

Ulrich Metzmacher

<https://fotosinn.de>

## Skulptur und Fotografie

Die klassische Skulptur stellt ein Sinnbild für Ewigkeit dar. Die aus dem Marmor geschlagene Statue beansprucht zeitlose Gültigkeit. So wie der Stein das Ergebnis einer Jahrtausenden dauernden Sedimentverdichtung ist, verspricht auch die Skulptur eine nahezu unendliche Lebensdauer. Starr auf dem Sockel, strahlt sie eine universelle und zeitlose Ästhetik aus, frei von kurzfristigen Modeerscheinungen und das ganze Gegenstück zur Wandelbarkeit. Anders die Fotografie, die ihrem Wesen nach auf die Fixierung des Augenblicks gerichtet ist. Das Momentane, Flüchtige impliziert dabei jedoch immer schon den folgenden, nächsten Moment und damit Veränderung, Bewegung. Diese kann mit fotografischen Mitteln im Übrigen auch explizit gemacht werden, etwa als Langzeitbelichtung. Damit verfügt die Fotografie über zwei bemerkenswerte Eigenschaften. Einmal reduziert sie den Raum auf eine zweidimensionale Fläche. Darüber hinaus bietet sie die Möglichkeit, Veränderung und damit Zeit auszudrücken. Die klassische Skulptur steht für Kontinuität. Die Fotografie verweist hingegen gerade aufgrund ihres auf den ersten Blick statischen Charakters auf Bewegung.

Nimmt man *Skulptur* als Oberbegriff und bezieht die *Plastik* mit ein, die nicht aus einem Werkstück herausgearbeitet, sondern nach und nach, teils aus verschiedenen Materialien, modelliert und aufgebaut wird, erweitert man darüber hinaus den Skulpturbegriff, wie es im Kunstdiskurs in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts üblich wurde, zeigt sich ein neues Verhältnis zwischen den vermeintlich dichotomen Erscheinungen. Kontinuität und Bewegung verlieren ihre starren Zuordnungen. Bei der *Erweiterten Skulptur* ist alles möglich. Sämtliche Materialien, Objekte, auch Performances werden in das Werk einbezogen. Die Fotografie ist häufig beteiligt, teils zur Dokumentation von skulpturalen Ereignissen,

teils als deren direkter Bestandteil. Aber „was passiert“, fragt Dietmar Rübel, „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?“ (Rübel 2014, S. 111f.). Das Verhältnis zwischen beiden kann als Beziehung auf Augenhöhe, aber auch als wechselseitige Befruchtung verstanden werden.

Trotz aller Unterschiede gibt es bei der Betrachtung der klassischen Statue eine Schnittmenge mit der Fotografie, da auch diese in ihren historischen Anfangsjahren etwas Statisches an sich hatte. Portraits mussten zunächst noch mit langen Belichtungszeiten aufgenommen werden, so dass sich durch die starre Haltung der Abgebildeten eine Bildwirkung ergab, die ihre Verwandtschaft zur Statue nicht verleugnen konnte. Die Dargestellten wirkten kaum lebendig, sondern wie Rollenträger, die sich entsprechend den gesellschaftlichen Konventionen präsentierten. Insbesondere familiäre Gruppenbilder folgten bis zum Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts in erster Linie den Erwartungen hinsichtlich der Rollen und Machtstellungen der Geschlechter und Generationen.

In der Antike war es eine Funktion der Statue gewesen, den klassischen Idealkörper mit wohl definierten Proportionen zu repräsentieren. Die Figur wurde meist nicht als Verdoppelung eines individuellen Realitätsvorbildes geschaffen, sondern als Symbol für eine Idee. Die Portraitfotografie im 19. Jahrhundert war da kaum anders angelegt. Um die individuelle Persönlichkeit ging es meist nicht, eher um den Beweis bürgerlichen Erfolgs. Wie auch Skulpturen verwiesen sie auf Ideale und erhielten so ihren Sinn.

Das Bild eines Apfels repräsentiert sowohl den konkreten Apfel, der fotografiert wurde oder dem Maler als Vorbild diente, wie insbesondere die *universelle Idee* eines Apfels. Das Bild erklärt sich nicht vollständig aus sich selbst heraus. Die Bedeutung wird ihm aufgrund vorangegangener Erfahrungen zugeschrieben. Der Sinn einer Skulptur, ebenso wie der einer

Fotografie, wird durch den sozialen Kontext geprägt, aber letztlich vom Betrachter konstruiert. Eine solche Sichtweise auf die Subjekt-Objekt-Beziehung hat in der Moderne Eingang in das allgemeine Kunstverständnis gefunden. Umberto Eco brachte es auf den Punkt: „Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und dass am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte“ (Eco 1973, S. 55). Beim Bild des Apfels mögen Künstlerintention und Betrachterblick noch eine hohe Übereinstimmung aufweisen. Bei komplexen oder gar abstrakten Werken ist das potentiell nicht der Fall.

### *Von der Wissenschaft zur 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 könne die Rolle des Künstlers infrage gestellt werden. Wie häufig in der Geschichte technischer Innovationen wurden die Potentiale zunächst nicht in ganzer Tragweite erkannt. Zu sehr schienen die fotografischen Möglichkeiten und ihre qualitativen Begrenzungen ein Garant dafür zu sein, dass zumindest die klassische Hochkunst keinen Wettbewerber zu fürchten brauchte. Aber ganz sicher war man sich dann bald doch nicht mehr, und mancher Kunstschaffende ahnte, dass eines Tages zumindest das Gebrauchsbild statt mit Pinsel und Leinwand mit Hilfe von Kamera und Platte entstehen würde. Dennoch fremdelte man mit der technischen Bildherstellung, auch wenn in den vorangegangenen Jahrhunderten bereits Erfahrungen mit der Camera obscura und mit mechanischen Hilfsmitteln zur Kopie von Bildvorlagen gesammelt worden waren. Über

die Drucktechnik war man darüber hinaus mit dem Gedanken der Vervielfältigung von Kunst vertraut.

In der Bildhauerei ging man im Vergleich zur bildenden Kunst unverkrampfter mit dem neuen Medium um. Die immanente Differenz der dreidimensional angelegten Raumkunst zu den Künsten der Fläche trug dazu bei, dass Konkurrenzphantasien nicht so schnell aufkamen. Man agierte auf unterschiedlichen Spielflächen und zeigte sich gegenüber der fotografischen Technik deshalb unbefangener als der klassische Kunstmaler. So befasste sich der eine oder andere Bildhauer schon frühzeitig mit der neugierigen Frage, welche Möglichkeiten die technische Abbildung mit Hilfe der Kamera bieten und welchen Nutzen die Arbeit an der Skulptur daraus ziehen könne.

Der fototechnische Fortschritt brachte in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zwei diametral entgegengesetzte, jedoch gleichermaßen bedeutsame Einsatzmöglichkeiten hervor. Die Langzeitbelichtung stellte sich nicht mehr als eine materialbedingte Notwendigkeit dar und erwies sich als geeignet zur gewollten Darstellung von Bewegung. Dynamische Objekte hinterließen fotografische Spuren, die neue Einsichten in die Phänomene von Raum und Zeit ermöglichten. 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 ergaben sich sowohl für die Wissenschaft wie die Kunst Erkenntnisgewinne, die über die traditionellen Sehgewohnheiten hinausführten.

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 anhand von Aufnahmereihen analytisch so präzise darstellte, dass die bildenden Künste aufmerksam wurden. „Die Sequenzfotografien Muybridges markieren fotohistorisch einen Übergang vom Status der Fotografie als Reproduktionsmittel zu dem eines Forschungsinstrumentes“ (Molderings

2014, S. 27). Künstler nutzten fortan Sequenzaufnahmen, um etwa die Darstellung einer Figur im schnellen Lauf dem menschlichen Vorbild detailgenauer anzupassen, als dies bis dahin möglich gewesen war. Wenn man sich am Ideal einer naturalistischen Wiedergabe orientierte, konnte die Fotografie offenbar hilfreiche Dienste leisten.

Das naturalistische Paradigma überzeugte jedoch nicht jeden. Auguste Rodin lehnte es ab, Skulpturen *exakt* nach dem Vorbild von Fotografien modellieren zu müssen. Da sich die Bewegung der Skulptur ausschließlich im Blick des Betrachters ergebe, dürfe der Künstler durchaus von der detailgenauen Vorlage abstrahieren. Es sei für die Wahrnehmung einer Skulptur unerheblich, so Rodin, ob der dargestellte Bewegungsablauf der Realität entspreche. Entscheidend sei, dass die Figur so *wahrgenommen* wird, wie es dem Künstler als Idee von Bewegung vorschwebte.

Die Technik der Sequenzfotografie wurde durch die Chronofotografien des Mediziners und Physiologen Étienne-Jules Marey weiterentwickelt. Hatte Muybridge noch mehrere nacheinander ausgelöste Kameras genutzt, deren Aufnahmen Bewegungsserien bildeten, fasste Marey die einzelnen Sequenzen in Form einer Mehrfachbelichtung zusammen. Dadurch ergaben sich ungewohnte Effekte, ähnlich einer Aufnahme mit Stroboskopblitz. Als Forscher besaß Marey selbst keine künstlerischen Ambitionen. Gleichwohl kamen seine Arbeiten einem Erkenntnistransfer aus dem Bereich der forschungsorientierten Physiologie in die Sphäre der Kunst gleich. Der fotografierende Forscher Marey wurde zum dreidimensional arbeitenden Bildhauer.

Besondere Bedeutung erlangten seine Erkenntnisse über den Vogelflug. Auf Grundlage der Phasen des Flügelschlags und ihrer Zusammenfassung in einem Bild nahm Marey eine Übertragung aus der fotografischen Fläche in die dritte Dimension der Skulptur vor. „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?“ (Frizot 2014, S. 63). Mareys Vogelflugmodelle stellen frühe „*lens-based sculptures* im vollumfänglichen Sinne des Wortes“ dar (ebd., S. 64). Inspiriert waren sie von Dynamik und Schnelligkeit als den treibenden Themen der Zeit sowie von der, wenige Jahre später realisierten, Idee des menschlichen Fluges.

Das Verhältnis der Fotografie zur Skulptur lässt sich bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert überwiegend als ein funktionales beschreiben. Die fotografische Detailanalyse unterstützte den Bildhauer, dessen Werk zunächst noch in der künstlerischen Welt des Realismus entstand. Rodin war eine frühe Ausnahme. Die nachfolgende Generation ging einen Schritt weiter. Der Begriff der Bewegung wurde radikaler gefasst und es kam zur Ablösung vom konventionellen Realismusverständnis. „Nicht mehr Dauer, Standhaftigkeit und Schwere waren die Hauptmerkmale des neuen plastischen Prinzips, sondern eine permanente Veränderbarkeit“ (Rübel 2014, S. 114). Die erhabene Idealstatue mit ihrer machtvollen Gewichtigkeit war passé. Bewegung, Multiperspektivität und das Aushalten von Gegensätzen wurden zu zentralen Begriffen der Zeit und ihrer Kunst. Die Avantgarde erahnte dabei die Potentiale der inzwischen technisch reif gewordenen Fotografie.

### *Verehrung des Dynamischen*

Zu den treibenden Kräften der künstlerischen Avantgarde zählten im zweiten Jahrzehnt des Zwanzigsten Jahrhunderts die Protagonisten des Italienischen Futurismus. Inspiriert waren sie insbesondere von Henri Bergson, der 1911 in Bologna mit einem Vortrag zur *philosophischen Intuition* dem Zeitgeist Ausdruck gegeben hatte. Seine Lebensphilosophie

verband sich mit dem Antistatischen der Moderne. Der Prozess des Werdens erschien weitaus wichtiger als die Einrichtung im Bestehenden. Die Futuristen schlossen sich diesen Gedanken an, „weil sie die Legitimation dafür boten, Bewegung und Geschwindigkeit zur Grundlage einer zeitgemäßen Theorie der Gestaltung des Lebens zu erklären“ (Malisch 2014, S. 101).

Einer der prägenden Vertreter war Umberto Boccioni. Im „Manifesto tecnico della scultura futurista“ von 1912 sowie in „Pittura Scultura Futurista. Dinamismo Plastico“ von 1914 fasste er die Programmatik zusammen. Wie könne man erreichen, so seine Leitfrage, dass sich die statische Bildhauerkunst in Bewegung versetzen ließ? Anregungen fand er in den chronofotografischen Arbeiten des 19. Jahrhunderts, mit deren Bildsprache er vertraut war. Boccioni kannte sowohl die Bewegungsfotografien von Muybridge wie auch die Weiterentwicklung durch 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“ (Molderings 2014, S. 32). Folgerichtig suchte Boccioni nach Alternativen zur Technik der Sequenzaufnahme wie auch zum Vogelflug Mareys, die ihm beide noch zu realistisch erschienen.

Die Fotografien Anton Giulio Bragaglias, die im Gegensatz zur eher nüchternen Technik Mareys das Künstlerische betonten, waren ein geeigneter Ansatzpunkt. Durch Langzeitbelichtungen hatte Bragaglia Bewegungsfotografien geschaffen, denen es nicht um die abgebildeten Personen an sich ging, sondern eher abstrakt um „die Durchquerung des Raumes ..., die ein Körper vollzieht“ (Malisch 2014, S. 102). Anders als die Sequenz- und Chronofotografien mit ihrer Abgrenzung der Phasen des Bewegungsablaufes hatte sich Bragaglia durch die Langzeitaufnahme konsequent der *Bewegung selbst* geöffnet. Die analytische Trennung der einzelnen Sequenzen war weniger wichtig als der fließende Effekt. Diesen

Gedanken übertrug Boccioni auf die Skulptur. Es galt, die Bewegung unmittelbar fließend darzustellen und nicht indirekt als Addition einzelner Elemente.

Die Skulpturen Boccionis können in gewisser Weise mit Gemälden Francis Bacons verglichen werden, der in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Serie von Bildern mit impulsiven Körperdrehungen und suggestiven Bewegungswirkungen schuf. Verstärkt wurde der Effekt oftmals durch geometrische Hilfslinien und Spiegel, die den festen Raum markierten. Boccioni hatte manches von dem vorweggenommen, auch indem er die Synchrondarstellung von Perspektiven, wie es nach ihm Picasso zeigen sollte, um den Prozess des Perspektivwechsels selbst erweiterte, also die Bewegung, die sich während der Veränderung des Blickwinkels ergibt.

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“ (Rübel 2014, S. 115). Vor diesem Hintergrund entwickelte sich außerhalb der Akademien eine lebhafte alternative Kunstszene, nicht nur in Italien. Marcel Duchamps Fahrradfelge auf dem Küchenschemel stellte 1913 nicht nur ein dadaistisches Ready-made dar, sondern eine der ersten Plastiken mit beweglichen Elementen. Das sich im Rad ausdrückende Rotationsprinzip löst beim Betrachter Assoziationen einer kinetischen Gedankenkette aus. Schon Marey hatte durch Fäden, die im Raum rotierend umherwirbelten, die dritte Dimension kenntlich gemacht und deren skulpturale Eroberung vorbereitet. Duchamp genügte bereits die Assoziation der Felgenrotation, um den gleichen Effekt zu erzielen. Das Rad auf dem Schemel verwies allein durch sein Drehpotenzial auf mögliche Bewegung und damit den Raum; nach Molderings „die erste kinetische Plastik in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts“



(Molderings 2014, S. 37). Duchamp hielt im Übrigen seine Experimente regelmäßig fotografisch fest.

Im Zeitrafferrückblick wird die ganze Tragweite der Entwicklung deutlich. Im ersten Schritt war die klassische Statue bewegungsrealer geworden, indem mit Hilfe der Fotografie ein dynamischer Vorgang analysiert werden konnte und die Erkenntnisse auf die Skulptur übertragen wurden. Im zweiten Schritt forcierte Boccioni das neue Wissen und schuf eine fließende Form, die stärker als zuvor Bewegung und Multiperspektivität suggerierte. Den dritten Schritt vollzog Duchamp, der das Material des Werkes unmittelbar in (potenzielle) Bewegung versetzte. Später führten die kinetischen Experimente des Bauhauses diesen Ansatz fort und spielten mit der Eroberung des Raumes durch Licht.

### *Die Erweiterung des Skulpturbegriffs*

Die skulpturale Kunst war beweglich geworden, sie nutzte nun 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 alle Sinne des Betrachters. Die figurale Starrheit und Abgeschlossenheit der klassischen Skulptur verkehrte sich in das Gegenteil, die Grenzen des Skulpturverständnisses wurden mehr und mehr erweitert. Schließlich waren es nicht nur komplexe Installationen mit allerlei Überraschungseffekten. 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 dies später noch einmal in den Raum gesellschaftlicher und politischer Veränderungen.

Damit bekam die Frage nach der Beständigkeit der Skulptur bzw. Plastik eine Bedeutung, die sie bei herkömmlichen Kunstwerken bestenfalls unter konservatorischen Gesichtspunkten hatte. Die flüchtige, sich verändernde und imaginierte Skulptur existiert, strenggenommen, nur im Augenblick ihrer Hervorbringung. Diese unmittelbare Vergänglichkeit 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. Sie zeugen vom Geschehen und bilden fortan das konservierte Werk. Ob es sich um Body-Art-Projekte handelt, Land-Art-Skulpturen oder Performances im Großstadttrevier, das künstlerische Ziel lässt sich als integratives Konzept verstehen, das sowohl die Aktion selbst wie auch ihre bildtechnische Aufbewahrung zum Inhalt hat. So wirken die Projekte Christos nicht zuletzt durch ihre vermarktungsfähigen Dokumentationen.

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“ (Molderings 2014, S. 48).

Auch in der Fotografie selbst kam es zu einem erweiterten Verständnis. Die Verleihung des *Goldenen Löwen für Skulptur* (!) im Jahr 1990 an das Fotografenpaar Hilla und Bernd Becher war hierfür ein Symptom. Ihre

akribische Sammlung von Industriebauwerken stellt die Umsetzung einer *Konzeptidee* dar und ist, nicht zuletzt bedingt durch die serielle Präsentation, zur gedanklichen wie materiellen *Skulptur* geworden.

Unabhängig von den Dimensionen Fläche und Raum wird auch hier wieder deutlich, dass Kunst eine Angelegenheit ist, die im Kopf entsteht, zunächst im Kopf des Künstlers oder der Künstlerin, später dann in dem des Betrachters. Letztlich mag dies bei radikaler Betrachtung eine Verwischung der Begriffe Fotografie und Skulptur implizieren. Übrig bleibt der die Kunstgattungen übergreifende Begriff des *Konzeptes*.

Selbst wenn dies in seiner Vereinfachung nicht sämtliche Aspekte der unterschiedlichen Erscheinungsformen berücksichtigt, kann man es als Folge der Distanzreduzierung zwischen Skulptur und Fotografie verstehen, zumal „sich in der Auseinandersetzung mit der Fotografie das skulpturale und räumliche Denken in Richtung eines medienübergreifenden Verständnisses der künstlerischen Praktiken“ (Frohne 2014, S. 77) erweitert hatte. Die Digitalisierung der vergangenen Jahrzehnte hat diesen Prozess gefördert. Die Öffnung des Skulpturbegriffs geht seitdem einher mit einem Selbstverständnis der digitalen Fotografie, die sich als Bestandteil einer künstlichen Welt der Medien ohne Gattungsgrenzen versteht. Während die gegenständliche analoge Fotografie in vielen Fällen noch mit einem naturalistischen Abbildungsparadigma verbunden war, hat sich die digitale Aufnahme von der technisch bedingten Realitätsbindung gelöst.

### *Merkmale des Fotografischen*

Im Jahr 2014 unternahm das *International Center of Photography* in New York den Versuch einer Annäherung an das Wesen der zeitgenössischen Fotokunst (International Center of Photography 2013). Der Titel der Ausstellung ist, wie die Kuratorin Carol Squiers im einleitenden Artikel des Begleitbuchs herausarbeitet (Squiers 2013, S. 9ff.), eine Frage mit

mehreren möglichen Antworten. Meist haben diese mit dem Aufkommen der digitalen und dem weitgehenden Verschwinden der analogen Fotografie zu tun. Insbesondere wurden durch die technologische Revolution neue Fragen nach der ontologischen Qualität des Bildes aufgeworfen.

Schon in den sechziger Jahren gab es im Rahmen der Konzeptkunst den Versuch, die Fotografie in die *Contemporary Art* einzuführen, damals noch auf der Basis analoger Technik. Nach dem digitalen Zeitenwechsel wurden diese frühen Werke noch einmal neu wahrgenommen und eingeordnet. Aus 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 zeigte sich bei Experimenten mit der Polaroidtechnik, deren besonderes Material eine mechanische oder auch chemische Manipulation unmittelbar nach der Belichtung ermöglichte, noch bevor die Entwicklung ihren Abschluss gefunden hatte. Arbeiten von Lucas Samaras zeigen solche Experimente. Mit klassischem Filmmaterial und analoger Kameratechnik experimentierte auch 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 so die Spannung zwischen den Realitäten des mechanisch erzeugten und des gemalten Bildes. Andere verzichteten gänzlich auf die Kamera und gingen, wie zuvor László Moholy-Nagy, den Weg der direkten Belichtung des Fotopapiers.

Trotz Verdrängung der analogen Fotografie durch ihre digitale Nachfolgerin und des damit einhergehenden Verschwindens der

entsprechenden Materialien nehmen manche Künstler auch heute Bezug auf die historisch gewordenen Techniken und entwickeln diese 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 von verschiedenen Seiten schräg mit dem Blitz belichtet. Auf diese Weise entstehen grafisch anmutende Werke, die abstrakt wirken, dem Betrachter aber auch die gedankliche Konstruktion von Grashalmen ermöglichen. Anders Marco Breuer, der die Emulsion des Fotopapiers durch gezielte Eingriffe manipuliert. 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 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 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 genannten Werken, dass sie der analogen Welt angehören. Obwohl es die Materialien jener Zeit in einer zunehmend exklusiver werdenden Nische zum Teil 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, Dateien, den Scan, die Speicherkarte und den Monitor. Die New Yorker Ausstellung hat gleichwohl gezeigt, wie sich das analoge Spiel mit Materialität und Immaterialität in der digitalen Welt auf neue Weise

fortsetzt. Travess Smalleys gestaltet Fotocollagen medienübergreifend mit Hilfe von Scanner, farbigem Papier und Schere, Seiten aus Printmagazinen und der Bearbeitungspalette von Photoshop. Den Schlusspunkt bildet als *Original* eine Datei, von der er als Unikat häufig 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 ihn aufgrund der polyperspektivischen Zusammenfassung sämtlicher Sichtweisen an einen „Gott, der die Welt beobachtet“ (Rafman 2013, S. 41). Andere Beispiele für digitale Bearbeitungstechniken sowie Mischformen mit der analogen Welt ließen sich hinzufügen.

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

Manche Fotografen scheinen bemüht, die Geschichte des Mediums gedanklich beiseite zu legen und sozusagen noch einmal neu zu beginnen. Die damit verknüpften Reflexionen führen nicht selten zur 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 musste, ist dies bei der digitalen Datei nicht der Fall. Deren Daten können durch die Belichtung des Kamerasensors entstanden sein oder zusätzlich durch die Bildbearbeitung am Rechner, aber auch 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, egal ob analog oder digital, nicht jedoch die Verwendung von Kamera und Objektiv.

Fotogramme und Ähnliches gehören deshalb dazu. Auch dokumentierte die Ausstellung den Übertritt der Fotografie aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum, ob durch Manipulation der, wenn auch dünnen, Filmschicht, durch Präsenz im Rahmen von Objektkunst oder als räumlich frei geformtes Werk. So neu war 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 neu aufgeworfene Frage nach der ontologischen Qualität des fotografischen Bildes verdient eine nähere Betrachtung. Wurde dem analogen Bild ein Beweischarakter zugeschrieben, weil sich infolge der Lichtabstrahlung die vor der Kamera befindlichen Dinge im Negativ eingepägt hatten, so ist dies nicht weit vom Prinzip der Gusstechnik in der Bildhauerei entfernt. Zunächst wird ein Objekt als Tonform modelliert. Anschließend wird ein Abdruck genommen, der als Gussform dient. Wie beim fotografischen Verfahren wird aus diesem Negativabdruck anschließend das Positiv gebildet, bei der Plastik etwa als Bronzeguss. Die Dreischritte ähneln sich, und „es ist diese Übertragung von Materie zu Materie, die einen Vergleich der Fotografie mit den in der Bildhauerei üblichen Gussverfahren provoziert“ (Tietenberg 2014, S.130). Darüber hinaus gibt es weitere Gemeinsamkeiten. Solange das fotografische Negativ und die abgenommene Form des 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 kaum als Originale bezeichnet werden.

Die von manchen Museen genutzte Bezeichnung *Abguss-Sammlung* ist korrekt, da sie den Charakter der ausgestellten Dinge wahrheitsgetreu hervorhebt. Darüber hinaus lädt sie den Besucher zur Reflexion über deren Entstehungsbedingungen ein. Fotogalerien halten hingegen gerne am Einzigartigkeitsversprechen fest. 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 auch nicht ganz 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 die von Hand hergestellten Abzüge eines Negativs durchaus unterscheiden. In diesem Fall gibt es mehrere Bildversionen, wie etwa im Werk von Ansel Adams nachvollzogen werden kann. Dennoch gilt: Grundsätzlich einzigartig ist ausschließlich das Filmnegativ.

Bisher wurden die Gemeinsamkeiten zwischen dem fotografischen Negativ und der plastischen Gussform betrachtet. Das Statische des vom Künstler geschaffenen Tonmodells und das Flüchtige des fotografischen Augenblicks weisen dennoch jenseits ihrer Gemeinsamkeiten eine Reihe von Unterschieden auf. Bei einer solchen Betrachtung geraten dann auch die Spannungen in den Blick, die sich im Übrigen bei der künstlerischen Begegnung beider Medien 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" (Tietenberg 2014, S. 136f.). Der hier gemeinte Charakter der Fotografie gilt jedoch nur für die analoge Technik. Die digitale Fotografie arbeitet ausschließlich mit einem virtuellen Positivverfahren.

Während es im Negativfilm bei der Belichtung und der späteren Entwicklung zu einer Reaktion kommt, die weder umkehrbar ist noch nachträglich manipuliert werden kann, ohne Spuren zu hinterlassen, wird bei der digitalen Aufnahme eine Fotovoltaikreaktion des Sensors ausgelöst. Diese Information wird auf der Speicherkarte in Form einer Datei festgehalten, die im Nachhinein ohne Eingriff in die materielle Beschaffenheit des Datenträgers verändert werden kann. Bei der digitalen Fotodatei handelt es sich damit nicht um ein Beweismittel für das *Es ist so gewesen* wie beim Negativfilm, sondern um eine flüchtige Angelegenheit ohne direkte materielle Manifestation.

Trotz ihrer grundlegenden Bedeutung wird die Differenz zwischen der analogen und der digitalen Fotografie in vielen foto- und medientheoretischen Beiträgen nicht oder nur am Rande berücksichtigt. Die New Yorker Ausstellung „*What is a Photograph?*“ war da eine Ausnahme. Andere verzichten hingegen auf eine solche Unterscheidung. Für die digitale Fotodatei trifft, im Gegensatz zum Negativfilm, ein zwingender Realitätsbezug jedoch nicht zu. Ihre Datei weist darüber hinaus keinerlei Materialität auf. Sie bleibt *unsichtbar*. „Mit der Digitalisierung der bildgebenden Verfahren verliert die Fotografie ihr plastisches Moment“ (Frohne 2014, S. 81). Sie findet nun in einem virtuellen medialen Raum statt, und solange kein Print erfolgt, bleibt sie substanzlos. Da kein dem Negativ vergleichbares Substrat *angefasst* werden kann, unterscheidet sie sich auch grundlegend von der Materialität einer plastischen Gussform. Die Betrachtungen zur Ähnlichkeit der

Negativ-Positiv-Technik von Fotografie und Skulptur sind deshalb mit der Digitalisierung weitgehend Geschichte geworden.

### *Fotografie als Bestandteil des konstruktivistischen Kunstkonzepts*

Die zeitgenössische Kunst wird vielfach als Ausdruck eines *Anything goes* wahrgenommen. Die traditionelle Unterscheidung der Disziplinen scheint aufgehoben und die Vermischung von Techniken, Materialien und Medien ist an der Tagesordnung. Der Betrachter ist deshalb gefordert, seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Analyse statischer Werkelemente wie auch gleichermaßen höchst flüchtiger oder performativer Anteile zu richten. Sein Blick *macht* schließlich erst das Werk.

Sehen ist ein komplexes Geschehen, bei dem nicht einfach eine externe Realität auf der Netzhaut wiedergespiegelt und dann im Gehirn gespeichert wird. Vielmehr handelt es sich um einen aktiven kognitiven und damit konstruierenden Prozess. Sehen ist gleichermaßen ein optischer wie ein mentaler Vorgang. Wir deuten und interpretieren die Lichtreize, die durch unsere Augen wahrgenommen werden, und gleichen sie mit bekannten Schemata ab, um so schließlich eine Vorstellung von dem zu gewinnen, was sich vor uns abspielt. Wir *machen* uns im wahrsten Sinne des Wortes ein Bild, meist durch den Vergleich mit bereits Bekanntem. Und wenn uns dafür noch kein Schema zur Verfügung steht, so müssen wir uns das Wahrgenommene mitunter mühsam erschließen. Wir befinden uns hier im Übrigen mitten in der Sphäre der Kunst.

Zwar ist der konstruktivistische Ansatz grundsätzlich auf jede Form von Kunstwahrnehmung anwendbar, aber 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 Skulptur ist der Raum die Existenzvoraussetzung. Ob es die Bewegung des Objektes im Raum selbst ist oder dessen Umrundung, um es von allen Seiten betrachten zu

können, in allen Fällen bezieht der geistige Prozess der Werkerschließung alle Dimensionen unmittelbar in die Interpretation ein. Bei der Fotografie hingegen ist gerade das Fehlen der dritten Dimension Grund dafür, dass sich der Betrachter in besonderer Weise mit ihr befassen muss. Jede Fotografie, sofern sie nicht eine flächige Vorlage reproduziert, bringt durch die Reduzierung von - wenn man die Zeit als Dimension hinzurechnet - vier auf zwei Dimensionen eine Abstraktion mit sich, die vom Betrachter rückübersetzt werden muss. Die Dimensionen werden beim Entschlüsseln rekonstruiert, also gedanklich wieder hinzugefügt. Dies gilt für alle dokumentarisch angelegten Fotografien, aber selbst für die Abbildung nichtmaterieller Skulpturen, denn auch bei der fotografischen Fixierung kinetischer Lichtspiele kann im Blick des Betrachters ein dreidimensional wirkender Raum entstehen. „Der plastische Effekt des Lichts genügt als Auslöser für die Herausbildung einer Skulptur im Raum, was mit einer optischen Illusion von Plastizität gleichgesetzt werden kann“ (Frizot 2014, S. 69). Durch Fotografie kann eine Plastik *geschaffen* werden.

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

analogen Fotografie herangezogen werden kann, nicht jedoch bei der digitalen.

Die digitale Fotografie steht, soviel noch zum Schluss, dem freien Charakter der Kunst näher als ihre analoge Vorgängerin. Sie kann keinen zwingenden Anspruch auf eine Realitätsabbildung erheben, ist aber auch nicht mehr an die Wirklichkeit gebunden. Der noch von der analogen Arbeit mit dem Negativfilm reklamierte Realitätsbezug ist bei der elektronischen Bildspeicherung obsolet geworden. Man darf von der digitalen Fotografie keine Objektivität erwarten, und es geht auch nicht mehr darum, was eine Fotografie *an sich* darstellt. Der Betrachter muss sie deuten und kann sich nicht auf ein Wirklichkeitsvorbild verlassen. Die digitale Fotografie erfüllt damit noch stärker als ihre analoge Vorgängerin alle Bedingungen, um im Rahmen eines erweiterten Kunstverständnisses mitspielen zu können.

#### Literatur:

Akademie der Künste Berlin (2014): *Lens Based Sculpture – Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*; Suhrkamp, Frankfurt am Main

Frizot, Michel (2014): *Skulptur zwischen visueller Anschauung und Fotografie*, in: Akademie der Künste, a.a.O.

Frohne, Ursula (2014): *Skulptur seit Erfahrung der Fotografie. Kristallisationen plastischen und fotografischen Denkens*, in: Akademie der Künste, a.a.O.

International Center of Photography (2013): *What Is a Photograph?*, Prestel Publishing, New York

Malisch, Friedemann (2014): Avantgarde als Antizipation. Futuristische Experimente zwischen Fotografie, Skulptur, Raum und Medien, in: Akademie der Künste, a.a.O.

Molderings, Herbert (2014): *lens based sculpture* – Der Beitrag der Fotografie zur Experimentalisierung der Skulptur, in: Akademie der Künste, a.a.O.

Rafman, Jon (2013), zit. nach Squiers, Carol: a.a.O.,

Rübel, Dietmar (2014): Die Fotogenese der Skulptur (molekulare Gemeinschaften), in: Akademie der Künste, a.a.O.

Squiers, Carol (2013): What Is a Photograph?, in: International Center of Photography, a.a.O.

Tietenberg, Annette (2014): Von der Gussform zur Fotografie – und umgekehrt, in: Akademie der Künste, a.a.O.

Version 2.0

© Ulrich Metzmacher 2019