

Dr. Ulrike Wollenhaupt-Schmidt. Kunsthistorikerin, Erfurt

Wechselwirkungen - Der Einfluss der Fotografie auf die bildende Kunst

Vortrag am 15.11. 2013

Meine Damen und Herren,

die Geschichte der modernen Kunst und die Geschichte der Fotografie sind miteinander so eng verzahnt wie ein Reißverschluss. Vermutlich würde bildende Kunst heute völlig anders aussehen, wenn es keine Fotografie gäbe.

Über folgendes möchte ich heute mit Ihnen sprechen, denn ich hoffe, dass wir im Anschluss noch ins Gespräch kommen werden: Ich möchte Ihnen zeigen, dass schon die Erfindung der Fotografie sehr viel mit Kunst zu tun hatte, dass, als es die Fotografie gab, die Beziehung beider zunächst den Charakter einer Hassliebe hatte und dass danach beide einander befruchteten und dass im Anschluss sich die Fotografie – bis heute als eigenständige Kunstrichtung etablierte.

Ich möchte die hier sehr allgemein vorgetragenen Überlegungen anhand von sechs Thesen strukturieren, um diese Wechselwirkungen zu verdeutlichen.

1. Wenn Nièpce begabter gewesen wäre und Daguerre mehr Zeit gehabt hätte, wäre die Fotografie viel später erfunden worden.
2. Die Fotografie hat – wie vorher und nachher viele technische Innovationen – ganze Berufszweige im künstlerischen Bereich aussterben lassen.
3. Die Fotografie ist der Humus, auf dem die gesamte moderne Kunst gewachsen ist.
4. Die Fotografie wurde zur unverzichtbaren Inspirationsquelle für die moderne Kunst.
5. Bildende Künstler entwickelten die Fotografie zu einer eigenständigen Kunstrichtung.
6. Moderne Fotografen bedienen sich für ihre Fotografien der Kunstgeschichte.

Anhand dieser sechs Thesen möchte ich Ihnen die unterschiedlichen Facetten dieser Wechselbeziehung Kunst – Fotografie nahelegen.

Wenn Nièpce begabter gewesen wäre und Daguerre mehr Zeit gehabt hätte, wäre die Fotografie viel später erfunden worden.

Joseph Nicéphore Nièpce war ein vielseitig begabter Mann, der als Erbe Leonardo da Vincis im 19. Jahrhundert angesehen werden kann, da auch er zahlreiche Erfindungen tätigte, die tatsächlich bis heute eine Rolle spielen, wie unter anderem die Gewinnung des Zuckers aus Zuckerrüben. Jedoch unterschied ihn eine Kleinigkeit vom großen Meister der Renaissance: Nièpce konnte nicht zeichnen, und so träumte er von einem Verfahren, das Dinge auch wiedergeben kann, wenn der Abbildende über keine geschickte Hand verfügt. Nièpce – ich kürze das hier etwas ab – gelang es tatsächlich, den Blick aus seinem Haus auf eine lichtempfindliche Platte zu bannen, auch wenn die Belichtungszeit noch 8 Stunden dauerte. So stand Begabungsmangel bei einem sonst genialen Mann Pate bei einer Teilerfindung dessen, das wir heute Fotografie nennen.

Louis Jaques Mandé Daguerre hingegen konnte malen und verdiente damit sein Geld, indem er sogenannte Dioramen schuf, das sind Bilder, die gegen Eintritt gezeigt und durch bestimmte Beleuchtungseffekte von hinten zum Leben erweckt werden und die damals zur Unterhaltung des Publikums dienten. Damit diese Dioramen möglichst naturnah aussahen, bediente sich Daguerre eines Instruments, das schon so illustre Personen wie Aristoteles, Leonardo da Vinci und Goethe beschrieben und benutzt haben, nämlich die **Camera obscura**. Diese war auf jeden Fall schon einmal hilfreich, um die Umrisse an der richtigen Stelle erscheinen zu lassen und damit eine richtige Perspektive zu erzeugen. Sie wurde bereits von den Vedutenmalern des 18. Jahrhunderts wie **Canaletto** verwendet. Da diese Technik für Daguerre zu kompliziert und langwierig war, suchte er nach einer Möglichkeit, ein Bild mit einem Klick festzuhalten. Zusammen mit der Erfindung von Nièpce war so die Fotografie, die Daguerre in aller Bescheidenheit „Daguerrotypie“ nannte, geboren.

Hier sehen Sie eine berühmt gewordene Daguerreotypie von 1838, die den Pariser **Boulevard du Temple** zeigt. Was ist an diesem Bild spektakulär? Einmal, dass man denken muss, dass die Aufnahme um 5 Uhr morgens entstanden ist, da die Boulevards menschenleer erscheinen. Das ist ein Irrtum, den die Fotografie später bewusst als Mittel einsetzte. Die Straßen erscheinen deshalb menschenleer, weil die

Aufnahmezeit einer Daguerreotypie noch acht Minuten dauerte und damit zu lang war, um Personen in Bewegung festzuhalten. Die einzigen Personen, waren ein **Schuhputzer und sein Kunde**, die sich nicht bewegten. Dennoch war dies der Anfang, und Paris bleibt für die Anfangszeit der wichtigste Ort: Ein Jahr nach diesem Foto kaufte die französische Regierung die Erfindung auf, und wenig später wurde die Daguerreotypie so populär, dass sich alsbald die **Karikaturisten** darüber lustig machten.

Und die Künstler wurden nervös.

Die Fotografie hat – wie vorher und nachher viele technische Innovationen – ganze Berufszweige im künstlerischen Bereich aussterben lassen.

Paul Delaroche verkündete: *Von diesem Augenblick an ist die Kunst tot!* Tatsächlich gehörte er als Historienmaler nicht der ersten Gruppe an, die durch diese technische Innovation ihre Arbeit verloren, denn gerade Historienbilder konnte die Fotografie nicht ersetzen. Ich denke, seine Kritik richtete sich auch eher an den von ihm befürchteten Qualitätsverlust, den er dem Umstand zuschrieb, dass von da an jeder Mensch die Fähigkeit besitzen würde, Dinge abzubilden, ohne vorher eine entsprechende Ausbildung genossen zu haben. Ähnlich drückte sich der Schweizer Professor für Ästhetik und Karikaturist, **Rodolphe Toepffer** aus: *„Was den Daguerreotypien fehlt, das ist der Abdruck des menschlichen individuellen Geistes, das ist die Seele, die sich auf die Leinwand überträgt, das ist das poetische Wollen, das sich in irgendeinem Stil ausdrückt, das ist ... das ist die Kunst.“*

Tatsächlich drängte die Daguerreotypie zuerst in einen künstlerischen Bereich, der dadurch seinen elitären Charakter verlor: die Portraitkunst. Auf einmal konnte sich fast jeder fotografisch portraituren lassen, da dies wesentlich erschwinglicher war als ein gemaltes Portrait. Die Portraitfotografie wurde zu einem gigantischen Markt, von dem letztlich eine Sparte wieder profitieren sollte: die Malerei.

Die Fotografie ist der Humus, auf dem die gesamte moderne Kunst gewachsen ist.

Das ist die weitgehendste und gewagteste These meines Vortrags, aber sie schließt inhaltlich an die Überlegungen der 2. These an. **Félix Nadar**, dessen eigentlicher Name Tournachon war, kann man als einen ähnlichen Tausendsassa bezeichnen, wie Daguerre. Er zeichnete Karikaturen, bediente sich aber frühzeitig der Daguerreotypie als Gedächtnisstütze und wurde alsbald zu einem der – wie man heute sagen würde – „angesagtesten“ Portraitfotografen seiner Zeit. Und er fotografierte **alle, die Rang und Namen hatten**: den Künstler Jean-François Millet, den Schriftsteller Emile Zola, den Buchillustrator und Karikaturisten Gustave Doré, den Historienmaler Eugène Delacroix und – vielleicht am wichtigsten: Claude Monet. Den letzteren und seine Seerosen kennen Sie gewiss, und Sie wissen sicher auch, dass die Stilrichtung, diese vielleicht erste „moderne“ Stilrichtung Impressionismus heißt. Aber wussten Sie, dass die Geschichte des Impressionismus auf das Allerengste mit der Fotografie zusammenhängt?

Die Fotografie hat in den Augen vieler Künstler eines überflüssig gemacht: die genaue Wiedergabe der Dinge, die man sieht. Das ist ungeheuer revolutionär, wenn man bedenkt, dass seit der Antike dies ein wichtiges Anliegen der Kunst war. Und die Leistung eines Künstlers wurde lange daran gemessen, wie gut ihm das gelang. Und auf einmal war dies gar nicht mehr nötig! Das ist EIN Aspekt. Die Künstler suchten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Die fanden sie beim Malen an der frischen Luft, und sie wollten so gut möglich nicht mehr das genaue Erscheinungsbild festhalten, sondern die Stimmung, den Eindruck, und das besondere Licht.

Am Anfang stießen die Impressionisten auf viel Ablehnung, und so konnten sie nicht bei offiziellen Salon-Ausstellungen (das waren die großen Verkaufsausstellungen in Paris) mitmachen. Sie brauchten also andere Ausstellungsorte. Und genau hier tritt **Félix Nadar** auf den Plan.

Nach wenigen Jahren war er so erfolgreich, dass er sich **Flüge mit dem Luftballon** leisten konnte und Luftbildaufnahmen produzierte. Nebenbei bemerkte er auch davon, Flugzeuge zu erfinden. Vor allem aber leistete sich Nadar ein gigantisches Fotoatelier in der **Boulevard des Capucines Nr. 35**, in dem er nicht nur rauschende Feste ausrichtete, sondern in dem auch Ausstellungen stattfanden.

Im April 1874 fand dort eine Ausstellung statt, in deren Rahmen ein Bild von Claude Monet gezeigt wurde, das den Hafen von Rouen bei Sonnenaufgang zeigte. Es trug den Titel „Impression Soleil levant“ – „Impression der aufgehenden Sonne“.

Dieses Bild sah der Kunstkritiker Louis Leroy, der in der Satirezeitschrift „Le Charivari“ eine Besprechung der Ausstellung publizierte. In dieser Besprechung beschreibt er einen fiktiven Spaziergang von sich und einem (ebenfalls fiktiven) des (ebenfalls fiktiven) Landschaftsmaler Vincent Bertin durch die Ausstellung:

- *Ich warf einen kurzen Blick auf Bertins Schüler: sein Gesicht nahm eine dunkelrote Farbe an. Eine Katastrophe erschien mir unvermeidlich, und es schien Herrn Monet vorbehalten, ihr den letzten Ausschlag zu geben...*
- *“IMPRESSION, Soleil levant”... (Impression von einer aufgehenden Sonne)*
- *Eindruck, das sagte ich mir, sicher, ich war beeindruckt, es muss einen Eindruck darin geben... Und welche Freiheit, welches Wohlbefinden in der Ausführung! Die Tapete im embryonalen Zustand ist bereits besser ausgeführt, als dieses Seestück..*

Es war also genau diese Ausstellung, eine Ausstellung im Atelier des Fotografen Nadar, die einer ganzen Kunstströmung ihren Namen gab.

Es war übrigens die Fotografie, die dem Postimpressionismus (so nennt man die Kunstströmung, die der impressionistischen Malerei folgte) einen entscheidenden Impuls gab. Schon Anfang der 1860er Jahre experimentierte der Schotte **James Clerk Maxwell** an farbigen Photographien, die er aus drei Grundfarben zusammensetzte: Rot, Grün und Blau. (Wie es sich für einen echten Schotten gehörte, handelte es sich um ein schottisches Tartan-Band, das er fotografierte).

Georges Seurat malte 1885 ein Bild, das die Pariser Bürger auf einer Halbinsel namens **Grande Jatte** bei ihren Vergnügungen an einem Sonntagnachmittag zeigt. Unter Einfluss der Ideen von Maxwell verzichtete Seurat vollkommen auf das Mischen der Farben. Er tupfte die Grundfarben eng beieinander auf die Leinwand und vertraute darauf, dass im Auge der Betrachter sich die Farben mischten. Diese Kunstrichtung, die im Geiste des Impressionismus entstand, aber ihn gleichzeitig auf der Basis neuester naturwissenschaftlicher Erkenntnisse zu erweitern suchte, nennt man Pointilismus (Pünktchenmalerei).

Von da an war – ich erlaube mir, bei diesem Bild zu bleiben – der Reißverschluss zwischen Fotografie und moderner Kunst nicht mehr zu trennen.

Welche Funktion hatte Fotografie in der Zwischenzeit, bevor sie endgültig den Schritt zur eigenständigen Kunstform antrat? Dank der Fotografie konnte Kunst auf einem anderen Wege als der Grafik reproduziert werden. Was heißt das? Seit der Erfindung des Buchdrucks um 1400 und der Tiefdrucktechniken Radierung und Kupferstich etwas mehr als 100 Jahre danach wurden viele Kunstwerke als Grafiken reproduziert und somit einem breiteren Publikum zur Verfügung gestellt. Die Abbildungen von gemalter Kunst als Grafik waren ein florierender Markt über viele Jahrhunderte und eine Möglichkeit, Entwicklungen in der bildenden Kunst auch über weite Räume zu kommunizieren. Doch relativ gesehen ist das Nachbilden eines gemalten Werkes durch beispielsweise einen Kupferstich mühsam. Die Fotografie hingegen sorgte für eine schnelle Verbreitung von gemalten Bildern, indem es sehr schnell reproduktive Abbildungen oder einfacher ausgedrückt: Kunstpostkarten gab.

Was bedeutet das für die moderne Kunst?

Einerseits bedeutete die Kunstpostkarte eine neue Inspirationsquelle für die Künstler. Wir wissen zum Beispiel, dass Vincent van Gogh, als er sich in der Nervenheilanstalt von St. Rémy aufhielt, Bilder zu zweierlei Themen schuf: einmal zu den Gärten der Anstalt und den Feldern drumherum; zum anderen aber entstanden viele, viele Ölbilder und Grafiken nach Gemälden vor allem von Jean-François Millet. Kenntnis darüber kann van Gogh in dieser Zeit nur aus zwei Quellen erlangt haben, nämlich über Kunstzeitschriften und Kunstpostkarten, die ihm sein Bruder Theo zukommen ließ. Beide waren gespeist durch fotografische Reproduktionen von Kunstwerken. Und nach diesen – wohlgerne schwarzweißen – Reproduktionen hat van Gogh gearbeitet.

Die fotografische Reproduktion von Kunst führt auch zu ihrer Trivialisierung. Ein gutes Beispiel ist das folgende Gemälde: Mona Lisa. Woher kennen es die meisten Menschen? Von Fotos! Dieser Prozess hat eine so merkwürdige Eigendynamik entwickelt, dass viele Menschen von weither in das Museum, wo dieses Bild hängt, den Louvre drängen um dieses Bild – zu fotografieren! Die fotografische Reproduktion und die damit verbundene Trivialisierung, die das Bild interessanterweise viel monumentaler erscheinen lässt, als es tatsächlich ist, hat viele Künstler auf den Plan geru-

fen, sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Marcel Duchamp, der französische Surrealist, hat 1919 eine Postkarte der Mona Lisa genommen. Er hat der jungen Dame nach der Art eines missratenen Schuljungen einen Bart angemalt und unter die Reproduktion einfach mit ein paar Buchstaben geschrieben. Warum ist dies dann Kunst? Wenn man die **Buchstabenkombination** französisch ausgesprochen liest (Duchamp war ja Franzose), dann liest es sich: Elle a chaud au cul . Das heißt wörtlich übersetzt: Sie ist heiß am Arsch, man kann es auch etwas weniger ordinär und freier übersetzen: sie ist eine heiße Braut. Das und der Bart geben Hinweise auf eine tieferschichtig gelegene Auseinandersetzung, als es vorher aussah, die auf die bis heute nicht sicher geklärte Identität der abgebildeten Frau eingeht, über die sogar Vermutungen ausgesprochen wurden, es handele sich gar um Leonardo selbst oder seinen Liebhaber.

Dass um ein Bild eine solche Riesenhype entstehen konnte, hatte also mit seiner fotografischen Reproduzierbarkeit zu tun, wie Walter Benjamin diesen Vorgang einmal nannte. Das scheinbare Gebaren des Künstlers als kitzelnder Rotzlöffel nimmt auch diesen Prozess ins Visier,

Die Trivialisierung dieses Kunstwerkes thematisiert fast 50 Jahre später auch **Andy Warhol** mit seinem Siebdruck „Thirty are better than one“. Durch die Vervielfältigung der Mona-Lisa-Reproduktion möchte er sagen, dass dieses Foto zu einer austauschbaren Massenware geworden ist, die sich in nichts mehr von anderen Massenwaren unterscheidet wie zum Beispiel **Suppe** von Campbell's.

Die Fotografie hat die bildende Kunst aber auch in anderer Weise beeinflusst. **Pablo Picasso beispielsweise malte um 1923 seinen etwa 10 Jahre alten Sohn Paul auf einem Esel; als Vorlage diente ihm eine Fotografie.**

Auch sein berühmtes Gemälde, das seine **erste Frau Olga Koklowa zeigt**, entstand nach einer Fotografie von 1917.

Marcel Duchamp, das Enfant Terrible der modernen Kunst, sozusagen der Erfinder des Prinzips des Ready Mades, des Objets trouvés oder, in Deutsche übersetzt, derjenige, der als erster gefundene Gegenstände wie diese Kloschüssel ins Museum stellte, bediente sich der Fotografie auch auf dem Weg zur künstlerischen Erkenntnis. Wie bildet man Bewegung ab? Das war um 1910, als das Kino noch in seinen Kinderschuhen steckte, eine wichtige Frage. Kann ich auf einem statischen Gemälde

Bewegung abbilden? Bewegung, ja Dynamik, Lärm und Licht, das waren Themen, die in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg Künstler beschäftigten.

So versuchte der italienische Maler **Umberto Boccioni** in seinem Bild „Die Stadt wacht auf“ die Bewegung von Pferden an einem frühen Morgen darzustellen.

Studien zur Bewegung gab es zuerst in der Fotografie.

Marcel Duchamp, den der Futurismus stark beeinflusst hatte, versuchte ebenfalls, das Thema Bewegung in seine Malerei zu integrieren, was man gut an den **Bild „Akt eine Treppe hinabsteigend Nr. 2“** von 1912. Eine weibliche Person, in kubische Formen zerlegt, steigt eine Treppe hinab. Wenn ich von kubischen Formen spreche, dann deshalb, weil Duchamps Gemälde in einer Zeit entstand, in der der Kubismus, den maßgeblich Pablo Picasso und Georges Braque beeinflusst haben, schon sehr bekannt war. Ich zeige hier als ein typisches Werk der ersten Phase des Kubismus, des analytischen Kubismus‘ ein **Gemälde des Galeristen Ambroise Vollard** von 1909. Picasso zerlegt das Portrait in viele kleine kubische, also vor allem rechteckige Formen, was dem Gesamtbild den Eindruck eines Kristalls gibt. Typisch für den analytischen Kubismus ist die sehr stark eingeschränkte Farbpalette auf die Farbtöne Braun und Ocker.

Dieses **Prinzip übernimmt Duchamp**. Gleichzeitig versucht er auch, das von den Futuristen in die Malerei eingebrachte Element der Bewegung mit dem Kubismus zu verbinden. Dazu studierte er **Serien von Bewegungsaufnahmen**. Ein wichtiges Element hierfür war also die Fotografie, die sich – auf dem Weg zum Film – intensiv mit dem Thema des bewegten Bildes auseinandergesetzt hat. Wie funktionierte das? Vielleicht können Sie sich noch erinnern, oder besaßen selbst so eine Komponente an Ihrem Fotoapparat, die Sportfotografen besitzen mussten, für den Hobbyfotografen oft ein unbezahlbarer Traum blieben: der Winder. Das war ein kleines Gerät, das man unter den Fotoapparat schraubte, und das den Transport eines Filmes betätigte, ohne, dass man jedes Mal den Abzugshebel verwenden musste. So einen Winder gab es damals noch nicht. Der wichtigste Pionier, was die bewegten Bilder anbetrifft, Eadweard Muybridge, hat viele Fotoapparate gleichzeitig aufgestellt, um diesen Effekt erzielen zu können. Das war Ende der 1880er Jahre. Muybridge gelang es, auf diese Weise eine ganze Reihe von **Bewegungsaufnahmen mit einem Elefanten** zu

machen, die, wenn man sie nach der Art eines Daumenkinos zusammensetzte, **tatsächlich die Illusion von Bewegung gaben.**

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Fotografie auf ganz neue Weise ein Thema der Malerei. Nach Jahrzehnten abstrakter Kunst entdeckte die Malerei den Realismus wieder. Die Kunstrichtung, die man Fotorealismus nennt, und die vor allem aus **Amerika** kam. Bei dem Bild, das Sie hier sehen, handelt es sich keinesfalls um eine Fotografie, auch wenn der Künstler, Ralph Goings, diesen Effekt bewusst einkalkuliert hat. Der Fotorealismus entstand einmal in der Hinterfragung von Abstraktion, und in Abgrenzung von inhaltlich-politischer Kunst. Die Fotorealisten wollten die Ästhetik einer bestimmten Art von Fotografie auf die Malerei übertragen. Als Werkzeug diente ihnen nicht mehr nur der Pinsel, sondern vielmehr auch der Airbrush, ein Malwerkzeug, das die Farbe als feinsten Nebel auf die Leinwand sprüht und so sehr feine Übergänge erzeugen kann. Was ist die Ästhetik der Fotografie, übertragen auf die Malerei? Wenn ein Maler einen Menschen portraitiert, dann entstand im Akt des Portraitsitzens des Abgebildeten mit dem Maler eine gewisse Interaktion. In ein Portrait fließt stets mehr als die sichtbare Oberfläche einer Person ein. Je nachdem, welche Beziehung ein Künstler mit der abgebildeten Person unterhält, können viele Charakterzüge einfließen. Wenn Picasso beispielsweise die Kunstmäzenin und Schriftstellerin **Gertrude Stein** portraitierte, floss, trotz Abstrahierungstendenzen ihr ganzer Charakter ein; Picasso vollendete bemerkenswerterweise das Portrait in Gertrude Steins Abwesenheit.

Ganz anders der Fotorealismus. Die Portraits von **Chuck Close** entstehen nach Fotografien, die mit einer Verschlusszeit einer Tausendstel Sekunde aufgenommen wurden. Sie sehen, wie groß diese Fotos sind, Im Gesicht des abgebildeten Mannes kann man jede einzelne Pore, jedes einzelne Haar, jede Falte erkennen. Dennoch bleibt das Bild auf seltsame Weise anonym, trotz größtmöglicher scheinbarer Nähe wird ein Maximum an Distanz hergestellt. Der Fotorealismus hinterfragt sein eigenes Mittel, die Malerei, indem diese die Bildsprache der Fotografie übernimmt.

Die Oberflächlichkeit der Inhalte wird zum Teil so krass auf die Spitze getrieben, dass in der Perfektion bereits schon wieder ihre Infragestellung besteht. **Richard McLean**, ein amerikanischer Fotorealismus malt hauptsächlich den *american way of life*, indem er hauptsächlich glänzende Pferde, stolze Farmer und große Farmen bei klarem Licht

darstellt. In der Gesamtheit aber wirken diese Ensembles derart übertrieben, dass von ihnen beinahe etwas Karikaturhaftes ausgeht.

In Europa gab es eine solche Tendenz kaum, sieht man vielleicht einmal von dem Schweizer Künstler **Franz Gertsch** ab, dessen Bilder ebenso monumental waren, die aber oft auch etwas ungewöhnliche Außenseiter und Künstlertypen zum Thema hatten, wie die Punkrock-Sängerin Patty Smith.

Wir werden sehen, dass am Ende wieder beide Fäden zusammenlaufen und die Fotografie wiederum einige wichtige Impulse durch die Malerei enthielt.

Wenn ich bislang vor allem über die Malerei sprach, die in engstem Zusammenhang mit der Fotografie sprach, so müssen wir auf den Ausgangspunkt dieses Kapitels zurückkommen, nämlich die Befreiung der Kunst von der gegenständlichen Wiedergabe durch die Fotografie. Der Impressionismus, der Postimpressionismus, also das, was wir als Pointillismus, den „gepunkteten“ Stil gesehen haben und die Malerei von van Gogh waren gerade einmal der Anfang. Dank der Befreiung der Malerei ging diese Entwicklung immer schneller. Noch 100 Jahre zuvor wäre es vollkommen undenkbar gewesen, was 1915 der russische Künstler **Kasimir Malevitsch** schuf, nämlich ein Bild, das einzig ein schwarzes Quadrat darstellt. Seit die Malerei nicht mehr die Aufgabe hatte, sichtbares möglichst naturnah wiederzugeben, konnte sie sich anderen Aufgaben widmen. Sie konnte, wie bei Malevitsch geschehen, zum Denken anregen, wie **Wassily Kandinsky abstrakte Formen** zu einem Ganzen analog der Musik komponieren, weshalb er übrigens diesen Bildern auch oft den Titel „Komposition“ gab.

Es waren sehr viele russische Künstler und einige aus Ungarn, die sich besonders zwischen 1910 und 1920 diesen Abstraktionstendenzen verschrieben, und wir werden gleich sehen, dass auch die Fotografie immanent von der Partie war. Das ganze hatte auch eine starke politische Komponente. Mit der abstrakten Kunst verbanden die Künstler den Aufbruch in eine moderne Welt, die alte – auch künstlerische – Konventionen abwerfen sollte wie zu eng gewordene Kleidungsstücke. Mit dieser Aufbruchsstimmung war auch ganz viel Glaube an Fortschritt und damit an Technik verbunden. Nach der Vorstellung vieler Künstler spielte die Fotografie quasi die Rolle des künstlerisch-technischen Fortschritts.

Und damit wären wir bei These 5.

Bildende Künstler entwickelten die Fotografie zu einer eigenständigen Kunstrichtung.

Wenn ich sagte, die Erfindung der Fotografie machte die Künstler nervös, weil sie befürchteten, nicht mehr gebraucht zu werden, so galt das in umgekehrter Richtung genauso. Viele Fotografen setzten sich selbst in eine Art Legitimierungszwang, das heißt, die versuchten, die Malerei mit den Mitteln der Fotografie nachzuahmen. Dennoch kann man dies vielleicht als die erste Phase künstlerischer Fotografie bezeichnen.

Das **erste Foto aus dieser Reihe** könnte man, wenn man es nicht besser wüsste, als die Schwarzweiß-Reproduktion eines Gemäldes halten. Warum? Es enthält viele Elemente der Malerei, so zum Beispiel eine gewisse Unschärfe, die Landschaft ist durch eine geheimnisvolle Stimmung durchzogen. Vielleicht erinnert Sie das Foto an ein Gemälde von **Arnold Böcklin**, das Ende des 19. Jahrhunderts entstand in einem Stil, den man „Symbolismus“ nennt. Typisch für den Symbolismus ist eine geheimnisvolle Landschaft mit einem geheimnisvollen Licht.

Der Fotograf, der Amerikaner mit luxemburgischen Wurzeln, Edward Steichen hat große Anstrengungen unternommen, auf seinem Foto, das von 1905 stammt, einen ebenfalls geheimnisvollen Eindruck zu erzeugen. Es trägt den Titel „Storm“ (also Sturm) und zeigt eine Gruppe schlanker, hoher Bäume, die sich dunkel vor dem leuchtenden Hintergrund abheben. Dieses Licht sehen wir manchmal, wenn ein Gewitter sich mit einem Sturm ankündigt. Wahrscheinlich hat Steichen lange gewartet, um ein solches Licht fotografieren zu können. Damit das Gemälde eine solche geheimnisvolle Unschärfe bekommt, hat Steichen die Linse seines Fotoapparates mit Fett eingeschmiert. Die Unschärfe ist also sehr kalkuliert von ihm eingesetzt worden. Die Fotografen, die versucht haben, die Malerei nachzuahmen, bezeichnet man als Piktoralisten, und Steichen war einer der wichtigsten von ihnen.

Wie wichtig es für ihn war, sich auf eine Ebene mit Malern zu stellen, kann man auch an einem **Selbstportrait** sehen. Zum einen posiert er hier mit Pinsel und Palette, also mit dem üblichen Werkzeug des Malers. Zum anderen ist auch hier die Beleuchtung bemerkenswert. Das Foto ist sehr dunkel; es gibt einige helle Partien, nämlich das Gesicht, die Hände und die Malerutensilien. Dieser Stil erinnert sehr an Gemälde

des Niederländers Rembrandt, von denen ich Ihnen zum Vergleich ein Selbstportrait zeige, das Rembrandt als alten Mann zeigt.

Interessanterweise hat Steichen nicht sein ganzes Leben diesen Stil durchgehalten. Er gilt aber als ein wichtiger Wegbereiter der künstlerischen Fotografie.

Der Piktorialismus wurde von anderen Fotografen leidenschaftlich bekämpft. Sie wollten, dass die Fotografie eine eigenständige Kunstrichtung wurde, die nicht andere Techniken nachahmte, sondern die gerade die technischen Mittel der Fotografie betonen sollte. Eine Gruppe, die sich „f64“ wie „Blende 64“ nannte, entwickelte diesen sehr ausgereiften Fotografiestil. Ich zeige Ihnen ein **Beispiel von Ansel Adams**, einen Vertreter dieser Richtung. Wer von Ihnen noch einen analogen Fotoapparat besitzt, weiß, dass die Blende 64 nicht zum üblichen Standard gehört und eine extrem lange Belichtungszeit notwendig macht. Die Belohnung besteht in einer sehr hohen Tiefenschärfe und sehr differenzierten Grauwerten, wie der Wüstensand, den Ansel Adams hier ins Bild gefasst hat. Auch Edward Weston gehörte dieser Gruppe an. Er fotografierte gerne Gegenstände **wie dieses Kohlblatt**, das, wenn man nicht so genau hinsieht, erst einmal wie die Falten eines Kleides wirken.

Ich hatte je bereits angedeutet, dass es in Russland in den Jahren vor der Revolution eine große Aufbruchsstimmung gab, die auch während der allerersten Jahre der Sowjetunion anhielt.

Aleksander Rodtschenko (1891 – 1956, auf dem Foto mit seiner Frau Warwara Stepanowna) gehörte dieser jungen Generation von Künstlern an. Er war Maler, Grafiker, Architekt und Fotograf. Als Buchgestalter verband er auf ganz neue Weise Fotografie und Text wie hier bei dem **Portrait des Schriftstellers Ossip Brik**, das er 1924 als Titelmotiv für die Zeitschrift LEF verwendete.

Bedeutend sind die neuen Perspektiven seiner Fotografie, wobei man als dies durchaus im doppelten Sinne verstehen kann. Ein charakteristisches Beispiel ist das Foto „**Das Mädchen mit der Leica**“ von 1934. Bildbestimmend ist – für Rodtschenko typisch eine Diagonale von links unten nach rechts oben. Die Strenge der Komposition wird verstärkt durch den Schatten eines Gitters, dessen Verlauf der Diagonale folgt. Die junge Frau mit dem Fotoapparat auf dem Schoß sitzt auf einer Bank, die ebenfalls parallel zu dieser Diagonale angeordnet ist. Sie ist beinahe in einem rechten Winkel zu der Diagonalkomposition angeordnet, so dass sie beinahe eine ge-

spiegelte Diagonale darstellt. Dass sie in dieser durch dunkle Linien bestimmten Bildkomposition ein weißes Kleid trägt, gibt dem Foto diese spannende Stärke. Auch bei dem folgenden Beispiel, dem Foto „**Treppe**“ von 1930 können wir dieses Prinzip gut beobachten: hier geht die bildbestimmende Diagonale, die durch die Parallelität der Treppenstufen stark betont wird, von links oben nach rechts unten. Die junge Frau, die ein Kind in ihrem rechten Arm trägt, bildet einen kompositorischen Kontrapunkt hinzu.

Von noch etwas früher, von 1925 stammt das nächste Beispiel, „**Das Haus in der Mjasnizkaja-Straße**“, das ganz und gar ohne Menschen auskommt. Dennoch bildet die von stark unten aufgenommene Reihe von Balkons durch die Fluchtpunktperspektive eine starke Diagonale rechts oben – links unten, die durch die parallel angeordneten Balkongitter konterkariert wird.

Dass Rodtschenko ein Fotograf der ungewöhnlichen Perspektive war, verdeutlicht auch eines seiner bekanntesten Fotos, das **Portrait seiner Mutter**, das fast zur Hälfte aus dem Kopftuch der alten Dame besteht. Die durch die extreme Nähe erzeugte Intimität zu der abgebildeten Person wird durch die leichte Perspektive von oben ebenso neutralisiert wie durch das runde Brillenglas, das einen großen Schatten wirft und so eine fast abstrakte Komposition erzeugt.

Mit dem Erstarken Stalins und der repressiver werdenden Kunstpolitik verschwand bei Rodtschenko wie auch bei vielen Künstlern und Schriftstellern, die in der Phase der jungen Sowjetunion aktiv waren, sämtliche Aufbruchsstimmung. Rodtschenko fotografierte die Bauarbeiten am Weißmeerkanal, Sportler in Rhönrädern und viele Massenaufmärsche. Das Prinzip der Diagonale hat er oft beibehalten, und dies bleibt ein Charakteristikum für Rodtschenko.

Tendenzen die aus der Malerei zu beobachten sind, finden sich auch bei den ungarischen Künstlern André Kertész (1894 – 1985) und László Moholy-Nagy (1895 – 1946). Das Stilleben „**Die Gabel**“ von Kertész von 1928 zeigt eine sehr strenge Komposition, die wiederum durch sehr klare Formen bestimmt ist.

Aus demselben Jahr stammt **das folgende Foto von Moholy-Nagy, das den Berliner Funkturm zeigt**. Bildbestimmend ist hier die Ansicht von oben, ein Prinzip, das übrigens auch Rodtschenko gerne anwendete. So entstehen reizvolle Perspektiven,

die durch die bildführenden Linien des Turmgerüsts im Kontrast mit den kleinen Tischen und Stühlen entstehen.

Ähnlich wie Rodtschenko hat auch Moholy-Nagy die Komposition eines Fotos aus einfachen und klaren Formen erstellt, wie das Beispiel „**Balkons**“ von 1926 zeigt, was man gut mit Rodtschenkos Mjasnitzkaja-Reihe vergleichen kann. Würde nicht der Mann oben am Ende der Balkonreihe stehen, könnte man dies fast für eine abstrakte Fotografie halten, obwohl man Einzelelemente und Gesamtheit gut erfassen kann. In diesem Stil habe ich Ihnen noch **ein weiteres Beispiel Moholy-Nagys von 1928** mitgebracht, das ebenfalls eine beinahe abstrakt anmutende Komposition zeigt, wäre da nicht wieder oben ein Mann, der beinahe wie ein kleines Ärgernis die allzu schön und abstrakt anmutenden Linien stört.

Moholy-Nagy kann man als gutes Beispiel dafür ansehen, dass im Werk eines Künstlers Fotografie und Malerei in einer ständigen Wechselbeziehung befinden. Das Gemälde mit dem Titel „Komposition Z VIII“ von 1924 zeigt dies sehr deutlich. Wir haben gesehen, wie sehr die Diagonale bei Moholy-Nagy und den anderen Künstlern ein bildbestimmendes Motiv ist. Dies beschäftigte ihn – wie man hier sehen kann – auch in der Malerei.

Moholy-Nagy interessierte sich noch für andere künstlerische Möglichkeiten in der Fotografie und bediente sich eines Prinzips, das eigentlich von Beginn an bekannt war. Schon bevor die eigentliche Fotografie erfunden worden war, hatte man gemerkt, dass chemische Substanzen, die lichtempfindlich waren – damals dachte man noch, es läge an der Luft – dort sich nicht verfärbten, wo Gegenstände auf dem Bildträger lagen und dass der Bildträger die Umrissformen dieser Gegenstände abbildete. Ein sehr altes Beispiel ist dieses Fotogramm – so nennt man diese Technik – das William Henry Fox Talbot in den **1830er Jahren von einem Farn** angefertigt hat.

Bei den Künstlern des 20. Jahrhunderts kam diese Technik noch einmal stark in Mode, zum einen, weil man gerade in der Einfachheit der Formen ihre Ausdrucksstärke sah und sicher auch, weil von dieser Technik etwas Geheimnisvolles ausging. Auch Moholy-Nagy erstellte solche Fotogramme, von denen ich Ihnen **ein Beispiel von 1925** zeige. Der plastische Effekt entsteht dadurch, dass er ein relativ breites Band auf das Fotopapier gelegt hat, so dass der Lichteintritt unterschiedlich intensiv war. Noch geheimnisvoller erscheint ein **Selbstportrait des Künstlers von 1922**. Eigent-

lich hat er nur seinen Kopf auf das Fotopapier gelegt, aber da das Licht nur die äußeren Formen wiedergibt, erscheinen die Umrisse mysteriös und geheimnisvoll und lassen beinahe an eine mittelalterliche Pestmaske denken.

Auch ein weiterer Künstler griff zum Mittel des Photogramms, nämlich Man Ray (1890 – 1976). Der Künstler gehörte zur Gruppe der Surrealisten, die sich unter anderem dem Aufdecken des Unterbewussten mit Hilfe der Kunst verschrieben hatten. Typisch für surrealistische Kunst ist die zum Teil unerwartete Verbindung von Elementen zu überraschenden, manchmal skurrilen Kunstwerken.

Vielleicht am bekanntesten ist Fotomontage von Man Ray, die den schwer übersetzbaren Titel „Le violon d’Ingres“ trägt. Zu sehen ist der Rückenakt einer Frau, wie wir wissen, seiner damaligen Freundin, der Künstlerin Kiki de Montparnasse. Bemerkenswert und für den Betrachter überraschend ist, dass Man Ray auf den Rücken der Frau zwei Formen appliziert hat, die an die Schalllöcher einer **Geige** erinnern (dies ist ein Cello, aber von der Form her bleibt die Ähnlichkeit). Tatsächlich hat der Rücken der Frau äußerlich eine Form, die mit der des Musikinstruments vergleichbar ist. Das ist aber nicht das Einzige Bemerkenswerte an dieser Fotomontage. Wenn ich sage, man kann den Titel nicht übersetzen, dann hat das mit einer weiteren Besonderheit zu tun. Wörtlich übersetzt heißt das Bild: Die Geige von Ingres.

Ingres aber war ein Vertreter des französischen Klassizismus, und er hat unter anderem einen sehr berühmten Rückenakt gemalt (Die Badende von Valpicon). Man Ray nimmt also bei seiner Fotomontage ein doppelbödiges Kunstzitat vor.

Wenn man nun alle Aspekte zusammennimmt muss man sie um einen weiteren der französischen Sprache ergänzen: Le violon d’Ingres ist eine etwas altertümliche Formulierung für „Steckenpferd“ oder „Hobby“. Man Ray sagt also mit dieser Fotomontage nichts anderes als: Die abgebildete Person – seine Freundin Kiki de Montparnasse – ist sein Steckenpferd. Eine Botschaft, die um drei Ecken gelesen werden muss.

In Man Rays – wie wir gesehen haben – surrealistisch-intellektuelles Weltbild passte das Fotogramm als Möglichkeit, geheimnisvolle Botschaften zu codieren, ganz gut, und wir sehen hier ein Beispiel. In aller Bescheidenheit hat Man Ray diese Technik Rayographie genannt.

Der Maler **Christian Schad**, dessen Namen Sie vielleicht als den eines Vertreters der Neuen Sachlichkeit schon einmal gehört haben könnten, wiederum experimentiert ebenfalls mit dem **Fotogramm**. Und auch er – wahrscheinlich in Unkenntnis, dass auch andere Künstler diese Technik verwendet haben, nennt diese Stilrichtung Schadographie.

Das Stichwort „Neue Sachlichkeit“ führt uns schon tief in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts und kennzeichnet eine Stilrichtung, mit der man gemeinhin Künstlernamen wie George Grosz, Otto Dix oder eben Christian Schad verbindet. Der Ausdruck, ein Kunstbegriff, den der Kunsthistoriker Gustav Hartlaub anlässlich einer Ausstellung 1925 prägte, ist ein bisschen problematisch, da er sehr weit gefasst ist.

Die enge Beziehung zwischen Neuer Sachlichkeit und Fotografie dokumentiert sich aber auch darin, dass es eine eigene Neue Sachlichkeit der Fotografie gab. Der Fotograf **Albert Renger-Patzsch** (1897 – 1966) wäre da zu nennen. Typisch für seine Fotografien ist eine kompositorische Strenge, die stellenweise an Rodtschenkos Aufnahmen erinnert. Renger-Patzsch fotografierte bevorzugt Architektur oder Maschinen oder Produkte industrieller Fertigung. Ein Beispiel möchte ich Ihnen noch zeigen, nämlich ein **Stilleben, bestehend aus Produkten aus Jenaer Glas**. Diese Komposition ist interessant, weil Renger-Patzsch die Industriegläser auf einem Spiegel arrangiert hat. Dadurch verdoppeln sich die Langformen der Gläser, die er auf den Kopf gestellt hat, und obwohl alle Gegenstände genauestens zu erkennen sind, erscheint die Komposition in der Gesamtheit gleichermaßen abstrakt.

Renger-Patzsch hat niemals Personen fotografiert, sondern ausnahmslos Gegenstände und Gebäude, die er in strengen Kompositionen festhielt. Ganz anders **August Sander** (1876 – 1964), der sich auf Menschenportraits beschränkte. Sein Projekt war denkbar anspruchsvoll und ist charakteristisch in dem Titel einer seiner Mappen „Antlitz der Zeit“ betitelt. Sander versuchte, die Menschen, die er als repräsentativ für seine Gegenwart ansah, nach einem von ihm selbst deklarierten Schema zu ordnen. Das Schema betraf einmal die Berufe wie zum Beispiel „Der Bauer“ oder „Der Arbeiter“ oder auch Orte wie „Die Großstadt“ oder Situationen wie Arbeitslosigkeit. Dieses Soziogramm der Gesellschaft der Weimarer Republik stammte von Sander selbst und war entsprechend eher intuitiv angelegt und war nicht frei von Widersprüchlichkeiten. Bemerkenswert ist der in den Mappen angelegte Dokumentations-

charakter. Insgesamt entstanden so um die 50 Mappen. Es sollte ein Jahrhundertwerk werden, aber Sander erlebte die Vollendung nicht mehr.

Sander fotografierte die Menschen zum Teil in ihrer natürlichen Umgebung, wie einen **Leierkastenmann**; zum Teil aber nahm er sie auch mit in sein Studio und nahm sie vor neutralem Hintergrund auf, wie diese **Bedienstete**.

Das folgende Beispiel stammt aus der Reihe „Die berufstätige Frau“, **trägt den Titel „Sekretärin“ und entstand im Jahr 1931**. Wir sehen hier – vermutlich in einem Café sitzend – eine junge Frau. Sie ist schlank, mit einem Kleid mit asiatischen Mustern bekleidet und trägt eine modische Kurzhaarfrisur. In ihrer rechten Hand hält sie eine Zigarette. Sie sieht den Betrachter mit einem offenen Blick an. Was ist bemerkenswert an diesem Foto? Zum einen, dass die Frau durch ihre Frisur und ihre Zigarette einen für die Zeit sehr modernen und emanzipierten Eindruck macht. Es gibt nichts, was von der Frau ablenkt. Ich möchte dieses Foto mit einem gemalten Beispiel der neuen Sachlichkeit vergleichen. Es stammt aus dem Jahr 1926 und zeigt die Journalistin **Sylvia von Harden**. Auch hier eine rauchende Frau mit Kurzhaarfrisur und Zigarette. Hier ist die Anwesenheit in einem Café noch deutlicher. Auch Dix führt die Frau als eine emanzipierte Frau vor Augen.

Nehmen wir ein weiteres Vergleichsbeispiel zwischen Sander und Dix.

Es stammt ebenfalls aus dem Jahr 1926 und zeigt den **Laryngologen Dr. Meyer-Hermann**. Der sehr kräftig gebaute Arzt sitzt auf einem Stuhl, trägt einen weißen Arztkittel und am Kopf einen Stirnreflektor; auch im Hintergrund weist einiges medizinisches Gerät darauf hin, dass wir uns in der Praxis eines HNO-Arztes befinden. Otto Dix hat sehr viele Auftragsportraits gemalt. Auch Sander hat in der Mappe das Portrait eines Arztes, der ebenfalls durch Stethoskop und Gerätschaft als ein Vertreter seines Berufsstandes zu identifizieren ist.

Dass Dix und Sander ähnliche Absichten verfolgten, wird dadurch erhärtet, dass sie im persönlichen Kontakt standen. Von Dix gibt es eine ganze Portraitreihe, die Sander von ihm aufgenommen hat.

Wir haben gesehen: Nach einer Phase, in der die Bildenden Künstler die Fotografie als Gefahr ansehen und ablehnten, folgte eine andere Phase, in der sie diese als Inspirationsquelle und Hilfsmittel in ihre Arbeit integrierten. Etwa zeitgleich emanzi-

piert sich die Fotografie als eigenständige Kunstrichtung, manche Künstler malen UND fotografieren. Dass die Fotografie endgültig in der Kunstgeschichte angekommen und etabliert war, dazu war der letzte Beweis die documenta 6 von 1977 in Kassel, die eine große fotohistorische Retrospektive zeigte (die zwischen vielen skandalumwitterten Exponaten ein bisschen untergegangen war).

Und so kommen wir zur letzten These.

Moderne Fotografen bedienen sich für ihre Fotografien der Kunstgeschichte.

Ich möchte Ihnen zum Schluss zwei Künstler vorstellen, die beide noch aktiv sind und von denen eine noch unter 60 Jahren ist. Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman, Jahrgang 1954, hat eine ganz neue Form der Fotografie entwickelt. Sie inszeniert auf den meisten Fotos immer sich selbst. Mit dem Mittel der erstaunlichsten Verkleidungen und Maskeraden imitiert sie die Stimmungen von **Schwarzweiß-Filmen der 30er Jahre** in einer Reihe, die unter dem Titel „Untitled Film Stills“ zwischen 1977 und 1980 erschien.

Bemerkenswert ist, dass auf allen Fotos immer Sherman selbst zu sehen ist. Ich zeige Ihnen ein Beispiel aus der Reihe „Untitled Bus riders“ von 1976. Wenn man nicht wüsste, dass es jedes Mal die Künstlerin selbst ist, die im Zentrum des Fotos steht, so könnte man vielleicht denken, sie habe ein paar zufällige Aufnahmen an einer Bushaltestelle gemacht.

Diese Art der Fotografie, also Aufnahmen, die aussehen, als seien sie spontan entstanden, die aber in Wirklichkeit extrem sorgfältig vorgenommen wurden, nennt man inszenierte Fotografie.

1990 begann Cindy Sherman unter dem Titel „History portrait“ (Historisches Portrait) eine Reihe von Fotografien zu produzieren, die aus ganz bewussten und eindeutigen Kunstzitate bestanden. Ich zeige Ihnen ein **Foto aus dieser Reihe**, dessen Vorbild Sie vielleicht kennen können. Es handelt sich um ein Gemälde des italienischen Malers Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571 – 1610), das 1593 entstand und das den Titel „Kleiner kranker Bacchus“ trägt. Bacchus, der Gott des Weins wird von Caravaggio mit allen Insignien des Weines dargestellt. Um ihn besonders krank erscheinen zu lassen, hat der Maler das Gesicht des kranken Bacchus in olivgrünen Farben dargestellt.

Cindy Sherman übernimmt selbst die Farbmerkmale. Dass sie sich als Frau in die Rolle eines männlichen antiken Gottes begibt, kann auch ein Beitrag zu ihrer Interpretation des Originals sein. Erstens erscheinen gerade bei Caravaggio viele männliche Gestalten als androgyne (als mit männlichen wie mit weiblichen Eigenschaften behaftete) Gestalten, zweitens wurde Caravaggio gerade auf Grund dieser Stilmerkmale sehr oft – aber unbewiesen – unterstellt, er sei homosexuell gewesen. Ich denke, dass Cindy mit dieser Idee spielt, und wenn wir ein Stück zurück denken, kann uns das an Marcel Duchamp erinnern, der ähnliches mit der Mona Lisa gemacht hat, wenn auch völlig anders.

Der letzte Künstler am heutigen Tag heißt Jeff Wall, ist Jahrgang 1946 und kommt aus Kanada. Auch er gehört zu den Künstlern, die inszenierte Fotografie schaffen. Im Zusammenhang mit ihm ist es wichtig zu wissen, dass er Kunstgeschichte studiert hat und eine ganze Weile auch an einem Londoner Forschungsinstitut zugebracht hat, dem Courtauld Institute, das auch über eine Gemäldesammlung verfügt.

Eines seiner ersten Fotos aus der Reihe der Kunstzitate ist **das Foto „Picture for Women“** (Bilder für Frauen) von 1979, das ich Ihnen hier zeige. Wall produziert alle Fotos als überdimensionale Diapositive in Leuchtkästen, die sie sich gut mit einer Breite von zwei Metern und mehr vorstellen können.

„Picture for Women“ zeigt vordergründig gesehen nur eine Frau und einen Mann in einem relativ leeren Raum. Bei genauerer Betrachtung merkt man, dass beide (der Mann ist übrigens Wall selbst, die Kameraausrüstung die seine) tatsächlich Spiegelbilder sind. Die Frau lehnt sich in eigenartig gekünstelter Weise auf eine Art Mauerbrüstung. Der Ort der Szenerie bleibt merkwürdig unbestimmt, auch wenn man die Räumlichkeit – wahrscheinlich ein Studio in einem ehemaligen Industriebau - erkennen kann.

Das Ganze ist ein Zitat eines Gemäldes von dem impressionistischen Maler Edouard Manet, das Wall gut aus seiner Londoner Zeit kannte, denn es hängt im Courtauld-Institute, wo er arbeitete. Es stammt von 1882 und trägt den **Titel „Bar in den Folies-Bergères“** und stellt eine Situation in einem typischen Amüsierlokal seiner Zeit dar. Die Raffinesse des Gemäldes besteht darin, dass es eine Doppelinformation enthält. Zum einen sehen wir die Angestellte dieser Bar inmitten von aufgestellten Getränken und Fruchtarrangements. Zum anderen aber gewährt uns der im Hinter-

grund befindliche Spiegel einen Blick in die gesamte Szenerie. Selbst ein an der Bar stehender Mann ist im Spiegel sichtbar.

Diese **mehrperspektivische Idee greift Wall auf**. Er übernimmt die Rolle des Mannes an der Bar, die sich spiegelnde Kamera sagt uns dem Betrachter: Die Komposition des Bildes ersann ein Maler, Manet. Aber ich, die Kamera bin das Mittel einer Neuinterpretation jetzt im 20. Jahrhundert. Durch mich, die Kamera konnte der Maler Manet diesen neuen Stil entwickeln, den man Impressionismus nennt. Und ich, die Kamera, die ihre Arbeit hier von Geisterhand erledigt, ich bin der Pinsel des 20. Jahrhunderts.