

Rainer Groh

Kunst zum Sitzen

Warum man sich für moderne Kunst nicht bewegen muss

Thelem Universitätsverlag

Rainer Groh

KUNST ZUM SITZEN

*Warum man sich für moderne Kunst
nicht bewegen muss*

THELEM

Impressum / Bibliografische Informationen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Da-
ten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-95908-577-9

2023 © THELEM

Universitätsverlag und Buchhandlung GmbH und Co. KG

Hüblerstr. S26 | D-01309 Dresden

Tel.: 0351/4721 463 | Fax: 0351/4721 466

Internet: www.thelem.de

Satz: Rainer Groh

Lektorat: Marie-Luise Redlich

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.

Printed in Germany.

Zum Geleit

Im Jahr 2016 erschien im Thelem Verlag Dresden das Lehrbuch *Ikonografie der Interaktion*. Hier wird die kunstgeschichtliche Basis der heutigen, bildgestützten Interaktion mit Computersystemen beschrieben. Bereits während der Untersuchung der Abbildungs- und Projektionsverfahren rückte mehr und mehr die Frage ins Zentrum, welche Rolle die Betrachtenden im Zusammenspiel mit Werken der bildenden Kunst spielen. Dabei geht es weniger um den Verstehensprozess von Bildwerken. Vielmehr sollen die strukturellen Relationen im Bildraum unter Einbeziehung des Publikums analysiert werden: Wie werden wir in den Bildraum eingebunden und zu welchem Verhalten motiviert? Diese leibbasierte Werk-Betrachter-Relation veränderte sich im Verlauf der Geschichte, wobei ein besonders tiefgreifender Umbruch zum Ende des 19. Jahrhunderts geschah. Im Ergebnis der Entwicklung ist die Werk-Betrachter-Relation eine offene, oder besser gesagt eine beliebige. Man könnte meinen, etwas wäre verloren gegangen. Nun kündigt sich ein neuer Umbruch an: Wenn wir, unterstützt von künstlicher Intelligenz, Szenarien der virtuellen Realität betreten, dann muss unsere Rolle neu definiert werden. Kann das Publikum wieder einbezogen werden? Wo in der Geschichte können wir anknüpfen, falls wir erneut mit Kunst eine Beziehung eingehen wollen, die nicht primär auf Diskursen oder Interpretationen beruht?

Beruhigend ist, dass die Rezipienten – also wir – den konstanten Part im großen Transformationsprozess spielen. Wir ändern zwar unter Umständen unser Denken, aber nicht die Formen unserer Wahrnehmung. Ob nun laufend, stehend oder sitzend – das vorliegende Buch stellt ein Plädoyer für das Denken im Strukturellen dar. Die Struktur bildet das »Scharnier« zwischen Kunst und Informatik – und letztere spielt gegenwärtig eine große Rolle. Ein Treffen beider scheint unausweichlich, wobei dies nicht auf der Ebene des Narrativen, des Symbolischen oder des Ideologischen passieren wird. So weit ist die

künstliche Intelligenz noch nicht. Das vorliegende Buch sei als Bestandsaufnahme am Vorabend der eigentlichen Durchdringung von Informatik und Kunst aufzufassen.

Für den Umgang mit Quellen gilt, dass innerhalb wörtlicher Zitate die jeweilige Rechtschreibregelung übernommen wurde. Teile des erwähnten Buches *Ikonomie der Interaktion* werden in angepasster Form in den Kapiteln 3, 4 und 7 verwendet. Für die Abbildungen gilt: Die Werke der Alten Meister finden sich zur freien Verwendung in verschiedenen Datenbanken. Schwieriger ist es, die Abbildungsrechte für zeitgenössische Werke zu erlangen. Bei Werkverweisen ohne Abbildung wird empfohlen, eine Online-Suche zu nutzen, die in der Regel zu raschen Ergebnissen führt. Explizit sind mit diesem Buch alle Geschlechter angesprochen, zur besseren Lesbarkeit wird das Maskulinum verwendet.

Rainer Groh

KUNST ZUM SITZEN

Warum man sich für moderne Kunst nicht bewegen muss

Inhalt

Zum Geleit

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | Fragen eines bewegten Betrachters | 11 |
| 2 | Avantgarde für immer | 21 |
| 3 | Sehen, Gehen, Verstehen | 49 |
| 3.1 | Das Haus als Bühne | 50 |
| 3.2 | Die Kuppel als Darsteller | 72 |
| 3.3 | Der Mensch im Mittelpunkt | 111 |
| 3.4 | Der Leib des Betrachters | 122 |
| 4 | Wie alles begann | 129 |
| 4.1 | Theater und Mnemotechnik | 131 |
| 4.2 | Logik und Schrift | 139 |
| 4.3 | Höhle und Karte | 145 |
| 5 | Kultur-Technik | 153 |
| 5.1 | Projizieren | 154 |
| 5.2 | Färben | 158 |
| 5.3 | Drucken | 162 |
| 5.4 | Vermessen | 164 |
| 5.5 | Bauen | 172 |
| 5.6 | Fotografieren | 174 |
| 6 | Geschwindigkeit des Sitzens | 181 |

| | | |
|-----------|-------------------------------|------------|
| 7 | Laufen und Lesen | 187 |
| 7.1 | Immersion und Emersion | 189 |
| 7.2 | Laufen | 191 |
| 7.3 | Lesen | 192 |
| 7.4 | Be-Greifen | 197 |
| | | |
| 8 | Tanzen und Singen | 203 |
| 8.1 | Tanzen | 203 |
| 8.2 | Singen | 205 |
| 8.3 | Töne setzen | 208 |
| | | |
| 9 | Algorithmen des Bildes | 217 |
| | | |
| 10 | Wieder aufstehen | 237 |
| | | |
| 11 | Bildnachweis | 247 |
| | | |
| 12 | Literaturverzeichnis | 249 |

I Fragen eines bewegten Betrachters

Angesichts eines bedeutenden Kunstwerkes nutzen wir die Redewendung, dass wir »ergriffen« oder »gefesselt« sind. Unseren Gemütszustand drücken wir durch metaphorische Wendungen aus, die auf leiblicher Erfahrung beruhen. Doch bei der Frage nach den Gründen der Ergriffenheit werden zuerst inhaltliche Aspekte benannt, seien es nun religiöse, politische oder allgemein kulturelle. Sobald im Gemälde oder in der Skulptur eine entsprechende Geschichte erkannt wird, beginnen wir zu werten und zu deuten – manchmal erst nach dem Lesen des Werktitels oder des Künstlernamens. Ein solcher Zugang zum Werk kann als naiv oder konventionell bezeichnet werden. Wobei dies nicht abwertend gemeint ist, stellt dies doch eine gängige Form der Annäherung dar, die auf der Decodierung des visuellen Zeichensystems und dem Studieren der textlichen Annotationen beruht. Jedoch das Vordringen in die Werkstruktur, in ihren Aufbau und ihre Syntax kann als professionelle Analyse bezeichnet werden. Hierbei stößt man rasch auf physische, geometrische oder leibliche Zusammenhänge ohne jeden politischen oder religiösen Tenor.

Man stelle sich ganz praktisch vor, in der Hamburger Kunsthalle zu Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* gelangt zu sein: Ein Höhenzug in der dunstigen Ferne bildet den Horizont, mithin eine zutiefst »menschliche« Linie, die unsere Augenhöhe meint. Auch der Kopf von Friedrichs Wanderer befindet sich auf dieser Linie. Entsprechend können wir uns sowohl in die Perspektive des Wanderers als auch jene des Malers hineinversetzen. Die Aneignung des Bildraums ist möglich, auch wenn sich unser Kopf möglicherweise nicht auf Höhe des Bildhorizonts befindet. Das kleine Beispiel zeigt, was mit den »leiblichen Zusammenhängen« gemeint sein kann. So gibt es zahlreiche Ausprägungen der Verbindung der Werke mit

ihrem Publikum – dynamische und statische. Nach Darlegung und Diskussion der Vielfalt der Möglichkeiten wird besser verständlich, was gemeint ist, wenn von Hinwendung, Ausrichtung, Balance, Verdeckung, Gleichgewicht oder Spannung gesprochen wird. Die im Untertitel des Buches provokant gestellte Frage zielt in die Gegenrichtung: Warum muss sich der Betrachter moderner Kunst nicht bewegen? Oder wie der »bewegte Betrachter« fragt: Warum ist die leibliche Werk-Betrachter-Relation heute offener als bei vormoderner Kunst, sodass der Betrachter sogar »irgendwo« sitzen kann? Die Beantwortung der Fragen führt zwangsläufig zu einem Gang durch die Geschichte.

Die moderne Kunst, oder sprechen wir besser von der Kunst der Spätmoderne, war nicht so plötzlich da, wie es die Fülle der Manifeste vermuten lässt. Anders gesagt, Veränderungen vollziehen sich kontinuierlich und sind oft Folge plausibler Impulse aus Technik, Wissenschaft und Kultur: Evolution statt Revolution. Wenn am Ende die titelprägende Frage beantwortet ist, soll auch nach den Konsequenzen für die Arbeit mit zeitgenössischen digitalen Technologien der Bild-erzeugung gefragt werden. Denn gerade die neuen virtuellen Bildräume laden den Betrachter zu physischer Teilnahme ein. Was können die Jungen von den Alten Meistern lernen?

In aller Kürze sollen die Disziplinen, die sich mit den strukturellen Merkmalen eines Werkes befassen, benannt werden: Die Wahrnehmungstheorie ermöglicht die Analyse des Verhaltens der Betrachtenden. Die Kompositionslehre beschreibt den formalen Aufbau eines Werkes. Die Geometrie liefert die Werkzeuge zur mathematischen Vermessung und Abstraktion sowohl flächiger Werke als auch räumlicher Szenarien. Der eben eingeführte Begriff der Struktur ist geeignet, eine abstrakte Plattform zwischen den bildorientierten Disziplinen zu bilden. In seiner offenen systemtheoretischen Definition wird Struktur als „Aufbau eines Systems“ bezeichnet, mit dem Zweck eine Funktion zu realisieren. In unserem Fall geht es um eine kommunika-

1 Fragen eines bewegten Betrachters

tive Funktion. Diese Struktur setzt sich aus „Elementen und Relationen“ zusammen (HÖHNE 1982, 30). Die Offenheit dieser Definition lässt die Anwendung des Strukturbegriffs in verschiedenen Domänen zu. DOBBERSTEIN erhebt ihn gar zu einem Mittel, um „Brückenkonstruktionen zwischen ontischer Sicherheit und relativistischem Abgrund zu erbauen“ (DOBBERSTEIN 2000, 40). Des Weiteren wird in diesem Essay zwangsläufig von Leib und Leiblichkeit bzw. von »Entleiblichung« die Rede sein. Letzteres soll bitte nicht als Entleiben verstanden werden, vielmehr geht es um die Entkoppelung des Betrachter-Leibes vom Werk und dessen räumlicher Struktur.

Den geneigten Lesern wird bereits hier nicht entgangen sein, dass ich den zentralen Schwerpunkt »oldschool« setze. Mein Bottom-up-Ansatz beginnt in der Struktur, beschreibt die Relation der bildnerischen Elemente und endet, wenn angebracht, im Bereich der Interpretation. Das Ermitteln der »bedeutungsfreien« Elemente und ihrer Merkmale ist die Voraussetzung für Querverbindungen zu anderen Disziplinen und deren Repertoires.

Gestatten Sie mir nun eine Schilderung der Fundamente dieses Buchprojektes: Ich hielt rund zwanzig Jahre lang Vorlesungen zur Mediengestaltung an der Technischen Universität Dresden. In den ergänzenden praktischen Fächern wollten wir die jungen Leute befähigen, die gestalterischen Grundlagen beim Entwurf interaktiver Systeme anzuwenden. Außerdem sollten sie die kulturhistorischen Bedingungen ihrer Lösungen verstehen. Dabei entstanden eine Fülle an Skripten und ein Lehrbuch (vgl. GROH 2016). Konsequenterweise erscheint es nun, die gewonnenen Einsichten auch für Fachfremde und Interessierte aufzubereiten und zu ordnen. Das zweite Fundament besteht in einer disziplinübergreifenden Sicht und diese hat etwas mit meiner Biografie zu tun: Wenn man wie ich in den 1980er Jahren an der Burg Giebichenstein in Halle Produktdesign bzw. Gestaltung studierte, dann kam es auf vielfältige Weisen zur Berührung mit Kunst: Es fanden Vorlesungen über die Geschichte der Kunst statt,

Exkursionen führten in Ausstellungen oder zu architekturhistorisch bemerkenswerten Orten, und schließlich war es das allgemeine Fluidum an der Burg, welches die Grenze zwischen Kunst und Gestaltung durchlässig machte. Es war geradezu spürbar, dass die Gründung der Schule im Jahr 1915 auf einer integrativen Idee beruhte. Wie in einer mittelalterlichen Bauhütte und Werkstatt führt der zu entwerfende Gegenstand – sei es ein Wasserspeier oder gar die ganze Kirche – die Gewerke und Disziplinen zusammen. Diese Idee wurde in jenen Tagen noch durch einige der älteren Lehrkräfte weitergetragen und im praktischen Handeln an die Studierenden vermittelt. Mit *Werkkunst* kann das ursprüngliche Ziel auf den Begriff gebracht werden (vgl. LUCKNER-BIEN 2015).

Ganz in diesem Sinne gab es eine bildnerische Grundlehre, die durch den Künstler Lothar ZITZMANN seit den 1950er Jahren aufgebaut wurde und bis in die 1990er Jahre Anwendung fand (vgl. ZITZMANN 1990). Zitzmanns methodische Idee bestand darin, dass die Vielfalt und Komplexität gestalterischer und künstlerischer Problemstellungen einerseits in kleine überschaubare Einheiten zerlegt wird und andererseits Aspekte der Anwendung oder Deutung weitgehend ausgeschlossen werden. Es ging somit um Abstraktion im Sinne eines Freilegens der geometrisch-formalen Strukturen und der kompositorischen Ordnungsprinzipien. Ähnliche Lehrkonzepte prägten das Grundstudium an mehreren Hochschulen in Deutschland: So an der Hochschule für Gestaltung Ulm bis in die 1960er Jahre, an der Hochschule für Gestaltung Offenbach oder der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bis in die 1990er Jahre. Die Lehre, die ich für mich gezogen habe, besteht darin, dass zu den strukturellen und kompositorischen Merkmalen eines Werkes auch die projektiven gehören. Die Abbildungsverfahren sind mit der Werkstruktur verbunden.

Nun kommen die Betrachtenden mit all ihrer Leiblichkeit ins Spiel. Man denke erneut an das Beispiel *Wanderer über dem Nebelmeer*. Der Horizont, eigentlich nur eine Trennlinie, ist ein wichtiges komposito-

1 Fragen eines bewegten Betrachters

risches Element zur Gliederung der Bildfläche, jedoch auch ein visueller Anker im Raum – für Caspar David Friedrich und für uns.

Doch war die eben geschilderte Einheit der Lehre seit den 1970er Jahren an der Burg bereits weitgehend passé. Die Zeit der vollständigen Trennung der Disziplinen war für mich spätestens 1990 gekommen. Die ökonomischen Bedingungen, die begleitenden Diskurse und die Praxis des Realisierens und Verwertens divergierten in starkem Maße. Damit soll gesagt werden, dass Auffächerungen wie auch Verschmelzungen der Disziplinen, Stilrichtungen, Kunstgattungen und Medien im gesamten Verlauf der Kulturgeschichte feststellbar sind. Dennoch kann ein Betonen des Allgemeinen und Verbindenden mehr als nur romantisch begründet werden: Also wollen wir das Spektrum der Künste als einen gleichbreiten Strom, in welchem sich die Veränderungen vollziehen, auffassen. Wird weiterhin die Metapher eines Erhaltungssatzes eingeführt, dann hilft diese, Neues als verwandeltes Altes aufzufassen. Nichts entsteht aus einem Vakuum und nichts kann verschwinden. Begründbar ist die Metapher sehr einfach: Der Mensch als Sender und Empfänger aller künstlerischen Botschaften kann hinsichtlich seiner sensuellen Verfassung und kognitiven Fähigkeiten als relativ konstant betrachtet werden, zumindest über den hier interessierenden Zeitraum der letzten 2500 Jahre. Der Mensch setzt den Rahmen, was jedoch nicht ausschließt, dass sich – im Unterschied zu den anthropologischen Konstanten oder physiologischen Invarianten – natürlich auch kulturell und sozial bedingte Veränderungen in den Handlungsweisen, Rollenbildern oder Ritualen vollziehen. Letztere sind neben Technologien und Produktionsverhältnissen ebenfalls Treiber der Veränderungen innerhalb des »gleichbreiten Stroms«. DOBBERSTEIN stellt fest: „Wahrnehmung hat zweifach Geschichte; eine biologische und eine kulturelle. Die erste beginnt weit vor der Menschheitsgeschichte und wird dann auf eine eigenartige Weise fortgeführt. Die Sinnlichkeit ist dem Intellekt voraus“ (DOBBERSTEIN 2000, 236).

Die Idee eines Erhaltungssatzes ist auch in Marshall MCLUHANS berühmtem, wie auch rätselhaftem Diktum aus dem Jahre 1967 versteckt: »Das Medium ist die Botschaft«. Medien zitieren einander, oder wie MCLUHAN es ausdrückt: Der „>Inhalt< jedes Mediums [ist] immer ein anderes Medium“ (MCLUHAN 1997d, 113). Dabei ist festzuhalten, dass es ihm nicht um konkrete Inhalte wie Daten oder Fakten geht, sondern um formale und strukturelle Merkmale. Besonders eindringlich schildert MCLUHAN die Relation von geschriebener und gedruckter Schrift in seinem vielzitierten Aufsatz *Die Gutenberg-Galaxis* (MCLUHAN 1997c, 84 ff.).

Mancher wird sagen, dieser Ansatz sei nicht neu. Der Einfluss von Druckpresse oder Fotoapparat auf die Kultur wurde in vielfacher Hinsicht untersucht. Neu ist, den Ansatz in der ganzen Breite und möglichst bruchlos »auszurollen«, eben im Sinne MCLUHANS. Es kann auch an einen anderen Vordenker angeknüpft werden: Walter BENJAMIN. Der Titel seines Essays *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, veröffentlicht 1936, spricht bereits für sich. BENJAMIN fokussiert auf das Medium Film und zeigt dessen Abhängigkeit von der „Veränderung der Produktionsbedingungen“, bzw. vom „Unterbau“ (BENJAMIN 2011, 9). An diese Methode schließen meine Darlegungen an.

Das eben Festgestellte dient der Einstimmung. Meine integrative Perspektive auf die Kunst soll deutlich werden. Doch zurück zur Kernfrage: Im Untertitel wird schroff die These verkündet, man müsse sich für moderne Kunst nicht bewegen. Wir könnten auch maßvoll behaupten: Moderne Kunst verlangt nach einem ruhenden Betrachter. Oder anders formuliert: Falls es zur Relativbewegung kommt, meinetwegen bei der Umrundung einer Skulptur oder bei der Inspektion eines Details, dann ist die Relation individuell und frei wählbar, und das heißt wiederum, dass die Bewegung keiner besonderen zeitlichen und räumlichen Bedingung folgt. Die Eingangsthese kann entspre-

1 Fragen eines bewegten Betrachters

chend präzisiert werden: Die zeitgenössische bildende Kunst verlangt nach Betrachtern, deren Bewegungen bedeutungslos sind. Diese These impliziert, dass es in früheren Zeiten nicht so war und dass es eine Entwicklung gibt, die hin zu einer spezifischen Werk-Betrachter-Relation führt, in der weder die Leiblichkeit noch die räumlichen Bewegungsmuster des Betrachters relevant sind. Es entstand also ein Wahrnehmungs- und Darstellungsraum der Spätmoderne und der zeitgenössischen Kunst, der offen und flexibel ist. Es erscheint mir notwendig, die Ursachen dieser Entwicklung zu bestimmen, die Leserinnen und Leser mögen dabei jedoch keine strenge Chronologie erwarten: Das Thema wird unter wechselndem Blickwinkel umkreist. Was ist im Einzelnen in diesem Buch zu erwarten?

In Kapitel 2 wird die Relevanz der Darlegungen begründet. Die Spätmoderne, genauer die Kunst des 20. Jahrhunderts, wird flankiert durch zahlreiche theoretische Positionen, die ihr den Nimbus eines Qualitätssprungs verleihen. Avantgarden haben sich in zahlreiche Richtungen aufgemacht, um immer auf ein Neues die tradierten Darstellungsformen zu hinterfragen respektive zu dekonstruieren. Diese hohen Ansprüche und nicht enden wollenden Innovationen machen misstrauisch, sodass eine Relativierung erfolgen muss.

Mit Kapitel 3 beginnt das eigentliche Buch: Wir springen mitten hinein in die Kunstgeschichte, zum Beginn der Neuzeit um 1400. Das »Bild der Renaissance« wurde schon oft als Paradebeispiel für den Einfluss von wissenschaftlichen Erkenntnissen benutzt. Doch es erfolgt eine Vertiefung: Von diesem Punkt aus ergibt sich ein aufschlussreicher Blick sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. In der Renaissance wurden noch heute gültige Standards des Darstellens etabliert, die allesamt auf einem dynamischen Betrachter beruhen. Dabei soll eine Kategorisierung und Verallgemeinerung erfolgen, eine gehörige Dosis Geometrie wird beigemischt. Kapitel 3 endet mit einer Definition des »Bildes der Renaissance«. Eine Zeitreise zum Beginn der klassischen Periode der griechischen Antike wird in Kapitel 4 vorgenommen. Davon ausgehend lassen sich die Wurzeln

des Bildes der Renaissance deutlich beschreiben. Diese Verwurzelung ist breit zu sehen; sie reicht von der Gedächtniskunst bis zur Architektur. In der klassischen griechischen Antike werden jene Veränderungen eingeleitet, die für die weitere Schilderung relevant sind. Kapitel 5 zeigt Kultur-Techniken auf, die zur Entwicklung der Werk-Betrachter-Relation beigetragen haben: Welchen Beitrag leisten Uhren, Kraftfahrzeuge oder bewegliche Lettern? Die Industrialisierung bzw. die im Verlauf des 19. Jahrhunderts gemachten Entdeckungen stehen im Vordergrund von Kapitel 6. Wie entstand ein Bewusstsein für die Relativität von Bewegung und Ruhe? Kapitel 7 dient wie Kapitel 3 der Begriffsbildung und Verallgemeinerung, die Text-Bild-Relation wird dabei als ein bis heute spannungsvolles Grundverhältnis im Lichte der Werk-Betrachter-Relation diskutiert. In Kapitel 8 werden die zur bildenden Kunst »parallelen Welten« in die Gesamtbeachtung eingeordnet: Gibt es Analogien zur Entwicklung der Bildformen in Musik oder Dichtkunst? Kapitel 9 schließt versöhnlich: Welche Lektion kann mit Blick auf die digitale Bilderzeugung und Interaktionsgestaltung gelernt werden? Das abschließende Kapitel 10 gibt einen Ausblick und skizziert, wohin die Entwicklung führt, wenn über die Standards »konventioneller« Digitalisierung hinausgegangen wird. Im Sinne von *Lessons Learned* schließen alle Kapitel mit einem kurzen Resümee ab.

Eine letzte Warnung sei ausgesprochen: Da sich die Abhandlung im Grenzbereich zwischen Kunst und Technik, respektive Kunst- und Technikgeschichte bewegt, wird es sich nicht umgehen lassen, Arbeitsbegriffe einzuführen und zu definieren, die beim inhaltlichen Bewältigen des Spagats über die Disziplingrenzen behilflich sein sollen. Besonders Kapitel 3 enthält zahlreiche, kursiv gesetzte Definitionen. Dies mag für einen Essay, der einem breiten Publikum gewidmet ist, ungewöhnlich sein, doch erscheint eine Begriffsbildung unumgänglich. Vielleicht nimmt die Leserschaft so manchen Begriff mit in andere Gebiete – hoffentlich!

1 Fragen eines bewegten Betrachters

Trotz aller Terminologie ist eine gewisse Unschärfe aufgrund der Inhomogenität und Interdisziplinarität des Gebietes unvermeidlich. Diese Problematik nimmt im Übergang von der klassischen Moderne zur Spätmoderne zu. Während mit *klassischer Moderne* noch eine Epoche bezeichnet wird, die auf künstlerischer oder kultureller Praxis beruht, umfasst *Spätmoderne* alle gesellschaftlichen Sphären. Der Rückzug auf die Struktur ist dabei als Rettungsring im »Meer des Ungefähren« zu verstehen.

Mit dem vorliegenden Buch wird das Ziel verfolgt, der inhaltsorientierten Bildbeschreibung etwas entgegenzusetzen. Es sind gerade die strukturellen, kompositorischen und geometrischen Merkmale, die im Verborgenen – weil nicht inhaltlich zu fassen – für Spannung und bildnerische Vollkommenheit sorgen. Sie tun das nicht nur in der Fläche bzw. Bildebene, nein – auch im gesamten Bildraum. Alle, die betrachtend diesen Raum betreten, werden einbezogen und ergriffen; sie sind Elemente des Bildraums. Eine Alltagsentdeckung zum Abschluss dieser Einleitung macht darauf aufmerksam, dass die Auflösung dieser Idylle unter dem Einfluss sozialer Medien forciert wird. Wenn BAUER unter Verweis auf SAEHREND und KITTL feststellt, dass heutige Besucher „durchschnittlich nur elf Sekunden vor einem Kunstwerk“ verbringen, dann liegen die Ursachen hauptsächlich in der Digitalisierung und speziell in der Nutzung »sozialer Medien« (BAUER 2021, 58 und vgl. SAEHREND; KITTL 2016). Dabei spielt die Struktur des Werkes nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Darlegungen sollen jedoch nicht, nachdem die fortschreitende leibliche Entkoppelung von Betrachter und Werk festgestellt wurde, im Fatalismus enden. Ganz zum Schluss erwartet Sie, liebe Leserschaft eine Skizze der Möglichkeiten einer neuen Werk-Leib-Bindung dank Digitalisierung.

Seien Sie gespannt.

2 *Avantgarde für immer*

Im Sinne einer ersten Fallbetrachtung soll das Augenmerk auf die Zeit der Spätmoderne gelenkt werden. Die zeitgenössische Kunst leistet Großes, wenn es darum geht, das Feld der Möglichkeiten immer wieder neu zu vermessen oder gar zu erweitern. Wie ist der entsprechende Typus eines Künstlers entstanden? Welche relevanten Veränderungen vollzogen sich in der Geschichte?

RAUTERBERG vergleicht treffend, wenn auch ironisch, die heutigen Kunstschaffenden mit isoliert Forschenden, die sich in unergründete Welten der Wissenschaft vorwagen: „Die Kunst als ewige Expedition, jeder Künstler ein Alexander von Humboldt oder zumindest ein Thomas Edison oder Otto Lilienthal – das sind die Erwartungen, die im 19. Jh. vorgeprägt wurden“ (RAUTERBERG 2007, 96).

Warum rückt RAUTERBERG diesen Zeitraum ins Blickfeld? Die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist geprägt durch romantische Positionen. Die Romantiker vollzogen eine Abkehr von den Stoffen und Darstellungsformen der Antike und beendeten die klassizistische Epoche. Kennzeichen des Romantikers ist seine Skepsis gegenüber dem Utilitarismus der aufkommenden Industrialisierung. Dies wird ausgedrückt durch subjektiv geprägte Motive, die der Sagenwelt, der Welt des Unterbewussten oder des gotischen Mittelalters entspringen. Der romantische Kosmos existiert jedoch nicht losgelöst von der Gesellschaft. Die Industrialisierung schreitet voran und mit ihr die Globalisierung. Die sozialen Konflikte nehmen zu oder sie wandeln sich zu »revolutionären Situationen«, in denen sich ganze Klassen unversöhnlich gegenüberstehen. Gleichzeitig entstehen mächtige, auf Arbeitsteilung und Massenfertigung beruhende Bildtechnologien, die im deutlichen Gegensatz zum romantischen, also individualisierten Schaffensideal stehen.

Eine der eben benannten Bildtechnologien ist neben dem Offsetdruck die Fotografie. Das Zusammenwirken von Fotografie und bildender Kunst ist ein Präzedenzfall, soll der Einfluss technischer und wissenschaftlicher Innovationen auf das künstlerische Schaffen und die Beschaffenheit der Werke beschrieben werden. Der Siegeszug der Fotografie beginnt 1826 im Atelier von Joseph Nicéphore Niépce in Chalon-sur-Saône. Bald darauf, um das Jahr 1840, öffnen erste Fotografen ihre Ateliers, um ihre Dienste anzubieten. Auf dieses Urmodell aller bildgebenden Verfahren und seine Rolle als Katalysator wollen wir im Folgenden (vgl. Kapitel 5) eingehen, jedoch an dieser Stelle noch einen kurzen Ausflug in konventionelle künstlerische »Parallelwelten« der Fotografie unternehmen. Das große Thema der Werk-Betrachter-Relation soll exemplarisch anhand der Fotografie und der mit ihr korrelierenden Künste untersucht werden.

Die Zeit zwischen 1850 und 1900 kann als »Ruhe vor dem Sturm« in dem Sinne charakterisiert werden, als dass sich die bildende Kunst zu zwei wesentlichen Strömungen formt, die ihre Verankerung in der Tradition noch sehr deutlich zeigen. Alles scheint noch in gewohnter, bildhafter Ordnung: Auf der einen Seite der Historismus, der als Weiterentwicklung von Romantik und Klassizismus verstanden werden kann. Vielfältige Formen und Inhalte der Vergangenheit werden idealisierend aufgegriffen und zu einem Stilkonglomerat verbunden. Der Maler und Innendekorateur Hans Makart (1840–1884) ist ein typischer Protagonist dieser Richtung. Wenn die Endzeit des 19. Jahrhunderts mit den Titeln *Fin de Siècle* oder *Décadence* belegt wird, dann können Makarts dramatisch inszenierte und üppig sinnliche Bildwelten geradezu als passende Illustrationen einer großbürgerlichen Gefühlslage dienen, die zwischen Euphorie und Getriebenheit schwankt. Auf der anderen Seite findet sich exemplarisch Gustave Courbet (1819–1877), der als bürgerlicher Realist die sozialen Spannungen und existentiellen Nöte der Arbeitenden thematisiert. Auch wenn Courbets realistische Schilderungen ohne einen revolutionären

Lösungsvorschlag bleiben, so appellieren sie doch an die Empathie des bürgerlichen Publikums, das seine soziale Verantwortung erkennen soll. Die Gegenüberstellung von Makarts *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (1878) und Courbets *Ein Begräbnis in Ornans* (1850) zeigt einerseits die inhaltlichen Kontraste, andererseits die Verwandtschaft in der Art und Weise, wie ein realistisches Gruppenbild in klassischer Manier verwirklicht wird (vgl. Abb. 1 und 2). Zwischen den eben geschilderten Gegensätzen existieren zahlreiche Varianten. So sei auf Adolph von Menzel (1815–1905) und sein zwischen 1872 und 1875 gemaltes *Eisenwalzwerk* verwiesen. Darin werden jene technologischen Umwälzungen, die einerseits zur Anhäufung der Reichtümer und andererseits zur Verelendung der Massen führten, ganz sachlich verbildlicht. Doch auch dieses Werk fügt sich hinsichtlich der malerischen und raumperspektivischen Auffassung in die Darstellungstradition ein, die auf dem »Bild der Renaissance« beruht.

Die eben geschilderte Malerei fand zu einer Zeit statt, als das Fotografieren bereits eine alltägliche Verrichtung war. Es ist bekannt, dass einzelne Maler sich der Fotografie bedienten – beispielhaft Franz von Lenbach, Arnold Böcklin, Franz von Stuck oder Max Slevogt. Dennoch geschieht das Malen zu Beginn dieser Koexistenz auf den ersten Blick noch unbeeinflusst vom Fotografieren. Eher war es umgekehrt: Frühe Fotografien muten an wie Grafiken oder künstlerische Drucke. Bei Anwendung des Gummidruckverfahrens erscheinen sie gar als sehr edle Drucke. Aus heutiger Perspektive erscheint die historische Kunst als letzte große Leistungsschau der traditionellen Kunst: »Schaut her, das gibt es auf keinem Foto!« Noch gibt die Malerei die Sichtweise auf die Welt vor.

Die erste Kunstströmung, die sich ganz offensichtlich im Dialog mit dem Fotografieren herausbildete, ist der Impressionismus (ca. 1860–1900). Welche Wechselwirkungen sind feststellbar? Zwischen beiden Darstellungsverfahren – dem malerischen und dem fotografischen – gibt es ein wichtiges verbindendes Element. Beide beruhen auf der



Abb. 1: *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (Hans Makart, 1878)



Abb. 2: *Ein Begräbnis in Ornans* (Gustave Courbet, 1850)

Zentralperspektive bzw. auf ihrem Abbildungsmodell. Das heißt, es gibt in diesem Modell einen Augpunkt respektive ein Projektionszentrum. Die Bildebene liegt im Sinne des Modells zwischen diesem Punkt und der Szene, und sie schneidet die Strahlen, die diesen Punkt mit den Objektpunkten verbinden – hier als Leinwand, dort als Negativfilm. Die Gesamtheit der Schnittpunkte ergibt das Bild auf der Bildebene. Beide Verfahren nutzen eine planare Bildebene, die orthogonal von der Hauptblickachse durchstoßen wird. Diese Achse ist die zentrierende Symmetrieachse der Sehpyramide (des Frustums). So das Verfahren in aller Kürze, ausführlicher wird es in Kapitel 3 vorgestellt und diskutiert.

Doch damit hören die Gemeinsamkeiten auf: Der wesentliche Unterschied besteht in der Geschwindigkeit der Verfahren. Während beim Malen ein Bild teils über Stunden oder gar Wochen sukzessive entsteht, geschieht dies beim Fotografieren auf Knopfdruck. Die Langsamkeit des Malens eröffnet Möglichkeiten der Variation oder Korrektur. Objekte können unterschiedlich behandelt oder gewichtet werden. Man stelle sich vor, wie Makart die Modelle für seine großen Gruppenbildnisse einzeln ins Atelier einbestellt und sie nach und nach in die vorab definierte Komposition einfügt. Und auch der Impressionist Pierre-Auguste Renoir wird die zahlreich Tanzenden und Feiernden auf dem *Bal du moulin de la Galette* nacheinander gemalt haben, so momenthaft die Szene auch erscheint.

Mit Recht kann hier von einer *Aufzeichnung* gesprochen werden, bei der tatsächlich Zeit vergeht. Während dieser Aufzeichnung wird das Abbildungsmodell punktuell außer Kraft gesetzt, Multiperspektiven entstehen. Das an sich statische Bild enthält eine implizite Zeit. Ganz anders geschieht es »im« Fotoapparat: Der Prozess passiert im Bruchteil einer Sekunde. Anders gesagt: Die Kamera behandelt alle Objekte sehr schnell und deshalb gleich, sie ist eine wahre Demokratin. Entsprechend ist das Fotografieren eben auch eine Kunst,

denn die Gleichbehandlung erzwingt eine Beachtung der gesamten Szene. Eine Objektorientierung, meinerwegen auf eine geliebte Person irgendwo im Gruppenbild, verbietet sich. In diesem Sinne hat ein jeder schon erlebt, dass eine Fotografie so gar nicht die Intention des Fotografierenden wiedergibt: »Das sah doch ganz anders aus!« Die Kunst besteht darin, die veränderliche Gesamtsituation in den Blick zu nehmen und den für gut befundenen Zustand auf den Negativ-Film – heute der Bildsensor – zu bannen. Dem Moment wird Ewigkeit verliehen. Es hilft, bei diesem Vorgang die Kamera zu entpersönlichen. Sie soll als Kamera, nicht als Mensch »schauen«. Das Ganze wird praktisch dadurch erleichtert, dass der Apparat handlich und leicht ist, dass er als delegierbares technisches Auge fungiert. Es können entsprechend »überirdische« und »unmenschliche« Perspektiven eingenommen werden. Aufschlussreich ist die Wiedergabe eines Gesprächs zwischen Paul Gsell und Auguste Rodin durch VIRILLO über die Zukunft der Kunst unter dem Einfluss der Fotografie. In der Momentaufnahme wird die Zeit angehalten, die ja in Wirklichkeit im Fluss ist. Nur der Künstler kann den „progressiven Ablauf der Handlung“ darstellen (VIRILLO 1987, 6). Gsell und Rodin bringen hier ein letztes Argument für die Kunst vor: Mit deren Hilfe kann auch die »Zukunft eines Vorgangs« gezeigt werden. Ihnen geht es hier nicht um fantastische Zukunftsvisionen, sondern um die Vorschau auf den Fortgang eines wahrnehmbaren Prozesses.

Was das konkret heißt, soll anhand von neuen Merkmalen impressionistischer Werke beschrieben werden. Ein erstes Charakteristikum besteht darin, dass die Bühnenmetapher des Bildraums inklusive der auftretenden Personen schrittweise aufgegeben wird.

Das über nahezu 500 Jahre gültige »Bild der Renaissance« beruht darauf, dass im Sinne des Abbildungsmodells die Bildebene – letztlich die Leinwand – als parallel zu einem Bühnenportal begriffen wird. Entsprechend ergibt sich, dass die Horizontebene parallel zum

Bühnenboden verläuft. Weiterhin impliziert dieses Abbildungsmodell, dass bildgliedernd gebaute Flächen – wie Wände, Tore oder quer verlaufende Tischkanten – so eingerichtet werden, dass sie ebenfalls parallel zur senkrechten Bildebene sind. Im Sinne der Bühnenmetapher heißt das: Einzelne flächige Kulissen werden parallel zum Bühnenportal platziert. Wem diese Schilderung zu abstrakt erscheint, dem sei eine praktische Interpretation vorgeschlagen: Angenommen, ein »Maler der alten Schule« betritt eine Gasse und beschließt, sie zu malen. Seine Leinwand, welche im Abbildungssystem durch die Bildebene repräsentiert wird, kann stehen, wie es die Lichtverhältnisse erfordern. Meist wird sie ja auf der Staffelei mit leichter Neigung fixiert. Doch die *gedachte* Bildebene und das dazugehörige Abbildungssystem werden sehr wohl auf die gebaute Szenerie abgestimmt. Die Bildebene wird zu Mauern und Fronten parallelisiert. Entsprechend erscheint eine Hausfront, die in die Gasse hineinspringt, als seitlich angeschnittenes Rechteck auf der Leinwand. Selbst die Vorderkanten von Wegplatten verlaufen parallel zur Bildebene, was bedeutet, dass sie im Gemälde zu Parallelen des Bildrahmens werden. Werden weiterhin die Hauskörper als Quader und die Wegplatten als Quadrate oder Rechtecke verstanden, dann treffen sich die Bilder aller orthogonal zur Bildebene verlaufenden Kanten in der Tiefe des Bildraumes in einem Punkt, einem Fluchtpunkt.

Das Verfahren wird als Ein-Fluchtpunkt-Perspektive bezeichnet. Diese ist ein Sonderfall der Zentralperspektive. Letztere verdankt ihren Namen dem Umstand, dass es – wie bereits gesagt – nur ein Projektionszentrum (Auge, Augpunkt) gibt, in dem sich alle von den Objektpunkten ausgehenden Verbindungsgeraden bündeln. Das ist die kurze Geschichte des »Bildes der Renaissance« von einer gebauten Welt. An dieser Stelle sei auf das nächste Kapitel verwiesen, in welchem die Langfassung erzählt wird. Doch vor dem Hintergrund des eben Beschriebenen lässt sich plausibel darlegen, auf welche Weise das Fotografieren zur Verabschiedung der Bühnenmetapher führt.

Als Beispiele sollen die folgenden Werke dienen:

- *Pont Royal in Paris*
von Gotthard Kuehl (1885),
- *Gartenlokal an der Havel*
von Max Liebermann (1916) und
- *Absinthe*
von Edgar Degas (1876) (vgl. Abb. 3).

Allen drei Beispielen ist gemein, dass die räumliche Wirkung nun auf einer Zwei-Fluchtpunkt-Perspektive beruht. Die Fluchtpunkte liegen links und rechts zumeist weit außerhalb des Rahmens. Beachtenswert sei die Behandlung der Tische in Max Liebermanns *Gartenlokal* als Zwei-Fluchtpunkt-Perspektive. Das perspektivische Abbildungssystem wurde in Relation zur gebauten Welt gedreht bzw. geschwenkt. Damit einher geht der Eindruck von Beiläufigkeit, ja sogar Zufälligkeit des Blickens auf die Szene. Dies entspricht dem typischen Blick durch den Sucher einer handlichen Kamera. Die Fotografen unterwerfen sich mehrheitlich nicht mehr der Architektur, vielmehr explorieren sie den Raum auf der Suche nach dem stimmigen Gesamteindruck. Entsprechend bleiben die Ein-Fluchtpunkt-Perspektiven in Fotografien fast völlig aus, Drei-Fluchtpunkt-Perspektiven dominieren. Es kehren sich die Anteile geradezu um: In den 500 Jahren zuvor sind sogar Zwei-Fluchtpunkt-Perspektiven sehr selten. Aus der Bühne, die wesentlich dazu dient, dass die Akteure ihre Geschichte erzählen und ihr Stück aufführen, wird schließlich ein immersives Raumbild, das es mit Blicken zu durchmustern gilt. Der Fotograf ist ein beweglicher Jäger auf der Pirsch, der Bilder wie Hirsche schießen will; er hat keine Zeit mehr für Kontemplation. Diese neue Sicht zeigt sich zaghaft in den gemalten Zwei-Fluchtpunkt-Perspektiven. In Gotthard Kuehls Gemälde deutet sich zusätzlich ein Rollen, ein Rotieren des Rahmens um die Blickachse, an. Vermutlich handelt es sich hier jedoch um eine singuläre Merkwürdigkeit, der keine neue Sichtweise innewohnt, wie

es für den Perspektivenwechsel gilt. Was anhand der Beispiele weiterhin festgestellt werden kann, ist eine wachsende Neugier für das Off bzw. den Raum links und rechts des Rahmens. Wenn der gewählten Blickrichtung etwas Zufälliges beiwohnt, dann könnte sie auch im nächsten Moment wechseln. Entsprechend interessieren sich die Absinthtrinkerin und vor allem ihr Nachbar für Dinge »außerhalb der Sichtpyramide«, also für Vorgänge, die sich nicht im Volumen zwischen Auge und Rahmen abspielen.

Ein nächster Schritt der Verselbständigung der Kamera besteht in ihrer Loslösung von irdischen und menschlichen Bewegungsformen. In Zeiten heutiger Drohnenbilder ist dies ein fast schon alltäglicher Standard. Es entsteht ein »drittes Auge«, das in der Konsequenz nicht nur leiblich, sondern auch zeitlich vom Fotografen entkoppelt in die Welt blickt. Drei Beispiele sollen zeigen, dass diese Art der Sicht die malerische Auffassung einzelner Künstler zu prägen beginnt:

- *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*
von William Turner (1844),
- *Rue Halévy, gesehen aus dem 6. Stock*
von Gustave Caillebotte (1878) und
- *Die Primaballerina*
von Edgar Degas (um 1878) (vgl. Abb. 4).

Turner wird zwar den Spätromantikern zugeordnet, dennoch kann sein Vorgehen in hohem Maße als modern und forschend bezeichnet werden. Seine auf Selbsterfahrung beruhende Auseinandersetzung mit den Elementen und der Geschwindigkeit gilt als einzigartig. Die im genannten Gemälde auf den Betrachter zueilende Lokomotive thematisiert die Relativität von Ruhe und Bewegung. Es bleibt unklar, ob der Betrachter nicht auch der Lokomotive, möglicherweise in einem Gegenzug sitzend, entgegeneilt. Das sind Sujets, die eigentlich Sache einer auf einem Fahrzeug montierten Kamera sind. Die Grenzen zum Bewegungsbild sind fließend. Caillebotte nimmt die Eindrücke vorweg,

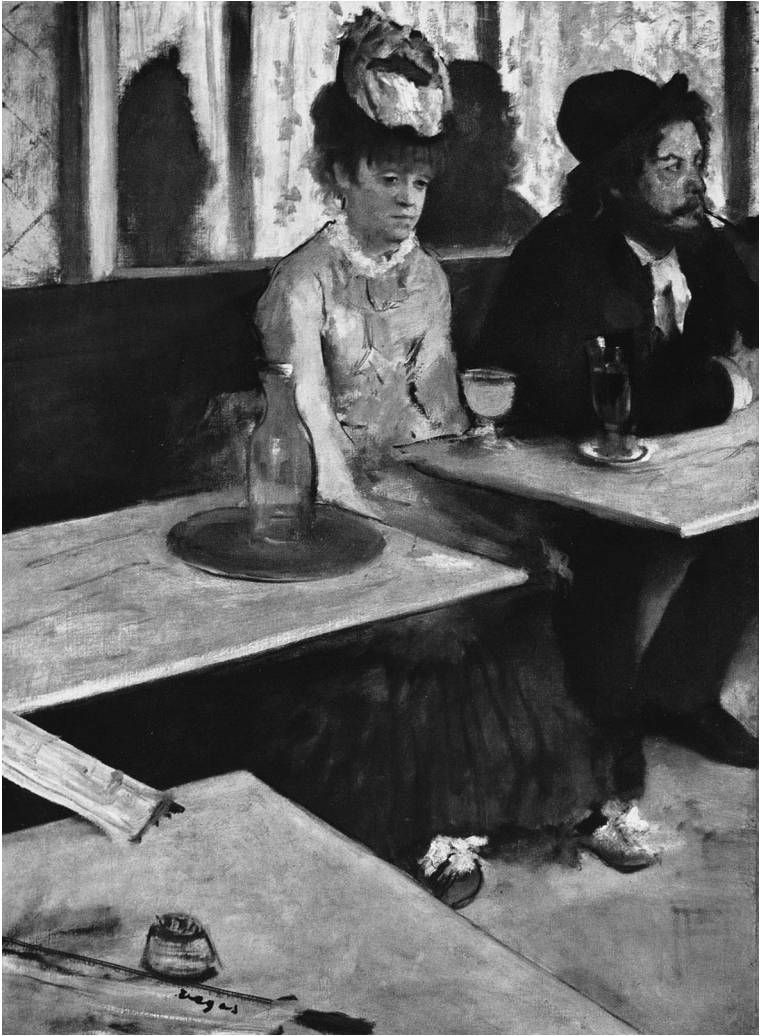


Abb. 3: *Absinth* (Edgar Degas, 1876)



Abb. 4: *Die Primaballerina* (Edgar Degas, um 1878)

die aus einem aufsteigenden Helikopter gewonnen werden können, wobei er das Abbildungssystem nicht neigt, die Sichtpyramide (das Frustum) wird lediglich stark nach unten geschert. Entsprechend verlaufen die Senkrechten parallel (vgl. Kapitel 3). Das Neigen des Ab-

bildungssystems wird hingegen in Degas' Ballettstudien genutzt. Die geneigte »Kamera« schaut aus verborgener Position auf die Bühne. Das Geschehen wird jedoch immer noch im Stil einer Zwei-Fluchtpunkt-Perspektive erfasst. Ein Fotoapparat hätte die Szene als Drei-Fluchtpunkt-Perspektive »gesehen«. Die Ballerina würde sich auf der Fotografie mit sehr zierlichen Füßen und sehr breiten Schultern zeigen – ein Eindruck, der zur Genüge aus der Boulevardpresse und den Sozialen Medien bekannt ist: Der zu nahe vor dem Modell stehende »Fotograf« richtet die Achse der Optik auf die Bauchnabelebene, denn nur so kann die ganze Figur erfasst werden. Im Ergebnis verjüngen sich die Dargestellten konisch nach unten: der Mensch in Möhrengestalt.

Hinzu kommen noch weitere Praktiken, die bereits etwas mit Experimentieren und Erforschen zu tun haben. Denn von Beginn an stand die Fotografie auch im Dienst der Wissenschaft, vor allem wenn es darum ging, den Forschungsprozess zu dokumentieren. Andererseits sind frühe Fotografen noch wahre Multitalente: Sie sind als Handwerker, Techniker und Chemiker bemüht, die Qualität ihres Produktes zu stabilisieren und zu verbessern. So bildet Louis Daguerre die Kathedrale Notre-Dame zu allen Tageszeiten und bei jedem Wetter immer wieder ab. Wir würden heute von Testreihen sprechen. Claude Monet wiederholt dieses Prinzip in den Zyklen *Getreideschober* (1888–1891), *Kathedrale von Rouen* (1892–1893) oder *Gare Saint-Lazare* (1877). Das immer gleiche Motiv wird zu verschiedenen Zeiten und Lichtsituationen gemalt. Dazu ALBIG und WOLFF: „Und auch wenn die Impressionisten auf den subjektiven Eindruck pochen, folgen sie doch in Wahrheit einer höheren Objektivität: Sie fügen sich nicht dem Vorurteil, dass ein Blatt Papier weiß sei und Kohle schwarz“ (ALBIG; WOLFF 2020, 52). Folglich kann Schnee blau dargestellt werden. Ein solches Verfahren wirkte auf die Zeitgenossen verstörend und sie reagierten mit Ablehnung. Eine Schwarz-Weiß-Fotografie wurde in diesem Sinne nicht in Zweifel gezogen.

Ein erstes Resümee kann gezogen werden: Das, was für die Impressionisten an der Fotografie reizvoll ist, sind die neuen Blickwinkel und Perspektiven auf die Welt. Es spielt für diese Feststellung keine Rolle, ob die Künstler dies reflektierten, ob sie die Fotografie explizit nachahmten oder ob sie die neuen Bildmerkmale unbewusst ihrem Ausdrucksrepertoire zuordneten. Es ist einfach passiert – anfangs vereinzelt, später in stärkerem Maße. Die neue Perspektivität der Kamera beruht ganz praktisch auf ihrer geringen Größe und Kompaktheit. Ein Stativ, das mit einem Kardangelenk ausgerüstet ist, fordert geradezu auf, den »schwarzen Kasten« zu schwenken und zu neigen. Dabei ist die Anordnung der Einzelgelenke zu beachten: Das Gelenk zum Schwenken befindet sich unter dem Neigegelenk. Die Bewegungen können somit ohne Rückwirkung vollzogen werden. Zum Rollen der Kamera um ihre optische Achse kommt es in Analogie zur menschlichen Kopfbewegung nur sehr selten. Die neue Perspektivität liegt quasi in den Händen. Oder anders gesagt: Das vorhin erwähnte »dritte Auge« wird in die Hände genommen. Es entsteht eine Freiheit dieses Auges vom Leib und vom räumlichen Verhalten des Fotografen. Es ist nun nicht mehr weit bis zu dem Moment, von dem an die Kamera auf einer Schiene (auf einem Dolly) durch den Raum fährt und Bilder »in eigener Regie« aufnimmt.

Weiter vorn wurde die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als »Ruhe vor dem Sturm« charakterisiert. Diese Metapher kann so verstanden werden, dass die Trennung des Auges vom Leib auch für den Maler zur Option wird. Ohnehin kommt mit dem Augpunkt (engl. COP: *Center of Projection*) ein Konzept zur Anwendung, das es gestattet, diesen Punkt an überirdische Orte der Fantasie oder nach Utopia zu verlagern. Aus dem menschlichen Anschauungsbild wird schließlich die technische Aufnahme.

Doch die Impressionisten »reagieren« auf die angespannte Lage nicht nur durch neue Perspektiven. Wobei die Adaption neuer Darstellungsformen nicht so verstanden werden darf, dass die Künst-

ler gleichsam unter Druck einen Ausweg suchten. Veränderungen geschehen in der Kunst nicht revolutionär und nicht aus Not heraus. Alles passiert langsamer als man heute geneigt ist, zu denken. Ganz sicher waren die Impressionisten, wie alle anderen Künstler vor ihnen, keine Vorhut; auch waren sie keine »Wegbereiter« für irgendjemanden, der vielleicht 100 Jahre später mit dem Knie malt. ALBIG beschreibt dies wie folgt: „Und bei aller Schockwirkung geht es den Impressionisten nicht in erster Linie um eine Umwälzung [...]. Sie verstehen sich nicht – wie noch die Romantiker und viele Naturalisten – als verneinende Geister, sondern als Gestalter einer neuen Strömung“ (ALBIG; WOLFF 2020, 53). Diese Strömung hat, wie BAUDELAIRE bemerkt, etwas mit „einer unerschütterlichen Entschlossenheit [zu tun...], sich nicht zu Emotionen hinreißen zu lassen“ (vgl. ALBIG; WOLFF 2020, 52). Ziel ist es, objektiv sehen – wie ein Objektiv.

Diese Absage an die Emotionen geht einher mit einem Verzicht auf das Geschichtenerzählen. Die Bildwerke zeigen Phänomene aus Licht und Schatten, die der Künstler nicht mit »Sinn« aufgeladen will. Dabei zeigt sich eine Verwandtschaft zu einer programmatischen Devise im 19. Jahrhundert, dass die Kunst nur sich selbst verpflichtet sei. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zur Abstraktion. Oder wie RAUM feststellt: „L’art pour l’art hat die abstrakte Kunst hervorbringen helfen [...]“ (RAUM 2003, 356). Was hat nun dieser Gedanke mit der Bildtechnologie der Fotografie zu tun? Wir hatten festgestellt, dass die Bildwelten der Impressionisten eine Verwandtschaft zu Fotografien aufweisen, da sie ebenfalls Situationen und Momente wiedergeben und dies aus einem Blickwinkel geschieht, dem etwas Zufälliges anhaftet. Es erfolgt ein teilweiser Bruch mit der Bühnemetapher. Die Bühne, auf der ein Stück aufgeführt wird und der das Abbildungssystem zu- bzw. untergeordnet wird, hat ausgedient. Die Abstraktion stellt dabei nur einen letzten, konsequenten Schritt dar.

Die Abstraktion kann auch aus anderer Sicht, unabhängig vom Impressionismus, als folgerichtig bestimmt werden: Wenn ein tech-

nisches Gerät in Gebrauch ist, mit dem jedefrau und jedermann auf Knopfdruck ein welt-ähnliches Bild fabrizieren kann, dann entfällt quasi »über Nacht« ein bedeutender und populärer Inhalt des bildnerischen Schaffens. Was tun mit der Farbe auf einer Leinwand? Warum noch die eigenen Kinder malen? Die Besinnung auf den kompositorischen, geometrisch beschreibbaren und koloristischen Eigenwert eines Werkes erscheint in diesem Sinne konsequent.

Es spielt keine Rolle, ob diese neue Tendenz in der Malerei nun als Rückzug oder als »Flucht nach vorn« gedeutet wird; wichtig ist, dass nun ein Feld markiert wird, wo die Fotografie nicht ist, bzw. nicht sein will. Zwar gab es durchaus Ansätze in den 1920er Jahren, fotografisch abstrakt zu arbeiten, doch blieb dies eine Randerscheinung. Zu stark ist der Sog, die hochaufgelösten Darstellungen naturalistisch, tiefenräumlich, illusionistisch und realistisch zu nutzen. Eduard KOLLOFF schildert 1839 angesichts der ersten Daguerreotypien, dass diese jeder Inspektion durch eine Lupe standhalten. Das vergrößerte Detail gibt die Wirklichkeit wieder. Ganz anders verhält es sich mit einem gemalten Detail: Die „schärfste Lupe“ zeigt, dass „oft in den zartesten, luftigsten Meisterwerken schreckliche Dinge und Ungeheuer“ zu entdecken sind (KOLLOFF 1985, 162).

Zudem sind die professionellen und künstlerischen Fotografen umstellt von der Übermacht der Laien, die »knipsen, was das Zeug hält« und sich keiner Abstraktionsidee verpflichtet fühlen. Diese Hegemonie der Laien hat es in der Malerei nie gegeben.

Die Bildwelt jenseits der Fotografie besteht selbstverständlich nicht nur aus abstrakten Werken. Auf eine Strömung soll besonders hingewiesen werden, da sie exemplarisch für die Möglichkeit des Ausweichens vor und des Reagierens auf neue Technologien steht. Es geht um den *Jugendstil* (1890–1920), auch als *Art nouveau* bezeichnet. Dieser Stil besticht mit einer durch pflanzliche Formelemente geprägten

Ornamentik. Im Bereich der Architektur und des Kunsthandwerks dominieren organisch anmutende plastische Strukturen. Zur Gliederung der Oberflächen werden die Gestaltbereiche mittels prägnanter – zumeist schwarzer – Umrisslinien voneinander getrennt. Die Binnenfarbigkeit ist durch Homogenität und weniger durch Verläufe gekennzeichnet. Zum Einsatz kommen Gold und Silber als Auszeichnungsfarben. Letztlich wird Flächigkeit bei druckgrafischen Arbeiten, aber auch bei architektonischen Ornamenten zum Prinzip.

Die Ursache dieser Gestaltmerkmale ist darin zu suchen, dass sich der Jugendstil zeitgleich und in praktischer Überschneidung mit der Farblithografie entwickelte. Die Lithografie, die zunächst handwerklich realisiert wurde, verwandelt sich zum Ende des 19. Jahrhunderts zu einem industriellen Verfahren. Per Lithografie konnten Drucksachen erstmals in großen Auflagen in gleichbleibender und hoher Qualität erstellt werden. Das durchgängige Merkmal der Flächigkeit der Jugendstilgrafik ist begründbar mit der ebenen Bildwelt der Ornamentik. Und schließlich ist die Drucktechnik selbst – so banal es klingt – ein flächiges Geschäft. Die Bevorzugung homogener Farbflächen hängt mit der Absicht zusammen, das Vervielfältigungsverfahren zu vereinfachen. Gleichfalls erleichtern prägnante Umrisslinien, die einzelnen Farbdrucke passgenau zu realisieren, bzw. helfen sie, Toleranzen zu verbergen. Walter BENJAMIN fasst wie folgt zusammen: „Die Graphik wurde durch die Lithografie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann Schritt mit dem Druck zu halten“ (BENJAMIN 2011, 11 ff.).

Der Jugendstil ist auch auf die Einflüsse einer sich globalisierenden Kultur und Wirtschaft des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Mit der Eröffnung des Suezkanals 1869 erlebte der Güterausaustausch zwischen Europa und Asien einen sprunghaften Anstieg. Zudem kamen von den Windverhältnissen unabhängige, große Dampfschiffe zum Einsatz. Parallel dazu erfolgte der Anschluss Asiens an das globale Tele-

grafennetz. Der Indische Ozean wurde hydrografisch und mit modernstem nautischem Wissen insbesondere durch die englische East India Company (EIC) erschlossen (NAGEL 2017, 71 ff.). Das alles bot die verkehrstechnische Voraussetzung, dass der japanische Farbholzschnitt in Europa Begeisterung unter den Künstlern auslöste. Begünstigend wirkte der Umstand, dass Japan ab 1853 seine *Politik der Landesabschließung* beendete. Die Pariser Weltausstellung 1867 gilt als der Moment, von dem an japanische Farbholzschnitte dem breiten Publikum bekannt wurden. Die Künstler waren in besonderem Maße beeindruckt: „Das, was die Impressionisten und Neoimpressionisten Frankreichs an den [...] Blättern so faszinierte, war die zweidimensionale Kunst ohne Raumbreite, die dennoch dynamisch gegliedert war“ (VIOLET 1982, 142). Zudem gelang den Japanern die Einbindung von Schriftzeichen in die Kompositionen – etwas, das im Verlauf der Neuzeit verloren gegangen war (vgl. Kapitel 5.3).

Zurück zur Lithografie: Das Verfahren erfuhr großen Aufwind durch die bildhafte Kommunikation im öffentlichen Raum. Der Drucker Ernst Litfaß schuf 1854 mit der nach ihm benannten Bildsäule das geeignete zylindrische »Display« für Plakate. Mit dem Plakat war ein neuer Kunstgegenstand geschaffen worden, der nicht mehr im Museum als Unikat zu bewundern ist, sondern wie beiläufig im städtischen Raum in ständiger Wiederholung wahrgenommen wird. Zum Kunstobjekt wurden Plakate nicht durch die Drucker, sondern durch die Maler, die Aufträge für Entwürfe annahm. Man denke zuerst an Henri de Toulouse-Lautrec; aber auch Eugène Grasset und Alfons Maria Mucha prägen das Genre.

Hatten wir eben die dialektische Beziehung zwischen der Malerei und der Fotografie anhand einiger Beispiele thematisiert, soll nun eine Verallgemeinerung erfolgen: Es geht im weiteren Sinne um das Verhältnis der Malerei zu technischen Bildern, also zu Bildern, die ohne eine »bildgebende« Technologie nicht herstellbar wären. Welche

attraktiven Eigenschaften bringt diese Technologie ins Spiel, die prägend auf die Malerei wirken?

Fotografien sind Dokumente

Wer mit Fotografien vertraut ist, wer sie »lesen« kann, wird am stärksten durch die Ähnlichkeit zum Vorbild beeindruckt sein. Fotografien erscheinen wie Dokumente: »So ist es, und so war es!« Die Ähnlichkeit begründet ganz wesentlich die magische Wirkung von Fotografien. Weiter vorn wurde bemerkt, dass die Schnelligkeit, die der Technologie innewohnt, letztlich mit der Gleichbehandlung aller Szenenobjekte verknüpft ist. Alle Objekte unterliegen dem gleichen Abbildungsmodell. Je nach Abstand vom Mittelpunkt werden sie perspektivisch verzerrt dargestellt. Das Bild ist ohne Brüche, ohne Multiperspektivität. Es ist konsistent. Diese Eigenschaft fällt zwar nicht so offensichtlich ins Auge wie das Merkmal der Ähnlichkeit, doch stützt diese Konsistenz einer Fotografie den Dokumentcharakter. Mithin ist sie eine Hürde für jeden, der per Montage ein Foto fälschen will. Neu an der Fotografie ist zudem, dass der Dokumentcharakter nicht durch die Kopie infrage gestellt wird. Es geht nicht mehr um das Original oder den Schaffensprozess am Original. BENJAMIN zieht daraus eine weitere Schlussfolgerung: „In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik“ (BENJAMIN 2011, 21). BENJAMIN will damit auf den neuen kulturellen Kontext verweisen, in welchem eine Fotografie als echt gilt.