

Im Grenzgebiet

Dreimal im Lauf von zwanzig Jahren veröffentlichte der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin kleine Texte, die trotz ihrer Kürze etwas Grundsätzliches zu klären versprachen. Kurz vor und nach 1900 entstanden, äußerten sie sich zu der Frage „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“.* Wölfflins Interesse hatte einen professionellen Hintergrund. Ob als projiziertes Lichtbild an der Wand oder als Kunstdrucktafel im Buch, die akademische Kunstgeschichte begann in jener Zeit zu lernen, Kunstwerke mithilfe von Fotografien zu betrachten. Es war hierbei offenkundig keine kleine Sache, Skulpturen ins rechte Licht zu rücken. Wölfflins dreifache Intervention kann als ein Versuch gelesen werden, das immer wichtiger werdende Zusammenspiel von Skulptur und Fotografie auf sicheren Grund zu stellen. Auf wen es hierbei aber ankommt, hatte der Kunsthistoriker genau im Blick: Unsere Sicht der Dinge hängt ganz wesentlich vom Geschick des Fotografen ab.

Solche Diskussionen haben an Aktualität nicht wirklich eingebüßt – und doch ist, wie Christiane Feser entschlossen demonstriert, mit ihnen nur eine Seite der Medaille berührt. In der Folge ihrer „Partitionen“ kehrt Feser die Logik des von Wölfflin verfolgten Problems gerade um: Denn wer danach fragt, wie man Skulpturen aufnehmen soll, der sollte sich genauso gut dafür interessieren, wie sich Fotografieren in Skulpturen übersetzen lassen. So reich das von der Künstlerin aus einfachen Grundformen – Rechteck, Dreieck, Kurven – entwickelte Vokabular ist, so vielfältig sich die Erscheinungen der hierbei erzielten Tableaus ausnehmen, allen diesen „Partitionen“ ist eines gemeinsam: Von einem fotografischen Ursprung ausgehend, greifen Fesers Arbeiten in die dritte Dimension. Indem sich das Bild zum Raum hin öffnet, kann es in ganz wesentlicher Weise als eine skulpturale Erscheinung begriffen werden.

Ganz scheint es, als wolle Feser diese Idee eines Begreifens ihrem Wortsinn nach herausfordern: Die Oberflächen der „Partitionen“ sind voller Kerben, Einschnitte und Falten. Sie wölben und überlagern sich. Durch Verdichtungen entsteht Unabsehbares. Kann die Hand hier womöglich mehr sehen als das Auge? Feser schafft Strukturen, die berührt, mithin haptisch erfahren werden wollen. In den sich sachte vom Bildgrund abhebenden Lamellen, in verschachtelten Strukturen aus lauter kleinen Kästchen und auch im aggressiven Zickzack sich nervös überlagernder Dreiecke scheint ein Geheimnis zu lauern, das sich unseren Blicken entzieht. Die Oberflächen der „Partitionen“ sind gerade deswegen so undurchdringlich, weil sie mehr sind als einfache Oberflächen. Wo die Kraft des Sehens nicht reicht, könnte ein sanfter Druck mit der Fingerspitze, ein vorsichtiges Streichen über das offenkundig fragile Material helfen. Doch verwehrt ein schützendes Glas solche Übergriffe. Hier werden wir an den bildhaften Ursprung dieser Tableaus erinnert.

Doch können wir einen Entlastungsschritt nehmen – nicht weg vom Bild, sondern noch näher zu ihm hin. Es wird darum gehen, eine sich in den gekerbten Oberflächen öffnen-

de Vielfalt wahrzunehmen. Unser Sehen bewegt sich in Fesers Tableaus nicht allein entlang der vertrauten Koordinaten: links und rechts, oben und unten. Wir sind zu einem dynamischeren Sehen herausgefordert. Es geht um das Davor und Dahinter, um innen und außen, um das bereits Offensichtliche und das noch Verborgene. Das im Titel der „Partitionen“ angesprochene Moment der Aufteilung und der Vervielfältigung bezieht sich nicht allein auf die multiple Präsenz der Objekte. Wir selbst sind dazu angehalten, unsere Wahrnehmung der Eigenart dieser Objekte anzunähern. Sehen wird hier zu einem fragmentarischen Akt: Es ist zusammengesetzt aus einer Vielfalt von Eindrücken, die sich nicht von einem einzigen Blickwinkel allein herleiten lassen. Wenn wir die Bequemlichkeit eines fixierten Standpunkts vor dem Bild verlassen, gelangen wir in eine Bewegung, die sich den „Partitionen“ als Skulpturen nähert.

Gerade für solche Bewegungen um das Objekt hatte sich bereits Wölfflin interessiert, als er nach den Möglichkeiten der fotografischen Erfassung von Skulpturen fragte. Mit der Kamera steht hierbei ein Instrument zur Verfügung, das die kreisende Bewegung um ein Objekt, das Vor und Zurück aus Nah- und Fernsicht feststellen kann und die ästhetische Erfahrung justieren hilft. Demgegenüber verfolgen die „Partitionen“ den umgekehrten Weg. Der fotografische Akt steht am Beginn dieser Werke. Ihren Ausgang nehmen sie von dem Ausdruck einer Fotografie, das in den sich hieran anschließenden Schritten gleichermaßen verschwindet wie erhalten bleibt. Es handelt sich bei Fesers energischen Interventionen um Akte der Modellierung, die das in der Fläche wirksame fotografische Material in den Raum des Skulpturalen verschieben, hierbei jedoch eine genaue Erinnerung an das diesem Prozess zugrunde liegende Lichtbild bewahren. Wird in Fesers „Partitionen“ also sichtbar, wie man Fotografien modellieren soll?

Das Spielerische, zuweilen geradezu tänzerisch Anmutende dieser Tableaus unterstreicht, dass sich die „Partitionen“ von solchem Dogmatismus auf Abstand halten. Doch ist mit ihnen eine interessante Möglichkeit gewonnen, zwischen Fläche und Raum zu vermitteln, ohne einer der beiden Möglichkeiten den Vorrang geben zu müssen. Wahrnehmen und untersuchen lassen sich Fesers „Partitionen“ sowohl als Fotografien wie auch als Skulpturen. Ihre ganze Wirkung entfalten sie aber gerade dann, wenn das Vexierspiel nicht zugunsten einer der beiden Optionen festgelegt wird, sondern wenn es sich als eine Pendelbewegung zwischen beiden Möglichkeiten fortsetzt. Von hier aus kann danach gefragt werden, inwiefern die Fläche des Bildes immer bereits an den Raum gebunden ist; und umgekehrt: wie stark die Körperlichkeit des Objekts die Möglichkeit einer flächenhaften Reduktion anbietet. Die von Feser angebrachten Eingriffe – die Falte, der Schnitt, die Wölbung – sind Gesten einer solchen Vermittlung zwischen Fläche und Raum.

Es wird nicht überraschen, dass sich bereits Wölfflin in seinen drei kurzen Texten zur fotografischen Erfassung der Skulptur in besonderer Weise für das Licht interessiert hat. Nicht allein ist Licht unverzichtbar für die Entstehung eines fotografischen Bildes; darüber hinaus ist es entscheidend für die Wirkung eines Objekts im Raum. In Fesers „Partitionen“ werden diese beiden Funktionen zusammengeführt. In jedem dieser Tableaus

lässt sich das darin eingeschlossene fotografische Bild suchen. Fotografische Oberflächen treten uns hier in vielfacher Brechung als Strukturen entgegen, die in den Raum ausgreifen. Sie lassen dabei jede Erinnerung an Fenster oder Spiegel, an Ausblick oder Anblick zurück. Vielmehr tritt uns in den „Partitionen“ das Bild als ein Gefüge raumgreifender Formen entgegen. Wir sehen Schichten, Muster, Strukturen, eine große Vielfalt verschiedener Elemente, die hinsichtlich ihrer Präsenz die dritte Dimension voraussetzen. In der Grenzzone von Fläche und Raum ist es das einfallende Licht, das die Gegenwart dieser Objekte konturiert und hierbei insbesondere ihre haptische Qualitäten betont. Zugleich aber öffnen sich mit dem wechselnden Einfall von Licht die brüchigen Oberflächen der „Partitionen“ für die Erfahrung von Bewegung: Als flüchtige Spiele wechselnder Konturen schreiben sich hier Schatten ein.

Dabei wird unter der Hand die von Wölfflin aufgeworfene Frage auch für Fesers „Partitionen“ wesentlich. Wie eigentlich soll man diese Skulptur gewordenen Fotografien aufnehmen – und damit zu dem zurückführen, was sie unter der modellierenden Hand der Künstlerin doch eigentlich hinter sich gelassen haben? Es scheint offensichtlich, dass sich mit einer Fotografie kaum erfassen lässt, worauf es bei den von Feser entwickelten Grenzgängen zwischen Fläche und Raum, zwischen Bildoberfläche und skulpturalem Körper ankommt. Legt die fotografische Reproduktion also etwas fest, was die Präsenz des Tableaus gerade in der Schwebelage halten will? Den Versuch wäre es wert, ein Tableau und eine Reproduktion hiervon im selben Licht gegeneinanderzuhalten, sie zu vergleichen und auf die Differenz ihrer ästhetischen Wirkung hin zu überprüfen. Sowe-nig es nötig sein wird, eine bessere und eine schlechtere Version zu benennen, so sehr lässt sich aus den fraglos eintretenden Unterschieden doch gerade eines ablesen: welche Räume sich mit den „Partitionen“ öffnen – und damit gerade das, was in den Kerben, den Falten, den Biegungen dieser Fotografien, dieser Skulpturen nistet.

Steffen Siegel

* Wölfflin, Heinrich: *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*. Drei Aufsätze, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7 (1896), S. 224–228; 8 (1897), S. 294–297; 26 (1914), S. 237–244.

In the Border Area

Steffen Siegel

Over the course of twenty years the Swiss art historian Heinrich Wölfflin published three short texts that, in spite of their brevity, strove to clarify fundamental issues. Written shortly before and after 1900, they addressed the question of how sculpture should be photographed¹. Wölfflin's interest in the subject was professional. This was the period when academics were learning to view artworks using photography that ranged from slide projections on walls to printed plates in art books: it was clearly no small matter to put sculpture into perspective. Wölfflin's threefold intervention can be seen as an attempt to secure the interaction between sculpture and photography, which was becoming increasingly important. However, Wölfflin kept his eye on the most important aspects: our view of things fundamentally depends on the skill of the photographer.

This type of discussion has not lost its topicality—and, as Christiane Feser resolutely demonstrates in her work, it only touches upon one aspect of the issue. In her series *Partitionen* (Partitions) she reverses the logic of the problem that Wölfflin was investigating: anyone who asks how sculptures are to be photographed should be equally interested in how photographs can be translated into sculpture. Feser creates a range of tableaux that are just as rich in their appearance as the vocabulary that she has developed from simple basic forms—squares, triangles, curves. That is the one thing that these “partitions” have in common: initially conceived as photography, Feser's works reaches for the third dimension. By spatially opening the image, it can be understood in a most essential way as a sculptural phenomenon.

It appears as if Feser is challenging this idea of grasping in a literal way: the surfaces of her *Partitionen* are full of dents, cuts, and folds. They arch up and overlap; areas of concentration create unpredictable things. Can a hand possibly see more than eyes here? Feser creates structures that beg to be touched and experienced in a haptic way. There is a sense of mystery—in the slats that stand out against the picture surface, in the convoluted structures of tiny boxes, and in the aggressive zigzag of triangles that nervously overlap each other—that

¹ Heinrich Wölfflin, “Wie man Skulpturen aufnehmen soll: Drei Aufsätze,” *Zeitschrift für bildende Kunst* 7 (1896), pp. 224–28; 8 (1897), pp. 294–97; 26 (1914), pp. 237–44.

defies our gaze. The surfaces of the *Partitionen* are impenetrable precisely because they are more than simply surfaces. A gentle touch of the fingertip, a cautious stroking of the apparently fragile material might help where the power of vision does not suffice. However, protective glass prevents this sort of incursion, and we are reminded of the pictorial origin of this tableau.

Yet we could take a step to alleviate this—not by moving back from the image, but by approaching it. This involves taking a closer look at the complexity of the notched surface. Our vision does not only move along the customary coordinates in Feser's tableaux: left and right, up and down. We are challenged to look in a more dynamic way. It is a matter of what came before and after, of what is inside and outside, and of what is immediately apparent and what is still hidden. The element of separation and duplication that is addressed in the title *Partitionen* does not refer only to the repetition of the objects. This stimulates our perception of the particular character of these objects. Seeing becomes a fragmentary act: it is made up of a plethora of impressions that cannot only be derived from one single viewpoint. By abandoning the comfort of a fixed viewpoint before the image, we enter into movement that approaches *Partitionen* as sculpture.

This is exactly the sort of movement around the object that interested Wölfflin when he mused about the possibilities of photographing sculpture. The camera is an instrument that can circle around an object, record it from up close and from afar, and can help adjust the aesthetic experience. In comparison, *Partitionen* take exactly the opposite approach. The act of photographing is at the beginning of these works, and the result is the expression of a type of photography that disappears and yet is equally retained in the subsequent steps. Feser's energetic interventions are acts of sculpting that shift the surface of the photographic material into the realm of the sculptural while still retaining an exact memory of the image that is linked to this process. Do Feser's *Partitionen* thus reveal how photographs are sculpted?

The playful, sometimes outright graceful charm of these tableaux highlights the fact that *Partitionen* distance themselves from a dogmatic theory. However, they do offer an interesting possibility of mediating between surface and space, without having to give priority to either. Feser's *Partitionen* can be perceived and examined both as photographs and as sculptures. Yet the full impact of the series becomes apparent when the playful deception is not resolved in favor of photography or sculpture, but rather when it continues to swing like a pendulum between both possibilities. This leads to the question of how the surface of the image is

always linked to the space; and conversely, how intensely the physicality of the object offers the possibility of a reduction to surfaces. Feser's interventions—folds, cuts, curvatures—are gestures of this sort of mediation between surfaces and space.

In Wölfflin's three short texts on how sculpture should be photographed, it is not surprising that he was especially interested in light. Not only is light indispensable in photography; it is also decisive on the impact of an object in space. Both of these functions are united in Feser's *Partitionen*. We can search for the photographic images that are contained in each one of these tableaux. We are confronted with photographic surfaces in diverse refractions as three-dimensional structures. Any memory of windows or mirrors, views or gazes, is left behind. Instead, in *Partitionen* we are confronted with the image as a framework of space-filling forms. We see layers, patterns, structures, a diversity of different elements whose presence depends on the third dimension. In this border area of surface and space, the light coming in gives contours to the presence of these objects and also emphasizes their haptic qualities. At the same time the changing light on the fragile surfaces of *Partitionen* creates an experience of movement: in the cursory play of changing contours shadows are imposed.

The questions posed by Wölfflin subtly also become significant for Feser's *Partitionen*. How should these photographs that have become sculptures be photographed—and thus returned to that, which they have actually left behind under the sculpting hand of the artist? It seems apparent that a photograph can hardly show what Feser aims for as she crosses the borders between surfaces and space, between image surface and sculptural body. Do photographic reproductions thus pin down something that the presence of the tableaux aspires to keep in the air? It would be worth the effort to confront a tableau and a reproduction of it in the same light, to compare them, and check them in terms of the differences of their aesthetic impact. While it would not be necessary to determine which version is better or worse, one thing would doubtlessly be revealed in the differences: the spaces that are created with the *Partitionen*, the way that light nestles in the dents, folds, and curvatures of these photographs, these sculptures.