



Insight Out Landschaft und Interieur als Themen zeitgenössischer Photographie



Dominique Auerbacher (F), Miriam Bäckström (S), Boris Becker (D), Katharina Bosse (D), Joachim Brohm (D), Susanne Bürner (D), Thomas Demand (D), Willie Doherty (GB), Elger Esser (D), Günther Förg (D), Mads Gamdrup (DK), Dan Graham (USA), Betsy Green (NL), Andreas Gursky (D), Maria Hedlund (S), Matthias Hoch (D), Candida Höfer (D), Dieter Huber (A), Axel Hütte (D), Kocheisen + Hullmann (D), Jan Koster (NL), Christopher Muller (GB), Walter Niedermayr (I), Mikael Olsson (S), Jack Pierson (USA), Lois Renner (A), Jörg Sasse (D), Thomas Struth (D), Alessandra Tesi (I), Edwin Zwakman (NL).

EDITION STEMMLE

Insight Out Landschaft und Interieur als Themen zeitgenössischer Photographie

Barbara Hofmann

Daß die Photographie obschon ihrer scheinbar objektiv bildlichen Aussagekraft stets einen subjektiv erfaßten Ausschnitt, eine subjektive Interpretation der Realität betrifft, beschrieb schon Susan Sontag in ihrem bekannten Essay zur Photographie. Bei ihr heißt es, daß «(...) die Photographen bei der Entscheidung, wie ein Bild aussehen sollte, bei der Bevorzugung einer von mehreren Aufnahmen ihrem Gegenstand stets bestimmte Maßstäbe aufzwingen». Damit spricht sie gestalterische Prinzipien an, die künstlerische Möglichkeiten im Umgang mit dem Medium indirekt einschließen. In ihrem Essay führt sie dies noch weiter aus: «Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Photos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen.»¹

Innerhalb der zeitgenössischen Kunst nimmt die Photographie mittlerweile einen repräsentativen Stellenwert ein. Die ästhetischen und thematischen Ansätze sind künstlerisch weitläufig und werden mittels der Photographie im Hinblick auf bildnerische und kulturelle Aussagemöglichkeiten visualisiert. Auch virtuelle, computergenerierte oder die (Bild-)Realität als fiktive Modellkonstruktionen zitierende Bildkonzepte werden als bewußtes Hinterfragen der dokumentarischen Fähigkeiten der Photographie mehr und mehr eingesetzt. Auch die bereits vorhandene Bilderflut der photographisch reproduzierten Bilder fließt bei einigen Künstlern in die Konzeption ihrer Arbeit mit ein.

Vor allem der künstlerische Umgang mit der Photographie der vergangenen Jahre nimmt hierbei die Themen Landschaft und Innenraum häufig zum inhaltlichen Ausgangspunkt ihrer bildnerischen Ansätze. Angesichts der Vielzahl der Künstler, die sich diesen Themen mit unterschiedlichen Fragestellungen zuwenden, könnte man fast sagen, daß sie wesentliche Motivbereiche heutiger Photokunst besetzen und damit Gattungen – als kunsthistorisches Bezugssystem in der Kunst der Gegenwart doch eigentlich in den Hintergrund gedrängt – unter neuen Vorzeichen zur Diskussion stellen. In einer exemplarischen Übersicht zeigt die Ausstellung *Insight Out – Landschaft und Interieur als Themen zeitgenössischer Photographie*

Positionen zeitgenössischer Photographie zu diesen Motivfeldern. Sie erweitert damit den Ansatz verschiedener Ausstellungsprojekte der jüngeren Vergangenheit, die unter ähnlichen Vorzeichen sowohl Aspekte heutiger Photokunst wie auch der innovativen Bezugnahme auf Traditionen der Photographie- und Kunstgeschichte vorstellten.²

Sich als Künstler bei der Motivwahl seiner Arbeiten auf die Pole Außenraum und Innenraum zu konzentrieren und dabei Landschaft und Interieur auszuwählen, heißt allgemein gesprochen, sich mit den vielfältigen Aspekten einer näheren und weiteren Umgebung zu beschäftigen. Im Hinblick auf die Bewegung des Menschen im Raum dokumentiert sich hierin ein phänomenologisches Interesse an der Schilderung der äußeren Realität; dies geschieht sowohl in der Nahsicht auf innenräumliche Umgebung, wie auch in der Fernsicht auf die nach wie vor bedeutungsvolle, wenn auch distanzierter gesehene Landschaft als Kultur- und Naturraum, der gemäß eines aktuellen Zeitbewußtseins reflektiert erscheint. Die Auswahl der hier nun zusammengeführten Künstlerpositionen belegt einerseits die vielfältigen gestalterischen Möglichkeiten, mit denen heute das Medium Photographie genutzt wird, und dokumentiert andererseits Anbindungen an historische Bildtraditionen der Landschafts-, Natur-, Interieur- und Stillebendarstellung unter neuen Vorzeichen.

Im Bereich der Landschaftsthematik gilt dies beispielsweise für den niederländischen Künstler Jan Koster, der mit seinen zeitlich notierten und als Einzelbilder collagierten Bildpanoramen niederländischer Landschaften an die Tradition des niederländischen Landschaftsbildes anknüpft, um hier zu einer eigenständigen aktuellen Bezugnahme zu gelangen. Aspekte der Erfahrung naturwissenschaftlicher und topographischer Beobachtung verschmelzen mit der Tradition der Landschaftsdarstellung, die in der nahen Umgebung die Schönheit der kultivierten Natur als Bildthema entdeckte.

Auch der in Düsseldorf lebende Elger Esser setzt sich bei seinen großformatigen Landschaftsbildern mit den Bildtraditionen der Seestücke und Veduten unter neuen Vorzeichen auseinander. Im Vergleich zu den

historischen Vorbildern im Bereich der Malerei und auch den Reisephotographien des 19. Jahrhunderts haben seine Arbeiten jedoch nicht mehr die Aufgabe, als Städte- und Reisebilder Bilddokumente zu liefern, sondern erfassen den eigentlich unspektakulären Landschaftsausschnitt in einem chromatisch verschmolzenen Gesamtton.

Zur Motivation, sich innerhalb der Photographie Bildgattungen zuzuwenden, hat sich der in der Ausstellung mit der Arbeit *Universität Bochum* vertretene Photokünstler Andreas Gursky einmal in einem Interview geäußert. Hierbei liefert er gleichzeitig die Kriterien zu einer zeitgemäß künstlerischen Bewertung: «Ich werde oft gefragt, ob ich bewußt das Themenrepertoire der Genremalerei aufgreife und in photographische Bilder umsetze. Es gibt bei mir keinen konzeptionellen Entschluß, so vorzugehen, ich halte es jedoch nicht für einen Zufall, daß über Jahrhunderte immer wieder ähnliche Bildvorstellungen in der Kunstgeschichte auftauchen. Es gibt offensichtlich eine gemeinsame, allen Menschen verständliche Sprache des Unbewußten, die man Sprache der Bilder nennen könnte. Die Gefahr einer tautologischen Aussage wäre gegeben, wenn der Künstler das Bestehende bildhaft bestätigt und eine Abstrahierung des Faktischen auf eine höhere Ebene nicht glücken würde. Wäre das photographische Abbild nicht mehr als die Summe seiner einzelnen Teile, hätten wir es natürlich immer mit einem reproduktiven Abbild zu tun. Mir geht es bei meinen Bildern aber stets darum, daß ihr tatsächlicher Bedeutungszusammenhang unklar bleibt.»³

Die Photoarbeit *Universität Bochum* abstrahiert das Faktische des 'Universitätscampus' auf verschiedene Weise und umschließt die Themen Landschaft und Interieur im ästhetisch autonomen Zusammenspiel. Die als offene Überdachung konzipierte moderne Beton- und Stahlkonstruktion verweist baldachinartig auf zeitgenössische Strukturen der Architektur. In Form eines Universitätsgebäudes vergegenwärtigt sie das Thema Interieur repräsentativ im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses. Ein Aspekt, der auch in den Photoarbeiten Candida Höfers mit Interieurs von Universitäten und Museen zutage tritt. Andererseits stellt der Durchblick auf die Umgebung bei Gurskys Photoarbeit die Verbindung zu dem Thema Landschaft als kulturell geprägtem Außenraum her. Die großformatige, an malerische Bildtraditionen erinnernde Tableau-präsentation stellt das Bild in den Kontext einer künstlerischen Auseinandersetzung, die eben ein Teil jener Abstrahierung ist, von der Gursky in seinem Interview spricht und die auch bei anderen Künstlern der Ausstellung zu einem formalen Element

der Präsentation wird.⁴ Neben den strukturellen, perspektivisch kompositionellen und dem farblich nicht durch Lichteffekte dramatisierten nüchternen Gesamtton der Arbeit, vollzieht sich bei Gursky eine Auseinandersetzung mit dem Sujet kulturell geprägter Architektur in der Landschaft aus einem neutralisierenden Zeitbezug heraus. Die Piktogramme am Betonpfeiler erinnern auf unspektakuläre Weise an heutige städtische Lebensformen.

Auch der amerikanische Konzeptkünstler Dan Graham setzt sich seit Ende der 60er Jahre mit Architekturtypologien auseinander, die urban zivilisatorische Muster als soziologisch strukturelles Landschaftsbild kreieren. Seine Systematiken von Architektur-Gegenüberstellungen stellen eine offene, sich stets erweiternde Werkgruppe dar. Die zweiteilige Arbeit *View Interior, New Highway Restaurant, Jersey City, NY* aus dem Jahr 1967 dokumentiert am Beispiel eines typisch amerikanischen Burgerrestaurants das Zusammenspiel von technisch geprägter Landschaft und modernem, industriell geprägtem Interieur als Ausdruck zeitgenössischer Lebensformen. Läßt der erste Bildteil über einen langgezogenen Tisch mit Barhockern den Durchblick auf eine Industrielandschaft zu, so zeigt der zweite Teil eine amerikanische Familie, die nun den Ausblick auf die Industrielandschaft von einer anderen Perspektive, mit dem Rücken zum Betrachter auf den Barhockern «genießt».

Innerhalb der Kunstgeschichte repräsentieren die Themen Landschaft und Interieur die Entwicklung des selbstbewußten, Raum erforschenden und alltägliche Zusammenhänge wahrnehmenden Individuums im kulturellen Zusammenhang. Die Photoarbeit Dan Grahams scheint wie eine Ironie der Bildtraditionen, innerhalb derer sich die Darstellung der Landschaft als symbolischer Illusions- und Interpretationsraum, als Projektionsfläche der menschlichen Seele im kosmologischen und kulturellen Zusammenhang zwar schon in der christlichen Ikonographie, in der Renaissance und dem Klassizismus widerspiegelte, sich als autonomes Thema dann aber erst in der Romantik ausprägte. Wie die Personen der Wanderer in den Bildern Caspar David Friedrichs durch Rückenansicht den Betrachter in den offenen Horizont führen, platziert sich die Familie bei Dan Graham statisch in der industrialisierten Umgebung der Moderne und hält andere Aussichten als idealisierte Naturlandschaften bereit.

Landschaft als bildnerisches Thema bezieht sich heute im Bereich der Photographie nicht mehr so sehr auf eine romantisierende Einheit von Mensch und Natur, sondern stellt sich im Zeitalter urban geprägter

Spätindustrialisierung nüchterner und relativierender, wenngleich auch ästhetisch sinnlich dar. Auf der Basis kritischer Zeiterfahrung scheinen heute Bildkonzepte möglich, die die Landschaft anschaulich vergegenwärtigen ohne dabei ökologisches Bewußtsein und kritische Aspekte vordergründig anzusprechen. Die Bildstrategien der Photographie beziehen sich dabei bewußt auf Aspekte des schönen, bisweilen kitschig idealisierten Natureindrucks. Thomas Struths Blumenbilder, die subjektiv geprägten Landschafts- und Raumansichten Jack Piersons und auch die überbelichtet milchigen Arbeiten des Schweden Mikael Olsson spielen mit unpräziser Poesie auf Bildmotive alltäglich idealisierter und massenhaft reproduzierter Naturthemen an, wovon sie sich durch bildnerische Nuancen des Unperfekten distanzieren.

Hierfür sprechen auch die Bergwelten, die Walter Niedermayr in seinen Arbeiten thematisiert. Das Erlebnis ihrer Natur ist immer noch beeindruckend; es erscheint aber durch Tourismus, Liftstationen bis hin zu Straßenschildern bereits pervertiert. Natur als Landschaft ist ein kulturelles Artefakt, eine Konstruktion und Fiktion, die von der Imagination menschlicher Werte lebt.

Der Niederländer Edwin Zwakman setzt seine Arbeit dort an, wo die falschen Fährten digitaler Bildbearbeitung bei der Konstruktion eines photographischen Bildes von der Welt real erscheinen und dennoch bewußt als Illusionsräume angelegt sind. Die großformatigen Photoarbeiten zitieren landschaftliche und zivilisatorische Zusammenhänge in freier Form und basieren als optische Täuschung eigentlich auf im Atelier gebauten Miniatur-Modellen.

Auch Dieter Hubers Landschaften entspringen virtuellen Computerphantasien. Ihnen liegen photographisch erfaßte, reale Landschaftsausschnitte zugrunde, die sich als virtuelle Manipulationen zu neuen Landschaften, Kontinenten und Vegetationszonen verbinden und so die Idee der idealisierten Landschaft in Anspielung auf die heutige Gentechnologie als «Klone» mit neuen Mitteln aufgreifen. Sofern hier offene Horizonte die Landschaft umgeben, folgt die Bildthematik experimentellen, imaginären Utopien, die mehr an touristische Erfahrungen exotischer Landschaften erinnern, als eine verinnerlichte Schau der Landschaft als «Kosmos der Seele» bedeuten.⁵

In der Romantik war der Horizont noch Sinnbild der schöpferischen Unendlichkeit und Idealisierung der Landschaft, die das innere Ich im Außenraum spiegelte. Heute fällt er bei den photographischen Annähe-

rungen an das Thema häufig weg. Sowohl Günther Förgs *Seestück* wie auch die neuere Arbeit der isländischen Landschaft *Myvatn* von Axel Hütte belegen dies.

Axel Hütte, der in seinen früheren Arbeiten stets die Dualität von Kultur- und Naturraum im Nebeneinander von Architekturelementen in der Landschaft vorstellte, nimmt hier jede kulturell determinierte Strukturierung zurück und wählt den Ausschnitt einer von gräulichem Gesamton bedeckten und von Nebelschleiern umgebenen isländischen Landschaft als Bildsujet. Lapidar erscheint hier die Landschaft fernab von einer farblichen Verführung, fernab vom Fasinosum der Erhabenheit; vielmehr gewinnt die Photoarbeit ihre Anziehung durch ein Bild der Landschaft, das im unspektakulär Horizontlosen, Rudimentären und farblich Neutralen seine bildnerische Aussagekraft erhält. Island ist als Landschaftsmotiv in der Photographie der Gegenwartskunst häufiger zu sehen. Auch Betsy Green, die in der Ausstellung mit kleineren Arbeiten zum Thema vertreten ist, kann hier genannt werden.

Wie schon Andreas Gursky, Candida Höfer und Axel Hütte, gehört auch Boris Becker der mittlerweile renommierten Gruppe der sachlich dokumentarisch orientierten Sehweise der Becher-Schule an. Bei seinen nicht weiter lokalisierten Landschaftsbildern aus der Werkgruppe der *Felder* wählt Becker landwirtschaftlich geprägte, horizontlose Ausschnitte zum Bildgegenstand. Abstrahierend beziehen diese sich weitgehend auf sich selbst und ihre strukturellen oder farblichen Qualitäten.

«Im Unterschied zur klassischen Form des Landschaftsbildes befindet sich der Blick in diesen Photographien jedoch unter dem Horizont, so daß der Betrachter kein Zentrum, keinen festen Anhaltspunkt vorfindet, an dem er sich gegenüber der Natur orientieren könnte. In der von kompositionellen Zwängen befreiten Bildform des Allover erfährt sich der Betrachter vielmehr in der Natur.»⁶

Der Außenraum als Landschaft findet im Interieurbild ein auf den Innenraum bezogenes Genre-Pendant. Als Bildthema brachte der Innenraum in der Blütezeit des niederländischen Interieurbildes nicht nur selbstgenügsam die sinnliche Darstellung des Alltagslebens zur Darstellung, sondern war im räumlichen Gefüge auch ausgerichtet auf die Außenwelt, die symbolisch und allegorisch herauszulesen war. Die Repräsentation des Dinglichen im Kontext des Traditionellen lieferte hier stets auch Verweise auf den kulturellen und sozialen Zusammenhang und die menschlich innere Gestimmtheit der Szenerie. Als Thema innerhalb der

Photographie unseres Jahrhunderts spielte das Interieur beispielsweise in der sachlichen Photographie bei Albert Renger-Patzsch eine Rolle. In «(...) seinem auf exakte Formwiedergabe abzielenden Aufnahmestil» (M. Bieger-Thielemann) dokumentierte er seit den 20er Jahren unseres Jahrhunderts vor allem Industrieräume. Wenn sich heute Künstler im Bereich der Photographie dem Thema der Raumdarstellung zuwenden, dann ist vor allem ein Zusammenspiel von soziokulturellen Bezügen und banalisierten Nebensächlichkeiten ablesbar.

Candida Höfers perspektivisch nicht auf einen zentralen Blickwinkel hin ausgerichtete Photoarbeiten öffentlicher Räume leben von dem mehrschichtigen Wechselspiel kultureller Aura und nebensächlicher Details, die einer alltäglich praktischen Dingwelt entspringen. Der besondere Lichteinfall ihrer Arbeiten ruft darüber hinaus eine Aura des Zeitlosen hervor.

Katharina Bosses Interieurs der Werkgruppe *von aussen/von innen* zeigen hingegen Räume alltäglicher Ästhetik und Zweckbezogenheit. Nüchtern und kühl stellen sie öffentliche Räume vor. «Sie erzählen», wie die Künstlerin selbst formuliert, «(...) von den in Design und Stil ausdrückbaren kollektiven Werten/Sehnsüchten unserer Zeit», sowie von dem «(...) Verfangensein des Einzelnen in der von ihm wahrgenommenen Welt, einer Unmöglichkeit, aus dem Inneren das Äußere zu begreifen», jedoch auch nicht «(...) Inneres und Äußeres voneinander trennen zu können».⁷

Die Schwedin Miriam Bäckström abstrahiert die Idee des Interieurs als künstlerisches Konstrukt, indem sie die Relativität der Wahrheit von Filmbauten zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit macht. Auch Matthias Hochs Innenräume technischer Bestimmung betonen strukturelle und farbliche Eigenheiten der Räume mehr unter malerischen Gesichtspunkten als im Sinne eines Architekturdokuments.

So reichen die hier zusammengeführten Interieurdarstellungen im Bereich der Photographie von einer perspektivisch und ästhetisch gelenkten Gesamtsicht auf meist menschenleere Raumzusammenhänge, die mitunter auch eine Öffnung zum Außenraum sichtbar werden lassen, bis hin zu detailorientierten Wahrnehmungsfeldern, die die Dinge aus ihrem gewohnten Zusammenhang isolieren, um sie ästhetisch zu abstrahieren und damit ungewohnt zu akzentuieren.

Exemplarisch hierfür sind auch die Anfang der 90er Jahre entstandenen Photoarbeiten Jörg Sasses von Raumdetails, während er in seinen aktuellen Arbeiten Aspekten ästhetischer Fragestellungen innerhalb meist großformatig aufgelöster, digital bearbeiteter Photos nachgeht; so läßt er

das «Universum der technischen Bilder», wie es Vilém Flusser einmal beschrieben hat, unterschiedlich in seine Bildkonzepte einfließen.

Die Moderne des 20. Jahrhunderts hat den alltäglichen Gegenstand im künstlerischen Kontext verschiedenen Strategien unterworfen, um ihn entweder ironisch gestaltungswürdig erscheinen zu lassen oder mit seiner Hilfe im Kunstraum zynisch das System der Kunst selbst zu diskutieren. Innerhalb der Photographie gewinnt die Nebensächlichkeit des dinglichen Details – so wie sie von einigen Künstlern in der gestalterischen Nahsicht vom bloßen singulären Gegenstand bis zur Neuordnung der Dinge innerhalb räumlicher Interieurs gesehen wird – neue Bedeutung.

Die virtuellen Raumkompositionen Lois Renners, im Atelier aus Modellen maßstäblicher Kombinationen von realen Materialien und Gegenständen zusammengefügt, lassen Grundlagen der Komposition im ästhetisch bildnerischen Gefüge erkennen und stellen abstrahierend Raumvariablen dar, die in entfernter, zweidimensionaler Weise an die Merz-Bauten von Kurt Schwitters erinnern. Sie bewegen sich im inneren Kontext der Kunst, wo Christopher Mullers Photoarbeiten von Aufreihungen banaler Alltagsgegenstände als neue Form der Stillebendarstellung ebenfalls anzusiedeln sind.

Die Italienerin Alessandra Tesi findet belanglose Details in Räumen, die vor allem farblich geprägt sind. Ausschnitte auf Banalitäten – wie in der Arbeit *Rosa HL 1* ein um eine rosafarbene Raumecke geführtes Wasserrohr, oder in *Leicester G 2* die grüne Wandbemalung eines Treppenhauses – scheinen einem alltäglichen Bedürfnis der Gestaltung entsprungen zu sein. In fokussierender Nahsicht, skulptural und vor allem farblich abstrakt, visualisiert Tesi die monochrome Nahsicht auf die Dinge als großformatige Cibachromearbeiten, deren Farbigekeit durch die Hochglanzfolie, in die sie beweglich eingearbeitet sind, noch unterstrichen wird.

«Die ersten Photos waren schwarzweiß und bezeugten ihren Ursprung aus der Theorie der Optik noch deutlich. Doch mit dem Fortschreiten einer anderen Theorie, der der Chemie, wurden schließlich auch bunte Photos möglich. Scheinbar also abstrahierten die Photos zuerst die Farben aus der Welt, um sie dann wieder hineinzuschmuggeln. In Wirklichkeit sind jedoch die Photofarben mindestens ebenso theoretisch wie das Photo-Schwarzweiß. Das Grün der fotografierten Wiese etwa ist ein Bild des Begriffs 'grün', so wie er in der Theorie der Chemie vorkommt, und die Kamera (beziehungsweise der in sie eingelegte Film) ist programmiert, diesen Begriff ins Bild zu übersetzen.»⁸

Die Schwedin Maria Hedlund entdeckt in der Werkgruppe *At My Home* in der klaustrophobischen Nahsicht den Schmutz an eigentlich weißen Gegenständen, wie einem Lichtschalter, einem Duschvorhang, einer Wand mit Kopfabdrücken, einem Herdknopf oder einem Herdgriff. Feinabstimmungen von Weiß und Grau, subtile Kontraste nobilitieren den Schmutz im ästhetischen Zusammenhang und lassen ihn in einem anderen Kontext als dem gewohnt irritierenden erscheinen, wo man ihn in Relation zu dem wahrnehmenden Individuum als Ansammlung von falschen Dingen am falschen Ort definieren könnte.⁹ Im Falle dieser Künstlerin auch eine Möglichkeit, die Bedrängnis des selektiven Blickes formal zu abstrahieren und in Aspekte der monochromen Malerei zu überführen – wie es ihr Statement im Anhang dieser Publikation belegt.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Arbeiten dieser Ausstellung ist es, die Dinge außerhalb ihrer gewohnten Erfahrung zu sehen und damit die eigene Wahrnehmung zu sensibilisieren. Dies gilt für die Landschafts- wie für die Interieur-Thematik. Als perspektivisch gelenkte, strukturell und farblich geprägte Bildwelten dokumentieren sie unterschiedliche Momente der Raumerfahrung, wobei vor der Erzählung heute die Abstraktion im Vordergrund steht.

Der Blick in das Innere der Räume liefert nicht so sehr Schilderung der Begebenheiten, sondern eher Einsicht in künstlerisch autonome Zusammenhänge und setzt so in der zeitgenössischen Photographie Aspekte der klassischen Interieurthematik unter neuen Vorzeichen fort. Auch die in der Ausstellung präsentierten Arbeiten zum Thema Landschaft verknüpfen Zeitbezug und Tradition, ästhetische Akzentuierung und sinnliche Illusion in vielschichtiger, autonomen Ansprüchen folgender Form.

Die Funktionen der Themen Landschaft und Interieur sind heute andere als in der kunsthistorischen Vergangenheit. Dennoch bieten sie Konzentration und reflektieren die Vielschichtigkeit unseres heutigen Raumerlebens, das sowohl äußere und innere Lebensräume wie auch fiktive, virtuelle, mediengeprägte und photographisch reproduzierte Räume einschließt. Mit der Auswahl der Themen Landschaft und Interieur, auf die sich heute viele Künstler im Bereich der Photographie konzentrieren, bleibt die Sprache der Bilder verständlich und beruft sich – um an Andreas Gursky zu erinnern – auf ein Gedächtnis, das seine Facetten in der Vielfalt post-strukturalistischer Gegenwart auf vertrautem Terrain, als *Insight Out*, zur einsichtigen Anschauung bringt.

¹ Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980 (amerikanische Erstausgabe 1977), S. 12.

² Ausstellungen der jüngeren Vergangenheit waren beispielsweise die ebenfalls im Kunstraum Innsbruck gezeigte Ausstellung *Landschaft. Die Spur des Sublimen*, Kunsthalle zu Kiel, Kunstraum Innsbruck, Esbjerg Kunstmuseum, 1998; *Landschaft*, München 1995; *Landschaft mit Tankstelle*, interdisziplinäres Projekt, Paderborn u.a., 1997; *Mit dem Auge des Photographen, Landschaftsphotographie im Südwesten*, Tuttlingen 1998; *Stilleben*, Kunstverein Göppingen, Göppingen 1998; *Das Maß der Dinge*, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 1998.

³ Aus: «Ein Gespräch zwischen Andreas Gursky und Bernhard Bürgi», in: *Andreas Gursky*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Zürich, Zürich 1992.

⁴ Im Bezug auf die klassische Kunstgeschichte könnte man sich im motivisch freien Vergleich – bei Gursky natürlich als zeitgenössische Variante – an die arkadischen Landschaftsbilder eines Nicolas Poussin, der den Menschen stets in eine weitläufige, idealisierte Landschaft mit Tempeln und sonstigen Architekturdetails setzte, erinnert fühlen.

⁵ Siehe hierzu auch Christoph Henning: «Die Mythen des Tourismus – Imaginäre Geographie prägt das Bild der Reisenden von Ländern und Menschen», in: *Die Zeit*, Nr. 27, 25.6.1998.

⁶ Stefan Gronert: «Landschaft mit Konstruktion. Verlassen» (über Boris Becker), in: *Landschaft mit Tankstelle*, interdisziplinäres Projekt, Ausstellungskatalog, Paderborn u.a., 1997, S. 52.

⁷ *Surroundings*, Ausstellungskatalog, Einführungstext von Pia Witzmann, Museum Fridericianum, Kassel 1996, S. 7.

⁸ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 40.

⁹ Demnach ist Schmutz per se nicht Schmutz im eigentlichen Sinne. Die Kuratorin Maria Lind ist in der Ausstellung *Clean and Sane* dem Schmutz als kreativer Bedingung nachgegangen. Im Rückblick auf die Tradition der Psychoanalyse befreit eine solche Sichtweise von zwanghaften Verhaltensweisen, da die Phänomenologie des Drecks als Unordnung der Dinge, die nicht an ihrem richtigen Ort sind, zur Irritation der Psyche bis hin zur Hysterie führen, was u.a. von Freud am Fall der hysterischen Dora untersucht wurde. Vgl. Maria Lind: *Clean and Sane*, Ausstellungskatalog, hrg. von Edsvik Konst Och Kultur, Sollentuna/Schweden 1997.