

**Abstand zur Wirklichkeit**

Im Mittelalter galt in der Bildenden Kunst, vor allem der religiösen, das Primat des Sinnbildhaften. Der Florentiner Giotto, mit dem die Mappe einsetzt, nimmt historisch eine besondere Rolle als jener Künstler ein, der im Gegensatz zu den vergeistigten bzw. formelhaft-stereotypen Figuren des byzantinischen Stils (vgl. Duccio) erstmals Körperlichkeit, Plastizität und Individualität seiner Figuren betont. Details, wie die Bergformen der Landschaft oder die zusammengekauerte Figur des Joachim sind nicht mehr schematisierend, sondern naturgetreu wiedergegeben und verraten einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf die Welt.

Der dennoch bei Giotto verbleibende Abstand zur Realität, der stilgeschichtlich bedingt ist und einen besonderen Reiz seiner Fresken mitausmacht, avancierte im Realismus des 20. Jahrhunderts bei Renato Guttuso zum absichtlichen Stilmittel, um eine in sich geschlossene, illusionistische Darstellung des Caffè Greco zu unterlaufen: Bei aller Prägnanz einzelner Gesichter, Personen, Möbel oder Architekturelemente offenbart sich das Bild in seinen Brüchen, was Farbigkeit, Stil und Technik angeht, immer wieder als malerische Fiktion, was auch der Personencollage der hier porträtierten, aber so nie gleichzeitig versammelt gewesen Café-Besucher entspricht.

Weniger als Realitätsbruch, denn als Differenzierung begegnet ein ähnliches Prinzip schon in Caravaggios Bildnis eines Jünglings mit Früchtekorb: Während die Früchte und auch Ärmel und Hand detailgetreu in Art eines Stilllebens wiedergegeben sind, erscheinen Kopf und Halspartie der Figur idealisiert, wie mit Weichzeichner bearbeitet dem genauen Blick entrückt. Auch hier erschöpft sich die Bildintention nicht in der getreuen Naturwiedergabe, was in der bewussten Kombination verschiedener Schärfegrade der Darstellung zum Ausdruck kommt.

**Spiegel der Wirklichkeit**

Eine nahezu völlige Übereinstimmung zwischen Motiv und Bild/Foto prägt die zweite Werkgruppe. Durch ihre geradezu fotografische Genauigkeit verblüfft die gemalte Venedigansicht Canalettos, deren linearer Aufbau in der Tat mit Hilfe der camera obscura konstruiert wurde. Der Eindruck der klaren, scharf gestochenen, gleichwohl belebten Architektur verdankt sich jedoch nur teilweise der präzisen Linienführung. Wesentlicher ist, wie Canaletto Licht und Schatten subtil wiedergegeben und in Farbnuancen von Ocker-Rot übersetzt hat. Nicht zuletzt durch die locker eingestreuten Figuren und Genreszenen entsteht so mehr als eine bloß bauliche Bestandsaufnahme, nämlich ein in sich ruhendes, morgendliches Stimmungsbild dieses besonderen Stadtviertels.

Licht und Schatten in ihren Extremen sind auch das Thema der Kalotypie des englischen Fotopioniers Fox Talbot. Die Aufnahme zeigt noch die Faszination des Entdeckers, die sichtbare Realität allein durch den Lichteinfall ins Objektiv und ohne jedes Zutun des Menschen detailgetreu abbilden zu können. Einfache Gegenstände, wie ein Besen, werden zu Anschauungsobjekten der neuen Wiedergabetechnik. Der Abstand zwischen Realität und Nachbildung ist gleichsam weggeschmolzen; die sichtbare Wirklichkeit scheint vom Medium Fotografie eingeholt zu sein. Von nun an gelten neue Maßstäbe, was den Grad der Wirklichkeitsnähe betrifft. Welche Aspekte der Realität allerdings wie abgebildet werden, hängt ab vom subjektiven Blickwinkel des Fotografen. Nahe herangerückt, in verformender Übergröße erscheinen isolierte Pflanzenteile wie Samenkapseln oder Stempel auf den Aufnahmen von Karl Blossfeldt, so dass sonst übersehene Detailformen

hervortreten, oft in geradezu architektonischer Monumentalität. Dadurch, dass die Aufnahmebedingungen weitgehend konstant bleiben, was Hintergrund, Beleuchtung, Blickpunkt etc. angeht, gilt unsere ganze Aufmerksamkeit den Präparaten, deren Plastizität durch den rauchigen Hintergrund und die Abnahme der Schärfe zu den Rändern hin noch gesteigert wird. Die noch entfernt an die pflanzlich-lineare Formensprache des Jugendstils erinnernde Ästhetik Blossfeldts erweist sich jedoch wegen ihrer grundsätzlichen Konzentration auf das faktisch gegebene Motiv als wegweisend für die Neue Sachlichkeit der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Deren fotografische Ästhetik strahlte auch auf die Malerei von Carl Grossberg aus, der mit großer Sorgfalt die neue Formenwelt der Technik festhält. Doch wie anders die Wirkung! Durch die vom Künstler bestimmte formale wie farbige Stilisierung und zentralperspektivische Überhöhung schlägt die vordergründige Sachlichkeit ins Phantastische um: Der „Gelbe Kessel“ gewinnt eine magisch-unwirkliche Ausstrahlung, die ihn weniger als neutrales, technisches Objekt, denn als eigenmächtigen, fast verehrungswürdigen Fetisch erscheinen lässt. Diese die Realität verfremdende Sichtweise wird im Vergleich zur distanziert dokumentierenden Sicht der Wassertürme von Bernhard und Hilla Becher noch deutlicher. Hier ist das fortschrittsgläubige Pathos Grossbergs einem kulturgeschichtlichen Sachinteresse gewichen, das sich auch in der typologischen Reihung ähnlicher Motive ausdrückt, die den einzelnen Turm entindividualisiert. Dem dient auch, dass die Aufnahmebedingungen ähnlich wie bei Blossfeldt bis ins Letzte festgelegt und damit unkalkulierbare Faktoren wie Intuition und Subjektivität ausgeschaltet sind. Der durch den Vergleich geschärfte, quasi geläuterte Blick kann sich so ganz auf das Motiv in seiner Variation und seinem formalen Reichtum konzentrieren. Folgerichtig verstehen sich die Bechers auch nicht eigentlich als Fotografen, sondern als Künstler, die sich der Fotografie nur bedienen, um plastische Formenvielfalt aufzuzeigen.

**Soziale Wirklichkeit**

In der folgenden Gruppe von Werken geht es nicht nur darum, dass etwas faktisch Gegebenes letztlich beliebiger Thematik möglichst naturgetreu abgebildet wird, sondern dass darüber hinaus auch soziale Realität in aufklärerischer Absicht sichtbar gemacht wird. Aspekte der Wirklichkeit werden in den Blickpunkt gerückt, die vorher nicht bildwürdig waren. Begründer und glühender Verfechter dieses sozialen Realismus ist Mitte des 19. Jahrhunderts Gustave Courbet. In seinen „Steinklopfen“ erhebt er die harte, körperliche Arbeit, die bislang idealisiert oder auch in Form pittoresker Genreszenen verklärt wurde (vgl. Canaletto), zum alleinigen Bildthema. Der erdige, stumpfe Farbauftrag entspricht dem inneren Gehalt der Szene und sucht gerade nicht durch eine glatte, nur äußerliche Wiedergabe zu bestechen. Wesentlich für die Wirkung des nach der hier abgebildeten Studie ausgeführten Gemäldes war zudem dessen für ein solches Thema damals äußerst ungewöhnliche Bildgröße und der fast lebensgroße Maßstab der Figuren. Allein schon die repräsentative Präsenz eines zuvor tabuisierten Bereiches, der Arbeit des einfachen Volkes, wurde vom Bürgertum als Provokation und Bedrohung empfunden.

Das rund 130 Jahre später mit der Kamera aufgenommene Bild von Sebastião Salgado frappt als Fotografie allein durch die Macht des Faktischen, nämlich die authentische, unbeschönigte Darstellung des Arbeitsalltages der Goldsucher in der Mine von Serra Pelada. Während jedoch

Courbet die Schwere der Arbeit in gewissem Sinne als Leistung des Einzelnen hervorhebt und somit ein Bewusstsein für dessen Wert schafft, tritt bei Salgados Darstellung das Müheliche, Gefährliche, Sinnferne der kollektiven Suche zu Tage, bei welcher dem Einzelnen in der anonymen Masse kein Gewicht zukommt.

Demgegenüber wirkt das Foto einer Wanderarbeiterin mit ihren Kindern von Dorothea Lange fast pathetisch, insofern es gerade nicht den Arbeitsprozess festhält, sondern wie ein Psychogramm in den abgehärmten Zügen der Mutter ein durch Hunger, Strapazen, familiäre Verantwortung und die verzweifelnde Suche nach Arbeit geprägtes Einzelschicksal erkennen lässt. In der Bezugnahme auf die Ikonographie von Mariendarstellungen fordert es als eine Art säkularisiertes Andachtsbild zum Mitleiden, zur Empörung und zur Hilfe auf.

**Durchdringung von Kunst und Wirklichkeit**

Im 20. Jahrhundert geben sich die Künstler nicht mehr damit zufrieden, Wirklichkeit zu fotografieren oder zu illusionieren, sie machen sie zum materiellen Bestandteil ihrer Werke. Diese Entwicklung setzt mit dem Kubismus ein, bei dem die Komplexität der multiperspektivischen Bildstruktur durch das Einkleben von Stoff- und Papierresten noch gesteigert wird. Der Dadaist Kurt Schwitters erhebt dieses Vorgehen um 1920 herum zum Prinzip seiner „Merzbilder“, die teils überraschende Berührungspunkte zu der Collage des englischen Pop-Artisten Richard Hamilton aufweisen. Ironisch gebrochen spiegelt sich in ihr unsere moderne, medial dominierte bzw. überlagerte Wirklichkeitserfahrung wider, die immer weniger authentisches Erleben zulässt. Die Collage zeigt nicht die eigentliche Wirklichkeit, sondern die von den Massenmedien und speziell der Werbung propagierten Klischees einer konsumorientierten Wunsch- und Warenwelt.

Als Versuch des Aufbegehrens gegen diese Scheinwelt kann auch das Fallenbild von Daniel Spoerri aufgefasst werden, einem Vertreter der „Nouveaux Réalistes“. Spoerri hat die Reste eines Frühstückstücks in ihrer originalen Anordnung mit Klebstoff auf einer Platte fixiert. Die Realität wird hier mit einer Art Handstreich zu Kunst; die Faktizität des Alltäglichen scheint über jeglichen Illusionismus zu triumphieren. Allerdings ist die Frühstückplatte samt dem tragenden Stuhl von der Horizontale in die Vertikale gekippt und zum Wandobjekt mutiert. Solchermaßen verfremdet tritt die ursprüngliche Bedeutung der Utensilien soweit zurück, dass einer davon abstrahierenden Lesart Raum gelassen wird, welche die Gegenstände als plastische Massen auf einer Fläche begreift.

Die wohl reinste Entsprechung zwischen Kunst und Realität findet sich bereits in den ab 1913 entstandenen Ready-mades von Marcel Duchamp, der großen Einfluss auf viele nachfolgende Künstler (z. B. Spoerri) ausübte. Wie schon der Name verrät, beschränkt sich hier der künstlerische Akt allein darauf, den vorgefertigten Gebrauchsgegenstand – in diesem Fall einen Flaschentrockner – zur Kunst zu erklären. Seiner Funktion enthoben wird er unter ästhetischen Vorzeichen als abstrakte Plastik rezipierbar. Duchamp sprengt damit auf ironisch-provozierende Weise den tradierten Kunstbegriff und schafft philosophische Anschauungsobjekte über das Verhältnis von Kunst und Leben. Von dieser Warte aus betrachtet, ist das Streben nach Nähe zur sichtbaren Wirklichkeit obsolet geworden, liegt es doch im Vermögen des Betrachters, die Wirklichkeit selbst in Kunst zu verwandeln.

Felix Reuß