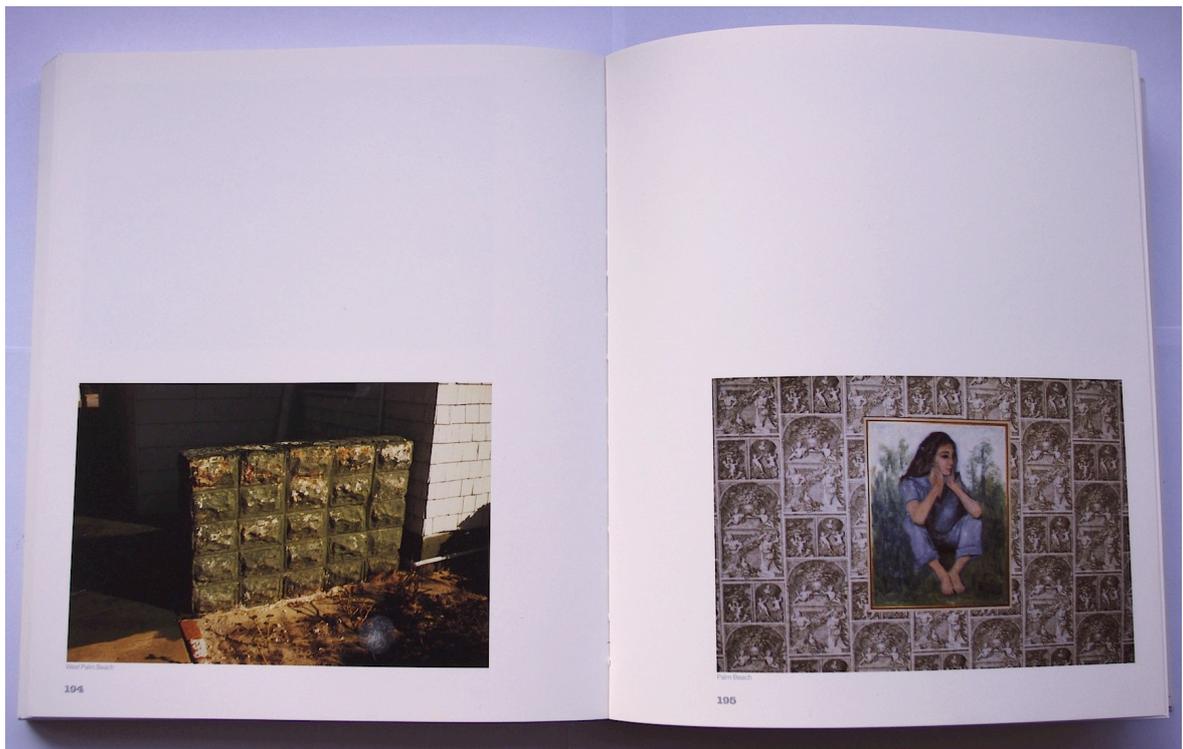


Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44

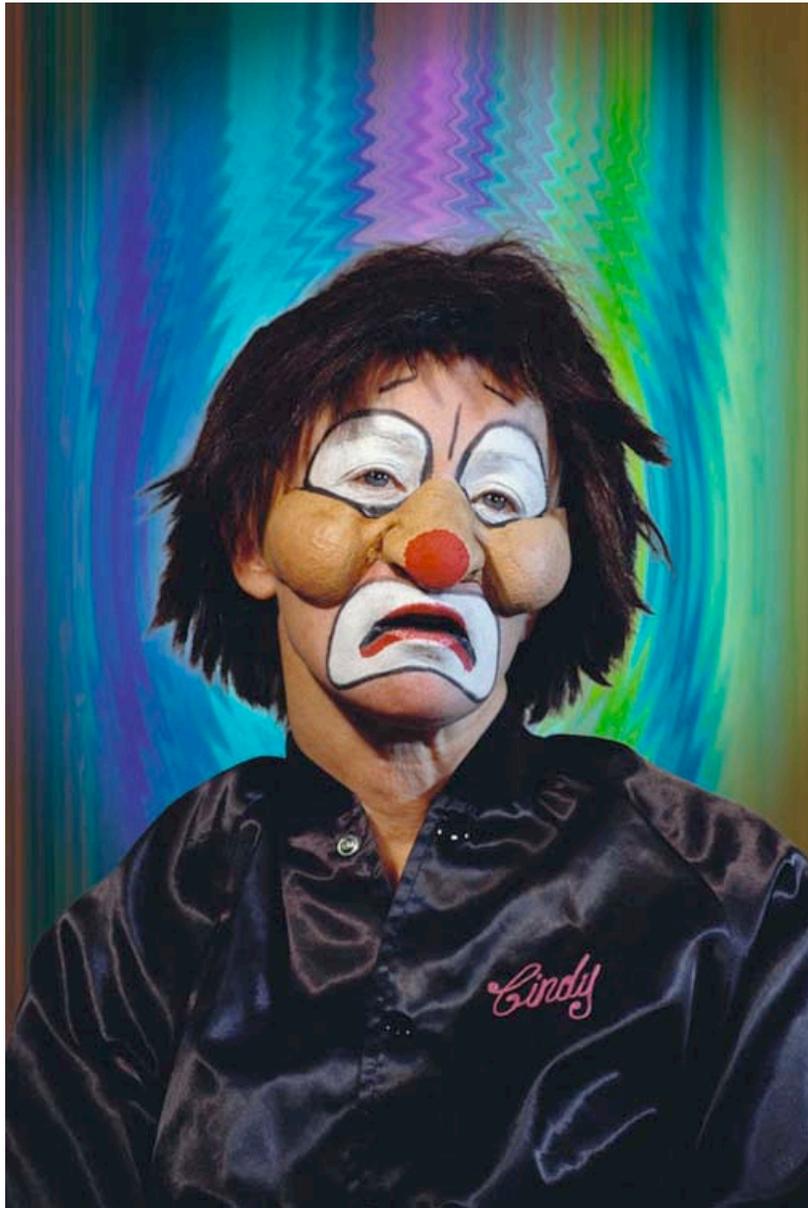


Abb. 45

Abb. 4

STEPHEN SHORE

Greenwich, Connecticut, April 1972

aus der Serie *American Surfaces*

1972

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 15

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 5

STEPHEN SHORE

U.S. 89, Arizona, June 1972

aus der Serie *American Surfaces*

1972

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 72

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 6

ALEC SOTH

Edsel's Hideaway (spring)

aus der Serie *Broken Manual*

2006

Archival pigment print

27,9 x 35,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 185

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum

Photos

Abb. 7

ALEC SOTH

The Arkansas Cajun's Backup Bunker

aus der Serie *Broken Manual*

2007

Archival pigment print

81,3 x 101,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 187

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 8

ALEC SOTH

2008_08zl0087

aus der Serie *Broken Manual*

2008

Archival pigment print

20,3 x 25,4 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 186

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 9

ALEC SOTH

S., Alabama

aus der Serie *Broken Manual*

Archival pigment print

81,3 x 101,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 188

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 10

ALEC SOTH

2008_08zl0107

aus der Serie *Broken Manual*

Archival pigment print

177,8 x 142,2 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 180

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 11

ALEC SOTH

2008_08zl0307

aus der Serie *Broken Manual*

Archival pigment print

o. A.

Auflage 7

Abb. <http://alecsoth.com/photography/projects/broken-manual/>, Abb. 23/53, [Abrufdatum: 27.02.2013]

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 12

ALEC SOTH

Dogpatch, Mo / 2007_05zl0085

aus der Serie *Broken Manual*

Archival pigment print

o. A.

Auflage 7

Abb. <http://alecsoth.com/photography/projects/broken-manual/>, Abb. 19/53, [Abrufdatum: 27.02.2013]

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 13

GREGORY CREWDSON

Untitled, Summer (Merchant's Row)

aus der Serie *Beneath the Roses*

2003

Digital chromogenic print

144,8 x 223,6 cm

Auflage 6

Abb. Crewdson 2008, Bildtafel 1

© Gregory Crewdson. Courtesy the artist, Luhring

Augustine and White Cube

Abb. 14

GREGORY CREWDSON

Untitled (Brief encounter)

aus der Serie *Beneath the Roses*

2006

Archival pigment print

148,6 x 227,3 cm

Auflage 6

Abb. Crewdson 2008, Bildtafel 22

© Gregory Crewdson. Courtesy White Cube

Abb. 15

CINDY SHERMAN

Untitled #402

aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*

2000

C-Print

91,4 x 66 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 204

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro

Pictures, New York

Abb. 16

CINDY SHERMAN

Untitled #399

aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*

2000

C-Print

99,1 x 66 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 205

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

Abb. 17

CINDY SHERMAN

Untitled #355

aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*

2000

C-Print

91,4 x 61 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 207

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers and Metro Pictures, New York

Abb. 18

EDWARD RUSCHA

Another Hollywood Dream Bubble Popped

Pastell auf Papier

1976

58,7 x 74 cm

Private Sammlung, San Francisco

Abb. Ruscha 2002, S. 97

© Edward Ruscha Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 19

ALEC SOTH

Peter, Winona, Minnesota

aus der Serie *Sleeping by the Mississippi*

2002

Chromogenic print

50,8 x 40,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 50

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 20

ALEC SOTH

2007_10zl10006

aus der Serie *Broken Manual*

2007

Archival pigment print

127 x 101,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 197

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 21

ALEC SOTH

Charles Lindbergh's Boyhood Bed, Little Falls, Minnesota

aus der Serie *Sleeping by the Mississippi*

1999

Chromogenic print

40,6 x 50,8 cm

Auflage 7

Abb. Soth 2008a, Abb. 3

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 22

ALEC SOTH

Osama, Minneapolis, Minnesota

aus der Serie *The Last Days of W.*

2008

Chromogenic print

60,9 x 76,2 cm

Auflage 8

Abb. Engberg 2010, S. 162

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 23

ALEC SOTH

Falls #55

aus der Serie *NIAGARA*

2005

Chromogenic print

61 x 76,2 cm

Auflage 10

bzw. 81,3 x 101,6 cm

Auflage 7

Abb. <http://alecsoth.com/photography/projects/niagra/>,

Abb. 51/64, [Abrufdatum: 28.02.2013]

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 24

ALEC SOTH

Melissa

aus der Serie *NIAGARA*

2005

Chromogenic print

127 x 101,6 cm

Auflage 7

Abb. Engberg 2010, S. 91

Mit freundlicher Genehmigung Alec Soth und Magnum
Photos

Abb. 25

GREGORY CREWDSON

Untitled (The Father)

aus der Serie *Beneath the Roses*

2007

Archival pigment print

148,6 x 227,3 cm

Auflage 6

Abb. Crewdson 2008, Bildtafel 44

© Gregory Crewdson. Courtesy White Cube

Abb. 26

WILLIAM EGGLESTON

Red Ceiling

bzw. *Untitled (Greenwood, Mississippi)*

1973-1974

Dye transfer print

50, 8 x 60 cm

Auflage 5

Abb. Kat. Paris 2002, Abb. 110

Mit freundlicher Genehmigung Eggleston Trust

Abb. 27

WILLIAM EGGLESTON

Untitled

1970/1990

Dye transfer print

40,6 x 50,8 cm

Auflage 5

Abb. Kat. Paris 2002, Abb. 145

Mit freundlicher Genehmigung Eggleston Trust

Abb. 28

STEPHEN SHORE

Titelblatt des iPhoto-Book

4-17-07

aus der Serie *A Book in a Day*

2007

Künstlerbuch

22,2 x 28,6 cm

Auflage 20

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 29

STEPHEN SHORE

Titelblatt des iPhoto-Book

Flohmarkt, Vienna, Austria

aus der Serie *A Book in a Day*

2004

Künstlerbuch

22,2 x 28,6 cm

Auflage 20

Online verfügbar über

<http://thedigitalphotobook.blogspot.de/2012/07/flohmarkt-by-stephen-shore.html> [Abrufdatum: 07.09.2012]

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 30

STEPHEN SHORE

Tall in Texas

aus dem Projekt *Amarillo Postcards*

1972

Postkarte

8 x 13 cm

Auflage 2500

Abb. Lange / Fried / Sternfeld 2007, S. 55

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 31

CINDY SHERMAN

Untitled #375

aus der Serie *Bus Riders*

1976-2000

Schwarz-Weiß-Photographie

18,9 x 12,7 cm

Auflage 20

Abb. Sherman 2006, S. 20

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 32

CINDY SHERMAN

Untitled #366

aus der Serie *Bus Riders*

1976-2000

Schwarz-Weiß-Photographie

18,9 x 12,7 cm

Auflage 20

Abb. Sherman 2006, S. 17

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 33

CINDY SHERMAN

Untitled #439

aus der Serie *Bus Riders*

1976-2005

Schwarz-Weiß-Photographie

18,3 x 12,7 cm

Auflage 20

Abb. Sherman 2006, S. 21

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 34

CINDY SHERMAN

Untitled #429

aus der Serie *Bus Riders*

1976-2005

Schwarz-Weiß-Photographie

18,9 x 12,7 cm

Auflage 20

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 35

CINDY SHERMAN

Untitled #352

aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*

2000

C-Print

68,6 x 45,7 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 203

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 36

CINDY SHERMAN

Untitled #362

aus der Serie *Hollywood/Hampton Types*

2000

C-Print

68,6 x 45,7 cm

Auflage 6

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

Abb. 37

CINDY SHERMAN

Untitled #146

aus der Serie *Fairy Tales*

1985

C-Print

184,2 x 125,4 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 123

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

Abb. 38

JAMES ENSOR

Die Alte mit den Masken (Old Woman with Masks)

1889

Öl auf Leinwand

54 x 47,5 cm

Musée des Beaux-Arts, Gent

Abb. Kat München 1989, S. 108

Abb. 39

CINDY SHERMAN

Untitled #316

aus der Serie *Masks*

1995

C-Print

121,9 x 81,3 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 195

© Cindy Sherman Courtesy of the artist Sprüth Magers
and Metro Pictures, New York

Abb. 40

CINDY SHERMAN

Untitled #66

aus der Serie *Rear Screen Projections*

1980

C-Print

40,6 x 61 cm

Auflage 5

Abb. Sherman 2006, S. 65

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro
Pictures, New York

Abb. 41

STEPHEN SHORE

Amarillo, Texas, July 1972

aus der Serie *American Surfaces*

1972

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 90

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 42

Doppelseite 194 und 195 aus *American Surfaces*

Linke Seite:

STEPHEN SHORE

West Palm Beach, Florida, January 1973

1973

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 194

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Rechte Seite:

STEPHEN SHORE

Palm Beach, Florida, January 1973

1973

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 195

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 43

STEPHEN SHORE

New York City, New York, March-April 1973

aus der Serie *American Surfaces*

1973

C-Print

12,7 x 19,1 cm

Auflage 10

Abb. Shore 2005a, S. 218

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 44

STEPHEN SHORE

Cedar Springs Road, Dallas, Texas, June 5, 1976

aus der Serie *Uncommon Places*

1976

C-Print

50,5 x 61 cm

Auflage 8

Abb. Shore 2005b, S. 133

© Stephen Shore Courtesy of the artist and Sprüth Magers

Abb. 45

CINDY SHERMAN

Untitled #413

aus der Serie *Clowns*

2003

C-Print

116,8 x 79,1 cm

Auflage 6

Abb. Sherman 2006, S. 220

© Cindy Sherman Courtesy of the artist and Metro
Pictures, New York

Fraglos soll es nicht bei der einleitend angerissenen Erwähnung meiner vielzähligen Gesprächspartner, darunter Familienmitglieder, Freunde, Bekannte, Studien- sowie Arbeitskollegen, bleiben, deren Beiträge oftmals nützlich, größtenteils informativ und immer – durch ihre das Interesse an meiner Arbeit bestätigenden Involvierung – motivierend und mein Vorhaben bestärkend waren. Vielmehr möchte ich mich ausdrücklich bei jedem einzelnen von ihnen bedanken, sollte es sich auch nur um die beiläufige Bemerkung einer nur kurzfristig und oberflächlich bekannten Person handeln.

Die soeben angesprochenen Hilfsmittel, wenn nicht Materialien, meiner Arbeit – Motivation und Bestärkung – danke ich insbesondere meiner Professorin Burcu Dogramaci. Sie war ein Lichtblick bei meiner Suche nach einer Betreuerin, insofern als sie einerseits wissenschaftlich fördernd und richtungsweisend sowie andererseits auch persönlich wichtig für meine Arbeit war. Ihre eigene beachtenswerte wissenschaftliche Laufbahn und das Band von Karriere und Familie waren und sind ein großer Ansporn für die Verfolgung eigener (wissenschaftlicher wie privater) Ziele.

Auch meiner Korreferentin Frau Prof. Liptay danke ich neben Ihrer Bereitschaft meiner Betreuung außerdem das Vorbild für fachübergreifendes Arbeiten. Ihre Position als Filmwissenschaftlerin ist für die unumgängliche Öffnung der Disziplin der Kunstgeschichte von äußerst hohem Wert.

Im unmittelbaren wissenschaftlichen Kontext danke ich außerdem ganz besonders Dr. Christian Drude. Der Zusammenfall von präziser Wissenschaftlichkeit, nicht ermüdender und immer prägnanter Rhetorik und dem Interesse sowohl für Fach und Forschung als auch für seine Studenten ist außergewöhnlich. Dr. Drude nimmt eine große Vorbildfunktion für mich ein. Dafür und für die vielen Hilfestellungen und Ratschläge innerhalb meiner ganzen universitären Laufbahn bin ich ihm sehr dankbar.

Ich kann von großem Glück sprechen, in Stefanie Drobnik und Dominik Kleinen so kompetente Korrekturleser gefunden zu haben. Als studierte Amerikanistin und Mitarbeiterin des dOCUMENTA13-Lektorats gab mir Stefanie wesentliche Anstöße für – zuvor übersehene oder unzureichende – Begriffsklärungen und die Notwendigkeit der

Begründung ausgewählter Ansätze. Dominik Kleinen konnte mir durch seine Arbeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin wichtige Hinweise für den Umgang mit der eigenen wissenschaftlichen Leistung geben.

Mein Dank umfasst neben der wissenschaftlichen auch die private Seite meiner Jahre dauernden und beeinflussenden Arbeit an der vorliegenden Dissertation. Blasio Hertz war eine wesentliche, unerlässliche Unterstützung.

Meinen größten Dank jedoch – und jeden der oben Genannten bitte ich dies und die deutliche Betonung darauf zu verzeihen – schulde ich (dieses Verb ist nicht zufällig gewählt) meiner Mutter Gabriele Strehle. Sie war von Anfang an überzeugt von meiner Entscheidung und von einer erfolgreichen Realisierung. Ihre psychische ebenso wie ihre enorm großzügige finanzielle Förderung bedeuteten mehr als nur Hilfe, sondern waren echte Mitarbeit. Trotz ihrer Aversion gegenüber Aussagen von Müttern, deren Kinder die Prüfungen zur Hochschulreife bestanden, mit „Wir haben das Abi!“, möchte ich hier gerne zum Ausdruck bringen: Mama, wir haben die Doktorarbeit geschafft!