

Die Ausstellung¹ präsentierte über 80 Foto-Text-Montagen von 32 KünstlerInnen aus den Jahren 1967 bis 1996 und wollte Auskunft über dieses in der Kunst der letzten 30 Jahre verstärkt aufgetretene, bisher im Kunstbetrieb aber unbeachtete Phänomen geben.² Sie versprach eine umfassende vergleichende Darstellung der vielfältigen künstlerischen Strategien und sollte den BetrachterInnen das „Studium der Mittel“ ermöglichen (S. 35). Die Kuratoren Andreas Hapkemeyer und Peter Weiermair knüpften in ihren Katalogbeiträgen an vorgängige Betrachtungsweisen des Bild/Foto-Text-Phänomens an; sie wiederholten damit auch deren Limitierungen, die eine produktive Reflexion insbesondere zeitgenössischer Foto-Text-Montagen eher verhindern, als daß sie eine – dringend notwendige – Verschiebung des analytischen Blickwinkels eröffnen. Wie in der bereits vorliegenden Literatur zum Thema zeichnen die Aussteller eine kontinuierliche Entwicklungslinie von den Kunstströmungen der Moderne bis in die Gegenwart.³ Zentrales Stichwort ist die „Grenzüberschreitung“. Für die Moderne wird in der Integrierung des Sprachlichen eine Aufweichung der Gattungsgrenzen zwischen Kunst und Literatur gesehen und positiv bewertet. Hapkemeyer beschreibt Foto-Text-Montagen sogar als eine der „zugespitztesten Positionen“ im „Befreiungsprozeß“ der Kunst von der Literatur (S. 12) und stellt fest, daß der mit der Moderne eingeleitete Selbstbefragungsprozeß der Kunst in der Konzeptkunst der 60er Jahre schließlich seine äußerste Konsequenz gefunden habe (S. 9). Gleichzeitig wird speziell für *Foto-Text-Montagen* – und hier vor allem für künstlerische Strategien „nach“ der Konzeptkunst – zum einen die Nähe zur Werbung aufgrund derselben Medienkombination problematisiert⁴; zum anderen stehen sich bezüglich der Fotografie selbst deren Einordnungsversuche in die „Kunst“ und die Betonung eines „politischen Potentials“ aufgrund ihres vermeintlich dokumentarischen Charakters gegenüber.⁵ All diese Aspekte werden unter dem Namen Marcel Duchamp zusammengebracht. Mit dem Hinweis, seine an den Anfang der Schau gestellte Arbeit „L.H.O.O.Q. – rasée“ (1965) sei eine Modifikation von „L.H.O.O.Q.“ (1919), wird Duchamp nicht nur zum Synonym für die Moderne schlechthin, sondern Hapkemeyer gilt er zugleich als „eine Art Startschuß“ (S. 9) für die Konzeptkunst. Für die Foto-Text-Kombinationen der 80er und 90er Jahre behaupten die Kuratoren dann sowohl eine Tradition des (Duchamp'schen) Readymade als auch, daß hier wieder konzeptuelle Strategien im Mittelpunkt stünden. Das hier sichtbar werdende Doppelprinzip von Kontinuität und Innovation rekurriert auf ein Verständnis von Kunstgeschichte als linearer Meister-Erzählung, für die Duchamp paradigmatisch steht.

Die Argumentation der Kuratoren ist insofern paradox, als genau die Grenzen, die die künstlerischen Arbeiten – gemäss der kunsthistorischen Rede – über-

schreiten bzw. thematisieren, in ihrer Analyse erneut fixiert werden. Sie stellt sich letztendlich als Versuch heraus, auch die zeitgenössischen Foto-Text-Montagen definitiv in „die Kunst“ einzuordnen und diese als Gattung zu sichern – sei es nun gegen „die Literatur“, „die Werbung“ oder „die Politik“. Eine Problematisierung der Fotografie selbst, die in ihrer kulturhistorischen Rezeption ohnehin immer wieder zwischen Kunst und Politik verortet worden und von daher ein „grenzenüberschreitendes Medium“ an sich ist, findet dagegen nicht statt.

Ein ähnliches Paradox besteht in der Beschreibung des Zusammenwirkens von Foto und Text. Indem die Autoren auch hier den tradierten Ansätzen verhaftet bleiben, Bild wie Text als jeweils in sich geschlossene Totalitäten mit grundsätzlich konträren Eigenschaften betrachten⁶, halten sie genau das getrennt, was in den künstlerischen Arbeiten zusammengebracht wird. Hier wäre der Vorschlag Roland Barthes' – auf dessen fototheoretische Überlegungen die Kuratoren ja verweisen⁷ – hilfreich gewesen, fotografisches Bild wie auch Schrift als Zeichensysteme zu lesen: als zwei Strukturen, die zwar nicht identisch, aber auch nicht gegensätzlich sind.⁸ Die sich in Barthes' Ansatz eröffnende Frage nach den kulturellen Bedeutungen von Zeichen hätte den Fokus auf die Rezeption und ihre Bedingungen verschoben und auf diese Weise eine Analyse jenseits herkömmlicher Grenzen ermöglicht.

Beim Rundgang durch die Ausstellung blieb das der Hängung zugrundeliegende Konzept undurchsichtig; es drängte sich geradezu das Gefühl auf, es gäbe gar keines. Die Schau war auf drei Räume verteilt – einer im Erdgeschoß und zwei in der ersten Etage – und bezog auch das Treppenhaus des Kunstvereins mit ein. Unten wurden vorwiegend Beispiele der Aktions- und Konzeptkunst aus den späten 60er bis frühen 70er Jahren präsentiert, in den oberen Räumen vor allem Arbeiten aus den 80er und 90er Jahren. Eine streng chronologische Abfolge bestand indessen nicht. Zudem waren einige „Künstler-Ecken“ eingerichtet, die mehrere, z.T. auch zeitlich weit auseinanderliegende Arbeiten einzelner KünstlerInnen zeigten (z.B. Klaus Staeck, Jochen Gerz, Urs Lüthi, Duane Michals). Auch dieses Ordnungsprinzip war aber nur unvollständig durchgehalten (vgl. z.B. Barbara Kruger); eine thematisch orientierte Hängung schien mehr Zufall als kuratorische Vermittlungsstrategie zu sein, obwohl doch gerade eine Anordnung nach thematischen Schwerpunkten es den BetrachterInnen erlaubt hätte, sich auf die jeweiligen Bild-Text-Beziehungen zu konzentrieren. So fokussierten z.B. die Foto-Text-Montagen von drei KünstlerInnen auf die Haut bzw. den Körper als Bedeutungsträger und Projektionsfläche: Direkt konfrontiert waren Bernard Faucons kleinformatige Fotografien von Körperausschnitten, auf die Texte montiert sind, und Beispiele aus Jenny Holzers Bildreihe „Lustmord“ (1993/94). Zwei thematisch verwandte Arbeiten Shirin Neshats, die auf die islamische Kultur und deren Weiblichkeitsbild reflektieren, wurden jedoch im Nachbarraum präsentiert und erlaubten keinen unmittelbaren Vergleich. Auch wenn man berücksichtigt, daß jedes Ausstellungskonzept bei der Realisation Abänderungen erfordert, erschien die Präsentation hier insgesamt als ein Sammelsurium, das über Foto-Text-Kombinationen nicht mehr aussagte, als daß sie „irgendwie“ unterschiedlich sein

können. Hierdurch wurde letztendlich weniger ein „Studium der Mittel“ ermöglicht, als eine nicht auflösbare Ratlosigkeit gestiftet.

Ein Problem, die Bild-Text-Beziehungen überhaupt detailliert nachvollziehen zu können, stellte die Vielfalt der verwendeten Sprachen dar: Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Griechisch, Arabisch, die weder im Katalog noch in der Ausstellung für das (doch wohl eher deutschsprachige) Publikum übersetzt wurden (abgesehen von der ungenauen Übersetzung zu Jean Le Gacs Arbeit „Le Peintre aux Scabieuses“ [1977]).

Die Unkenntnis einer Sprache macht den Text zu einer Einheit, die bestenfalls z.B. „das Französische“ oder „das Arabische“ signifiziert und den Akzent der Gesamtlektüre auf das diesbezügliche Wissen der BetrachterInnen verlegt⁹ – und beschränkt. Aus genau diesem Grund wären gerade hinsichtlich der Zielsetzung von *Foto text Text foto* adäquate Übersetzungen angebracht gewesen. Die „fremde (und doch so bekannte) Sprache“ – in Bild wie Text – fällt besonders bei Shirin Neshat auf. Im Umgang mit ihren Arbeiten werden Mechanismen eines Exotismus spürbar, der das „ganz Andere“ gleichzeitig betont und unsichtbar macht. Einerseits ist Neshat höchst präsent, beispielsweise durch die Verwendung ihrer Arbeit „Offered Eyes“ (1993) für das Ausstellungsplakat, andererseits erscheint gerade dieses Werk erst am Ende des Rundgangs eher zufällig an der Rückseite der Stellwand im Erdgeschoß. Damit vermittelt/n Neshats Arbeit/en metaphorisch einen faszinierten Blick auf Foto-Text-Arbeiten, der diese – sowohl untereinander als auch im Verhältnis zur Verwendung anderer Medien – für „völlig verschieden“ erklärt, aber gleichzeitig diese Andersheit nicht zulassen kann, da ihre Gültigkeit als „Kunst“ bewiesen werden soll. Diese These würde auch durch die Gestaltung des Katalogumschlags gestützt, für den eine Arbeit von Gilbert & George – „Shod“ (1992) – benutzt wurde. Die Rettung „der Kunst“ erfolgt hier (wiederum) durch den Einsatz bewährter Meister, die als Vertreter der PopArt (noch einmal) die Konzeptkunst und neuere Foto-Text-Kombinationen auf der Zeitachse verbinden.

Insgesamt schien *Foto text Text foto* nicht so sehr die „Fortsetzung eines Dialoges“ zwischen „König Bild“ und „König Text“ zu sein – wie es Thomas Wagner in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 28.1.1997 beurteilt hatte –, sondern höchstens der Nachklang eines solchen. Denn längst agieren die „Monarchen“ auf viel subtilere Weise im weiten Feld der visuellen Repräsentationen. Wie Wagner hätte auch ich mir mehr gewünscht – „mehr“ in Hinsicht auf die theoretische und faktische Konzeption. In der Ausarbeitung einer kritischen Perspektive auf vorangegangene Ansätze und eines stringenten Präsentationskonzeptes wäre mit denselben Exponaten eine Schau realisierbar gewesen, die den Fokus auf die Rezeption (und Rezeptionsbedingungen) legt, indem sie nach den (künstlerischen) Strategien im Umgang mit kulturell generierten Bildern und ihren Bedeutungen fragt. Damit hätte sie auch für andere Medienkombinationen eine fruchtbare Diskussionsgrundlage bieten können, und sie hätte darüber hinaus einen wertvollen Beitrag zu den gegenwärtigen Debatten um analoge versus digitale Fotografie liefern können. Die Fragen jedoch, die sich die Ausstellung gestellt hatte, bleiben weiterhin offen und warten auf einen erfolgreicherer Versuch der Beantwortung.

- 1 Die Ausstellung war zuvor (13.9.-17.11.1996) im Museion, Museum für Moderne Kunst, Bozen, gezeigt worden. Ausst.-Kat., hrsg. von Andreas Hapkemeyer/Peter Weiermair, Kilchberg/Zürich 1996.
- 2 Mit anderen Schwerpunkten ist die Verbindung von (fotografischem) Bild und Schrift schon mehrfach Ausstellungsthema gewesen: vgl. Die Sprache der Kunst, Ausst.-Kat. Wien 1993 und Frankfurt 1994; Margarete Jochimsen: Text-Foto-Geschichten. In: kunstforum international 33, 1979, H. 3, S. 9-23.
- 3 Vgl. Toni Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst (wie Anm. 2), S. 1-48.
- 4 Vgl. Georg Jappe: Was macht gewöhnliche Ereignisse so unerinnerbar? In: kunstforum international 33, 1979, H. 3, S. 41-48; Annelie Pohlen: Was nicht im Bild und nicht im Text ist. In: ebd., S. 56-62.
- 5 Vgl. Michael Köhler: Fotograz '80. In: kunstforum international 43, 1981, H. 1, S. 104-107; John Stathatos: Die Politische Dimension. „Linke“ gegen „rechte“ Fotografie. In: kunstforum international 129, 1995 (Jan.-Apr.), S. 144-157.
- 6 Hans Gercke: Am Anfang waren Wort und Bild. In: kunstforum international 33, 1979, H. 3, S. 24-40; Stoss (wie Anm. 3).
- 7 Roland Barthes: Die helle Kammer. Frankfurt/M. 1989.
- 8 Siehe Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1964; ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990.
- 9 Ders. 1990 (wie Anm. 8).