

Skulptur und Fotografie

Die Geschichte der wechselseitigen Beeinflussung von skulpturaler Kunst und Fotografie ist so alt wie die Fotografie selbst. Von Beginn an musste nicht nur das Verhältnis der neuen Technik zur klassischen Malerei reflektiert und definiert werden. Auch die Beziehungen zu den skulpturalen Künsten sind vielschichtiger, als dies auf den ersten Blick erscheinen mag. Bei genauerer Betrachtung treten Aspekte zutage, die nicht zuletzt für die Standortbestimmung der Gegenwartsfotografie relevant sind.

Die Differenz zwischen der flächig angelegten Fotografie und der raumbildenden Skulptur bildet den Auslöser für eine konstruktive Beziehungsdynamik. Eine Aufarbeitung der Geschichte dieses Verhältnisses führt bis in die zeitgenössische experimentelle Kunst und einen radikal erweiterten Skulpturbegriff¹. Die Fotografie ist dabei Bestandteil eines medienübergreifenden Kunstverständnisses geworden, das zwischen den verschiedenen Disziplinen und Techniken nicht mehr trennt. Die Spielräume der Fotografie haben sich im Verlaufe ihrer nun fast zweihundertjährigen Geschichte deutlich erweitert. Die Digitalisierung hat diese Entwicklung forciert und der Diskussion einige neue Aspekte hinzugefügt.

Die klassische Skulptur stellt ein Sinnbild für Ewigkeit dar. Die in weißen Marmor gehauene Statue beansprucht zeitlose Gültigkeit. So wie der Stein das Ergebnis einer Millionen von Jahren dauernden Sedimentverdichtung

¹ vgl. hierzu das Begleitbuch zur Ausstellung „Lens Based Sculpture“ in der Berliner Akademie der Künste und dem Kunstmuseum Liechtenstein: Lens Based Sculpture – Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014; im Folgenden „Lens Based Sculpture“ genannt

ist, verspricht auch die ihm vom Bildhauer abgestrotzte Skulptur eine nahezu unendliche Lebensdauer. Dementsprechend ehrfurchtsvoll geht der Künstler an sein Werk. Starr auf dem Sockel, strahlt die klassische Skulptur eine vermeintlich universelle und zeitlose Ästhetik aus, frei von kurzfristigen Modeerscheinungen und geradezu das Gegenstück von Wandelbarkeit. Ganz anders die Fotografie, die ihrem Wesen nach auf die Fixierung des schnellen Augenblickes gerichtet ist. Das Flüchtige impliziert jedoch auch immer schon den folgenden nächsten Moment und auf diese Weise die Differenz zwischen beiden, nämlich Veränderung und Bewegung. Diese können mit fotografischen Mitteln auch explizit sichtbar gemacht werden. Eine Veränderung, die wir im dreidimensionalen Raum wahrnehmen, lässt sich, etwa als Langzeitbelichtung, in einer einzigen Fotografie zusammenfassen. Damit verfügt diese über zwei bemerkenswerte Eigenschaften. Einmal reduziert sie den Raum auf eine zweidimensionale Ebene. Darüber hinaus ist sie in der Lage, Veränderung und, damit implizit verbunden, Zeit auszudrücken. Die Skulptur steht für Kontinuität, die Fotografie trotz ihres auf den ersten Blick statischen Charakters potenziell für Bewegung.

Grenzt man vom Oberbegriff der Skulptur die Plastik ab, die nicht aus einem Werkstück herausgearbeitet, sondern nach und nach aus verschiedenen Materialien modelliert und aufgebaut wird, erweitert man weiterhin die Begrifflichkeit der Skulptur, wie es in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts üblich wurde, so zeigt sich plötzlich ein neues Verhältnis zwischen den vermeintlich dichotomen Erscheinungen von Skulptur und Fotografie. Kontinuität und Bewegung verlieren ihre jeweils starre Zuordnung, und bei der Erweiterten Skulptur wird nun alles möglich. Sämtliche Materialien, Objekte, aber auch Performances werden in das Werk einbezogen. Und die Fotografie ist häufig beteiligt, teils zur Dokumentation von skulpturalen Ereignissen, teils als deren direkter Bestandteil. Aber „was passiert“, wie Dietmar Rübel fragt, „wenn das Fotografische das Plastische neu formiert? Welche Hybride entstehen, wenn Ewigkeit und Augenblick sich berühren? Gibt es eine gemeinsame

Materialität, eine Plastizität, von Fotografie und Skulptur?“² Deren Verhältnis lässt sich einseitig funktional beschreiben, es kann aber auch eine Beziehung auf gleicher Augenhöhe beinhalten oder als wechselseitige Befruchtung verstanden werden.

Betrachten wir noch einmal die klassische Statue. Trotz der oben beschriebenen Unterschiede gibt es eine historische Schnittmenge mit der Fotografie, da auch diese in ihren Anfangsjahren etwas Statisches an sich hatte. Portraits mussten aufgrund der notwendigerweise langen Belichtungszeiten so aufgenommen werden, dass sich durch die erhabene Haltung der Abgebildeten eine Bildwirkung ergab, die ihre Verwandtschaft zur klassischen Statue nicht verleugnen konnte. Die Überdehnung des in die Starre gefallen Augenblicks in die Ewigkeit hatte in eine statuale Pose geführt. Die Abgebildeten wirkten deshalb wenig lebendig, sondern eher wie Rollenträger, die sich so darstellten, wie es die gesellschaftliche Konvention verlangte. Insbesondere familiäre Gruppenbilder entsprachen bis zum Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts überwiegend den Erwartungen bezüglich der Rollen und Machtstellungen der Geschlechter und Generationen. Beim Vergleich mit der heutigen Spontanfotografie wird der Unterschied im Bildverständnis deutlich.

In der Antike war es Funktion der Statue, den klassischen Idealkörper mit wohl definierten Proportionen zu repräsentieren. Die Figur wurde nicht als individuelle Verdoppelung eines unmittelbaren Realitätsvorbildes geschaffen, sondern als Symbol für eine Idee. Damit ist sie gar nicht unähnlich dem bedruckten Blatt Papier, das wir Fotografie nennen. Diese steht ebenfalls stellvertretend für etwas anderes, auch wenn es sich hier nicht um eine Idee handelt, sondern um das ursprüngliche Objekt im Augenblick der Aufnahme. Dieses Objekt hat, zumindest gilt dies für die analoge Fotografie, seine Spuren in Form einer durch die Lichtreize ausgelösten Silbersalzreaktion im Negativfilm hinterlassen. Fotografien

² Rübél, Dietmar: Die Fotogenese der Skulptur (molekulare Gemeinschaften), in: Lens Based Sculpture, S. 111f.

wie Skulpturen sind somit Indizes für anderes, sie verweisen auf etwas und erhalten dadurch ihren Sinn. Sie haben eine indexikalische Funktion.

Die Fotografie eines Apfels repräsentiert sowohl den konkreten Apfel vor dem Objektiv wie die universelle Idee eines Apfels. Und auch die antike Statue verkörpert gleichermaßen die Vorstellung des Bildhauers wie die Idee des klassischen Körperideals. Sowohl in der Fotografie wie in der Bildhauerkunst erhält das Werk erst durch diese Bezugnahme auf etwas Repräsentiertes seine Bedeutung. Es erklärt sich nicht aus sich selbst heraus. Bildverstehen gleichermaßen wie Skulpturverstehen bedeutet deshalb, dass der Betrachter eine interpretierende Eigenleistung erbringen muss. Der Sinn der Skulptur, ebenso wie der Sinn der Fotografie, wird von ihm aktiv konstruiert. Diese Sichtweise auf die Subjekt-Objekt-Beziehung hat in der Moderne Eingang in das allgemeine Kunstverständnis gefunden.³

Aus der Wissenschaft in die Kunst

In ihren Anfangsjahren erschien die Fotografie nicht als eine ernst zu nehmende Konkurrenzveranstaltung zu den klassischen Künsten, und es gab kaum Befürchtungen, durch das neue mechanische Verfahren zur Bildherstellung könne die Rolle des Künstlers infrage gestellt werden. Wie häufig in der Geschichte technischer Innovationen wurden ihre Potentiale zunächst nicht in ganzer Tragweite erkannt. Zu sehr schienen die fotografischen Möglichkeiten und ihre qualitativen Begrenzungen ein Garant zu sein, dass zumindest die klassische elitäre Hochkunst keinen Wettbewerber zu fürchten brauchte. Aber ganz sicher war man sich dann bald doch nicht mehr, und mancher Kunstschaffende ahnte, dass zumindest das Gebrauchsbild statt mit Pinsel und Leinwand eines Tages mit Kamera und Platte entstehen könnte. Dennoch fremdelte man mit der technischen Bildherstellung, auch wenn in den vorangegangenen

³ vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973

Jahrhunderten bereits Erfahrungen mit der Camera obscura und mit mechanischen Hilfsmitteln zur Kopie von Bildvorlagen gesammelt worden waren. Über verschiedene Drucktechniken war man darüber hinaus mit dem Gedanken der Vervielfältigung von Kunst vertraut.

Die Fotografie brachte eine latente neue Qualität in das Geschäft mit der künstlichen Abbildung, selbst wenn sie zunächst nicht den Anspruch erhob, in die Sphäre der Kunst vordringen zu wollen. In der Bildhauerei ging man im Vergleich zur bildenden Kunst dennoch deutlich unverkrampfter mit dem neuen Medium um. Die immanente Differenz der dreidimensional denkenden Raumkunst zu den Künsten der Fläche trug offensichtlich dazu bei, dass Konkurrenzphantasien nicht so schnell aufkamen. Man agierte auf unterschiedlichen Spielflächen und zeigte sich deshalb gegenüber der fotografischen Technik unbefangener als der klassische Kunstmaler. So befasste sich der eine oder andere Bildhauer schon frühzeitig mit der neugierigen Frage, welche Möglichkeiten die technische Abbildung bieten und welchen Nutzen die Arbeit an der Skulptur daraus ziehen könne.

Der fototechnische Fortschritt brachte in den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts zwei diametral entgegengesetzte, jedoch gleichermaßen bedeutsame Einsatzmöglichkeiten hervor. Die Langzeitbelichtung war nun keine materialbedingte Notwendigkeit mehr, konnte aber zur bewussten Darstellung von Bewegung eingesetzt werden. Die Veränderung von Objekten im Raum hinterließ während der Belichtung Spuren, die dem Betrachter ungewohnte neue Einsichten in die Phänomene von Raum und Zeit boten. Auf der anderen Seite hatte die Technik der Kurzzeitbelichtung erhebliche Fortschritte gemacht, so dass eine Abbildung schnellster Bewegungsabläufe realisiert werden konnte. Durch die Überlistung des eher trägen Auges ergab sich sowohl für die Wissenschaft wie auch die Kunst ein Erkenntnisgewinn, der über die bisherigen Sehgewohnheiten hinausführte.

Die Sequenzfotografie, später auch Chronofotografie genannt, geht zurück auf Eadweard Muybridge, der seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Bewegungsabläufe von Menschen und Tieren durch eine Reihe von Einzelaufnahmen analytisch so präzise darstellte, dass die bildenden Künste aufmerksam wurden. Herbert Molderings fasst es so zusammen: „Die Sequenzfotografien Muybridges markieren fotohistorisch einen Übergang vom Status der Fotografie als Reproduktionsmittel zu dem eines Forschungsinstrumentes.“⁴ Der Künstler nutzte fortan die Sequenzaufnahmen, um etwa die Beinstellung einer Figur im schnellen Lauf so zu gestalten, dass sie detailgenauer dem menschlichen Vorbild entsprach, als dies bis dahin möglich gewesen war. Wenn man sich am Ideal einer naturalistischen Wiedergabe orientierte, konnte die Fotografie hilfreiche Dienste leisten.

Dass man dies im ausgehenden 19. Jahrhundert auch anders sehen konnte, zeigt Auguste Rodin, der es ablehnte, Skulpturen exakt nach den Ergebnissen der Fotografie zu modellieren. Da sich die Bewegung ausschließlich im Blick des Betrachters ergibt, dürfe der Künstler durchaus von der fotografischen Vorlage abstrahieren und frei vom naturalistischen Ideal vorgehen. Es sei für die Wahrnehmung einer Skulptur unerheblich, so Rodin, ob der dargestellte Bewegungsablauf exakt der Realität entspricht. Entscheidend ist, dass die Figur so *wahrgenommen* wird, wie es dem Künstler als Idee der Bewegung vorschwebt. Der Sinn eines Kunstwerkes entsteht eben nicht durch möglichst große Naturtreue, sondern ist Ergebnis eines Zuschreibungsprozesses.

Die Technik der Sequenzfotografie von Muybridge wurde durch die Chronofotografie des Mediziners und Physiologen Étienne-Jules Marey weiter entwickelt. Hatte Muybridge noch mehrere nacheinander ausgelöste Kameras genutzt, deren Aufnahmen anschließend zu Bewegungsserien zusammengefasst wurden, kombinierte Marey die Langzeit- und die

⁴ Molderings, Herbert: *lens based sculpture* – Der Beitrag der Fotografie zur Experimentalisierung der Skulptur, in: *Lens Based Sculpture*, S. 27

Sequenzfotografie, indem er bei den Aufnahmen der verschiedenen Stadien eines sich bewegenden Objektes nur noch eine einzige Negativplatte verwendete. Dadurch ergaben sich ungewohnte neue Effekte, ähnlich einer Aufnahme mit Stroboskopblitz. Als Forscher besaß Marey selbst keinerlei künstlerische Ambitionen und verkehrte nicht einmal mit Künstlern. Seine Wirkung und sein Einfluss ergaben sich ausschließlich durch den Wissenstransfer aus dem Bereich der forschungsorientierten Physiologie in die Sphäre der Kunst. Besondere Bedeutung erlangten dabei seine Erkenntnisse über den Vogelflug. Der fotografierende Forscher Marey wurde zum dreidimensional arbeitenden Bildhauer.

Auf Basis der einzelnen Phasen des Flügelschlags und ihrer Zusammenfassung in einem einzigen fotografischen Bild nahm Marey die Übertragung aus der Fläche in die dritte Dimension vor. Auch jetzt lag das Ziel nicht in der Schaffung von Kunst, und trotzdem sollte der Vogelflug eine nachhaltige Wirkung zeigen. „Marey materialisierte das virtuelle Volumen der miteinander verschmolzenen Stellungen und erschuf eine ‘Skulptur’ neuen Typs, die gleichzeitig hyperrealistisch durch ihre Genauigkeit, extravagant durch ihr methodisches Konzept und streng durch ihre Treue gegenüber der fotografischen Aufzeichnung ist, sodass man am Ende nicht mehr genau weiß, was sie darstellt: eine einzelne, einheitliche Figur, gebildet aus mehreren Körpern, die nur einen Körper bilden, die Ausbreitung eines Körpers oder die Entfaltung der Zeit?“⁵ Streng wissenschaftlich ausgerichtet, physiologisch-naturwissenschaftlich erdacht, Dynamik und Schnelligkeit als treibende Themen der Zeit erahnend, schließlich inspiriert von den Vorboten der wenige Jahre später realisierten Idee des menschlichen Fluges, stellen Mareys Vogelflugmodelle frühe „*lens-based sculptures* im vollumfänglichen Sinne des Wortes“⁶ dar.

⁵ Frizot, Michel: Skulptur zwischen visueller Anschauung und Fotografie, in: *Lens Based Sculpture*, S. 63

⁶ ebd., S. 64

Das Verhältnis der Fotografie zur Plastik lässt sich bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert überwiegend als ein funktionales beschreiben. Die fotografische Analyse unterstützte den Bildhauer bei der präziseren Gestaltung seines Werkes, das weitgehend noch in der künstlerischen Welt des Realismus entstand. Rodin war eine frühe Ausnahme. Die nachfolgende Künstlergeneration ging dann einen Schritt weiter. Zum einen wurde der Begriff der Bewegung radikaler gefasst und es kam darüber hinaus zur Ablösung vom konventionellen Realismusverständnis. Die Fotografie war fortan nicht nur vorbereitendes Hilfsmittel, sondern wurde mehr und mehr zur Dokumentation des künstlerischen Prozesses sowie dann später auch als dessen direkter Bestandteil eingesetzt.

Die künstlerische Avantgarde erahnte die Potentiale der inzwischen technisch reif gewordenen Fotografie. Dietmar Rübel fasst den Aufbruch schlüssig zusammen. „Nicht mehr Dauer, Standhaftigkeit und Schwere waren die Hauptmerkmale des neuen plastischen Prinzips, sondern eine permanente Veränderbarkeit.“⁷ Die Fotografie trug dazu bei, dass sich im Rahmen dieses Prozesses das Kunstverständnis von den klassischen Prinzipien ablöste. Die erhabene Idealstatue mit ihrer machtvollen Gewichtigkeit war passé. Bewegung, Multiperspektivität und das Aushalten von Gegensätzen wurden stattdessen zu Zentralbegriffen der Zeit und ihrer Kunst.

Skulptur und Bewegung

Zu den treibenden Kräften der künstlerischen Avantgarde zählten in den ersten Jahrzehnten des Zwanzigsten Jahrhunderts die Protagonisten des Italienischen Futurismus, inspiriert von Henri Bergson, der 1911 in Bologna dem Zeitgeist eine Stimme gegeben hatte. Die Lebensphilosophie verband sich dabei mit dem Antistatischen der Moderne. Den Prozess des Werdens schätzte man weit höher als das Beständige oder gar die

⁷ Rübel, Dietmar: a.a.O., S. 114

Einrichtung im Bestehenden. Die Futuristen schlossen sich Bergsons Gedanken an, „weil sie die Legitimation dafür boten, Bewegung und Geschwindigkeit zur Grundlage einer zeitgemäßen Theorie der Gestaltung des Lebens zu erklären.“⁸

Einer der einflussreichen Vertreter des Italienischen Futurismus war Umberto Boccioni. Im „Manifesto tecnico della scultura futurista“ von 1912 sowie in dem Grundlagenwerk „Pittura Scultura Futurista. Dinamismo Plastico“ von 1914 fasst er die Programmatik zusammen. Wie könne man erreichen, so Boccionis Leitfrage, dass sich die statisch wirkende Bildhauerkunst in Bewegung versetzen ließe? Erste Hinweise auf eine Antwort fand er in den chronofotografischen Arbeiten des 19. Jahrhunderts, mit deren Bildsprache er „bestens vertraut war“⁹. Boccioni kannte sowohl die Bewegungsfotografien von Eadweard Muybridge wie auch die Weiterentwicklung durch Étienne-Jules Marey, aber, und das trieb ihn über beide hinaus, er war davon überzeugt, „dass kein künstlerisches Medium eine Zukunft hatte, das sich lediglich auf die Imitation und Ästhetisierung eines naturwissenschaftlichen Fotoverfahrens beschränkte.“¹⁰ Folgerichtig suchte Boccioni nach Alternativen zur Technik der Sequenzaufnahmen, die ihm zu realistisch geblieben war, und beschritt mit dem Ziel einer Dynamisierung des festen Materials der Skulptur einen Weg, der noch über den Vogelflug Mareys hinausführen sollte.

Zuvor war Boccioni auf Anton Giulio Bragaglia gestoßen, dessen Fotografien im Gegensatz zur eher nüchternen Technik Mareys stärker das Künstlerische betonten. Durch Langzeitbelichtungen hatte Bragaglia eine Bewegungsfotografie geschaffen, der es nicht um die abgebildeten Personen an sich ging, sondern eher abstrakt um „die Durchquerung des Raumes ..., die ein Körper vollzieht.“¹¹ Anders als die Sequenz- und

⁸ Malisch, Friedemann: Avantgarde als Antizipation. Futuristische Experimente zwischen Fotografie, Skulptur, Raum und Medien, in: Lens Based Sculpture, S. 101

⁹ Molderings, Herbert: a.a.O., S. 31

¹⁰ Molderings, Herbert: a.a.O., S. 32

¹¹ Malisch, Friedemann: a.a.O., S. 102

Chronofotografien, deren Aufnahmen die *Phasen* des Bewegungsablaufes voneinander abgrenzten, hatte sich Bragaglia durch die Langzeitaufnahme konsequent der *Bewegung selbst* geöffnet. Die analytische Trennung der einzelnen Sequenzen war ihm weniger wichtig als der fließende Effekt. Gegenstand der Aufnahme war das nicht-materielle Phänomen der Bewegung und nur indirekt das sich bewegende Objekt. Genau diesen Gedanken übertrug Boccioni auf die Skulptur. Die Bewegung sollte unmittelbar fließend dargestellt werden, und nicht mehr indirekt, wie bei Marey, durch die Addition einzelner Sequenzen. Die Skulpturen Boccionis können in gewisser Weise mit Werken Picassos verglichen werden, bei denen gleichzeitig unterschiedliche Blickwinkel auf ein Objekt eingenommen werden. Boccioni erweiterte jedoch die Synchrondarstellung der Perspektiven um den Prozess des Perspektivwechsels selbst, also die Bewegung, die sich während der Veränderung des Blickwinkels ergibt.

Bewegung und Geschwindigkeit waren zu den zentralen Kategorien des Futurismus geworden. Im Vergleich zur futuristischen Formensprache erschien der an den Akademien gelehrt klassische Schönheitsbegriff als überholt. „Im Zeitalter von Eisenbahn, Fotografie und Film konnte die statuarische Gattung mit ihren nackten, weißen Figuren bestenfalls noch als Garant eines überkommenen humanistischen Bildungsideals dienen.“¹² Außerhalb der Akademien entwickelte sich deshalb eine lebhaft alternative Kunstszene, und das nicht nur in Italien.

Als Ikone der künstlerischen Moderne gilt Marcel Duchamp. Die berühmte Fahrradfelge auf dem Küchenschemel stellt eine der ersten Plastiken mit beweglichen Elementen dar. Das sich im Rad ausdrückende Rotationsprinzip löst beim Betrachter Assoziationen aus, die das Ergebnis einer kognitiven kinetischen Experimentalkette sind. Schon Marey hatte durch Fäden, die im Raum rotierend umherwirbelten, die dritte Dimension kenntlich gemacht und damit skulptural erobert. Duchamp genügte dann bereits die Assoziation der Rotation der Fahrradfelge, um den gleichen

¹² Rübél, Dietmar: a.a.O., S. 115

Effekt zu erzielen. Das Rad verwies allein durch sein Potenzial zur Drehung auf eine mögliche Bewegung und damit den Raum, für Molderings „die erste kinetische Plastik in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.“¹³ Duchamp hielt im Übrigen seine Experimente regelmäßig fotografisch fest. Das klassische „Paradigma der Statue“¹⁴ war konsequent überwunden worden. Im Zeitrafferrückblick lässt sich diese Entwicklung rekapitulieren. Im ersten Schritt wurde die klassische Statue bewegungsrealer, weil mit Hilfe der Fotografie die einzelnen Sequenzen eines dynamischen Vorgangs dargestellt und auf die Skulptur übertragen werden konnten. Im zweiten Schritt forcierte Boccioni die von Marey gewonnenen Erkenntnisse und brachte Bewegung und Multiperspektivität in eine fließende Form. Den entscheidenden dritten Schritt vollzog dann Duchamp, der direkt das Material der Skulptur in (potenzielle) Bewegung versetzte. Später führten die kinetischen Experimente des Bauhauses diesen Ansatz fort und spielten in vielfältiger Weise mit der Raumeroberung durch Licht.¹⁵ Noch weitergehender nimmt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Erweiterte Skulpturbegriff die Tradition von Duchamp auf und ergänzt sie um zusätzliche Elemente wie etwa die Performance. Ohne Beteiligung der Fotografie sollte nun häufig gar nichts mehr gehen.

Die Erweiterung des Skulpturbegriffs

Die Avantgardisten der ersten Jahrzehnte des Zwanzigsten Jahrhunderts hatten die Richtung eines neuen Verständnisses aufgezeigt. Die skulpturale Kunst war beweglich geworden, sie nutzte alle zur Verfügung stehenden Materialien, sie bezog das Flüchtige in ihre Konzeption mit ein, sie spielte durch Lichteffekte mit der Phantasie der Raumnutzung und sie forderte die Imagination sowie alle Sinne des Betrachters. Die figurale Starrheit und Abgeschlossenheit der klassischen Skulptur verkehrte sich in

¹³ Molderings, Herbert: a.a.O., S. 37

¹⁴ ebd., S. 42

¹⁵ ebd., S. 45

das Gegenteil, die Grenzen des Skulpturverständnisses wurden mehr und mehr erweitert. Schließlich waren es nicht nur komplexe Installationen mit allerlei Überraschungseffekten, sondern seit der Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts taucht der Künstler selbst aus der Kulisse auf und nimmt eine aktive Rolle im Kunstwerk ein. Bezog sich sein Auftritt anfangs noch auf die Interaktion mit der Installation, so bekam das Agieren zunehmend einen eigenständigen Charakter. Die Performance war geboren, und es setzte sich durch, diese in den erweiterten Skulpturbegriff einzubeziehen. Sämtliche Elemente des Wirklichen und auch des Phantastischen dienten von nun an als plastisches Material und konnten für die skulpturale Konstruktion genutzt werden. Das Konzept der Sozialen Plastik von Joseph Beuys erweiterte diesen Ansatz dann später noch einmal in den Raum gesellschaftlicher und politischer Veränderungen.

Damit bekam die Frage nach der Beständigkeit der Skulptur eine Bedeutung, die sie bei herkömmlichen Kunstwerken bestenfalls unter konservatorischen Gesichtspunkten hatte. Die flüchtige, sich verändernde und imaginierte Skulptur im erweiterten Verständnis existiert real, streng genommen, nur im Augenblick ihrer Hervorbringung. Dies kann zum beabsichtigten Konzept des Werkes gehören, und nach Ende der Performance zeugen lediglich mündliche Berichte vom Geschehen. Wird eine umfassendere Dokumentation gewollt, bieten sich der Film, die Videoaufzeichnung oder die Fotografie an. Auch kann die technische Abbildung bereits in der Vorbereitungsphase einer Installation oder Performance eingesetzt werden, um die Wirkung „in bildlicher Präfiguration eines plastisch gestalteten Environments konzeptuell“¹⁶ zu erproben. Meist wichtiger ist jedoch die Dokumentation des eigentlichen Ereignisses. Aufzeichnungen zeugen von der Performance und bilden fortan das konservierte Werk. Ob es sich um Body-Art-Projekte handelt, Land-Art-Skulpturen oder Performances im Großstadttrevier, das

¹⁶ Frohne, Ursula: Skulptur seit Erfahrung der Fotografie. Kristallisationen plastischen und fotografischen Denkens, in: Lens Based Sculpture, S. 75

künstlerische Ziel lässt sich als integratives Konzept verstehen, das die Aktion selbst wie auch ihre bildtechnische Aufbewahrung zum Inhalt hat.

Im medienübergreifenden Gesamtkunstwerk begegnen sich Skulptur und Bildaufzeichnung in einer zusammengehörenden Formation. Bruce Naumans Arbeiten zeigen als *Lens Based Sculptures*, wie weit die Grenzen gezogen werden können. „Kein anderer Künstler nach Duchamp hat die Experimentalisierung und Mediatisierung der Skulptur so umfassend und vielfältig vorangetrieben wie Bruce Nauman. *Lens-based* sind seine künstlerischen Forschungen auf dem Feld der plastisch-räumlichen Erfahrungen insofern, als viele von ihnen ohne die bildhafte Fixierung im Medium von Fotografie, Hologramm und Video nicht mitteilbar und einige von ihnen gar nicht erst machbar gewesen wären.“¹⁷

Ein gänzlich anderer, gleichwohl verwandtschaftlicher Weg zeigt sich in der Gattung der ursprünglichen, „reinen“ Fotografie. Die Verleihung des Goldenen Löwen für Skulptur (!) im Jahr 1990 an das Fotografenpaar Hilla und Bernd Becher war hierfür ein Signal. Die akribischen Sammlungen von Industriearchitekturen bilden eine *Konzeptidee* ab und sind dadurch zur *Skulptur* geworden. Auch hier wird wieder deutlich, dass, unabhängig von den unterschiedlichen Dimensionalitäten von Fläche und Raum, die gemeinsame Klammer aller Kunst durch die Idee begründet wird, zunächst in Gestalt künstlerischer Visionen, später dann durch die Bedeutungszuschreibung des Betrachters. Letztlich impliziert das, radikal betrachtet, „die Austauschbarkeit der Begriffe Fotografie und Skulptur“¹⁸. Übrig bleibt der alle Kunstgattungen übergreifende Begriff des Konzeptes.

Auch wenn die Synonymsetzung in ihrer Vereinfachung nicht sämtliche Aspekte der unterschiedlichen Erscheinungsformen berücksichtigt, kann man sie als logische Folge der Distanzreduzierung zwischen Skulptur und Fotografie verstehen, denn es hatte „sich in der Auseinandersetzung mit der Fotografie das skulpturale und räumliche Denken in Richtung eines

¹⁷ Molderings, Herbert: a.a.O., S. 48

¹⁸ Molderings, Herbert: a.a.O., S. 46

medienübergreifenden Verständnisses der künstlerischen Praktiken“¹⁹ erweitert. Die Digitalisierung der vergangenen dreißig Jahren hat diesen Prozess gestützt und weiter befördert. Die Öffnung des Erweiterten Skulpturbegriffs geht einher mit einem Selbstverständnis der digitalen Fotografie, die sich als Bestandteil der künstlichen Welt der Medien versteht und zum Bestandteil des Instrumentariums künstlerischen Schaffens ohne Gattungsgrenzen geworden ist. Während die klassische analoge Fotografie in vielen Fällen noch mit einem naturalistischen Abbildungsparadigma verbunden war, hat sich die digitale Aufnahme von der Realitätsbindung gelöst.

„What Is a Photograph?“

Im Jahr 2014 unternahm das International Center of Photography in New York den ambitionierten Versuch einer Annäherung an das Wesen der zeitgenössischen Fotokunst²⁰. Der Titel der Ausstellung ist, wie die Kuratorin Carol Squiers im einleitenden Aufsatz²¹ des Katalogs anmerkt, eine Frage mit mehreren möglichen Antworten. Die meisten von diesen haben in irgendeiner Weise mit den Veränderungen zu tun, die sich durch das Aufkommen der digitalen und das Verschwinden der analogen Fotografie ergaben. Insbesondere hat die technologische Revolution bestimmte Fragen nach der ontologischen Qualität der Fotografie aufgeworfen, mit denen sich Künstler, Fotografen, Fotohistoriker, Kritiker und Ausstellungsmacher in den letzten Jahrzehnten immer wieder befasst haben.

Bereits in den sechziger Jahren gab es im Rahmen der Konzeptkunst den Versuch, die Fotografie in die Contemporary Art einzuführen, damals auf der Basis analoger Technik. Nach der digitalen Revolution sind diese Werke noch einmal neu wahrgenommen und eingeordnet worden. Aus

¹⁹ Frohne, Ursula: a.a.O., S. 77

²⁰ dargestellt im Begleitkatalog: International Center of Photography: *What Is a Photograph?*, Prestel Publishing, New York, 2013; nachfolgend „*What Is a Photograph?*“ genannt

²¹ Squiers, Carol: *What Is a Photograph?*, in: *What Is a Photograph?*, S. 9ff.

dem zeitlichen Abstand werden mehrere Entwicklungen deutlich. Einmal wurde schon damals die Kamera im Rahmen von Performances entweder selbst zum Bestandteil der Aktion oder aber zum dokumentierenden Hilfsmittel. Ein anderer Aspekt zeigt sich bei den Experimenten mit der Polaroidtechnik, deren besonderes Material eine mechanische oder auch chemische Manipulation unmittelbar nach der Belichtung ermöglichte, noch bevor die Entwicklung ihren Abschluss fand. Arbeiten von Lucas Samaras zeigen solche Experimente. Mit klassischem Filmmaterial und analoger Kameratechnik experimentierte der von der Malerei kommende Sigmar Polke. Kamerabewegungen während der Aufnahme, Doppelbelichtungen, Manipulationen durch prozessuntypische Chemikalien, mechanische Beschädigungen des Negativs, Hitzeeinwirkungen und grundsätzlich alles, was auf anarchische Weise absichtsvolle Fehler und gewollte Zufälle hervorbrachte, führten zu Ergebnissen jenseits des traditionellen Bildverständnisses. Darüber hinaus experimentierten Polke wie auch Gerhard Richter mit der Übermalung von Fotografien und testeten auf diese Weise die Spannung zwischen den Realitäten des mechanisch erzeugten und des gemalten Bildes. Andere verzichteten gänzlich auf die Aufnahme durch ein Kameraobjektiv und gingen, wie früher bereits Laszlo Moholy-Nagy, den Weg der direkten Belichtung oder auch Manipulation des Fotopapiers.

Trotz der späteren Verdrängung der analogen Fotografie durch ihre digitale Nachfolgerin und des damit einhergehenden Verschwindens der entsprechenden Materialien nimmt eine Reihe von Künstlern auch heute noch Bezug auf die alten Techniken und entwickelt sie weiter. Wie bei den Fotogrammen älterer Art arbeitet Florian Neusüss kameralos, indem er Fotopapier mit der lichtempfindlichen Seite nach unten auf den nächtlichen Rasen legt und es dann von verschiedenen Seiten schräg mit dem Blitz belichtet. Auf diese Weise entstehen grafisch anmutende Werke, die teils abstrakt wirken, dem Betrachter aber auch die gedankliche Konstruktion von Grashalmen ermöglichen. Anders Marco Breuer, der durch gezielte Eingriffe die Emulsion des Fotopapiers verändert. Noch

einen Schritt weiter geht Mariah Robertson, ursprünglich Bildhauerin. Sie bearbeitet Fotopapier von der Rolle mit gänzlich unterschiedlichen Techniken von der Belichtung bis zur Chemie und formt anschließend das bis zu dreißig Meter lange Papier dreidimensional in den skulpturalen Raum. Marlo Pascual hingegen nutzt die dritte Dimension, indem er Fotografien mit anderen Objekten kombiniert und dem Betrachter die Konstruktion eines medienübergreifenden Sinnzusammenhanges abverlangt. Alison Rossiter setzt altes, vor vielen Jahrzehnten abgelaufenes Fotopapier ein und erzielt damit vermeintlich fehlerhafte Farbwirkungen. Aber was wären denn die „richtigen“ Farben gewesen, drängt sich die implizite Frage auf. Letha Wilson schließlich nimmt klassische Landschaftsaufnahmen und bearbeitet die Fotografien bis hin zur Formung als Objekte, um das Klischeehafte der eingeübten Sehgewohnheiten zu zeigen und neue Perspektiven zu eröffnen.

Gemeinsam ist den so entstandenen Werken, dass sie der Welt analogen Materials angehören. Selbst wenn es dieses in einer zunehmend exklusiver werdenden Nische weiterhin gibt, wurden in den letzten Jahrzehnten die optischen, chemischen und physikalischen Manipulationen der Filmemulsion sowie die Verwendung des klassischen Fotopapiers ganz überwiegend abgelöst durch die digitalen Einsen und Nullen, die Datei, den Scan, die Speicherkarte und den Monitor. Die New Yorker Ausstellung hat aber auch gezeigt, wie sich die ursprünglichen analogen Ansätze des Spiels mit der Materialität und Immaterialität auf neue Weise in der digitalen Welt fortsetzen. Travess Smalleys gestaltet Fotocollagen medienübergreifend mit Hilfe von Scanner, farbigem Papier und Schere, Seiten aus Printmagazinen und der Bearbeitungspalette von Photoshop. Den Schlusspunkt bildet dann als Original eine Datei, von der Smalley mitunter als Unikat nur einen einzigen Ausdruck anfertigt. Auch Jon Rafman arbeitet mit der gesamten Bandbreite digitaler Techniken, virtuellen Realitäten aus Computerspielen, Anregungen aus marginalen Subkulturen des Internets sowie Bildmaterial von Google Street View. Dessen weltumspannende Bildersammlung erinnert Rafman aufgrund der

permanenten polyperspektivischen Zusammenfassung sämtlicher Sichtweisen in einem einzigen System an einen „Gott, der die Welt beobachtet“²². Andere Beispiele für die Bearbeitungstechniken des digitalen Zeitalters ließen sich hinzufügen. Wesentlich ist, dass sich in analoger Zeit noch alles im Bereich materieller Manipulationen abspielte, während heute die virtuelle Arbeit mit digitalen Daten hinzukommt.

Eine ultimative Antwort auf die Frage „What Is a Photograph?“ wäre aufgrund der gänzlich unterschiedlichen künstlerischen Ansätze, folgt man Carol Squiers, gegenwärtig zu voreilig. Wir befinden uns in einer Periode, in der sich die Fotografie mühelos zwischen verschiedenen Medien und Möglichkeiten bewegt. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Verbreitung der neuen Technologien die gezielte Abwendung von ihrem Gebrauch nicht ausschließt. Es lässt sich jedenfalls, so die Schlussfolgerung von Squiers, nicht vorhersehen, welche weiteren neuen Formen der Fotografie noch entstehen werden.

Es scheint, dass manche Fotografen bemüht sind, die bisherige Geschichte des Mediums gedanklich beiseite zu legen und sozusagen noch einmal neu zu beginnen. Die damit verknüpften Reflexionen führen nicht selten zu der Frage nach dem ontologischen Wesen der Fotografie. Während das klassische analoge Negativ noch darauf verwiesen hatte, dass im Augenblick der Aufnahme etwas vor der Kamera gewesen sein muss, ist dies bei der digitalen Datei nicht mehr der Fall. Deren Daten können durch die Belichtung eines Kamerasensors entstanden sein, die Bildbearbeitung am Rechner oder durch freie Programmierung. Die Datenherkunft lässt sich jedenfalls nicht zuverlässig rekonstruieren. Eine digitale Fotografie fordert deshalb dazu auf, genau hinzuschauen, was wir sehen und wie wir es sehen. Die Fotografie ist grundsätzlich zweifelhaft geworden.

Die New Yorker Ausstellung hat gezeigt, dass es Sinn macht, die Definition von Fotografie weit zu fassen. Das entscheidende Kriterium bildet die Speicherung optischer Signale auf einem Medium, sei es analog oder

²² Rafman, Jon, zit. nach Squiers, Carol: a.a.O., S. 41

digital, nicht jedoch die Verwendung von Kamera und Objektiv. Auch dokumentiert die Ausstellung den Übertritt der Fotografie aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum, ob durch Manipulation der, wenn auch dünnen, Filmschicht, durch Mitwirken im Rahmen von Objektkunst oder als geformtes Bildobjekt. So neu ist das allerdings nicht, denn bereits 1970 hatte das Museum of Modern Art in der Ausstellung „Photography into Sculpture“ dem Publikum gezeigt, wie mit Hilfe der Fotografie der Raum erobert werden kann.

Plastische Gussform und fotografisches Negativ

Die mit dem Aufkommen der digitalen Technik verstärkt aufgeworfene Frage nach der ontologischen Qualität des fotografischen Bildes verdient eine nähere Betrachtung. Wenn dem analogen fotografischen Prozess ein Beweischarakter zugeschrieben wird, weil sich infolge der Lichtabstrahlung die vor der Kamera befindlichen Dinge im Negativ eingepreßt haben, so ist dies nicht weit vom Prinzip der Gusstechnik in der Bildhauerei entfernt. Auch hier wird eine Plastik zunächst in Ton modelliert. Anschließend wird ein Abdruck genommen, der als Gussform dient. Wie beim fotografischen Verfahren wird aus diesem Negativabdruck das Positiv gebildet, bei der Plastik zum Beispiel als Bronzeguss. Die Dreischritte ähneln sich somit, und „es ist diese Übertragung von Materie zu Materie, die einen Vergleich der Fotografie mit den in der Bildhauerei üblichen Gussverfahren provoziert.“²³ Darüber hinaus gibt es weitere Gemeinsamkeiten. Solange das fotografische Negativ und die abgenommene Form des skulpturalen Tonmodells existieren, können von beiden nahezu beliebig viele Positive hergestellt werden. Dieses Potential zur Vervielfältigung führt zur Frage nach dem Original. Da weder die Fotografie noch die Bronzeplastik einen wesensmäßig singulären Charakter besitzen – sie erhalten ihn bestenfalls indirekt, wenn Negativ beziehungsweise Tonmodell und Gussform zerstört werden – können sie nicht als Originale bezeichnet werden. Grundsätzlich

²³ Tietenberg, Annette: Von der Gussform zur Fotografie – und umgekehrt, in: Lens Based Sculpture, S. 130

einzigartig, also original, sind allein das fotografische Negativ und das ursprüngliche Tonmodell des Bildhauers.

Die von manchen Museen genutzte Bezeichnung *Abguss-Sammlung* ist deshalb korrekt, weil sie den Charakter der ausgestellten Werke wahrheitsgetreu hervorhebt. Darüber hinaus lädt sie den Besucher zur Reflexion über die Entstehungsbedingungen der Skulptur ein. Fotogalerien scheinen hingegen gerne am Einzigartigkeitsversprechen festzuhalten. So wird betont, dass Vintage Prints oder Originalabzüge ihre Besonderheit, nebenbei auch ihren kommerziellen Wert, der persönlichen Herstellung durch den Fotografen beziehungsweise seiner Signierung und Nummerierung verdanken. Eine solche Originalitätszuschreibung ist nicht unberechtigt, da die Arbeit in der Dunkelkammer eine Reihe von Möglichkeiten zur Bildbeeinflussung beinhaltet, denkt man etwa an die Praxis des Abwedelns oder der partiellen Nachbelichtung. Deshalb können sich (Hand-)Abzüge eines Negativs in Nuancen unterscheiden. In diesen Fällen gibt es in der Tat mehrere unterschiedliche Bildversionen, die jeweils einzigartig sind. So wird etwa im Werk von Ansel Adams deutlich, dass er in seinen fotografischen Schaffensphasen von ein und demselben Negativ unterschiedliche Abzüge hergestellt hat. Dies ist aber ein Sonderfall. Grundsätzlich einzigartig ist in der Regel ausschließlich das Filmnegativ.

Bisher haben wir die Gemeinsamkeiten zwischen dem fotografischen Negativ und der plastischen Gussform betrachtet. Das Statische des vom Künstler geschaffenen Tonmodells der Skulptur und das Flüchtige des fotografischen Augenblickes können allerdings auch eine genau entgegengesetzte Sichtweise bewirken. In diesem Fall werden eher die Differenz und die sich daraus ergebenden Spannungen betont, die sich im Übrigen bei der künstlerischen Begegnung beider Medien durchaus produktiv nutzen lassen. „Im 20. Jahrhundert und zu Beginn des 21. Jahrhunderts lag es für viele Künstlerinnen und Künstler nahe, sich die Reibungskräfte zu Nutze zu machen, die zwischen dem Reproduktionsmedium Abguss, das in der Wiederkehr des 'Es ist schon

dagewesen` die Idee des Fortschritts konterkariert, und dem Reproduktionsmedium Fotografie, das mit dem Impetus des `Es ist so gewesen` den einmaligen Augenblick feiert, wirken“²⁴ Dieser Charakter des fotografischen Negativs als Beweismittel für das *Es ist so gewesen* gilt jedoch nur für die analoge Technik. Die digitale Fotografie nutzt ausschließlich eine Art Positivverfahren, und auch in anderer Hinsicht unterscheidet sie sich grundsätzlich von der analogen Vorgängerin.

Während es im Negativfilm bei der Belichtung und der späteren Entwicklung zu einer chemischen Reaktion kommt, die nicht umkehrbar ist und auch nachträglich nicht manipuliert werden kann, ohne Spuren zu hinterlassen, wird bei der digitalen Aufnahme eine Fotovoltaikreaktion des Sensors ausgelöst, die auf der Speicherkarte festgehalten wird. Die so entstandene Datei kann am Computer im Nachhinein ohne Eingriff in die materielle Beschaffenheit des Datenträgers verändert werden. Bei der digitalen Fotodatei handelt es sich also keineswegs um einen Beweis für das *Es ist so gewesen* wie beim Negativfilm, sondern um eine elektronische, virtuelle Angelegenheit ohne direkte materielle Manifestation.

Die Differenz zwischen der analogen und der digitalen Fotografie wird in zahlreichen foto- und medientheoretischen Beiträgen nicht oder nur am Rande berücksichtigt. Auch Frizot verzichtet auf eine solche Unterscheidung, wenn er ausführt, dass „der fotografische Akt jedweden fotografierten Gegenstands, jedes fotografierte Ereignis, und sei es nur ein Lichteffekt ohne Träger, auf ein sicheres, hieb- und stichfestes Okkurrenz-Datum (verweist), sei es nun bekannt oder nicht. Mit Sicherheit wissen wir: Es ist in der Vergangenheit verortet, und es ist ein einwandfreies Zeugnis, Mittel der Erinnerung und gewissermaßen Gedenken.“²⁵ Für die digitale Fotodatei trifft dies jedoch gerade nicht zu. Der fotografische Akt

²⁴ Tietenberg, Annette: a.a.O., S. 136f.

²⁵ Frizot, Michel: a.a.O., S. 69; bemerkenswerterweise werden auch in den übrigen Beiträgen des Ausstellungskataloges nur sehr spärliche Hinweise auf die unterschiedlichen Wesenseigenheiten der analogen und digitalen Bildspeicherung gegeben

ist bei der digitalen Technik weit von der hieb- und stichfesten Sicherung eines Okkurrenz-Datums entfernt. Ursula Frohne hat es auf den Punkt gebracht: „Mit der Digitalisierung der bildgebenden Verfahren verliert die Fotografie ihr plastisches Moment.“²⁶ Sie findet im virtuellen medialen Raum statt, und solange kein Print eines Bildes erfolgt, bleibt sie materiell substanzlos. Sie stellt auch keinen Beweis für irgendetwas Gewesenes dar, sondern bleibt ein Kunstprodukt. Da nicht einmal ein Negativ, und sei es noch so dünn, angefasst werden kann, unterscheidet sie sich grundlegend von der Materialität einer plastischen Gussform. Alle Betrachtungen zur Ähnlichkeit der Negativ-Positiv-Technik bei Fotografie und Skulptur sind deshalb durch die Verbreitung der digitalen Technik Geschichte geworden. Aber genau deshalb eröffnet sich der Weg für eine neue konstruktive Begegnungsebene zwischen Fotografie und Skulptur.

Fotografie und erweitertes Skulpturverständnis

Die zeitgenössische Kunst wird vielfach als ein *Anything goes* wahrgenommen. Zumindest scheint die traditionelle Unterscheidung der Disziplinen aufgehoben und die Vermischung von Techniken, Materialien und Medien ist an der Tagesordnung. Der Betrachter ist gefordert, seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Analyse statischer Werkelemente wie auch gleichermaßen höchst flüchtiger oder performativer Anteile zu richten. Fotografien als Bestandteil räumlicher Installationen markieren darüber hinaus durch die Konfrontation von bildlicher Fläche mit skulpturalem Raum eine besondere Spannungslinie. Begreift man auch Installationen, kinetische Objekte und Performances als Skulpturen, so impliziert dies die zentrale Funktion des Betrachterblickes, denn dieser „macht die Skulptur. Eine Skulptur existiert erst im Wahrgenommenwerden durch Blicke.“²⁷

Sehen ist nun einmal ein komplexes Geschehen, bei dem nicht einfach eine externe Realität auf der Netzhaut widergespiegelt und dann im

²⁶ Frohne, Ursula: a.a.O., S. 81

²⁷ Frizot, Michel: a.a.O., S. 57

Gehirn gespeichert wird. Es handelt sich vielmehr um einen aktiven kognitiven und damit konstruierenden Prozess. „Sehen ist ein optischer und mentaler Vorgang.“²⁸ Wir deuten und interpretieren die Lichtreize, die durch unsere Augen wahrgenommen werden, und gleichen sie mit bekannten Schemata ab, so dass wir schließlich eine Vorstellung von dem gewinnen, was sich vor uns abspielt. Wir *machen* uns im wahrsten Sinne des Wortes ein Bild. Wofür uns noch kein Schema zur Verfügung steht, müssen wir uns neu erschließen.

Zwar ist der konstruktivistische Ansatz grundsätzlich auf jede Form von Kunstwahrnehmung anwendbar, aber gerade bei der Interpretation von Skulpturen und Fotografien zeigt sich eine besondere, zunächst paradox erscheinende Affinität. Diese liegt im Räumlichkeitsverständnis begründet. Für die Installation, die Performance und jede andere Skulptur ist der Raum die Existenzvoraussetzung. Ob es die Bewegung ist, die im Raum stattfindet, oder die Umrundung einer Skulptur, um sie von allen Seiten betrachten zu können, in allen Fällen bezieht der geistige Prozess der Werkerschließung die drei Dimensionen unmittelbar in die Interpretation ein. Bei der Fotografie hingegen ist nun gerade das Fehlen der dritten Dimension der dialektisch wirkende Grund dafür, dass sich der Betrachter ebenfalls in besonderer Weise mit ihr befasst. Jede Fotografie, sofern sie nicht eine flächige Vorlage reproduziert, bringt durch die Reduzierung von drei auf zwei Dimensionen eine Abstraktion mit sich, die vom Betrachter rückübersetzt werden muss. Die dritte Dimension wird beim Entschlüsseln rekonstruiert, das heißt gedanklich wieder hinzugefügt. Dies gilt selbst bei nichtmateriellen Skulpturen. Aufgrund der gleichen Prozesse entsteht auch bei der fotografischen Fixierung kinetischer Lichtobjekte in der Wahrnehmung des Betrachters ein dreidimensionaler Raum. „Für den fotografischen Prozess wird ein Körper durch die – reale oder virtuelle – Oberfläche begrenzt, von der das Licht abstrahlt. Der plastische Effekt des

²⁸ ebd., S. 58

Lichts genügt als Auslöser für die Herausbildung einer Skulptur im Raum²⁹. Dies bedeutet, dass Fotografie „Skulptur machen“³⁰ kann.

Auf den ersten Blick erscheint es schwierig, dreidimensionale Skulptur und zweidimensionale Fotografie trotz ihrer phänomenologischen Unterschiede in ein Verwandtschaftsverhältnis zu bringen. Entscheidend ist deshalb die Tatsache, dass nicht die Materialitäten von Skulptur und Fotografie, sondern die Entschlüsselungsmechanismen und Konstruktionsprozesse des Betrachters den Ausschlag geben. Skulptur ist Raum, Fotografie verweist auf Raum. Genauso, wie bei Mareys Vogelflug oder den Plastiken Boccionis die Bewegung erst vom Betrachter gedanklich *hinzugesehen* wird, ist auch eine Fotografie um die im Print nicht vorhandene dritte Raumdimension und gegebenenfalls ihre dynamischen Elemente zu ergänzen. Dies gilt sowohl für die analoge Fotografie wie auch für die digitale Technik mit der elektronischen Speicherung der Bilddaten. Die Bezugnahme auf den Raum ist deshalb für die Bestimmung des verwandtschaftlichen Verhältnisses von Skulptur und Fotografie prägender als der Verweis auf die Negativ-Positiv-Technik, die nur bei der analogen Fotografie herangezogen werden kann, nicht mehr jedoch bei der digitalen.

Zum Abschluss soll eine weitere wichtige Eigenart hervorgehoben werden. Die digitale Fotografie steht dem freien Charakter der Kunst näher als ihre analoge Vorgängerin, da sie von ihrem Wesen her keinen Anspruch auf Realitätsabbildung erhebt, aber eben auch nicht mehr an diese gebunden ist. Der noch für die klassische analoge Arbeit mit dem Negativfilm reklamierte Wirklichkeitsbezug ist bei der elektronischen Bildspeicherung nicht mehr zwingend und deshalb grundsätzlich obsolet geworden. Man erwartet von der digitalen Fotografie keinerlei Objektivität, und es geht auch nicht mehr darum, was eine Fotografie an sich darstellt, sondern der Betrachter muss sie deuten und kann sich dabei auf kein Wirklichkeitsvorbild verlassen. Die analoge Aufnahme war hier noch

²⁹ Frizot, Michel: a.a.O., S. 69

³⁰ ebd., S. 67

gebundener. Sie zeugte davon, dass dort etwas vor der Kamera gewesen sein muss, und die Verarbeitung der Bildinformationen richtete sich zwangsläufig auf dessen Rekonstruktion. Die digitale Fotografie erfüllt demgegenüber stärker als ihre analoge Vorgängerin alle Bedingungen, um im Rahmen eines erweiterten Kunstverständnisses in vorderster Linie mitspielen zu können. Spannend bleibt allerdings die Frage, ob man einer Fotografie in jedem Fall ihre technischen Entstehungsbedingungen, analog oder digital, ansieht. Aufmerksamkeit ist beim Betrachten auf jeden Fall angesagt.

Version 1.0, Mai 2017

© Ulrich Metzmacher