

Minimalistischer Überschwang

Zur Verselbständigung der Form im Werk von Jan Dibbets

JASMIN MERSMANN

*In der zentralperspektivischen Malerei fungiert der Schachbrettboden als Maß der proportionalen Verkürzung, der Horizont als Grenze und der Fluchtpunkt als Projektion des Betrachter- oder Kameraauges. Das Werk des niederländischen Fotografen Jan Dibbets (*1941) wird hier als systematische Auseinandersetzung mit der *costruzione legittima* vorgestellt, deren Regeln die Fotografie »von Natur aus« zu erfüllen scheint. Dibbets' Montagen loten die Grenzen der technischen Determiniertheit der Fotografie aus, indem sie deren Perspektivität und Indexikalität in Frage stellen. Kaum ein Fotograf vermisst seine Motive so genau wie Dibbets und doch bricht sich noch in seinen formalisiertesten Arbeiten eine Bildlichkeit Bahn, die das oft in gezeichneten Diagrammen mitgelieferte Maß überschreitet.*

Ein Streifen Himmel, ein Streifen Meer. Ruhe vor dem Sturm. Doch schon im zweiten Bild der Reihe gerät der Horizont ins Schwanken, schwappt nach rechts, wird von Bild zu Bild schräger; bald steht er senkrecht und droht umzuschlagen, hängt wie festgefroren in der Luft (Abb. 1). Der visuelle Schwindel, das verrät ein Kreisdiagramm unter der 1972 entstandenen Fotosequenz *0°–135° Sea Horizon* des niederländischen Fotografen Jan Dibbets (*1941), ist das Resultat einer Kamerarotation, durch welche sich der Ausgangshorizont in neun 15°-Schritten über je zwei Zwischenstufen zur Diagonalen, zur Vertikalen und schließlich zur umgekehrten Diagonalen neigt. Doch was in der parallel entstandenen Serie *0°–135° Horizontal*, wo lediglich eine kurze schwarze Linie durch die Kamera in Bewegung versetzt wird, wie eine formalistische Fingerübung erscheint, erhält einen bildlichen, fast existenziellen Überschuss, sobald es sich bei der Linie nicht um eine Horizontale, sondern um den Horizont handelt, den menschlichen Referenzrahmen und die Figur des Erhabenen par excellence. Was dem Meereshorizont durch die Unterwerfung unter das geometrische Maß genommen wird, erhält er durch die Suggestionskraft der Bilderreihe zurück.

Der Horizont ist nur eine der Grundfiguren der *costruzione legittima*, die Dibbets systematisch untersucht, um sie ausgerechnet mit den Mitteln der Fotografie auszuhebeln, die als Erbin der Zentralperspektive von den einen als Beweis ihrer Gültigkeit gefeiert und von den anderen als Trägerin einer »Erbsünde« verdammt

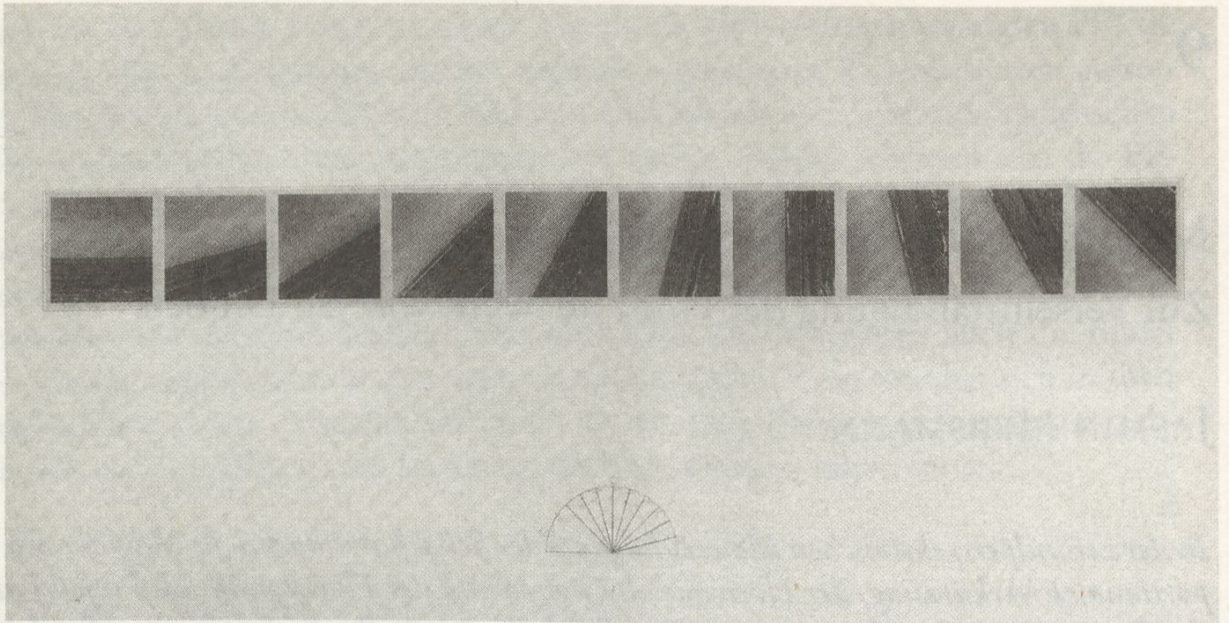


Abb. 1: Jan Dibbets, 0°–135° Sea Horizon, 1972, Farbfotografien und Bleistift auf Papier, Privatsammlung.

wird.¹ Die Perspektive fungiert als Paradigma, das die Bedingungen der Möglichkeit bildlicher Äußerungen festlegt.² Eine Systematisierung findet sie in Leon Battista Albertis Traktat *Della Pittura* von 1436, der als Leitmotiv und Folie der Untersuchung von Dibbets' Reflexion über die Grenzen der Fotografie dienen soll. Aufgrund ihrer technischen Voraussetzungen ist es der Fotografie unmöglich, dem Paradigma zu entkommen, doch vermag sie die Zentralperspektive durch die Vermeidung von Fluchtpunkten, Montagetechniken oder die Perversion perspektivischer Topoi zu unterminieren. Der Betrachter vor dem Bild wird verunsichert, ihm wird systematisch die Aussicht verbaut oder – ganz wörtlich – der Boden unter den Füßen entzogen. Damit stellen die Arbeiten jedoch nicht nur die Perspektive, sondern auch den indexikalischen Charakter der Fotografie in Frage. Durch die Verunklärung der Beziehung zum Referenten, der doch laut Barthes an der Fotografie »klebt«, wird die Aufmerksamkeit auf das Medium selbst gelenkt.³ Die formale Strenge der Bilder täuscht dabei nur auf den ersten Blick über deren Ambivalenzen hinweg. Dibbets kämpft an zwei Fronten: Einerseits arbeitet er sich am Paradigma der Perspektive ab, andererseits an der Tradition der Minimal Art, die der illusionistischen Räumlichkeit durch die Schaffung »konkreter Objekte« zu entkommen versucht. Kaum ein Fotograf »vermisst« seine Bilder so genau wie Dibbets und doch stellen seine Fotografien die Abbildlichkeit und Maßstäblichkeit in Frage.

1 Siehe Hubert Damisch: *L'origine de la perspective*, Paris 1993, S. 9–10. Otto Stelzer: *Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966, S. 49–55.

2 Damisch 1993 (wie Anm. 1), S. 16.

3 Siehe Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 17: »bref, le référent adhère [...] ils sont collés l'un à l'autre«.

In *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* hat Georges Didi-Huberman gezeigt, inwiefern auch den Werken der Minimal Art eine (bisweilen anthropomorphe) Bildlichkeit eignet, die sich durch keine formale Reduktion tilgen lässt: Frank Stellas Tautologie »What you see is what you see« ist demnach umzuformen in »Was wir sehen, blickt uns an.«⁴ So leicht sie sich auf Winkelmaße reduzieren lassen mögen, Dibbets' Horizonte sehen – oder zumindest – gehen uns an. Allerdings ist bei Dibbets' Arbeiten keineswegs immer klar, *was* wir sehen. Seine Fotografien fungieren als Index, doch ist es alles andere als evident, was sie indizieren. Sie sind abstrakt und figurativ zugleich: »Alles, was Mondrian entkleidete«, so Dibbets, »kleide ich wieder ein.«⁵ Die Horizontale trägt bei ihm ein Kleid aus Wasser, Farbflächen sind fotografierte Kotflügel, Albertis *finestre* reale Fenster. Doch gerade durch das »Anziehen« des ansonsten Transparenten legt Dibbets die Bedingungen und Ambivalenzen des Bildlichen frei.

Fenster

»Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe: von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.«⁶

Seit den siebziger Jahren experimentiert Dibbets mit Albertis Fenstermetapher, die die Bildfläche als transparenten Schnitt durch die Sehpyramide definiert. Voraussetzung für die Transparenz des Fensters ist die Verleugnung der Materialität der Leinwand: Wird der Blick auf dem Weg zum Sinn durch einen pastosen Farbauftrag oder verzerrte Perspektiven aufgehalten, scheitert die Illusion. In der Fotografie kann der Raumwirkung insbesondere durch den Ausschluss von Fluchtlinien oder durch bildparallele Elemente entgegengewirkt werden. Letzteres demonstrieren die *Perspective Corrections*, mit denen Dibbets seit den späten sechziger Jahren experimentiert. *My Studio I, 1. Square on Wall* von 1969 zeigt einen Raumausschnitt, vor dem ein der gewöhnlichen Verzerrung offenbar nicht unterworfenen Quadrat merkwürdig ortlos auf dem Fotopapier zu schweben scheint. Der aus der barocken Quadraturmalerei bekannte Effekt entsteht dadurch, dass Dibbets die perspektivische Verzerrung eines auf die Wand gezeichneten Trapezes so »kompensiert«, dass es auf dem Foto als Quadrat erscheint. Dabei geht es Dibbets nicht, wie Regis Durand behauptet, darum, »das eigentliche Sein der Dinge« wiederherzustellen, sondern bildliche Tiefe als illusorisch zu entlarven, das Band zum

4 Siehe Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

5 Jan Dibbets: Licht und Zeit. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks. In: *Kunstforum* Band 150 (April–Juni 2000), S. 255.

6 Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. und übers. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007, S. 92–93: »Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto...«.

Referenten zu trennen und den Betrachter zu verunsichern.⁷ Die Täuschung kann nur gelingen, weil die Prägnanz der geometrischen Form das Wissen um die perspektivische Verzerrung verdrängt. Anders als in der Anamorphose, wo die Täuschung durch eine Positionsveränderung aufgehoben wird, ist der Betrachtungswinkel hier durch die Kamera festgelegt.⁸ In das Fotopapier eingeschrieben, lenkt das Quadrat die Aufmerksamkeit wie eine »Bildstörung« auf die materielle Oberfläche.

Eine vor allem im 17. Jahrhundert verbreitete Form, die Transparenz des »Fensters« zu stören, ist die Konkretisierung der albertinischen Metapher durch eine Art *travelling back*, das Vorhänge oder den Fensterrahmen selbst ins Bild rückt.⁹ Dibbets geht darüber hinaus, indem er sogar die »Glasscheibe« durch Sichtblenden oder die Variation der Aufnahmebedingungen opazifiziert.¹⁰ Um durch ein Fenster (althochdeutsch: *augadoro* = Augentor) schauen zu können, darf es zunächst einmal nicht verstellt sein: In der Fotoserie *Louverdrapé, Black to Black* (1971–1972) fungiert eine Jalousie als externe Blende, die den Einfall von Licht und »Außenwelt« reguliert, indem die geschlossenen Lamellen *peu à peu* gedreht werden, bis sie orthogonal zur Bildfläche stehen und den Blick auf den Hintergrund freigeben, der mit der erneuten Drehung der Lamellen wieder im Dunkel verschwindet (Abb. 2). In der Streifen-Montage der Bilder kommen die Übergänge vom geschlossenen zum offenen Zustand und *vice versa* dem Übergang von abstrakter zu figurativer Fotografie gleich.¹¹ Die Arbeit erinnert an Émile Zolas Definition von Kunst als der durch ein Temperament gesehenen Realität, die er selbst mit dem Blick durch ein verschleiertes Fenster vergleicht, durch das die Wirklichkeit je anders erscheine.¹² Hier jedoch ist es weniger das Temperament des Künstlers als das Medium selbst, das die Erscheinungsweise bestimmt: Auch die Fotografie liefert offensichtlich keinen unmittelbaren Zugang zur Welt. *Venetian Blind* weist eine große formale Ähnlichkeit zu der Serie *Shutterspeed Piece, Horizontal* (1971) auf, die ebenfalls aus quer gestreiften, vom Hellen ins Dunkle überleitenden Fotografien besteht (Abb. 3). Allerdings ist die Reihe durch ein grundsätzlich anderes Verfahren entstanden, das sich an den Bildern selbst jedoch nicht

7 Regis Durand: L'exacte simplicité de Jan Dibbets. In: *Art Press* 91 (1985), S. 17: »Corriger la perspective, c'est en critiquant la manière dont elle transforme l'essence en apparence, chercher à rétablir l'être même des choses.«

8 Siehe Jurgis Baltrusaitis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris 1993.

9 Siehe Victor Stoichita: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genf 1999, S. 50: »L'embrasure de fenêtre reprend les données essentielles du »tableau«, de tout tableau. Elle est, par essence, cadre.« und S. 285: »Ce qui occupait auparavant toute la surface de la toile fut soumis à un travelling arrière.«

10 Siehe Maurice Brock: *Obstacle et transparence dans l'image de la Renaissance*. In: Pascale Dubus (Hg.): *Transparences*, Paris 1999, S. 31–51.

11 Siehe Angela Lampe und Thomas Kellein (Hg.): *Abstrakte Fotografie*, Ostfildern-Ruit 2000.

12 Siehe Josef Schmoll gen. Eisenwerth: *Fensterbilder*. In: Thomas Grochowiak (Hg.): *Einblicke–Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute*, Recklinghausen 1976, S. 7.

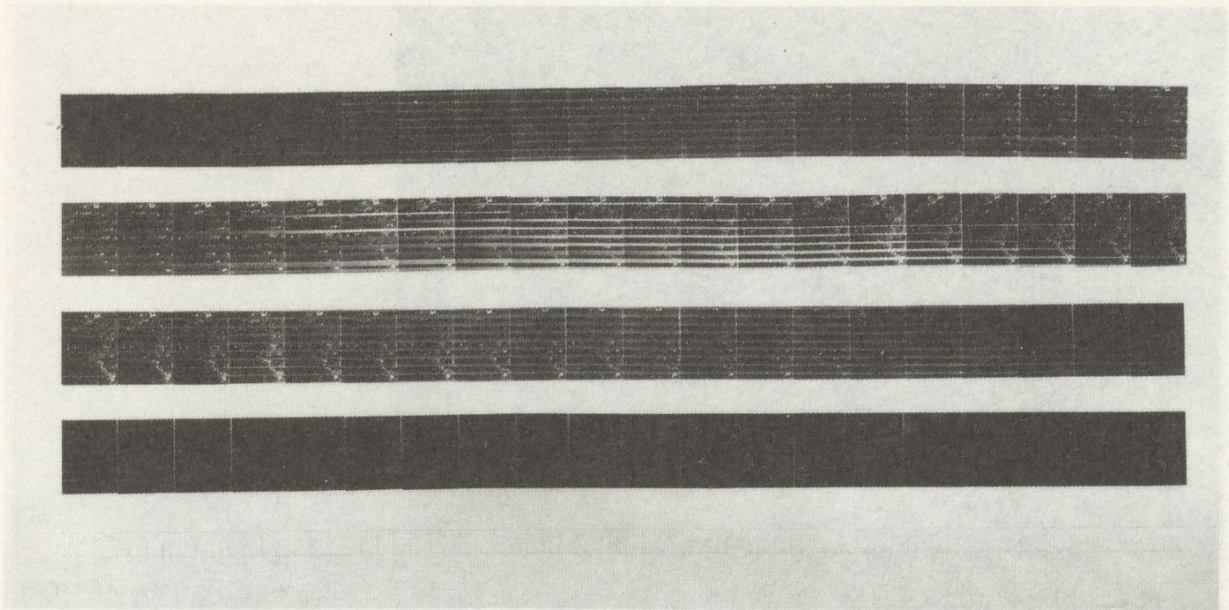


Abb. 2: Jan Dibbets, Louverdraperie, Black to Black, 1971–1972, Schwarzweißfotos und Bleistift auf Papier, Privatsammlung.

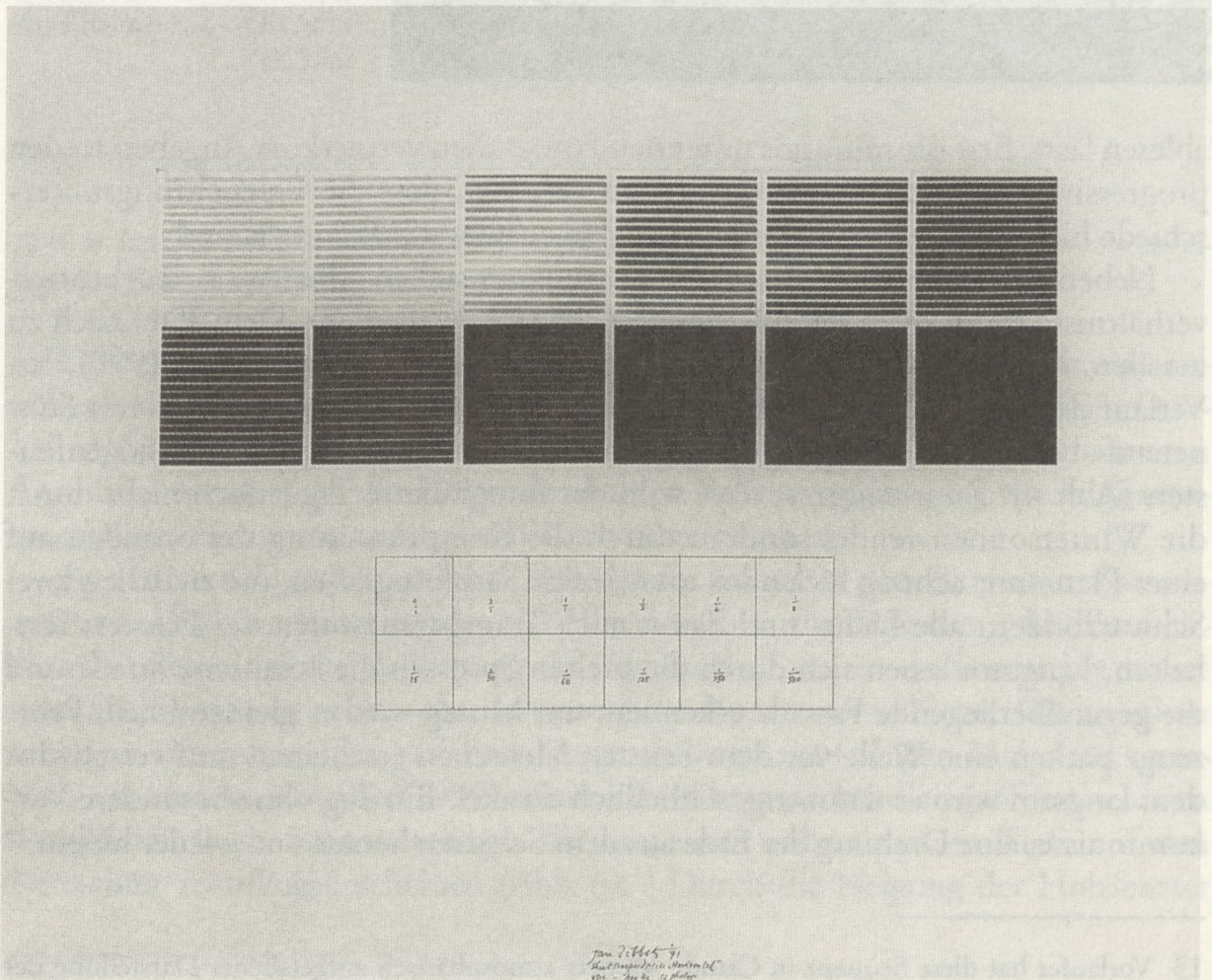


Abb. 3: Jan Dibbets, Shutterspeed Piece, Horizontal, 1971, Schwarzweißfotos und Bleistift auf Papier, Sammlung Daled.

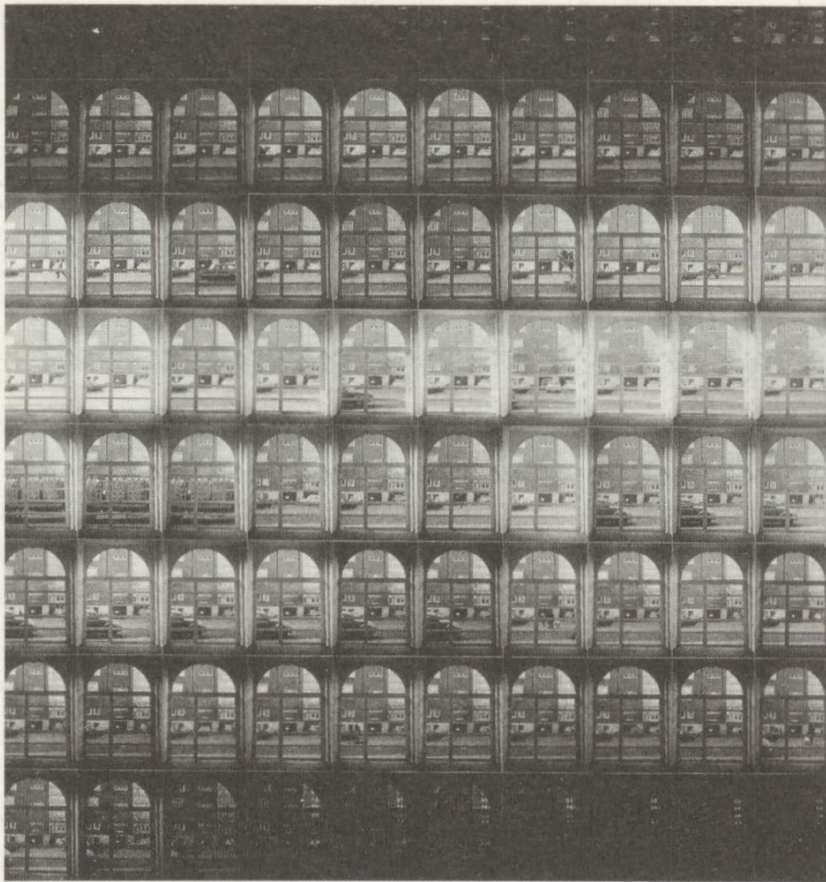


Abb. 4: Jan Dibbets, *The Shortest Day of 1970* at Konrad Fischer's Gallery Düsseldorf, photographed from Sunrise to Sunset – 21. Dec. 1970, 80 Farbfotografien auf Platte, Sammlung FER. Siehe auch Farbtafel XIV.

ablesen lässt. Erst die minutiös unter den Fotografien vermerkten Angaben zu den progressiv verkürzten Belichtungszeiten verraten, dass die Beleuchtungsunterschiede hier durch ein kamerainternes Maß zustande gekommen sind.

Neben der materiellen Offenheit des Fensters stellen adäquate Beleuchtungsverhältnisse somit die zweite Bedingung der Sichtbarkeit dar. Dem Titel nach zu urteilen, dokumentiert *The Shortest Day at Konrad Fischer's Gallery* (1970) den Verlauf des kürzesten Tages des Jahres durch die im Zehnminutentakt von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang aufgenommenen Ansichten eines Rundbogenfensters (Abb. 4). Zum »shortest day« wird der fotografierte Tag jedoch nicht durch die Wintersonnenwende, sondern durch die Komprimierung der Stunden auf einer Platte mit achtzig lückenlos montierten Farbfotografien, die zwischen zwei Schwarzbildern alle Licht- und damit auch Transparenzstufen des Fensters festhalten. Langsam lassen sich durch die breiten Sprossen die befahrene Straße und die gegenüberliegende Fassade erkennen; um Mittag wird es gleißend hell, Fahrzeuge parken eine Weile vor dem Fenster, Menschen erscheinen und verschwinden, langsam wird es dämmerig, schließlich dunkel. Ein Tag ohne besondere Vorkommnisse, eine Drehung der Erde aus dem Schatten heraus und wieder hinein.¹³

13 Vorläufer hat diese Sequenz in Claude Monets atmosphärisch aufgeladener Darstellung der Kathedrale von Rouen zu verschiedenen Tageszeiten (1891–1894) und in Andy Warhols achtstündigem Schwarzweißfilm *Empire* (1964), der die Beleuchtung des Empire State Building von 20:06 Uhr bis 02:42 Uhr dokumentiert.

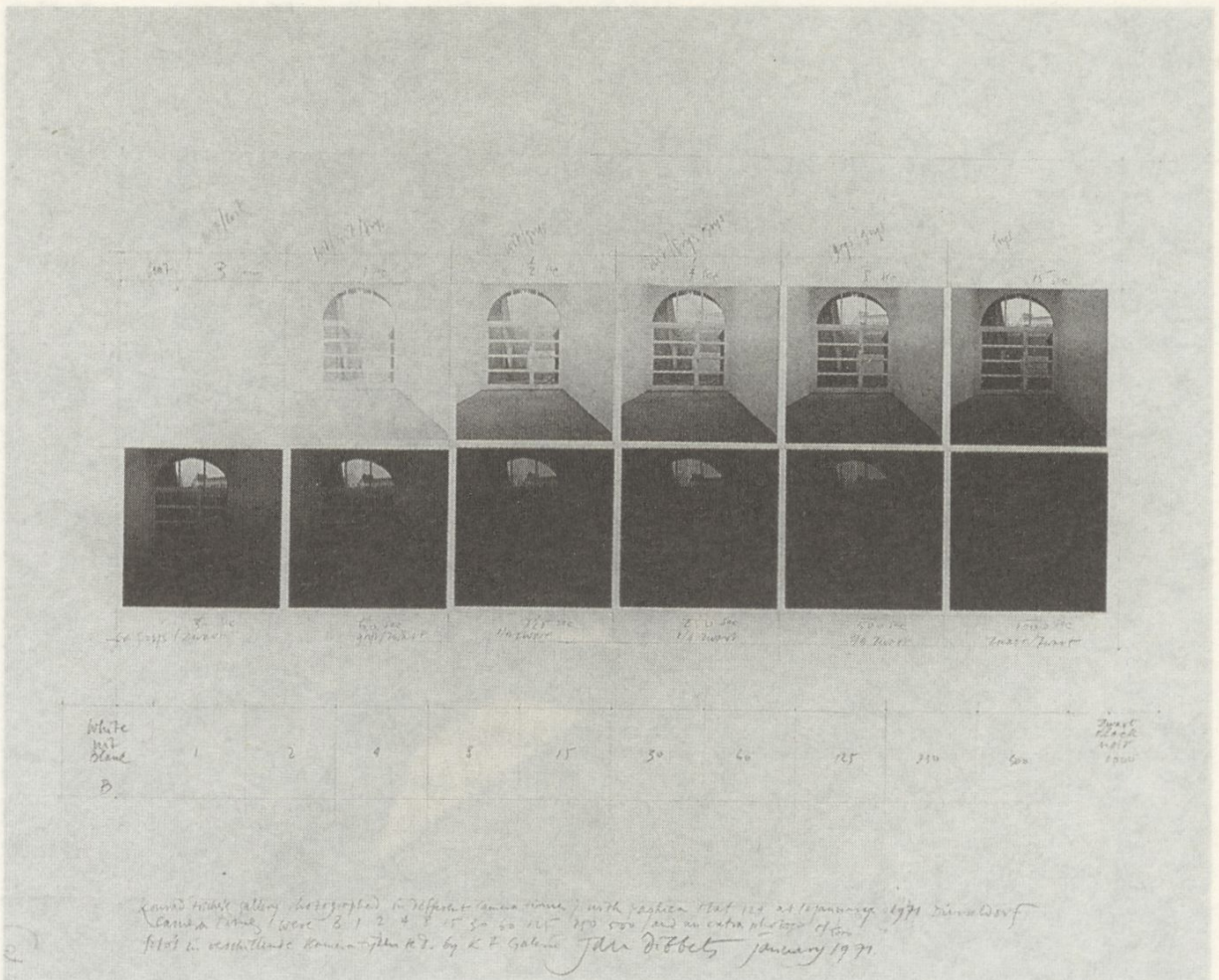


Abb. 5: Jan Dibbets, Shutterspeed Piece, Konrad Fischer's Gallery I, 1971, Schwarzweißfotografien und Bleistift auf Papier, Privatsammlung.

In Dibbets' *Shutterspeed Piece, Konrad Fischer's Gallery I* (1971) versinkt ein ähnliches Fenster, von einem Weißbild ausgehend, über zehn Stufen ebenfalls im Dunkel (Abb. 5). Doch wie der Titel verrät, liegt dies hier nicht am schwindenden Tageslicht, sondern an der kürzer werdenden Belichtungszeit, die wie in *Shutterspeed Piece, Horizontal* unter den Bildern verzeichnet ist.

In den neunziger Jahren führt Dibbets die bereits in den *Perspective Corrections* und *Venetian Blind* angelegte Reflexion über die Bedeutung des Betrachtungswinkels als dritte Bedingung der Sichtbarkeit weiter, doch tritt gegenüber dem Frühwerk eine malerische, fast poetische Komponente hinzu: Die aus einer schrägen Untersicht fotografierten, ausgeschnitten auf farbigen Malgrund montierten *Barcelona Windows* (1990) erinnern mit ihren nach außen geöffneten Läden unwillkürlich an Schmetterlinge, die aus einer unbestimmten Tiefe auf den Betrachter zuzufiegen scheinen (Abb. 6).¹⁴ Durch die Neigung der Holzfenster

14 Zu den *Barcelona Windows* siehe Gloria Moure: Jan Dibbets in Barcelona. In: dies., Rudi Fuchs (Hg.): Jan Dibbets. Interior Light. Works on Architecture 1969–1990, New York 1991, S. 181–184.

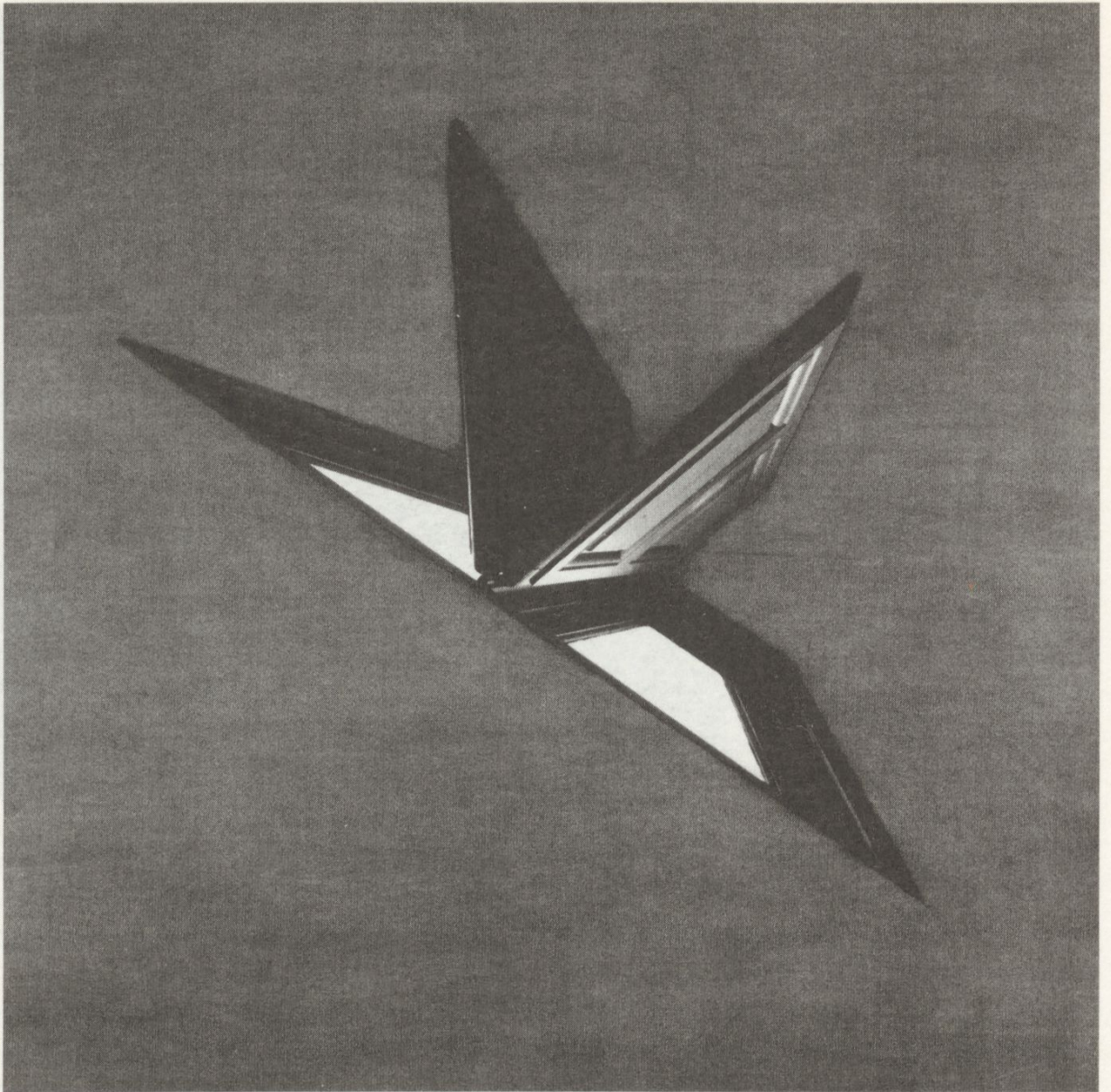


Abb. 6: Jan Dibbets, Barcelona Window, 1989–1990, Farbfotografie und Wasserfarbe, Rivoli, Castello di Rivoli; Museo d'Arte Contemporanea.

wird dem an den Kamerastandort gebundenen Betrachter die durch die Fensterläden ohnehin schon verstellte Aussicht zusätzlich unmöglich macht. Das Fenster verwandelt sich in ein materielles (Flug-)Objekt, einen witzigen Kommentar auf die Korrelation von Fenster und Auge beziehungsweise Blick und Flug, wie sie in Albertis berühmtem Selbstporträt mit »Flug- und Flammenauge« vorgestellt wird.¹⁵

15 Siehe Horst Bredekamp: Albertis Flug- und Flammenauge. In: Christoph Brockhaus (Hg.): Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance, Duisburg 1994, S. 297–302.

Blickpunkte / Fluchtpunkte

»Dann bringe ich innerhalb dieses Rechtecks, wo es mir richtig erscheint, einen Punkt an, der den Ort einnimmt, auf welchen der Zentralstrahl trifft, und den ich deshalb ›Zentralpunkt‹ nenne«¹⁶

Der zentrale Sehstrahl verbindet in Albertis Konstruktion den Fluchtpunkt mit dem Betrachterauge und weist diesem damit einen idealen Standpunkt vor dem Bild zu. »Richtig« steht ein Betrachter demnach, wenn sein Blick orthogonal auf den Fluchtpunkt trifft, der in der Projektion mit dem Betrachterauge koinzidiert. Wie Hubert Damisch zutreffend betont, darf die Rolle der Perspektive in einem Bild allerdings nicht überbewertet werden, da der dem Betrachter durch die Bildgeometrie angewiesene Punkt nicht notwendig mit dem Punkt übereinstimmt, an dem er sich aufgrund von Komposition, Farbregie oder Identifikationsfiguren verortet.¹⁷ Indem Dibbets dem Betrachter jeden Ankerpunkt entzieht, verweigert er ihm nicht nur den Eintritt ins Bild, sondern erschwert ihm auch die Positionierung *vor* der Bildfläche. Neben der Zentralperspektive ist es vor allem das Dispositiv des Panoramas, das dem Betrachter einen Platz im Mittelpunkt des Universums einräumt. Dieser Punkt ist in dem Diagramm der Fotosequenz *Panorama, Amsterdamse Bos I* (1971) der Scheitelpunkt von zwölf Radien, die einen Kreis in 30°-Winkel unterteilen. In der Tradition der »Cyclographien« des 19. Jahrhunderts nimmt Dibbets aus jedem dieser Winkel ein Foto des Amsterdamer Parks auf, dessen Rundumsicht er dann auf einer Linie »ausrollt«, die die natürliche Beschränktheit menschlicher Perspektivität aufhebt.¹⁸ Was sich zuvor hinter dem Rücken befand, liegt nun offen vor Augen: Ein wenig spektakulärer Waldsaum, der sich in der Mitte lichtet und den Blick auf den Horizont freigibt, der im Diagramm dem Kreisumfang entspricht. Ausgerollt verliert das Panorama jedoch seine kosmische Geschlossenheit; der aus quadratischen Schwarzweißfotografien zusammengesetzte Streifen scheint beliebig verlängerbar. Das Panorama stilisiert die Welt zu einem Gegenüber, obgleich sie doch, mit Merleau-Ponty gesprochen, »um mich und nicht vor mir« ist. Denn »von mir als Nullpunkt der Räumlichkeit erfasst«, sehe ich die Welt nicht wie ein Geometer von außen, sondern stets von innen.¹⁹ Diagramm und Fotoreihe figurieren die Passage von dem in der Welt situierten

16 Alberti 2007 (wie Anm. 6), I.19, S. 92–93: »Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico«.

17 Siehe Damisch 1993 (wie Anm. 1).

18 Siehe Marie-Louise von Plessen (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel 1993, S. 328, Abb. IX.55.

19 Siehe Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'esprit*, Paris 1964, S. 59: »L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir

Menschen zu einem Subjekt, das einem Sichtbarkeitsgebilde gegenübersteht, dessen projektiver Schöpfer es zugleich ist. Das Tableau illustriert damit die These Gottfried Boehms, nach der durch das perspektivische Aufspannen des Raumes als Beziehung eines Hier zu einem Dort das In-der-Welt-Sein »ausgeräumt« werde.²⁰

Horizont

»Diese Linie ist für mich eine Grenze, die keine gesehene Größe, die nicht höher als das Auge des Betrachters liegt, überragen kann. Und diese [Linie], da sie durch den Zentralpunkt hindurchgeht, nennt man ›Zentrallinie‹«²¹

Dibbets' Horizontbilder verschieben Höhe und Neigungswinkel der albertinischen »Zentrallinie« und heben damit die bei den Panoramen noch gewährleistete Konvergenz zwischen Kamera und Betrachterauge auf. Ambivalenz entsteht in den *Sea Horizons* jedoch nicht allein durch die Kameraneigung, sondern auch durch die fehlende Fluchtung, die das Bild einmal flächig und einmal tiefenräumlich erscheinen lässt. »Der Horizont«, so Dibbets, »ist die schönste Linie, die es gibt, zwei- und dreidimensional gleichzeitig.«²² Er ist zugleich Grenze und Figur des Unendlichen, das Paradigma des Erhabenen, für das es laut Kant »keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm, sondern bloß in ihm« gibt.²³ Anders als für Burke ist für Kant allerdings nicht das Meer selbst erhaben, sondern unser Verstand, der im Scheitern der Einbildungskraft seine eigene Unendlichkeit erkennt: »das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch die Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden kann.«²⁴ Die prinzipiell rahmenlose Fotografie setzt dem schlechthin Großen, für das es im Bild keine Vergleichsgröße gibt, zwar keine Grenzen, aber sie unterwirft es einer Geometrisierung, die ihrerseits ein bildliches Potential freisetzt, das den visuell-somatischen Referenzrahmen des Betrach-

de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi«.

20 Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969, S. 79.

21 Alberti 2007 (wie Anm. 6), I.20, S. 96–97: »Questa linea a me tiene uno termine quali niuna veduta quantità, non più alta che l'occhio che vede, può sopragiudicare. E questa, perché passa per 'l punto centrico, dicasi linea centrica«.

22 Jan Dibbets, zitiert nach Georg Jappe: Protokoll eines Gesprächs mit Jan Dibbets: Der Horizont ist die schönste Linie. In: Kunstmagazin 10.4/5 (1973), o.S.

23 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790–1799], hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1968, S. 335 (B 84 / A 83).

24 Ebd., S. 330 (B 77 / A 76).

ters ins Ungleichgewicht bringt. Mondrian hatte das Meer auf Kreuze reduziert, die über die geometrischen Verhältnisse hinaus reine Kraftverhältnisse zum Ausdruck bringen sollten. Die Natur verhüllt das Universale, das Bild macht es transparent. Denn »plastisch sehen heißt: mit Bewußtsein betrachten oder, besser noch: hindurchsehen.«²⁵ Kleidet Dibbets nun Mondrians Horizontale mit Wasser und seine Vertikale mit dem Fleisch des Betrachters vor dem Bild ein, entkleidet er die Linien damit zugleich ihrer metaphysischen Aufladung. Doch letztlich ist das, was Dibbets ankleidet, nicht das, was Mondrian enthüllte, sondern es sind die Koordinaten des fotografischen Dispositivs selbst: Denn anders als die Neigung des Kopfes hat die Neigung der Kamera Einfluss auf die Lage des Horizonts: »The camera is unaffected by this constancy of perception. It has his own frame of reference – the viewfinder.«²⁶ Zielt Mondrians abstrahierendes Ausziehen auf Transparenz, führt Dibbets' Ankleideverfahren zu Opazität, die paradoxerweise nicht verhüllt, sondern sichtbar macht: Man sieht trotz oder gerade dank der Hindernisse.²⁷

Opak werden die *Sea Horizons* in dem Moment, in dem die Wasseroberfläche nicht als Meeresspiegel, sondern als senkrechte Fläche erscheint. Etwas verschämt berichtet Dibbets von der »Urszene« seiner obsessiven Beschäftigung mit dem Horizont: »Ich sass, das war ein Schulausflug, vorne im Bus in Scheveningen, da ging es hoch, durch die Dünen, mit dem Bus hoch ging das Meer hoch und dann wieder nach unten. Eine graue Mauer, dachte ich, eine unendlich hohe Mauer.«²⁸ Damit sieht Dibbets, was laut Paul Valéry die meisten Menschen aufgrund ihrer Begriffsverblendung übersehen: »Sachant horizontal le niveau des eaux tranquilles, ils méconnaissent que la mer est debout au fond de la vue.«²⁹ Anders als bei den Jalousien gelingt es dem Fotografen hier ohne »künstliche« Mittel, die Welt im Bild zu abstrahieren. »Das Meer«, so Dibbets, »ist ein abstraktes Ding, es ist abstrakt und real zugleich, romantisch und neutral. [...] Wie ich es sehe, kann es sehr mathematisch sein. Oder auch literarisch, für einen anderen.«³⁰ Thomas Manns Venedig-Reisender Aschenbach beispielsweise »liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der von der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen,

25 Piet Mondrian: Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform [1919–1920]. In: Michel Seuphor (Hg.): Piet Mondrian. Leben und Werk, Köln 1957, S. 310–351; hier S. 319.

26 Marcel Vos: On Photography and the Art of Jan Dibbets. In: Mildred Friedman (Hg.): Jan Dibbets, New York 1987, S. 22.

27 Siehe Brock 1999 (wie Anm. 10), S. 35.

28 Jappe, Dibbets 1973 (wie Anm. 22), o.S.

29 Paul Valéry: Introduction à la méthode de Léonard de Vinci [1894], Paris 1957, S. 23.

30 Jappe, Dibbets 1973 (wie Anm. 22), o.S.

Ewigen, zum Nichts.«³¹ Dibbets kommt dieser »Aufgabe« des Künstlers zu Gliedern und Messen nach, indem er dem maßlosen, erhabene Ideen evozierenden Meer formale Grenzen setzt, und doch erlangt der schwankende Horizont gerade in seiner Formalisierung ein Eigenleben, das den Betrachter seekrank zurücklässt – zumal ihm nicht einmal, wie noch in Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*, ein schmaler Streifen Land unter den Füßen gewährt wird, auf dem er sich gegenüber der aus den Fugen geratenen Welt positionieren könnte.

Schachbrettboden

»Nachdem also der Zentralpunkt nach meiner Anweisung angebracht worden ist, ziehe ich von ihm gerade Linien zu jeder Unterteilung der Abschnitte auf der Grundlinie des Rechtecks; diese gezogenen Linien zeigen mir, wie jedes quer verlaufende Größenverhältnis aufeinander folgt und sich verändert, beinahe bis ins Unendliche«³²

Das Neue an Albertis Konstruktion ist sein Verfahren zur geometrischen Festlegung der Transversalen, mithilfe derer sich der Schachbrettboden proportional gliedern und das Maßverhältnis der darauf befindlichen Figuren festlegen lässt. Dibbets widmet diesem Emblem der Zentralperspektive eine ganze Werkgruppe, die die Böden allerdings in der Aufsicht zeigt, so dass sich zwar die teilweise mit Bleistift nachgezogenen Fluchtlinien an den Fugen nachverfolgen lassen, der Horizont aber stets außerhalb des Bildes bleibt. *Structure Panorama 360°* (1977) ist wie das Amsterdamer Panorama aus der Drehung der Kamera um die eigene Achse entstanden, ordnet die Bilder aber nicht mehr auf einer Geraden, sondern in einem flachen Bogen an, so dass sich die quadratischen, unterschiedlich getönten Abzüge teilweise überlappen, wobei die Bodenfugen über die Bildgrenzen hinweg weitergeführt werden (Abb. 7). Obwohl dem Betrachter durch das Kreisdiagramm in recht eindeutiger Weise ein Platz in der Mitte der Komposition angewiesen wird, führt kein Weg von diesem Punkt auf den gewölbten Steinfußboden.

Dibbets' Rekurs auf den Schachbrettboden ist sein wohl ostentativster und zugleich ironischster Verweis auf die Zentralperspektive, denn schließlich liefert das fotografische Dispositiv die Perspektive sozusagen gratis, also ohne eigens konstruiert werden zu müssen. Zudem war Albertis Maßboden selbstverständlich kein

31 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* [1912], Frankfurt am Main 192007, S. 59–60. Siehe dazu auch Andreas Hapkemeyer: *Horizontalen in der deutschen Literatur*. In: ders. (Hg.): *The Perception of the Horizontal*, Köln 2005, S. 74–86.

32 Alberti 2007 (wie Anm. 6), I.19, S. 92–93: »Adunque posto il punto centrico, come dissi, segno diritte linee da esso a ciascuna divisione posta nella linea del quadrangolo che giace, quali segnate linee a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantità segua alterandosi«.

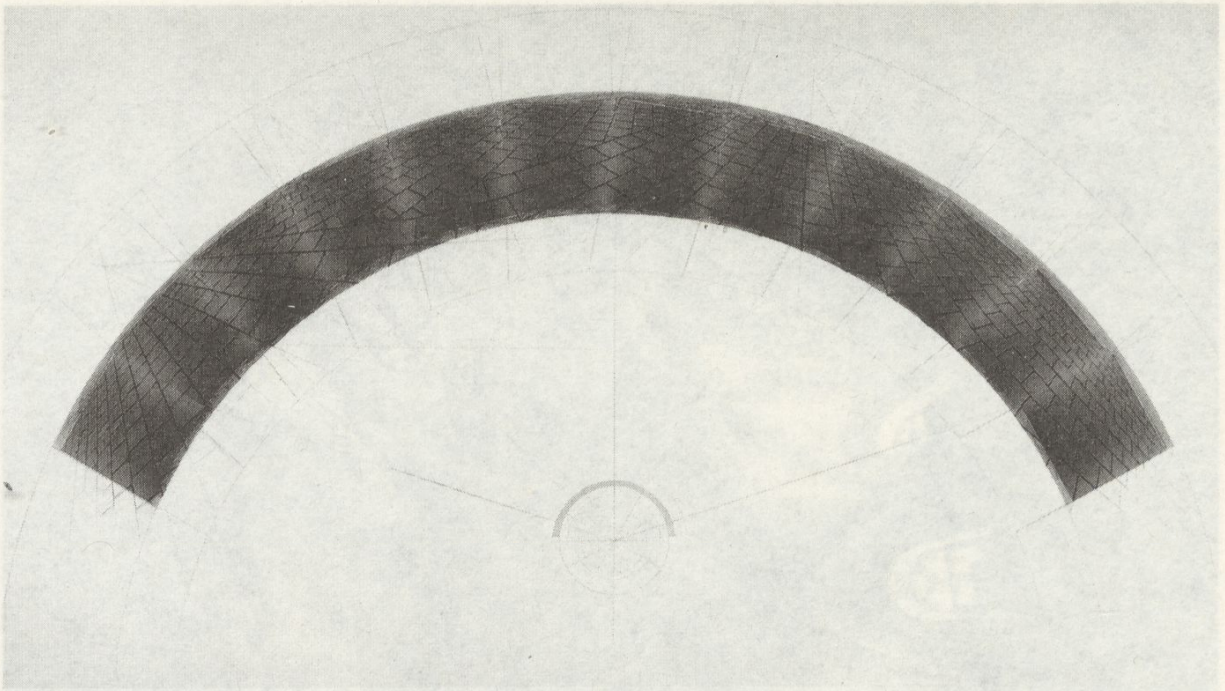


Abb. 7: Jan Dibbets, Structure Panorama 360°, 1977, Farbfotografien und Bleistift auf Papier, Sammlung der Morton G. Neumann Family.

Selbstzweck, sondern bildete die Bühne für die dargestellte *istoria*. Dibbets' Fußböden dagegen sind leer und wölben sich, um es zu bleiben. Ihre Leere ist nicht die atmosphärisch aufgeladene der nächtlich verlassenen *Pavées*, die Brassäi in den frühen dreißiger Jahren aufnahm, sondern die einer nie betretenen Bühne, die primär ihre Nichtbetretbarkeit ausstellt. Hier gibt es keine Lichtspiele auf nassem Kopfsteinpflaster, keine Inszenierung der Oberflächentextur, dafür aber viele Fluchtpunkte und präzise, doch unverständliche Linien. In ihrer Formalität erinnern diese Bilder an die Gruppe fast menschenleerer Architekturveduten in Urbino, Baltimore und Berlin, die laut Damisch die Einrichtung der Perspektive als *dispositif d'énonciation* ins Werk setzen.³³ In Dibbets' neueren Arbeiten treten Böden vor allem als fehlende in Erscheinung: Die Montage *Middelburg* (1982–1983) beispielsweise präsentiert ein schwindelerregendes, weiß getünchtes Sternengewölbe, das sich in einem Dreiviertelkreisbogen auf einem graublauen Malgrund aufspannt (Abb. 8). Obwohl sich die quadratischen Einzelfotos aufgrund der unterschiedlichen Beleuchtungsverhältnisse klar unterscheiden, fügen sich die Gewölberippen über die Nähte der Fotos hinweg bis auf wenige minimale Verschiebungen genau zusammen. Der Fotobogen wird von einem weißen Kreis umfassen, innerhalb dessen einige der Gewölbe- und Fensterlinien mit Glasstift weitergezogen wurden. Ein schmaler Spalt markiert den Kreismittelpunkt und erinnert an die prinzipielle Unabschließbarkeit der Montage, die den Betrachter nun ohne erklärendes Diagramm mit einem Bild konfrontiert, das, um die fotografische

33 Damisch 1993 (wie Anm. 1), S. 246 und 345.

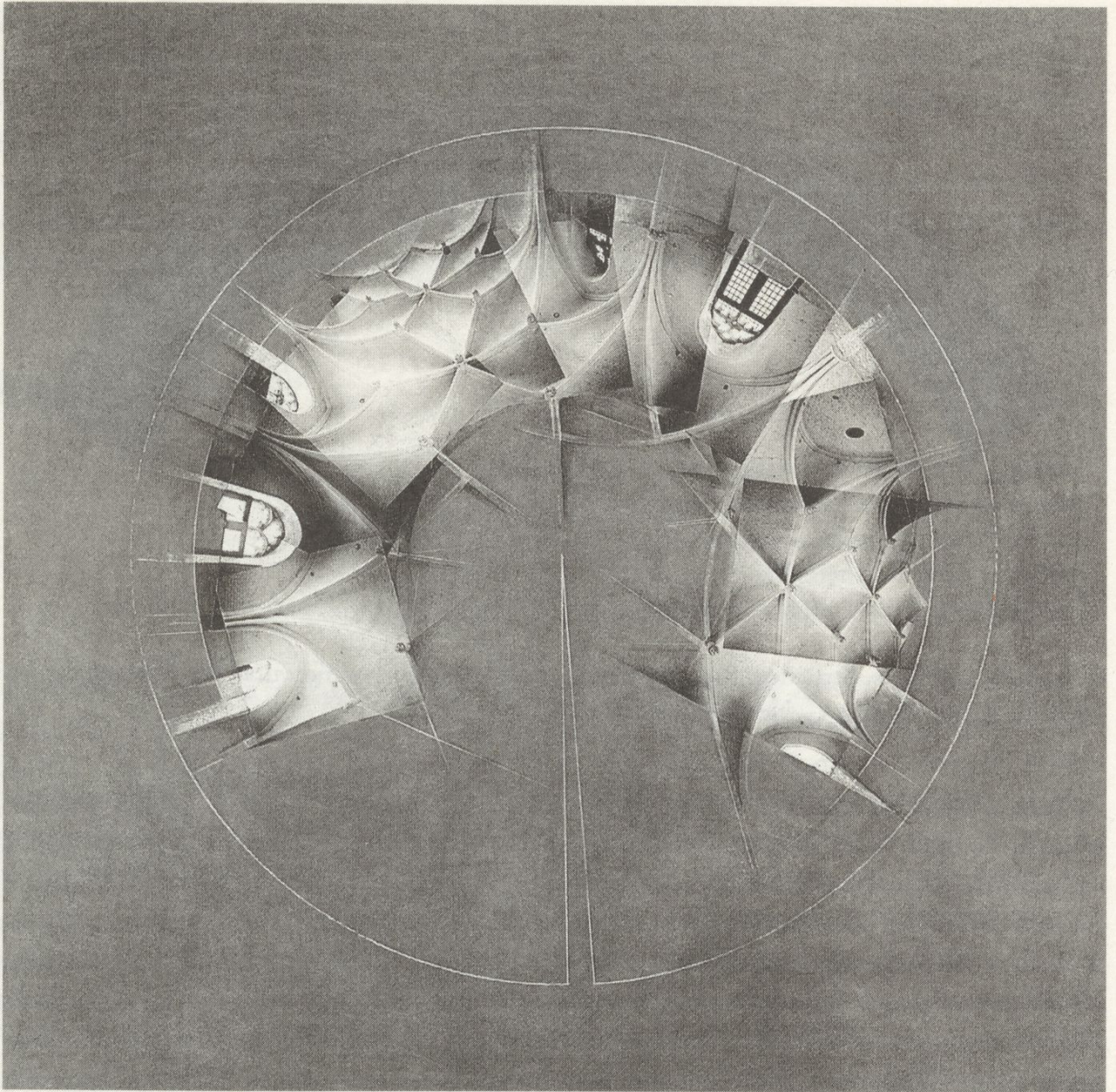


Abb. 8: Jan Dibbets, Middelburg, 1982–1983, Farbfotografien, Wasserfarbe und Glasstift, Helsinki, Ateneum.

Reduktion auf einen Blickpunkt zu überwinden, mehr zeigt, als ein einziger Blick vor Ort umfassen könnte. Obwohl die Pfeiler fehlen, fühlt man sich an Hegels euphorische Vision der gotischen Kathedrale erinnert: »Da nun ferner das Aufstreben sich als der Hauptcharakter bekunden soll, so übersteigt die Höhe der Pfeiler die Breite ihrer Basis in einer fürs Auge nicht mehr berechenbaren Weise. Die Pfeiler werden mager, schlank und ragen so hinauf, dass der Blick die ganze Form nicht mit einem Male überschauen kann, sondern umherzuschweifen, emporzufliegen getrieben wird, bis er bei der sanft geneigten Wölbung der zusammentreffenden Bogen beruhigt anlangt.«³⁴ Die Passgenauigkeit der über die ein-

34 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 2, Frankfurt am Main 1970, S. 337.

zelenen Abzüge hinweg »zusammentreffenden Bogen« konfligiert mit der merkwürdigen Irrealität der Konstruktion, die sich kaum auf eine konkrete architektonische Situation zurückführen lässt. Ausgerechnet die nach harmonischen und symbolischen Maßverhältnissen konstruierte gotische Kathedrale verliert jede Kohärenz. Die Montage versucht nicht die objektive Situation zu erfassen, sondern den subjektiven Seheindruck eines Betrachters, dessen Blick mit in den Nacken gelegtem Kopf »umherzuschweifen, emporzufliegen getrieben wird«, bis er im Höhenrausch den Boden unter den Füßen verliert. Dass die Montage frontal ins Blickfeld gestellt ist, stört diese Erfahrung kaum, erinnert aber an die Vertikalität als eine der Eigenschaften des Bildlichen.

Zeit

Die Gewölbefalten raffen nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit, denn die simultane Schau der montierten Einzelbilder hebt die Temporalität des umher-schweifenden Blickes auf. Gemeinhin ist die Fotografie für das Einfrieren der Zeit im Augenblick bekannt. Sie gelingt, so Henri Cartier-Bresson 1952, wenn im Bruchteil einer Sekunde die Bedeutung eines Ereignisses samt der Formen erfasst wird, die ihm seinen Ausdruck geben.³⁵ Bei Dibbets gibt es keine menschlichen Akteure, die durch Handlung Zeit erschaffen. In den Panoramen wird die Zeitlichkeit der Rundumschau in der linearen Präsentation eliminiert, in *0°–35° Sea Horizon* ist die einzige Akteurin die Kamera und in *The Shortest Day* ist sie es, die durch die Registrierung natürlicher Prozesse eine Ordnung des Nacheinander herstellt. Die Montagen stellen die Frage nach der Messbarkeit von Zeit. Norbert Elias zufolge ist ›Zeit‹ nicht objektiv gegeben, sondern »ein Symbol für eine Beziehung, die eine Menschengruppe [...] mit der biologischen Fähigkeit zur Erinnerung und zur Synthese zwischen zwei oder mehreren Geschehensabläufen herstellt, von denen sie einen als Bezugsrahmen oder Maßstab für den oder die anderen standardisiert.«³⁶ Neben den Lichtverhältnissen am »kürzesten Tag« fungieren die Gezeiten und Schattenverschiebungen als »natürlicher« Maßstab von Zeitverläufen. Ihr Reiz besteht vor allem darin, dass beide von der Erdrotation verursacht und erst durch den fotografischen Zeitraffer sichtbar werden.³⁷ Dane-

35 Am 8.2.1994 notiert Henri Cartier-Bresson im Rückgriff auf seine berühmte Definition in *Images à la sauvette*: »Ma passion n'a jamais été pour la photographie ›en elle-même‹, mais pour la possibilité, en s'oubliant soi-même, d'enregistrer dans une fraction de seconde l'émotion procurée par le sujet et la beauté de la forme, c'est à dire une géométrie éveillée par ce qui est.« In: ders.: *The mind's eye. Writings on Photography and Photographer*, New York 1999, S. 42.

36 Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie*, Bd. 2, Frankfurt am Main 2005, S. 11–12.

37 Siehe dazu auch Margarethe Jochimsen (Hg.): *Prozesse. Physikalische - biologische - chemische*, Bonn 1978, o.S.

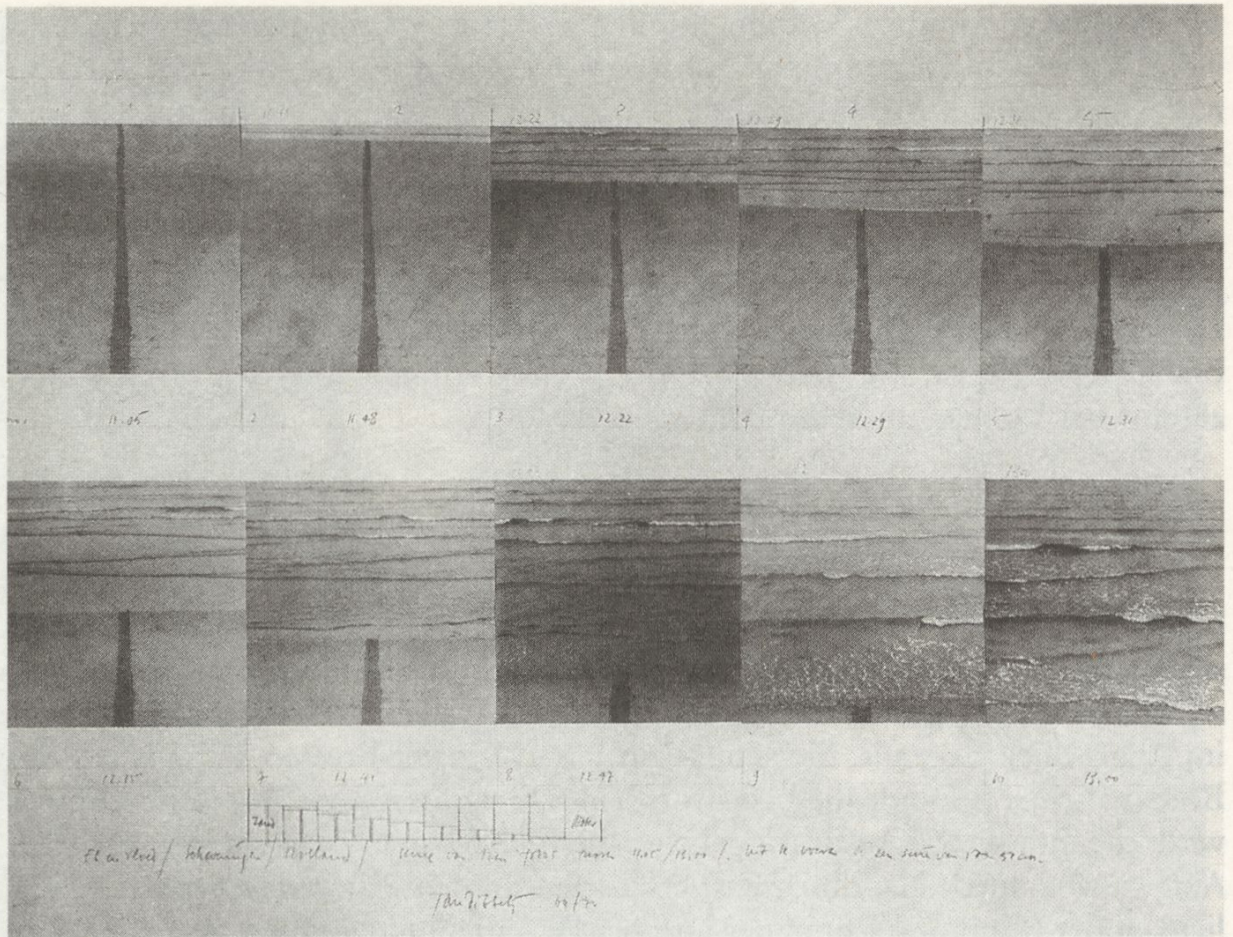


Abb. 9: Jan Dibbets, Flood Tide, Sketch after the Work, 1969–1970, Schwarzweißfotografien und Bleistift auf Papier, Wuppertal, Von der Heydt-Museum.

ben besitzt die Kamera jedoch auch eine Eigenzeit, nämlich die in den *Shutterspeed Pieces* vorgeführte Dauer der Einschreibung von Licht auf das fotosensitive Material, die – wie bei Joseph Nicéphore Niépce oder Hiroshi Sugimoto – Zeitlichkeit generierende Bewegung sogar eliminieren kann.

Die in zwei Reihen montierte Fotosequenz *Flood Tide* (1969–1970) beginnt mit einer Schwarzweißaufnahme nassglänzenden Sandbodens, in den eine Linie geharkt wurde, die auf dem hochformatigen Bild als Mittelsenkrechte erscheint (Abb. 9). In der zweiten Fotografie wird der Streifen durch die herannahende Flut verkürzt, die sich in den folgenden sieben Aufnahmen wie ein horizontales Band stückweise vom oberen zum unteren Bildrand schiebt, bis sie zuletzt das gesamte Bild überschwemmt.³⁸ Der abgeschnittene Horizont und die fehlenden Fluchtli-

38 Zu diesem Werk siehe auch Holger Broecker: Der montierte Blick. Raum- und Zeiterfahrung im Werk von Jan Dibbets. In: Carolin Bahr, Gora Jain (Hg.): Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Norbert Werner zum 60. Geburtstag, Dettelbach 1997, S. 304–313, bes. S. 306–307. Die Linie erinnert an die zwei Jahre zuvor entstandene *Line made by walking* des Landart-Künstlers Richard Long, bei der die Fotografie jedoch lediglich zur Dokumentation der Aktion diente. Siehe dazu Gilles Tiberghien: *Land Art*, Paris 1995, S. 235.

nien erschweren die tiefenräumliche Lesart der Fotografien, die sich auch als abstrakte Komposition betrachten lassen. Unter jedem Abzug ist die genaue Uhrzeit der in relativ regelmäßigen Abständen von 11:05 bis 13:00 Uhr aufgenommenen Fotos vermerkt. Die senkrechte Linie wird zur Messleiste der Zeit: Würde das Experiment regelmäßig am gleichen Standort wiederholt, ließe sich auf dem Foto sogar die jeweilige Uhrzeit festlegen. Doch wieder ist Vorsicht geboten: Wie Dibbets' Serie *Horizons* aus dem Jahr 1971 zeigt, lässt sich der Effekt steigenden Wassers auch durch die bloße Bewegung der Kamera erzielen.³⁹ Neben Ebbe und Flut setzt Dibbets vor allem wandernde Schatten als Zeitindex ein. In der Fotoserie *Shadows on the Floor of the Sperone Gallery* (1971) richtet sich die Kamera nicht auf das Fenster selbst, sondern zeichnet in regelmäßigen Abständen sein »Negativbild« auf. Das sich verändernde Schattenmuster des Sprossenfensters fungiert als eine Art Sonnenuhr, die jedoch nur diskrete Momente erfasst und den eigentlichen Zeitverlauf – wie Bergson schon 1911 beklagt – nicht zu erfassen vermag: »Nous raisonnons sur le mouvement comme s'il était fait d'immobilités, et, quand nous le regardons, c'est avec des immobilités que nous le reconstituons.«⁴⁰ Im Unterschied zu den Sukzessionen Eadweard Muybridges, den Dibbets über Sol LeWitt kennenlernte und dafür schätzt, dass er als erster »Intervalle fotografierte«, halten Dibbets' Montagen keine schnellen, sondern extrem langsame Bewegungen fest. Sie fungieren als Zeitraffer, mit dessen Hilfe sich mehrstündige Prozesse auf einem Tableau komprimieren und durch die Betrachtung in Leserichtung wieder verzeitlichen lassen.⁴¹ In *Shadows Taped Off on a Wall* (1969) verwandelt Dibbets einen ganzen Ausstellungsraum in eine Kamera, auf deren Wänden er einen Tag lang die wandernden Schatten des Fensterrahmens mit Klebeband markiert. Erinnernte *Shadows on the Floor* an die Bewegungsstudien von Muybridge, ruft diese Installation die Chronofotografien von Etienne-Jules Marey in Erinnerung, bei denen Bewegungsabläufe nicht auf mehrere Einzelbilder verteilt, sondern auf einer Platte vereint werden. Die Intervalle liegen hier nicht zwischen einzelnen Bildern, sondern zwischen den einzelnen Markierungen.

Selbstverständlich ist jede Fixierung von Schatten zugleich eine Reflexion über die Fotografie, die Talbot ursprünglich auch als *skiagraphia*, als Schattenschrift bezeichnete. Der Name beschreibt nicht allein das technische Verfahren, sondern betont zugleich das Vermögen der Fotografie, das Ephemere im Bild zu konservieren. »The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary«, so Talbot 1839, »may be fettered by the spells of our ›natural magic‹, and may be fixed for ever in the position which it seemed

39 Siehe Rudi Fuchs, J. Leering (Hg.): Jan Dibbets, Eindhoven 1971, o.S.

40 Henri Bergson: *La Perception du Changement*. In: ders.: *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris 1920/2003, S. 161.

41 Dibbets 2000 (wie Anm. 5), S. 257.

only destined for a single instant to occupy.«⁴² In der seriellen Reihung wird dem Schatten ein Teil seiner Beweglichkeit zurückgegeben, wenn auch freilich nie die Passage, sondern stets Positionen registriert werden. *Film: Painting Black Vase, Horizontal* (1972) spielt mit der bekannten Kritik an der zenonischen Bewegungsfotografie à la Muybridge, die Körper nur »hier« oder »da«, aber niemals im Prozess der Bewegung zu zeigen vermag.⁴³ Über eine Fläche von 8 x 10 Fotografien kommt zunächst von links eine Tischkante, dann eine schwarze Vase ins Bild, die in den einzelnen Abzügen peu à peu nach rechts wandert, bis nur noch der Tisch und schließlich allein eine weiße Wand zu sehen ist.⁴⁴ Die Pointe liegt darin, dass was wie eine Demonstration des notwendigen Scheiterns an der Erfassung von Bewegung erscheint, im Gegenteil ein statisches Objekt in Bewegung versetzt. Die Disproportion zwischen der minimalen Kamerabewegung und ihrem Effekt produziert zudem einen Eindruck der Verlangsamung: Das Panorama fungiert als Zeitlupe. Wie in anfahrenden Zügen ist es ohne ein festes Maß unmöglich zu entscheiden, ob sich das Objekt oder das (Kamera-)Auge bewegt: »In der Fotografie ist es ja ständig so, dass etwas, was man auf einem Bild sieht, eben nicht das ist, was es ist. Aber gleichzeitig ist es genau das, was es ist. Alles Feststehende ist relativ.«⁴⁵

Montage

Dibbets ist das, was Raoul Hausmann als »photomonteur-photographe« bezeichnet, das heißt, er arbeitet nicht mit gefundenen, sondern mit seinen eigenen Fotografien, die er in einem einzigen Milieu und meist von einem Punkt aus aufnimmt.⁴⁶ Klassischen Collagen, wie denen Hannah Höchs, gelingt es durch die Kombination heterogener Bildausschnitte ohne gemeinsamen Maßstab, Sinn in ansonsten insignifikante Bilder einzuführen.⁴⁷ Auch in Dibbets' Montagen wird »die Perspektive durch Perspektiven überwältigt«, doch sie kommunizieren nichts,

42 William Henry Fox Talbot: Some Account of the Art of Photogenic Drawing. In: Beaumont Newhall (Hg.): *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, London 1980, S. 25. Siehe auch Martin Schulz: *Photographie und Schattenbild*. In: Marion Ackermann, Helmut Friedel (Hg.): *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 141–142 und Ulrich Pohlmann: *Über die Kunst, einen Schatten zu fixieren. Photographie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930*. In: ebd., S. 149–161.

43 Merleau-Ponty 1964 (wie Anm. 19), S. 78: »le corps est ici et là, mais il ne bouge pas«.

44 Siehe Rudi Fuchs: *Modes of visual experience. New works by Jan Dibbets*. In: *Studio International*, 185 (1973), S. 37.

45 Dibbets 2000 (wie Anm. 5), S. 251.

46 Siehe Michel Frizot: *Les vérités du photomonteur*. In: ders. (Hg.): *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris 1987, o.S.

47 Siehe Rolf Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*, Ostfildern 1995, S. 225 und 228.

sondern beschränken sich darauf, den Raum der Zentralperspektive zu de- und rekonstruieren – insbesondere den konkreten, gebauten Raum der Architektur, das häufigste Objekt perspektivischer Verzerrung.⁴⁸ Besonders in den neueren Arbeiten, in denen die schematische Darstellung entfällt, gibt es keinen neutralen Dritten, der eine objektiv gegebene Wirklichkeit zu erfassen und dem Bild seinen Maßstab zu geben vermöchte. In den frühen Werken liegt die Ambivalenz vor allem in den Intervallen, die einen zeitlichen, räumlichen oder medialen Sprung markieren, und einen Graben zwischen Bild und Betrachter aufreißen. In den neueren Werken sind die Abzüge meist fächerförmig angeordnet, doch entstehen durch den lückenlosen Anschluss der Motive keine Intervalle, im Gegenteil: die Realität liegt doppelt. Die bruchlose Oberfläche verwirrt umso mehr, als sie sich vor Ort unmöglich mit einem Blick erfassen ließe: Das menschliche Maß wird überschritten. Bezeichnenderweise sind die Kreismontagen meist nicht geschlossen, doch trotzdem hat der Betrachter seinen panoramatischen Platz in der Mitte verloren.

Die zu Unrecht als »dekorativ« kritisierten, seit den achtziger Jahren entstandenen Montagen werden häufig als Indiz einer religiösen Wende in Dibbets' Werk interpretiert. Doch die Bemerkung Paul Groots, er habe schon 1969 bei der Betrachtung dreier lichterfüllter Fenster »kein gewöhnliches Gefühl« gehabt, zeigt, wie noch die formalistischste Studie sich metaphysisch aufladen lässt.⁴⁹ Klaus Honnef bezeichnet Jan Dibbets' Arbeiten 1970 als »visualisierte Denkanstrengung« und behauptet, seine Ideen schlugen sich »ohne vorherige Formalisierung unmittelbar auf Fotos nieder[.]«: »Zwischen Konzept und Ausführung schieben sich keine formalen Eingriffe. Infolgedessen gelangen auch Eigenmächte der Form, die sich bei jeder Investition begrifflicher Vorstellungen in bildnerische oder skulpturale Werke entfalten, nicht zur Geltung.«⁵⁰ Zugunsten der Inthronisierung der *concept art*, deren Ziel es war, das Kunstwerk durch das Außerkraftsetzen formalästhetischer Kriterien von den »Fesseln der Dinghaftigkeit« zu befreien, übersieht Honnef gerade die Widerständigkeit des »Dings« Fotografie: Auch wenn Dibbets sich selbst zeitweilig als Konzeptkünstler verstand, bleiben Formfragen bei seinen fotografischen Arbeiten von eminenter Bedeutung. Auch seine frühen Bilder sind immer mehr als bloße Demonstrationsobjekte, deren Beunruhigungspotential in

48 Otto Stelzer 1966 (wie Anm. 1), S. 94.

49 Paul Groot: Jan Dibbets, ›Saenredam-Sénanque‹. In: Artforum 20.10 (1982), S. 94–95: »Even then seeing a triptych of three light filled windows, I had no ordinary sensation, here I cannot repress the feeling that we are dealing with the divine light of the Middle Ages, das Sendelicht, the transcendental light that is God.« Von »dekorativen« Bildern spricht beispielsweise John Welchman: Geometer, Photographer, Bloodhound. In: Art International 1 (1988), S. 39.

50 Klaus Honnef: Beschreibungen zu Projekten von Jan Dibbets. In: Jan Dibbets. Gegenverkehr, Aachen 1970, o.S. Diese Konzeptualisierung seiner Kunst kritisiert schon Erik Verhagen: Représentation et transformation. L'œuvre photographique de Jan Dibbets (1969–1989), Dissertation, Paris 2000, S. 43.

ihrem Changieren zwischen Abstraktion und Figuration gründet: »Cézanne hat Realität als Abstraktion gebracht, Mondrian Abstraktion als Realität. Sie haben das beide getrennt. Daraus muss man die Konsequenz ziehen und nicht malen. Fotografie ist keine Lösung, sie ist nur ein Mittel eine kurze Zeit über, eine Lösung zu finden.[...] Es gibt eine höhere Lösung als Cézanne und Mondrian: Realität gleich Abstraktion.«⁵¹

51 Jappe, Dibbets 1973 (wie Anm. 22), o.S.