

ZUR GESCHICHTE DER KÜNSTLERFOTOGRAFIE ALS EIN MOTOR DER FOTOGRAFIEGESCHICHTE (1981) am Beispiel der Perspektive- und Bewegungsfotografie

S. 36-42

I. Teil: MALEREI UND FOTOGRAFIE IM DIALOG

MONET

Claude Monet malte 1873 das Ölbild „Boulevard des Capucines“, das sich durch diffuses Licht, seine fließenden, unscharfen verwischten Konturen, seine pastosen fleckigen Pinselstriche und Farbwischer, seine erhöhte Perspektive etc. als ein perfektes impressionistisches Gemälde auszeichnet und daher nicht von ungefähr anlässlich seiner Ausstellung am 15. April 1874 zusammen mit „Impression, soleil levant“ dem Kritiker Louis Leroy als Diskussionsgrundlage für seine Besprechung „L'Exposition des impressionistes“ diente, welche wahrscheinlich der Bewegung ihren bleibenden Namen gab. Diese Ausstellung war die erste impressionistische Ausstellung überhaupt und fand im Hause Nr. 35 des Boulevard de Capucines statt – dem alten Atelier des Fotografen Nadar, aus welchem gleichen Atelier Nadar sein Bildnis des Boulevard gemalt hatte.

Diese personelle und lokale Verflechtung ist symptomatisch, denn die verwendeten piktoralen Prozeduren sind teilweise auch charakteristisch für die Anfänge der Fotografie, insbesondere verraten sie eine Vertrautheit Monets mit den frühen Momentaufnahmen der Fotografen Adolphe Braun, der auch Courbet anregte, und Hippolyte Jouvin der sechziger Jahre, welche von einem erhöhten Standpunkt aus, meistens Dächern (Nadar sogar von einem Luftballon aus), Avenuen, Brücken und Plätze fotografierten. Die Frühfotografen suchten ja aus Konkurrenz zur Malerei Motive und Blickwinkel, zu welchen der Maler mit seiner schweren Staffelei etc. keinen Zugang hatte. Nicht zufällig ist die erste existierende Fotografie der Welt von Niépce (1826) vom Fenster eines Hauses aus aufgenommen worden und zeigt uns eine Dachlandschaft. Die Aufsicht-Fotografieren der Fotopioniere, welche die traditionelle horizontale Blickrichtung der Malerei überwandern, sowie die technischen Unzulänglichkeiten der Momentfotografie (unscharfe Konturen durch die Bewegung der Objekte) regten offensichtlich die Bildsensibilität der impressionistischen Maler von Monet bis Degas an, denn durch die fotografisch-perspektivischen Verkürzungen, Verzerrungen, Verwacklungen sahen sie neue Kompositionsschemata, neue Blickachsen und Bewegungsaspekte.

Degas hatte ebenfalls an der gleichen ersten impressionistischen Ausstellung teilgenommen und war übrigens selbst ein begeisterter Fotograf, der sich auch sehr für Muybridge interessierte. Die hohe Horizontlinie und der erhöhte Blickpunkt in „Boulevard des Capucines“ sind jedoch nicht nur von Adolphe Brauns Fotografien angeregt, oder Spuren der Vorliebe der (literarischen) Romantik für den Blick von oben, sondern verdanken sich, wie vor allem die Diagonalkomposition, auch den japanischen Farbholzschnitten, die sich im Kreise der impressionistischen Maler bis herauf zu van Gogh und Gauguin großer Beliebtheit erfreuten.

MAN RAY, RODTSCHENKO UND MOHOLY-NAGY

„Wenn ich einen Baum von unten nach oben aufgenommen wiedergebe ähnlich einem industriellen Gegenstand, einem Schornstein, so ist das in den Augen des Spießbürgers eine Revolution. Auf diese Weise erweitere ich unsere Vorstellung von gewöhnlichen, alltäglichen Gegenständen“, schrieb

A. Rodtschenko zu seinem Foto „Puschkino-Wald, Kiefer“ (1925/7), das in extremer diagonaler Schrägsicht von links unten nach rechts oben eine Kiefer in beschleunigter Verkürzung zeigt. Von A. Renger-Patzsch gibt es übrigens so einen Schornstein (1924). Dieses Foto wie so viele andere – z.B. die Schrägsicht von unten auf eine Serie von Balkons (1926), welche auch auf einem Balkon-Foto von Moholy-Nagy (1926/7) u. a. wieder auftaucht – sind typisch für die in den 20er Jahren sprichwörtliche „Rodtschenko-Perspektive und -Verkürzung bzw. -Streckung“, die für das normale Auge so ungewöhnlich war, daß sie nicht nur Gegenstand zahlreicher Karikaturen in der Presse und von Nachahmungen in der sowjetischen Provinz, sondern auch einer Umfrage unter Moskauer Arbeitern wurde, die natürlich die neue Sicht als unverstänlich und befremdlich ablehnten. Vergleiche wegen der Daterung den Briefwechsel von Rodtschenko über die Neue Perspektive in: Evelyn Weiss, A. Rodtschenko, Köln 1979. Auch von Hannah Höch gibt es eine ironische Fotomontage mit dem bezeichnenden Titel „von oben“. Diese Suche nach neuen Aufnahmestandpunkten, die uns aus der Frühfotografie vertraut ist, die neue Verwendung von Licht und Schatten, hat nicht nur viele Fotografen angeregt, sondern auch Filmemacher wie Eisenstein und Wertow, mit dem Rodtschenko eng zusammengearbeitet hat. Das „übrumpelte Leben“, die unbekanntem Ansichten und Seiten der Welt zu zeigen, war ihr gemeinsames Ziel.

Haben wir vorhin Monets Gemälde als von der zeitgenössischen Fotografie beeinflusst analysiert, so ist Rodtschenkos Fotografie wiederum von der zeitgenössischen Malerei angeregt. Denn seine Optik der Diagonalen geht auf die dynamische Achse in der suprematistischen Malerei von Malewitsch zurück, die beispielsweise Theo van Doesburg 1925 in seinem Artikel „Malerei - von Komposition zu Kontraktion“ als Ablöse der klassischen vertikal-horizontalen Komposition durch die diagonale Kontraktion ausformulierte.

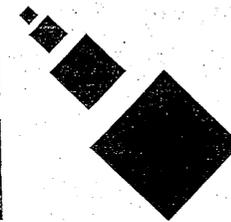
Alexander Rodtschenko, geb. 1891, arbeitete zusammen mit Tatlin 1917 am berühmten Café Pittoresque. 1920–26 unterrichtete er an der Moskauer Proletkult-Schule (Inschuk) und 1918–30 an der Wchutemas. Die suprematistischen Konstruktionen von Malewitsch seit 1913/15 waren neben Tatlins „Kultur der Materialien“ – die er beide 1916 kennengelernt hatte – sicherlich der Ausgangspunkt für seinen selbständigen Konstruktivismus: Zeichnungen mit Zirkel und Lineal (1913–1916), ungegenständliche malerische Kompositionen (seit 1917), reine „Linienkonstruktionen“ (1917–20) und vor allem seine ungegenständlichen räumlichen Kompositionen (1919–20), welche bemalt oder unbemalt waren, standen oder schwebten wie Mobile, und vieles von der Minimal Art vorwegnahmen. War seine berühmte Arbeit „Schwarz auf Schwarz“ von 1918 eine Reaktion auf Malewitsch' „Weiß auf Weiß“ (1918), so schuf er 1921 die ersten 3 monochromen Bilder (Reine rote Farbe, Reine gelbe Farbe, Reine blaue Farbe). 1925 gestaltete er auch das konstruktivistische Modell eines Arbeiterklubs. Rodtschenko hatte also in circa 10 Jahren ein umfangreiches und geschichtsmächtiges Oeuvre als Maler, Graphiker, Designer, Kostümbildner, Bühnenhauer, Typograph, Künstler-Ingenieur, Bühnengestalter innerhalb des russischen



CLAUDE MONET.
Boulevard des Capucines, 1873



NADAR.
Paris vom Ballon aus fotografiert



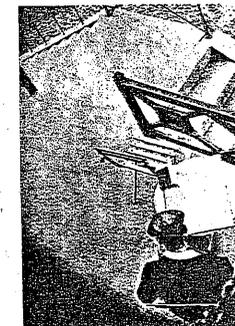
THEO VAN DOESBURG.
Arithmetische Komposition, 1930



ALEXANDER RODTSCHENKO.
Kiefer, 1925



EL LISSITZKY,
Proust 23 N (8 11), um 1920/21



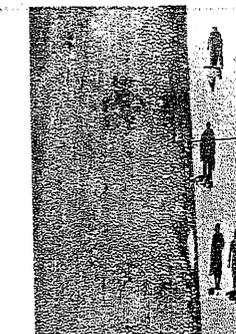
LASZLO MOHOLY-NAGY.
Hotelterrasse auf Belle-Ile-en-Mer, 1925



ANDRÉ KERTÉSZ, Seine-Ufer, 1927



WOLS, Seine-Ufer, um 1933



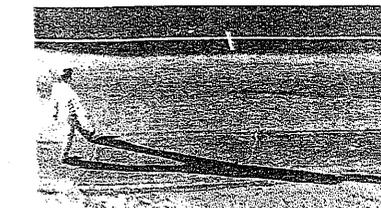
ALEXANDER RODTSCHENKO, Straße 1927



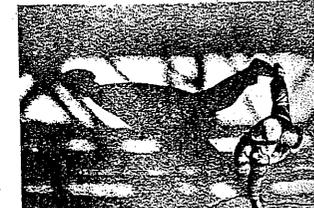
ED RUSCHA, Royal Road Test, 1967



UMBO, Unheimliche Straße I, 1928



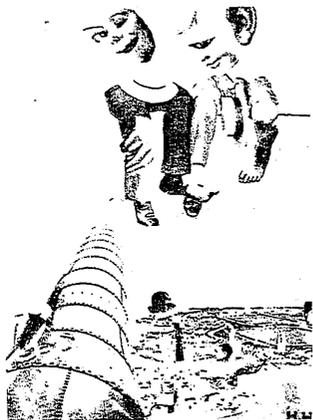
GIANFRANCO GORGONI, Bruce Nauman, 1971



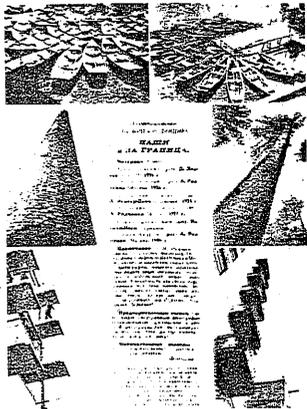
ALEXANDER RODTSCHENKO, Fußgänger, 1928



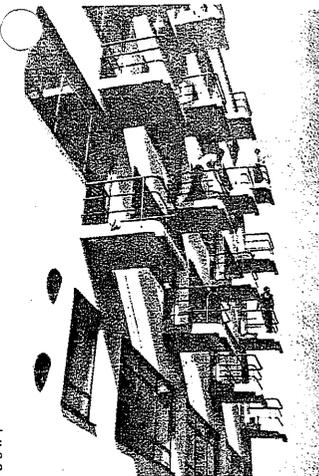
Pressefoto, ca. 1928



HANNAH HOCH, von oben 192 (?)



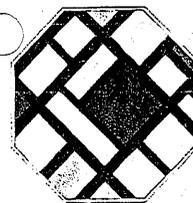
Aus: Sowjetskoje Foto, 1928 (ebenso die teils falsche Datierung) Oben links: Foto von D. Marten (USA) 1925; Oben rechts: Foto von A. Rodtschenko (Moskau) 1926; Mitte links: Foto von A. Renger-Patzsch (Deutschland) 1924; Mitte rechts: Foto von A. Rodtschenko (Moskau) 1927; Unten links: Foto von Prof. Moholy-Nagy (Deutschland); Unten rechts: Foto von A. Rodtschenko (Moskau) 1926



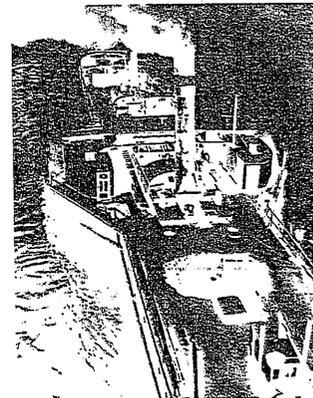
LUX FEININGER, Hausfassade, Bauhaus Dessau, ca. 1928



PAUL STRAND, 1915



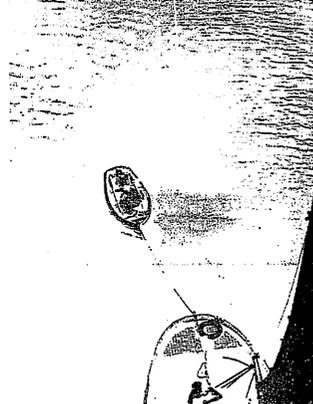
THEO VAN DOESBURG, Etude pour une Composition, 1922



ANDREAS FEININGER, Elbschlepper, ca. 1926



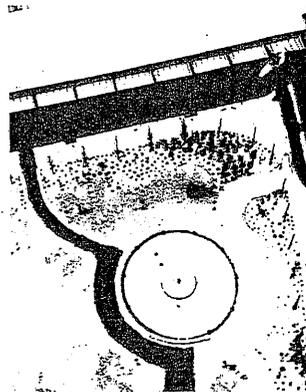
GÜNTHER PETSCHOW, Schleppzug auf der Elbe, ca. 1926



LASZLO MOHOLY-NAGY, ca. 1925/7



A. L. COBURN, 1912



LASZLO MOHOLY-NAGY, 1928



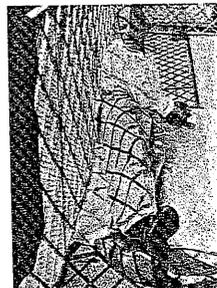
UMBO, Winterlandschaft, 1928 (?)



LASZLO MOHOLY-NAGY, Puppen, 1926



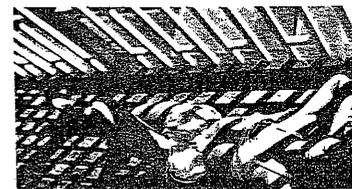
ALEXANDER RODTSCHENKO, Mädchen mit Leina, 1934



LASZLO MOHOLY-NAGY, Oskar Schlemmer in Ascona, 1927



OTTO UMBEHR, (=Umbo), 1928 (?)



WERNER GRÄFF, 1928 (?)

Konstruktivismus und Produktivismus geschaffen, ehe er sich ca. ab 1923 auf die Fotografie konzentrierte und zum bedeutendsten russischen Künstlerfotograf der linken Avantgarde (LEF) wurde, der auf konstruktivistische Weise die Mechanismen der Kamera in den Vordergrund rückte und die formalen fotografischen Methoden für seine Fotos und Fotomontage maximal ausnützte. Ist also Rodtschenko nun der Prototyp des Künstlerfotografen? Wie Man Ray und Raoul Hausmann? Jedenfalls Rodtschenkos „von unten nach oben“ und „von oben nach unten“, das die Vogelperspektive der Frühfotografen mit der dualen korrespondierenden Froschperspektive kombinierte, hat zusammen mit seiner von Malewitsch abgeleiteten dynamischen Achse die fotografische Sehweise revolutioniert. Selbstverständlich spielte auch El Lissitzkys Verschmelzung von Suprematismus und Konstruktivismus, sein Proun-System, bei der Entwicklung der diagonalen Optik eine große Rolle, da er durch zahlreiche Reisen 1921–30 zum Verbreiter dieser Stile in Westeuropa wurde. Darüber hinaus schuf Lissitzky selbst hervorragende Photogramme, Photomontagen und Mischformen von Photo, Aquarell und Zeichnung. Diagonale bzw. Kontra-Komposition und Draufsicht wurden so zum Leitmotiv der neuen künstlerischen Fotogestaltung in den 20er Jahren. Symptomatisch, daß das einflußreiche Buch „Es kommt der neue Fotograf“ von Werner Gräff (1929) auf dem Umschlag dieses Pressefoto verwendet: die Draufsicht auf einen gehenden Mann, und daß ein weiteres einflußreiches Buch „foto-auge“, von Franz Roh und Jan Tschichold (1929), El Lissitzkys Photomontage „Selbstbildnis“ von 1924 als Cover verwendet. Zahlreich sind in den Fotobüchern der 20er Jahre die Aufsichten und Schrägsichten, beschleunigten Verkürzungen und Streckungen, ob Landschaft, Dächer (Brett Weston) Häuser, Fabriken, Türme, Personen, Klaviere, Brücken, Turmspringer, Plätze, Kähne (von Rodtschenko (1926) Feininger und Moholy-Nagy 1925/27 stammen die berühmtesten). Ein bedeutender Promotor dieser Neuen Vision der Schrägsicht ist ein weiterer Künstlerfotograf, L. Moholy-Nagy. Im 1922 in Wien erschienenen und von ihm und L. Kassak herausgegebenen „Buch neuer Künstler“, das typographisch und methodisch nicht nur für die zwei erwähnten Fotobücher, sondern auch für eine Reihe der Bauhaus-Bücher Pate stand, sind außer von Man Ray zwar keine Künstlerfotografien enthalten, aber dafür sehr viele anonyme Foto-Aufnahmen, bezeichnenderweise gleich am Anfang eine Fliegeraufnahme von New York. In seinem 1925 als Bauhausbuch Nr. 8 erschienenen Kompendium „Malerei, Fotografie, Film“ (2. veränderte Auflage 1927) kommen vom Filmkader bis zum Fotogramm viele Merkmale der zeitgenössischen Medien-Avantgarde vor, doch auffälligerweise enthält es keine Hinweise auf jene Pioniere (Rußlands), denen Moholy-Nagy soviel von seiner New Vision verdankt. Sein Foto „Hotelterrasse auf Belle-Ile-en-Mer“ (1925) erscheint in der formalen Komposition der Linien und Flächen, von Licht und Schatten nicht zufälligerweise fast als eine exakte Kopie von El Lissitzkys Proun-Bild „24 N Bill“ von 1920/21. Übrigens hat auch seine bekannte Aufnahme „Blick vom Berliner Funkturm“ im Winter von 1928 einen Vorläufer, nämlich das Foto der Aufsicht auf einen Kreisverkehr im Winter des Vortizisten A. L. Coburn von 1912. Die Rodtschenko-Perspektive vollendet beispielsweise André Kertész in seinem Foto vom Seine-Ufer (1933) von A. Otto Wolfgang Schulze, des späteren tachistischen Malers Wols. Vergleiche ebenfalls die steile vertikale Draufsicht auf eine Straße und die extrem horizontalen Schatten der Passanten im Foto „Straße“ (1927) von Rodtschenko mit dem Foto „Unheimliche Straße“ (1928) von Otto Umbehr.

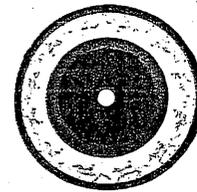
MUYBRIDGE und MAREY
Ich habe Monets Gemälde auch deswegen an den Anfang dieser Analyse gesetzt, weil es neben der Perspektive einen weiteren

wichtigen Einflußfaktor der Fotografie auf die Malerei aufweist, nämlich Keime einer kinetischen Visualisation. Das an den verwischten Figuren der Schnappschüsse der Momentfotografie trainierte Auge hat nämlich dem Problem der Darstellung der Bewegung neue Impulse gegeben. Nur in Ruhe ist jede Einzelheit eines Gegenstandes erkennbar, während hingegen die Kamera bei ihrem damaligen unzulänglichen technischen Stand (lange Belichtungszeit etc.) den Moment eines Gegenstandes in Bewegung nur unscharf festhalten konnte. Hätte eine moderne Kamera den bewegten Gegenstand fotografiert, wäre für das damalige Empfinden der Gegenstand erstarrt. Die verwischten Konturen auf frühen Fotografien bewegter Formen regten also Monet an, mit Farbwischern (unterstützt von der Schnelligkeit des Farbauftrags) die Bewegung der Passanten auf dem Boulevard zu veranschaulichen. Für das Bewegungsproblem in der Malerei von Einfluß waren neben dieser Verwischung und Verwacklung der Kontur, neben dem Anschnitt von Figuren und Gegenlichteffekten, noch die Reihenmomentaufnahmen von Muybridge und die Phasenphotographien von Marley. Schon Muybridges Aufnahmen waren so genau, daß sie der konventionellen Wahrnehmung falsch schienen. Da seine Fotografien das galoppierende Pferd so zeigten, wie es das menschliche Auge nie sehen kann – z. B. sind alle vier Beine des Pferdes im Galopp nur dann kurzfristig auf einmal in der Luft, wenn sich Vorder- und Hinterbeine geknickt unter dem Bauch begehen, und nicht wie jahrhundertlang in der Malerei (noch bei Courbet, Gericault, Vernet, Meissonier), wenn die Vorderbeine nach vorn und die Hinterbeine weit nach hinten gestreckt waren – erklärte Rodin, der Muybridges Buch „Animal Locomotion“ subskribiert hatte: „... es ist der Künstler, der glaubwürdig ist, und es ist die Photographie, die lügt. Denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still, und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer Bewegung herzustellen, die zu ihrer Vervollendung mehrere Augenblicke braucht, ist eine Arbeit gewiß weniger konventionell als das wissenschaftliche Bild, bei dem der Zeitablauf abrupt unterbrochen ist.“ In dem Moment, wo der Naturalismus der Kamera größer war als der des Auges, wo die fotografische Wahrheit der konventionellen Wahrnehmung und Darstellung in der Kunst widersprach, wo die Kamera als Korrektiv der traditionellen Methode, die Natur abzubilden, auftrat, traf sie also anfänglich auf künstlerischen Widerspruch, auf den jedoch bald Faszination und ein ungeheurer Impact auf die moderne Kunst (von Degas bis zu Duchamp) folgten. Denn offensichtlich konnte jahrhundertlanges Augentraining nicht das einfangen, was eine einzige Momentaufnahme von Muybridge festhielt.

Der Physiologe E. J. Marey hatte 1873 mit Hilfe von Zeichnungen, graphischen Notationen allein in „La machine animale, locomotion terrestre et aeriennne“ erstmals Bewegungsstudien publiziert, die 1874 auch auf englisch erschienen, „Animal Mechanism“. Sie hatten Leland Stanford, Gouverneur von Kalifornien, und den Fotografen Eadward Muybridge, die beide schon seit 1872 über die Frage des Pferdegallops mit Hilfe der Fotografie zusammenarbeiteten, und zu Ergebnissen geführt hatten, welche den Auftraggeber Stanford befriedigten, da sie in silhouettenartigen Aufnahmen zeigten, wie das Pferd alle 4 Hufe zur gleichen Zeit über den Boden erhob, angeregt, ihre Forschungen weiter voranzutreiben. Nach einer Unterbrechung von 2 Jahren aus privaten Gründen – Muybridge erschöpfte den Liebhaber seiner jungen Frau, wurde freigesprochen (welch ein Glück für Forschung und Kunst) und verschwand ein bißchen ins Ausland – fanden die entscheidenden Experimente 1878 auf der Farm Palo Alto mit 12 Kameras statt und mit einer ingenieusen elektro-mechanischen Apparatur, die ein Team verwirklicht hatte. Die Ergebnisse dieser mit weniger als einer halben Sekunde (twenty-fifth part of a second) aufgenommenen Reihen von Momentaufnahmen wurden am 19. Oktober 1878 in The Scientific American veröffentlicht und am 14. Dezember 1878 in La Nature, Paris, wo

kurz zuvor auch Mareys neueste Untersuchungen erschienen waren. Sie erregten großes Aufsehen und führten zu einer Korrespondenz von Marey und Muybridge, die Marey anregte, selbst photographisch vorzugehen bei seinen Studien, und Muybridge, bei der Vorführung seiner Fotos ein Zoetrope zu verwenden, so daß die Illusion von kontinuierlicher Bewegung entstand. 1879 arbeitete Muybridge mit 24 Kameras und untersuchte nicht nur die Bewegungen von einer Vielzahl von Tieren, sondern auch von Menschen, und erfand das Zoopraxiscope (ein stereoskopisches Zoetrope), eine Art früher Typ des Film-Projektors, wo jedoch die Bilder kein lineares Band bildeten, sondern auf einer runden Glasscheibe befestigt waren. So konnte er bei seinen Vorführungen mit Hilfe seiner Sequenzen von Momentaufnahmen (stills) die Illusion kohärenter bewegter Bilder erzeugen. August 1881 kam Muybridge mit mehreren handgebastelten Alben mit dem Titel „The Attitudes of Animals in Motion“ nach Paris, wo ein joint work von Marey, Meissonier und Muybridge geplant wurde, und 1882 nach London. 1882 erschien dann aber The Horse in Motion von Stanford und Stillman, das zwar den von Muybridge vorgeschlagenen Titel trug, aber den Künstler selbst nur im Vorwort erwähnte. Nach diesem Buch erschienen erst 1887 Muybridges eigene Werke unter dem Titel Animal Locomotion, später Animals in Motion (1899), The Human Figure in Motion (1901).

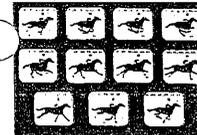
1882 entwickelte Marey für seine Studien von körperlichen Bewegungsabläufen sein fotografisches Gewehr, das zwölf Belichtungen auf eine Platte aufnehmen konnte. Die Ergebnisse publizierte er 1892 „Photographie du mouvement“. Marey hatte also eine simultane Phasendarstellung (der Bewegung) auf einer Fotoplatte zur Verfügung, Muybridge hingegen eine serielle Phasendarstellung auf 12 bzw. 24 Platten. Mit seiner Mehrfachbelichtung schuf Marey eher eine Synthese der Bewegung, Muybridge hingegen eine Analyse. Muybridge zerlegte die Bewegung in eine Reihe bzw. Sequenz von verschiedenen Bildern, Marey verdichtete die Bewegung auf einem Bild, dadurch wurden die Konturen auch wieder verwischt (wie früher). Bei Muybridges Zerlegung der Bewegung in einzelne Phasen „erstarrte“ die Bewegung und konnte erst wieder mit Hilfe seines Vorführapparats zur Illusion von „Bewegung“ gebracht werden, während durch die überlagerte Superposition, durch die übereinanderliegende Belichtung aufeinanderfolgender Bewegungsphasen auf einem Bild Mareys Chronophotographie von vornherein eine raum-zeitliche Kontinuität, also Illusion von Bewegung, suggerierte. Mareys Bilder aber waren naturgemäß zum Abspielen für einen Projektor nicht geeignet, hingegen Muybridges Zerlegung der Zeit in Fläche (24 Bilder bilden eine Sekunde) schon. Als Marey 1888 zum Filmband überging, also das Muybridge-Prinzip der Reihung der Zeitmomente in eine Reihe von Bild-Flächen in seine Kamera einbaute, und dafür zuerst Papierrollen, später Celluloid benutzte, konstruierte er damit eine Art Filmkamera, die zusammen mit Muybridges Zoopraxiscope, eine Art Filmprojektor – den Edison 1893 verbesserte, indem er ein Band mit einer Anzahl von Aufnahmen in gerader Linie verwendete; also den Zelluloidstreifen erfand – die Brücke zum modernen Film schlug. Natürlich war für die Entwicklung des Films Muybridges Zerlegung der Bewegung in Einzelbilder (stills) mit Hilfe der Fotografie und die daraus resultierende Anordnung aufeinanderfolgender Bewegungsphasen in lineare Sequenzen (eigentlich schon der Filmstreifen) die Königsidee. Für die Malerei wiederum war Mareys simultane Phasendarstellung auf einer einzigen Platte geeigneter als Muybridges Reihenbildverfahren, da ja auch der Maler bei seiner Darstellung von Bewegung in Raum und Zeit nur eine Platte, die Leinwand, zur Verfügung hatte. Siehe Foto 5. „La Chronophotographie“ (Zeitfotografie), so der Titel eines Werks Mareys (1899), mit ihren Verwischungsspuren durch die Mehrfachbelichtung und mit ihrer Identität von Raum und Zeit, knüpfte nicht nur an frühe fotografische



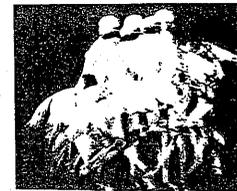
EADWARD MUYBRIDGE, aus Animal Locomotion, 1887



E. J. MAREY, Der Mechanismus der Lebewesen, 1874



EADWARD MUYBRIDGE, Sallie Gardner laufend, 1878 Platte eines Zoopraxiscopes



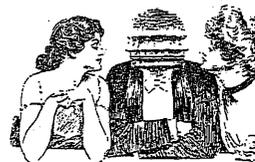
E. J. MAREY, Reiter, um 1884



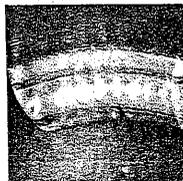
LEONARDO DA VINCI, Codex Huygens, ca. 1500



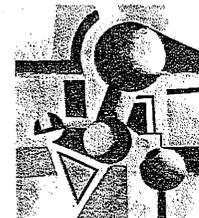
MARCEL DUCHAMP, Nude descending a staircase, 1912



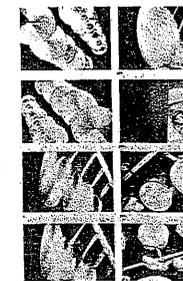
CH. D. GIBSON, The Gentlemen's Dilemma, 1900



BRACAGLIO, Jüngling sich hin und her bewegend, 1912



F. LÉGER, Contraste de Formes, 1924



F. LÉGER, Kader aus dem Film „Ballet“

und malerische Erfahrungen an; sondern auch an den Begriff der Dauer (la durée), den der Philosoph Henri Bergson 1896 (Matière et Mémoire) entwickelt hatte und der für die französische Malerei von Einfluß war.

Robert Delaunay beruft sich auf die Dauer als einen Zeitbegriff im Unterschied zur Zeit der mechanischen Uhren, die ja auch die fließende Zeit in starre Momente zerlegen. Diese mechanische Zeit wirft er den Futuristen und ihrer Bewegungssimultaneität vor: „Eure Kunst hat als Ausdruck die Geschwindigkeit und als Mittel den Kinematographen“.

Wichtig ist es auch, darauf hinzuweisen, daß Muybridge die bewegten Objekte mit einer stationären Kamera aufnahm. Erst der Film hat die bewegte Kamera eingeführt, um bewegte, aber auch stationäre Objekte abzubilden. Eine bewußte Reflexion des Verhältnisses von Kamera und Objekt findet sich aber erst deutlich im späten strukturalen Film oder in der europäischen Video Art. Insbesondere der Pole Wojciech Brzuzewski verwendet in seinen Video- und Foto-Werken explizit, unter direkter Referenz auf Muybridge, eine bewegte Kamera bei der Abbildung bewegter Objekte.

Der historischen Genauigkeit halber sei auch auf Joseph Plateau (1801–83) und sein Phenakistiskop (1829) hingewiesen, der schon vorgeschlagen hatte, die Bewegung in eine Reihe von Einzelzeichnungen zu zerlegen, ebenso auf W. G. Homer (1786–1837) und sein Zootrop (1834), auf Emile Reynaud und auf sein Lebensrad mit Spiegeltrommel, das Praxiskop (1877) mit Perfoband (1881), auf den fotografischen Revolver (1874) von Jules Janssen (1824–1907), den Vorläufer von Mareys fotografischer Flinte, auf die Gebr. Hyatt, Erfinder des Zelluloid (1868/69), auf P. H. Desvignes (fotografische Bildstreifen), Ducos du Hauron etc.

Das Reihenbild-Verfahren wurde erst für die Malerei der Gegenwart (siehe Warhol et al) und vor allem für die Fotografie der Gegenwart (siehe die Serielle oder Sequenz-Fotografie von H. P. Feldman, Peter Roehr, Duane Michals etc.) wieder entdeckt.

FUTURISMUS und FOTOGRAFIE

Jedenfalls, die Phasenphotografie, egal ob sequentiell wie bei Muybridge oder simultan wie bei Marey, hat auf die Darstellung der Bewegung in der Malerei einen enormen Einfluß ausgeübt. Degas, der selbst Phasenbilder fotografierte, hatte die Werke von Marey und Muybridge genau studiert und oft seinen Studien der Tänzerinnen und Pferde zu Grunde gelegt. Oft machte er bei seinen Gemälden nach eigener Aussage den „Trick“, Figuren von Ballett-Tänzerinnen so in Bewegungsphasen auf einem Bild zu zeigen, daß ihr Nebeneinander als Nacheinander erschien und den Ablauf einer kontinuierlichen Bewegung einer einzigen Figur suggerierte. Natürlich verwendete er auch die verwischte Kontur. Rodin und Whistler gehörten ebenfalls zu den Subskribenten von Muybridges Werk. Für den zeitgenössischen Maler Francis Bacon sind Muybridges Photographien, wie man aus vielen formalen Anleihen erkennen kann und wie er selbst bekennt, eine Art Brevier. Wichtigster Anreger war die Phasenphotografie für die Neoimpressionisten (siehe Le Chahut, 1889–1890, von Georges Seurat) und vor allem für die Futuristen, deren erstes Manifest 1909 zweifellos Anspielungen auf Mareysche Fotografien enthält. Duchamp selbst bekennt, daß in dieser Zeit Mareys Werke in Pariser Künstlerkreisen der Avantgarde sehr zirkulierten. Von den dreieckförmigen Elementen in Mareys Bewegungsdiagrammen über die Punkte seiner Oszillationsgraphik (natürlich auch eine Linie zu Seurats Pointillismus) bis zur simultanen Abbildung verschiedener Bewegungsphasen findet sich alles in den Bildern der Futuristen in ihrer frühen analytischen Phase um 1912 wieder. Neoimpressionistische, kubistische, aber auch fotografische Elemente verschmolz der Futurismus zu einer neuen Einheit. Vergleichliche Frantisek Kupkas Zeichnung „Les Cavaliers“, Giacomo Ballás „La Bambina che corre sul balcone“



E. DEGAS, Tänzerinnen, 1903



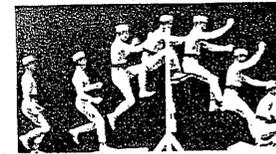
Photographie eines Gesichts



L. RUSSOLO, Dinamismo, 1913



DAVID BURLJUK, Holzhaacker, 1912



E. J. MAREY, Chronophotographie, 1882



G. BALLA, The Swifts, 1913



BOCCIONI, Aufstand in der Galerie, 1910



A. G. BRAGAGLIA, Der futuristische Maler G. Balla, 1912, mit seinem Bild „Hand an der Leine“



G. BALLA, Mädchen laufend auf einem Balkon, 1912



A. G. BRAGAGLIA, Grüßend, 1911



G. BALLA, Rhythmus eines Violinisten, 1912

(1912) und „Hund der Leine“ (1912) – in seinen Bildern „Straße“ (1902) und „Die Abschiedsstreppe“ (1908) finden wir schon fotografische Verfahren wie extremer Ausschnitt, Anschnitt und Verkürzung. Siehe auch U. Boccionis „Dinamismo di un ciclista“ (1913), das Porträt seiner Mutter, „Horizontale Volumen“ (1912), seine Reiterdarstellung, Severinis „Tanz Pan-Pan“ und „Tänzerin mit Tambourin“ (1912), L. Russolos „Bewegung einer Dame“, ebenso die Bilder von Picabia, Gleizes, Metzinger um 1912. Und um die Spirale der Rückkopplung zu schließen, sei darauf hingewiesen, daß Malewitsch und Co. ihren Kubo-Futurismus und Suprematismus aus einer Analyse des Kubismus (Du Cubisme von Gleizes und Metzinger wurde 1912 ins Russische übersetzt und war neben Cezannes Schriften bis 1914 wichtigste theoretische Quelle) und anderer Pariser Schulen ableiteten. So finden wir auch hier Einflüsse – direkt oder vermittelt durch die Gemälde – des Chronofotografen, siehe David Burljüks „Holzhaacker“ (1912). Es nimmt auch nicht wunder, zu sehen, daß Gtstjef um 1920 in Rußland chronozyklographische Phasenfotografie in der Art Mareys entwickelte, die dem Zweck dienen sollte, mit Hilfe von Lichtpunkten die optimalen Arbeitsbewegungen zu erforschen.

Erwähnt sei noch, daß es zwei bedeutende futuristische Fotografen gab, die Brüder A. G. und A. Bragaglia, die in der Art Mareys arbeiteten, nur viel verwischter, jedoch von den Futuristen bezeichnenderweise etwas vernachlässigt wurden. Beispiele ihres Fotodynamismus futurista gibt es jedenfalls seit 1912, seit der gleichen Zeit wie die ersten futuristischen Bilder, wenn nicht sogar früher.

Verwendete Literatur

- Centenaire de l'Impressionisme. Katalog Grand Palais 1974, Paris.
 Eadward Muybridge. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1976.
 Dada Photomontagen. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1979.
 G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani. Fotomontaggio. Mazotta, Mailand 1979.
 Ando Giardi. Wanted! Fotografia criminale. Mazotta, Mailand 1978.
 L. Kasasak, L. Moholy-Nagy. Buch neuer Künstler. MA-Verlag, Wien 1922, Nachdruck Corvina Verlag, Budapest 1977.
 L. Moholy-Nagy. Malerei, Photographie, Film. Bauhaus-Buch Nr. 8, 1925, 1927. Nachdruck Kupferberg Verlag, Mainz 1967.
 Werner Gräff. Es kommt der neue Fotograf. Reckendorf, Berlin 1929. Nachdruck Buchhandlung König, Köln 1978.
 F. Roh, J. Tschichold, foto-auge, Weckind, Stuttgart 1929. Nachdruck Wasmuth, Tübingen 1973.
 Ursula Peters. Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900. Dumont Köln 1979.
 U. Eskildsen und J. Ch. Horak. Film und Foto der zwanziger Jahre. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1979.
 Dwan Ades. Photomontage. Thames and Hudson, London 1976.
 Evelyn Weiss. Alexander Rodtschenko. Photographien, Köln 1979.
 German Karginow, Rodtschenko, Corvina Kiado, Budapest 1979.
 Raoul Hausmann. Photographies 1927–1957. Créatis Paris 1979.
 Sequence Camera. Bucher Verlag Luzern 1972.
 Jasja Reichardt. Zeit, Worte und die Kamera. Neue Galerie Graz 1976.
 Barbara Rosenblum. Photographers at work. Holmes & Maier, N.Y. 1978.
 Nathan Lyons (Herausgeber). Photographers on Photography. Prentice-Hall New Jersey 1966.
 Josef Maria Eder. History of Photography. Dover N.Y. 1978, Reprint 1932 4. Auflage Wien.
 F. A. W. Netto. Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerrescher Lichtbilder. Knapp Verlag Halle 1839; Reprint 1979 Knapp Verlag (Droste) Düsseldorf.
 Roy E. Stryker/Nancy Wood. In this proud land. Secker & Warburg London 1974.
 Gunter Rambow/Peter Weibel et al. ... das sind eben alles Bilder der Straße“ Syndikat Frankfurt 1979.
 Michael Schwarz. Analytische Fotografie (Edmund Kuppel, Kazimierz Bendkowski, Klaus Ritterbusch, John Hilliard). Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1977.
 Symposium über Fotografie. Forum Stadtpark Graz 1979.
 Stephen Willats. Ich lebe in einem Betonklotz. Verlag König, Köln 1980.
 Herbert Molderings. De la photographie. Goethe Institut Paris 1980.
 Jerzy Olek. Photo in Opposition zum Abbild. In: Pannonia 7. Jhg., Nr. 1. Frühling 1979.

Dieser Beitrag von Peter Weibel wird mit dem II. Teil: „(BILDENDE) KUNST UND FOTOGRAFIE“, in CAMERA AUSTRIA 6/81 fortgesetzt!

INTERVIEW MIT VERENA von GAGERN

von Harald Strobl

Zu Beginn des Workshops zeigst du uns 24 Dias von Bildern, die du aus deinen Arbeiten ausgesucht hast. Anhand dieser Bilder, die – wie du sagtest – Schlüsselbilder in deiner Laufbahn als Fotografin waren, zeigst du eine Reihe von Sprachelementen der Fotografie auf, das heißt also: einen Katalog jener Bausteine, aus denen sich die fotografische Sprache zusammensetzt. Es kommt mir nun so vor, als würdest du an einer Grammatik der Fotografie arbeiten.

Das kommt mir nicht so vor, weil eine Grammatik immer den Anspruch hat, die Struktur einer Sprache in ihrer Gesamtheit zu entschlüsseln – an so etwas arbeite ich nicht. Ich bin auch kein Sprachwissenschaftler und habe das auch überhaupt nicht so getrennt von meiner Arbeit oder vom Fotografieren selbst als Projekt mir vorgenommen. Das ist nur eine nachträgliche Beschäftigung mit meinen Bildern und eigentlich nicht mehr, als der Versuch zu verstehen, wie man sieht. Wie man selbst sieht im Augenblick der Aufnahme, vor allen Dingen viel wichtiger, wie man ein Bild sieht. Wie weit kann ich ein Bild beschreiben, ohne es zu interpretieren. Und ich habe auch diese Sprachelemente nicht aus dem luftleeren Raum einfach aufgezählt und möchte auch vorsichtig damit umgehen, die Fotografie eine Sprache zu nennen. Ich hab eigentlich nur versucht, aus meiner eigenen Arbeit mit fotografischen Bildern die Elemente einmal getrennt voneinander zu beschreiben, die jedes Bild ausmachen. In jedem Bild gibt es Licht, in jedem Bild gibt es Raum und in jedem Bild gibt es Zeit. Und die sind in jedem Bild mehr oder weniger stark verflochten. Mit denen aber bewußt umzugehen und für sich zu entscheiden, welche Mittel man eigentlich meist unbewußt benutzt, oder auf welche Mittel anderer man auf welche Weise reagiert, das ist zum Verstehen der eigenen Arbeit notwendig und zum Verstehen anderer Leute Arbeit. Es ist der notwendige Denkantrieb.

Würdest du die Mittel, die du uns genannt hast, noch einmal aufzählen, wenn du das so aus dem Stegreif ohne die Bilder kannst.

Es gibt eigentlich drei Hauptelemente, aus denen jedes fotografische Bild bestehen muß: Licht, Raum und Zeit. Sonst können wir die Wirklichkeit nicht wahrnehmen. Und das unterscheidet Fotografie grundsätzlich von anderen Medien. In einem gemalten Bild kann ich auf diese Stützen verzichten, weil ich ja gar nicht mit der Wirklichkeit direkt umgehe. Wenn ich aber zwischen Bild und Betrachter so vermitteln will, daß er erst einmal Realität wahrnimmt, dann brauch ich sozusagen Krücken oder Brücken, mit denen die Realität wahrgenommen wird. Und das sind diese drei Orientierungshilfen. Und als Untergruppen gibt es natürlich für diese drei Elemente sehr viele Sprachelemente, die man in jedem Bild mehr oder weniger stark ausgedrückt findet. Das sind die Prinzipien von Ähnlichkeit und von Kontrast, von kontrastierendem Ähnlichem und ähnlichem Kontrastierendem. Das ist der Grad der Abstraktion, der durch die Schwarzweiß-Illusion hervorgerufen wird. Es ist die Beschreibung der Stofflichkeit im Unterschied zur Oberflächlichkeit von Elementen, die durch bestimmtes Licht dramatisiert oder nur beschrieben werden.

Das war noch was Anderes – Bewegung, glaub ich, war noch dabei.

Das wären jetzt – sagen wir – einige Unterelemente von dem Hauptthema Licht: Substanz, Stofflichkeit, Kontrast. Kontrast zwischen dem erwarteten Ähnlichen oder Unähnlichen und dem tatsächlich im Bild stattfindenden Ähnlichen oder Unähnlichen. Dann im Bereich des Raumes gibt es das Mittel der Überlagerung, das wir auch in der Fotografie mehr als in jedem anderen bildhaften Medium kennen – daß sich verschiedene Wirklichkeitsbereiche in jedem Augenblick durch Reflexion oder Gleichzeitigkeit von ver-

schiedenen Vorgängen überlagern. Das kann die Kamera besser sehen als das menschliche Auge, unter anderem weil die Kamera auch einen größeren Tiefenschärfebereich kennt. Sie kann also Vorderes und Hinteres gleichzeitig zeigen. Beim Raum ist noch auseinanderzuhalten, mit welchen Sehhilfen wir eigentlich Raum wahrnehmen. Da arbeiten die Malerei und die Fotografie mit ähnlichen Mitteln, die uns aber gar nicht selbstverständlich bewußt sind auch erst seit der Renaissance eingesetzt werden. Also die Mittel der perspektivischen Verkürzung und unterschiedlichen Farblichkeit und Schärfe von Entfernungen und Nähe. Und im Bereich der Zeit ist es sehr interessant, sich zu fragen, an welchen Orten innerhalb einer Fotografie messe ich Zeit. Was brauche ich, um eine Zeitwahrnehmung überhaupt zu gewinnen. Was ist Gegenwart in einer Fotografie und was führt mich aus der Gegenwart heraus. Ein großer Bereich von Zeit ist natürlich erklärt durch die Bewegung. Man braucht, um weltliche Zeit zu messen, immer zwei Dinge: einen Anfang und ein Ende. Die Bewegung auf Erden kennen wir als einen Ablauf, der irgendwann mal einen Anfang hatte und irgendwann mal ein Ende nehmen wird. Das ist uns vertraut, und so kann man zum Beispiel in einer Fotografie den Höhepunkt von Bewegung als den Höhepunkt eines Zeitablaufs verstehen und damit als den Höhepunkt von Gegenwart. Und gleichzeitig ist es so, daß, wenn ein Höhepunkt von Gegenwart in einem Bild eingefroren wird, und wir gezwungen sind, diesen zugespitzten Augenblick unendlich lang anzuschauen, so etwas wie eine unendlich lang ausgedehnte Gegenwart entsteht. Das ist eine der Hauptwirkungen von Fotografie, die uns erschreckt und verlockt: ihre Nähe zum Tod.

Der Mensch im Bild ist auch eine der Stützen, mit denen wir uns orientieren. Es geht ja immer darum, welche Stützen und Hilfen uns ein Bild gibt, uns zurechtzufinden oder im Gegenteil uns nicht zurechtzufinden. Man kann also alle Stützen benutzen, um dem Betrachter soviel Realität wie möglich zu bieten, man kann aber auch alle gewohnten Stützen auslassen, um eine andere Realität darzustellen. Und der Mensch im Bild kann so ein Mittel, so eine Stütze sein, die Zeit zu verstehen; entweder als historische Zeit aus dem Bild heraus oder als eine Zeit, die nur innerhalb des Bildes wirklich wird, zwischen Hineingehen oder Hinausgehen oder einer Geschichte, die nicht zu Ende erzählt ist. Es kann aber auch umgekehrt sein, daß der Mensch im Bild, dadurch, daß er ungewohnt auftritt oder ungewohnt handelt, die Wirklichkeit des Bildes verändert.

Und auch als Hilfe für das Erkennen der Größenrelationen im Bild ist er wichtig, oder?

Ja, das ist wichtig, die Maßstäblichkeit. Man mißt jedes Bild, wann immer ein Mensch im Bild auftritt, an diesem. – In einem Bild könnte eine Welle so groß sein, daß man mit einem Fuß sie ganz betreten kann; sie könnte aber auch so groß sein, daß sie ein Haus überrollt, wenn da nicht eine Brücke dabei wäre oder ein von Menschen gemachter Gegenstand oder der Mensch selbst! Oft ist es auch so, daß Menschen, die in ein Bild hineintreten, eine erzählende Funktion übernehmen, also geradezu den Betrachter hineinführen, und wenn nur eine Hand erscheint.

Zu diesen Prinzipien, die du aufgezählt hast, könnten doch theoretisch noch welche dazukommen. Das ist also noch nicht abgeschlossen?

Nein. Ich hab auch nicht den Anspruch, eine Theorie zu entwickeln, sondern das ist eigentlich ein praktisches, lebendiges und nachträgliches Resultat aus der Weise, wie ich meine Bilder angucke und wann ich was daraus gelernt habe und was ich vermitteln kann, weil ich glaube, daß das Sehen des Bildes das erste ist, worüber wir in einem Workshop sprechen sollten. Wie sehen wir und vor allen Dingen: wie sehen wir das Bild