

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 09

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Kunstgeschichte

Thema:

Foto- und Film-Skulpturen von Klaus Kammerichs

1. Gutachterin: Frau Prof. Dr. Regine Prange
2. Gutachter: Herr Prof. Dr. Manfred Faßler

vorgelegt von: Lilli Weissweiler
aus: Bonn
Einreichungsdatum: 11. Februar 2003

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
Einleitung	8
KAPITEL I. LAGE DER LITERATUR	
1. Stand der Forschung	10
1.1. Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973	10
1.1.1. Auswertung	10
1.2. Marlene Schnelle-Schneyder: Kognitive Aspekte der Fotografie, Zu den Arbeiten von Janzer, Holzhäuser und Kammerichs. 1987	11
1.2.1. Auswertung	12
1.3. Gottfried Jäger: Bildgebende Fotografie, Köln 1988	13
1.3.1. Auswertung	13
1.4. Weiterführende Fragestellungen	15
KAPITEL II. WERKGRUPPE DER FOTO-SKULPTUREN	
2. Chronologischer Überblick über die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs	18
2.1. Technik	19
2.1.1. Produktionstechnik der Foto-Skulpturen	19
2.1.2. Wahrnehmungsphysiologische Grundlagen	20
2.1.2.1. Auflösungsvermögen des Auges	20
2.1.2.2. Stereoskopisches Sehen	20
2.1.2.3. Überlagerung der Zylinder	21
2.2. Interaktion von Wahrnehmungsprozessen und der Foto-Skulpturen	21
2.2.1. Erfahrung der Eigengesetzlichkeit der Wahrnehmung	21
2.2.2. Integration, Desintegration und Reintegration des Betrachters beim Rezeptionsprozeß der Foto-Skulpturen	21
2.2.3. Konstruktion der Perspektive	22
2.2.4. Seherlebnis	23
2.3. Implikationen und Variationen der Foto-Skulpturen, die im Rezeptionsprozeß sichtbar werden	23
2.3.1. Beleuchtung	23

2.3.2.	Variationen der Konzeption der Foto-Skulpturen	23
2.3.2.1.	Vordergrund – Hintergrund	23
2.3.2.2.	Axialschnitt – Schrägschnitt	24
2.4.	Interpretatorische Freiheit und künstlerischen Handschrift	24
2.4.1.	Interpretatorische Freiheit	24
2.4.2.	Künstlerische Handschrift	25
3.	Portraits: „Der geschichtete Mensch“	27
3.1.	Einleitung	27
3.2.	Exemplarische Analyse der Portrait-Skulptur „Jochen Dunkel“ (1971)	27
3.2.1.	Werkbeschreibung	27
3.2.2.	Begriffsbestimmung	28
3.2.3.	Die fotorealistische Motivkonfiguration in den Portrait-Skulpturen	29
3.2.3.1.	Fotografie/ memento-mori – Foto-Skulptur/Grabmal	29
3.2.4.	Die reale Plastizität der Portrait-Skulpturen	31
3.2.5.	Interaktion von realer Plastizität der Portrait-Skulpturen und fotorealistischer Motivkonfiguration im Rezeptionsprozeß	31
3.2.5.1.	Funktionsmodus der Rezeption der Portrait-Skulpturen	31
3.2.5.2.	Todesverdrängung in der Rezeption der Portrait-Skulpturen	32
3.2.5.3.	Die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs als Resümee historischer Todesdarstellung in der Kunst	33
3.2.5.3.1.	Interaktion von fotorealistischer Motivkonfiguration und realer Plastizität in Bezug auf historische Todesdarstellungen.	33
3.2.5.4.	Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion	34
3.2.5.5.	„Reliquaire“ und „Autel Chases“ von Christian Boltanski im Vergleich zu den Portrait-Skulpturen	34
3.2.5.6.	Deutungsvorschläge für die Portrait-Skulpturen	35
3.3.	Todesevokation in anderen Motiven der Foto-Skulpturen	35
3.4.	Exemplarische Analyse eines Selbstportraits	36
3.4.1.	Werkbeschreibung	36
3.4.2.	Exkurs: Das Künstlerselbstportrait in der Malerei und Fotografie	36
3.4.3.	Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion	37
3.4.4.	„Sol ich mich Mahlen wie ich wircklich bin. . .“	38
3.4.5.	Vom Subjekt zum Sujet	39
3.4.6.	Abgrenzung	40
3.4.7.	Das Selbstportrait auf dem Titelblatt eines japanischen Psychologiemagazins	41
3.5.	Portraits im erweiterten Sinne	41
3.5.1.	Guten Tag, liebe Kinder	41

3.5.1.1.	Bild – Skulptur – Titel	41
3.5.1.2.	Skulpturale Kulturkritik	42
3.5.2.	„Mona Lisa“ (1976)	43
3.5.2.1.	Werkbeschreibung	43
3.5.2.2.	Die Skulptur „Mona Lisa“ als Darstellung des entlarvten modernen Mythos	43
3.5.2.3.	Die Skulptur „Mona Lisa“ in der Tradition der ironischen Zitationen des originalen Bildes	44
3.5.2.4.	Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion	45
3.5.2.5.	Produktivität der Skulptur „Mona Lisa“	46
3.5.2.6.	Rezeptionsmodus	46
3.5.2.7.	Die Skulptur „Mona Lisa“ in Interpendenz zum Aura-Terminus von Walter Benjamin	47
3.5.2.7.1.	Mona Lisa als Star	47
3.6.	Zusammenfassung	48
3.7.	Ästhetik des Non-Finitos	49
4.	Maschinen/ready-mades	51
4.1.	Einleitung	51
4.2.	Beschreibung der Foto-Skulptur „Ventilator“ (1976)	51
4.2.1.	Ventilator als Maschine und die Werkgruppe der Maschinen	52
4.2.2.	Formal-ästhetische Betrachtung	54
4.2.2.1.	Der Ventilator als Ganzes	54
4.2.2.2.	Die Propeller-Apparatur	55
4.2.2.3.	Ergänzende Aspekte zu den Maschinen	58
4.3.	Ready-Made	59
4.4.	Zusammenfassung	60
4.5.	Kontextualisierung der Werkgruppe „Maschinen“ im Rahmen der Foto-Skulpturen	62

KAPITEL III. WERKGRUPPE DER FILM-SKULPTUREN

5.	Chronologischer Überblick über die Werkgruppe der Film-Skulpturen	64
5.1.	Werkbeschreibung der Skulptur „Ascending-Descending“	65
5.2.	Technik der Skulpturenproduktion	67
5.3.	Gußverfahren	68
5.4.	Rezeption der Fotomontagen von Eadweard Muybridge durch die Film-Skulpturen	68
5.4.1.	Fotografische Verfahren in den Film-Skulpturen	70

5.4.2.	Filmische Verfahren in den Film-Skulpturen	71
5.5.	Variationen der Film-Skulpturen	71
5.5.1.	Zwei verschiedene Silhouetten aus einer Bewegungsphase mit nur einer Figur	72
5.5.2.	Zwei verschiedene Silhouetten aus einer Bewegungsphase mit mehreren Figuren am Beispiel der Skulptur „Boxing“	72
5.5.3.	Zwei verschiedene Ansichtsseiten des Motivs als Silhouetten in der Skulptur am Beispiel der Skulptur „Lady on ladder“	73
5.6.	Resümee	74
5.7.	Die Film-Skulpturen und das Absurde Die höchste Figur in „Ascending-Descending“ und der absurde Mensch	74
5.8.	Komik in den Film-Skulpturen	75
5.9.	Bewegung in den Film-Skulpturen	76
5.10.	Kinetisierung des Betrachters	77
5.11.	Zur skulpturalen Ästhetik in den Film-Skulpturen	78
5.12.	Kunsthistorische Kontextualisierung	78

Nachwort und Ausblick 80

Literaturverzeichnis 83

Anhang 86

1.	Tabellarischer Lebenslauf von Klaus Kammerichs	86
2.	Einzelausstellungen	86
3.	Partizipation an Gruppenausstellungen (Auswahl)	86
4.	Skulpturen von Klaus Kammerichs in privaten und öffentlichen Sammlungen	87

Lebenslauf 88

1.	Schulbildung	88
2.	Studium in Frankfurt am Main	88
3.	Tätigkeiten neben dem Studium	88
4.	Besondere Auszeichnungen	88

Vorwort

Die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs haben seit ihren ersten Ausstellungen in den frühen siebziger Jahren immer wieder Verblüffung und Irritation hervorgerufen. Zwischen zwei vermeintlich verschiedenen Medien stehend, dem der realistisch abbildenden Fotografie und dem des dreidimensionalen, abstrakten Objektes, schienen sie sich traditioneller kunsthistorischer Kategorisierung zu entziehen, so daß sie nur zögernd in die großen Kunstsammlungen Eingang fanden. „Fotografie“ fiel nicht unter den klassischen „Kunstbegriff“, eine Einstellung, die inzwischen grundlegend revidiert wurde. Doch bis heute ist Klaus Kammerichs eher in Nachschlagewerken über Fotografie als in „Künstler“-Lexika zu finden¹, obwohl er als „Bildhauer“ internationalen Bekanntheitsgrad hat: Seine Skulpturen stehen auf öffentlichen Plätzen in Düsseldorf², Bonn³, Yokohama⁴, Bad Segeberg⁵ und Gifu (Japan)⁶, wo sie zum Teil den Charakter von Wahrzeichen und „landmarks“ entwickelt haben. Laien und Fachleute sind gleichermaßen ratlos, wenn es darum geht, die scheinbar magische Wirkung dieser Skulpturen zu erklären, ein vielschichtiges Oszillieren zwischen Realität und Abstraktion, das den Betrachter zwingt, seinen vertrauten, kontemplativen Standpunkt zu verlassen und „kinetisch“ zu werden, wie Alfred Biolek⁷ es einmal ausgedrückt hat. „Klaus Kammerichs“, schreibt Arthur Ollmann, der Leiter des Museum of Photographic Art in San Diego, „ist ein Magier. Dieser Meister der Photo-Skulptur führt das photographische Bild auf die Dreidimensionalität zurück, aus der es entstanden ist...Und als ob dieser wundersame Kunstgriff ihm nicht genügte, beginnt er, so lustvoll mit Raum und Zeit zu spielen, daß man meinen möchte, er sei im Besitz einer Raubkopie von Frau Einsteins Kochbuch⁸.“

Wahrscheinlich ist dieses Rätselraten und Staunen, gemischt mit einem Rest elitären Herabsehens auf einen Künstler, der seine Laufbahn als „Photograph“ begann⁹, der Grund für das Fehlen einer umfassenden wissenschaftlichen Monographie. Die Skulpturen von Klaus Kammerichs wurden bisher nur sehr cursorisch in Werken über zeitgenössische Fotografie abgehandelt, so von Peter Sager, Gottfried Jäger und Marlene Schnelle-Schneyder, auf die ich in dieser Arbeit näher eingehe¹⁰.

¹ S. unter dem Stichwort Foto-Skulptur: Hugo Schöttle, DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1978, S. 119 ff. – Felix Freier, Du Mont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992, S. 135.

² „Hand mit Zeichenstift“ (Eingangsbereich der Fachhochschule).

³ „Beethon“ (vor der Beethovenhalle).

⁴ „Tiger“ (Gallery Plaza).

⁵ „Five Columns for a Native American“ (Ufer des Segeberger Sees).

⁶ „Dragon“ (Yohomi Parc).

⁷ Beleg von Klaus geben lassen!

⁸ Zitat-Beleg von Klaus geben lassen!

⁹ Siehe dazu tabellarischer Lebenslauf von Klaus Kammerichs im Anhang dieser Arbeit.

Weil aussagekräftige Sekundärliteratur nicht existiert, bleibt der Literatur-Apparat dieser Arbeit relativ klein. Bei der Behandlung des Themas war ich auf eigene Theorien und Erklärungsmodelle angewiesen, vor allem aber auf ausführliche Gespräche mit dem Künstler, in denen er „Frau Einsteins Kochbuch“ aufblätterte und mir Einblick in den Produktionsprozeß seiner Werke gab. Für diese Hilfsbereitschaft möchte ich ihm an dieser Stelle herzlich danken.

Das Gesamtwerk des Künstlers ist so groß und umfasst mit Fotografien, Skulpturen, Grafiken und Experimentalfilmen so viele Genres, daß ich mich auf ausgewählte Beispiele konzentrieren mußte. Hinweise zu weiteren, in dieser Arbeit nicht besprochenen Werken und den neuesten Tendenzen im Oeuvre von Kammerichs finden sich im Nachwort.

Bei meiner Darstellung bin ich dem Prinzip der werkimmanenten Interpretation gefolgt und auf biographische Einzelheiten nur in den wenigen Fällen eingegangen, wo sie zum Verständnis der Werke notwendig erschienen.

¹⁰ S. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1973 - Marlene Schnelle-Schneyder, *Kognitive Aspekte der Fotografie, Zu den Arbeiten von Janzer, Holzhäuser und Kammerichs*, S.22-33. In: *Bildchaffende Konzepte: Janzer/ Holzhäuser/ Kammerichs/ Sal*, Hg. von Gottfried Jäger, Düsseldorf 1987 - Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie*, Köln 1988, S.300-307.

Einleitung

Die Aufarbeitung der beiden Werkgruppen „Foto- und Film-Skulpturen“ von Klaus Kammerichs wird nicht mit einer generellen Fragestellung begonnen, die an den Objekten untersucht wird. Hier geht es vorerst um die Analyse der einzelnen Exponate, die jeweils einen autonomen Inhalt aufweisen. Deswegen geben also die Objekte den Inhalt der Magisterarbeit vor und nicht eine Fragestellung, für welche die Skulpturen instrumentalisiert werden. Eine Arbeitshypothese läßt sich dennoch formulieren: Der Darstellungsmodus der Foto- und Film-Skulpturen bleibt mehr oder weniger immer der gleiche, es wechselt nur das Motiv. Jedoch besteht keine der Skulpturen nur aus ihrem Darstellungsmodus, sondern gerade in der Interaktion von Darstellungsmodus und Motiv. Sobald Das Motiv wechselt, entfaltet der Darstellungsmodus wieder ganz neue Bedeutungen, die auf keine andere Skulptur zu übertragen sind. Diese Bedeutungsvielfalt bei den Foto- und Film-Skulpturen soll in dieser Magisterarbeit untersucht werden. Gleichzeitig gibt es charakteristische Eigenschaften, die auf alle Skulpturen oder zumindest auf einige zu übertragen sind. Diese sollen im Laufe der Magisterarbeit herausgestellt werden. Es geht also um die Charakterisierung von Differenzen in den stereotypischen Systemen der Foto- und Film-Skulpturen bei gleichzeitiger Klassifizierung der stereotypischen Systeme selber.

Begonnen wird mit dem Stand der Forschung. Die Darstellung des Forschungsstandes dient der thematischen Abgrenzung und der Entwicklung neuer Fragestellungen.

Beiden großen Werkgruppen wird je ein eigenständiges Kapitel gewidmet. In beiden Kapiteln wird der Besprechung der Exponate ein chronologischer Überblick über die Werkgruppe vorweggeschickt, um eine Einbettung zu gewährleisten.

Das Kapitel der Foto-Skulpturen beginnt mit der Explikation ihrer Konzeptionierung. Es folgt die Besprechung zweier subkategorischer Werkgruppen, der Portraits und der Maschinen bzw. ready-mades.

Im Kapitel über die Film-Skulpturen wird zuerst exemplarisch die Skulptur „Ascending-Descending“ analysiert. Aus dieser Beschreibung heraus wird die Konzeption der Film-Skulpturen entwickelt, z.B. der spezifische Modus, in dem sie produziert wurden. Nach diesem allgemeinen Teil geht es um die diversen Variationen der Film-Skulpturen.

Es folgt die Explikation einzelner Aspekte, die auf alle Film-Skulpturen zu übertragen sind, z.B. ihre kunsthistorische Kontextualisierung.

Die Magisterarbeit endet nicht mit einer finalen Zusammenfassung, um eine Tautologie mit den in den Text etablierten Zusammenfassungen zu vermeiden.

Das Nachwort repräsentiert gleichzeitig einen Ausblick, daß mit dieser Magisterarbeit das Oeuvre von Klaus Kammerichs noch nicht erschöpfend behandelt worden ist.

KAPITEL I.

LAGE DER LITERATUR

1. Stand der Forschung

1.1. Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973

Das Buch von Peter Sager ist eine einführende Darstellung in den Realismus der 60er und 70er Jahre als Kunstgattung, die um so notwendiger ist, da die Realisten nie eine einheitliche Gruppe waren, als welche sie sich hätten präsentieren können¹¹. Nach Bestimmung der diversen Varianten von Realismus im ersten Kapitel widmet sich Sager in den drei folgenden Kapitel intensiv drei Ausprägungen des Realismus: dem fotografischen, figurativen und kritischen. In jedem Kapitel werden die Künstler kurz vorgestellt, die der jeweiligen Ausprägung zuzurechnen sind.

Die Konzeption der Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs wird in dem Kapitel „Fotografischer Realismus“ besprochen¹². Hier wird vorerst die Technik und Wirkung der Skulpturen-Produktion umrissen¹³. Die Verfremdung der Fotovorlage werde von Klaus Kammerichs seit 1969 durch ein reliefartiges Übersetzungsverfahren optischer Phänomene erweitert. Die Helligkeitswerte des Fotos würden voneinander getrennt und wieder zu einer räumlichen Schichtung zusammengesetzt. Das Verfahren der Tontrennung hieße Isohelie. Sager führt in seinem Buch zur Bezeichnung der Rekonstituierung der Helligkeitswerte durch räumliche Schichtung den Begriff der „Stereoisohelie“ ein¹⁴. Würden die Fotos aus der entsprechenden Perspektive gesehen, so wirkten sie illusionistisch. Jede Veränderung des Blickpunktes löse das realistische Standfoto in ein „abstrakt strukturiertes, kinetisches Energiefeld“ auf¹⁵. Diese Flächenschichtungen von Kammerichs seien eine Erweiterung und Dynamisierung des Bildraumes. Meistens handele es sich um Axialprojektionen, das Reliefbild „Tour de France“ (Abb.1) bilde als „Schrägschnitt“ eine Ausnahme.

1.1.1 Auswertung

Auch wenn der Text über die Foto-Skulpturen sehr kurz ist, kann ihm einiges entnommen werden: Durch die Wortschöpfung „Stereoisohelie“ wird das Verfahren der Skulpturenproduktion begrifflich greifbar und bildet gleichzeitig ein Pendant zum Begriff der „Isohelie“. Der Terminus des „abstrakt strukturierten, kinetischen Energiefeld“, in das sich die Skulptur bei dem Wechsel des Standpunktes auflöst, umschreibt den Transformationsprozeß, der sich im Auge des Betrachters im Zuge der dynamischen Rezeption ergibt. Mit dem Wort „Energiefeld“ wird das Feld bezeichnet, in dem die Tatkraft

¹¹ Sager, 1973, S.53.

¹² Ebd. S.53-137.

¹³ Ebd. S.123.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

der Skulpturen wirksam wird; ihre physikalische Fähigkeit, Arbeit zu verrichten. Somit wird den abstrakten Konfigurationen der Foto-Skulpturen Rechnung getragen, sie werden als Produkte der Skulptur betrachtet.

Die einleitenden Bemerkungen dieses Kapitels¹⁶ über den fotografischen Realismus lassen sich auf alle in von Peter Sager vorgestellten Werke beziehen und somit auch auf die Foto-Skulpturen. Demnach seien Fotos Bestandteile dieser Werke, die Kamera rücke „unübersehbar als Hinweis ins Bild“¹⁷. Nie seien Bilder so gegenständlich und abstrakt zugleich gewesen - und gleichzeitig: Nie seien realistische Bilder so wenig realistisch gewesen.

Da die Aufgabe dieses Buches in der kurzen Vorstellung der Vertreter des fotografischen Realismus besteht, ist die Darstellung der Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs nur skizziert und nicht erschöpfend behandelt worden.

1.2. Marlene Schnelle-Schneyder: Kognitive Aspekte der Fotografie, Zu den Arbeiten von Janzer, Holzhäuser und Kammerichs. 1987

Marlene Schnelle-Schneyder schickt in ihrem Aufsatz über die drei Künstler Ausführungen über ihre spezifische Herangehensweise vorweg¹⁸.

Sie konstatiert, daß die Kriterien der Malerei nicht auf Fotografie übertragbar sind. Ihr geht es um den Zusammenhang zwischen Fotografie und Wahrnehmung, aus dem sich eine Ästhetik der Fotografie erarbeiten läßt. Sie interessiert sich für die Verarbeitung der Information im Kognitionsprozeß der visuellen Wahrnehmung.

Sie versucht durch ihre Argumentation die Fotografen von der Rolle des platonischen Nachbildners zu befreien, da Künstler durch Irritationen der Sehweise neue Erkenntnisformen erschließen, die nur zur Kunst gehören und nicht zur Realität.

Vorüberlegungen dieser Art folgt die Analyse der Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs¹⁹. An der Konstitution der Skulpturen sei der fotografische Prozeß beteiligt, womit das Sehen herausgefordert werde. Die Foto-Skulpturen lebten ein Doppelleben, denn zum einem seien sie dreidimensionale Objekte, zum anderen forderten sie eine Bildillusion heraus. Die Foto-Skulpturen unterscheiden sich von traditionellen Plastiken, da sie weder einen Sockel hätten noch allansichtig seien, dabei dominiere der fotografische Aspekt in den Skulpturen. Die Autorin weist darauf hin, daß viele seiner Werke auf das Konzept der Ready-Mades rekurrieren und zählt diese Werke auf.

¹⁶ Ebd. S.53f.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Schnelle-Schneyder, 1987, S. 23-26.

¹⁹ Ebd., S. 30-33.

Klaus Kammerichs biete die vorgewußte Einlösung der Wiedererkennung deutlich an und zerstöre sie zugleich wieder. In den Foto-Skulpturen finde ausgehend von der Fotografie eine Übersetzung in *ein* räumliches Objekt statt durch mehrere Zwischenstationen. Dabei konstatiert Schnelle-Schneyder, daß die Fotovorlage aufgebaut werde wie eine Computertomographie. Optische Daten von Licht- und Schattenzonen würden umgewandelt in höher und tiefer liegende Objektebenen, die isoliert keine Beziehung zueinander hätten. Die optischen Daten stellten sich in ihrer Abstraktion von der Bedeutung des Ausgangsbildes als sinnleere Formen dar. Die Herkunft der optischen Daten vom Ausgangsbild sei abrufbar, wenn der Betrachter den Standpunkt finde, von dem aus das Urbild fotorealistisch erscheine.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen über die Foto-Skulpturen wendet sich die Autorin der „Hand mit Zeichenstift“ (Abb.) zu, um ihre abstrakten Ausführungen am konkreten Objekt zu verdeutlichen. Zuerst skizziert sie die Rahmenbedingungen des Objektes: Die fünf Meter hohe Skulptur wurde 1985 vor der Fachhochschule Düsseldorf aufgestellt, und zwar vor dem Eingang zu den Abteilungen für Design und Architektur. Durch die Nahtstellen an den Seiten der Skulptur sei die Anzahl der Schichten ablesbar. Der fotorealistische Bildeindruck sei eine Illusion von Licht- und Schattenzonen, die sich verselbständigten und ein eigenes Bezugssystem erzeugten. Aus der Nähe verweigere sich die Wiedererkennbarkeit, aus der Ferne erscheine das Motiv der Fotovorlage. Das Motiv sei zweiansichtig, vorne wie hinten sei die Hand zu sehen, wodurch dem Betrachter hinsichtlich seiner Rezeption Auflagen gemacht würden.

Anschließend stellt Schnelle-Schneyder fest, daß in den Skulpturen das Verhältnis von Bild und Objekt thematisiert wird.

Die Foto-Skulpturen konfrontierten den Betrachter mit dem Werden und Vergehen einer Erscheinung. Der Rezipient bewege sich sehend, um dieses Wechselspiel zu beobachten, das er wahrnehmend in der Realität verdränge. Je sicherer sich der Betrachter mit diesen Skulpturen wiedererkennend fühle, desto größer nachher die Irritation.

1.2.1 Auswertung

Bei diesem Text handelt es sich um einen zehnsseitigen Aufsatz, in dem Schnelle-Schneyder ihren kognitionstheoretischen Ansatz auf die Werke verschiedener Künstler anwendet. Drei Seiten davon sind den Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs gewidmet, von denen sich wiederum ein Teil ausschließlich mit der „Hand mit Zeichenstift“ auseinandersetzt. Da sie sich den kognitionstheoretischen Aspekten der Skulpturenrezeption zuwendet, bleibt eine Betrachtung weiterer Implikationen der Skulptur aus. Sie konstatiert, daß die Foto-Skulpturen einem computertomographischen Aufbau folgten. Hierin verbirgt sich der Denkfehler, daß sich Computertomographie an der realen Plastizität des Motivs orientiert, und somit den Foto-Skulpturen entgegensteht, deren Konstruktion auf den Lichtli-

nien der Fotovorlage beruhen. Die kognitionstheoretischen Ausführungen der Autorin sind bei den Foto-Skulpturen nicht wirklich vollständig, z.B. fehlt die genaue Erklärung, wie es wahrnehmungsphysiologisch zustande kommt, daß aus naher Schrägsicht die Fotovorlage nicht mehr zu erkennen ist.

1.3. Gottfried Jäger: Bildgebende Fotografie, Köln 1988

Gottfried Jäger erörtert in seiner Publikation „Bildgebende Fotografie“ die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs in dem Kapitel „Foto-Skulptur“²⁰. „Foto-Skulpturen“ sind nach Gottfried Jäger fotografisch erzeugte freistehende Skulpturen aus einem Guß, aus einem Material; oder dreidimensionale Objekte, in dem fotografische und bildhauerische Mittel kompositorisch zusammenwirken. In diesem Kapitel wird zuerst auf die Geschichte der Foto-Skulptur eingegangen und diese kontrastiv die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs entgegengestellt. Der Abschnitt über die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs beginnt mit der Explikation des technischen Konzepts der Skulpturenkonzeption. Anschließend werden die Freiheitsgrade der räumlichen Interpretation der Fotografie aufgezählt, wofür die Differenzierung der Helligkeitsstufen ein Beispiel ist. Der „besondere Reiz“ der Skulpturen offenbare sich in deren Rezeption, da durch die unterschiedlichen Entfernungen, die der Betrachter einnehmen kann, neue Bedeutungsebenen entstehen. In der Rezeption erscheint das Motiv der Skulptur realistisch, aus der Nähe abstrakt. Durch den Prozeß der Skulpturenrezeption werde die allgemeine Erfahrung des menschlichen Erkennens vor Augen geführt.

1.3.1 Auswertung

Die Exponate von Klaus Kammerichs werden hier als Beispiele für die Foto-Skulptur angeführt. Somit ist die Darstellung nur skizzenhaft und erfüllt nicht die Kriterien einer erschöpfenden Abhandlung. Es werden einige zentrale Punkte genannt, wie z.B. die Erfahrung des menschlichen Erkennens während der Rezeption. Zu diesen Punkten zählt auch die Feststellung, daß in der Rezeption die Erscheinungsweisen der Skulptur zwischen Realismus und Abstraktion changieren, wodurch neue Bedeutungsebenen erzeugt werden. Jedoch wird nicht besprochen, wie diese Bedeutungsebenen begrifflich zu fassen sind.

Der Darstellung der Skulpturen von Klaus Kammerichs geht ihre Kontextualisierung in dem größeren Rahmen der Geschichte der Foto-Skulptur voraus²¹. Als Erfinder der Foto-Skulptur gelte François Willème, der 1860 ein Patent für die Foto-Skulptur angemeldet und die „Société Générale de Photosculpture de France“ gegründet habe, die in den Jahren 1862-1868 bestand. Er wollte mit der Verbindung von Fotografie und Skulptur ein identisches Abbild der Wirklichkeit schaffen. Wegen

²⁰ Jäger, 1988, S.300-307.

²¹ Zur Geschichte der Foto-Skulptur s. ebd., S.300-303.

des Verzichts auf die individuelle Handschrift sei das künstlerische Konzept dieser Foto-Skulpturen kritisiert worden, man habe von einem technisch perfekten Produkt gesprochen, das ein Industrieprodukt ohne geistige Tiefe sei. Es seien weitere Variationen der Foto-Skulptur entstanden, in denen die Autoren ebenfalls an einer wahrheitsgetreuen Abbildung durch Skulptur ohne weitere subjektive Aussagen interessiert gewesen seien.

Den besprochenen Beispielen aus der Geschichte der Foto-Skulptur werden die Foto-Skulpturen kontrastierend gegenübergestellt. Klaus Kammerichs hebt sich nach Gottfried Jäger von der Tradition der Foto-Skulptur ab, da er neue technische Lösungen biete durch Umwertung bekannter Verfahren und deren Anwendung auf die Foto-Skulptur. Nicht besprochen wird die Frage, inwiefern die historische Kritik an den Foto-Skulpturen, daß sie ohne eine individuelle Handschrift seien, in Relation zu den Werken von Klaus Kammerichs zu setzen ist. In diesem Zuge müßte die Frage der individuellen Handschrift bei Klaus Kammerichs generell besprochen oder zumindest angerissen werden.

Die Foto-Skulpturen werden nicht explizit eingeordnet in das theoretische System, das Gottfried Jäger ihnen ca. 200 Seiten zuvor vorausschickt. Über eine Einordnung kann folglich nur spekuliert werden. Demzufolge gehören die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs vermutlich in den Bereich der *bilderzeugenden Fotografie*²², die Strukturbilder produziert und abstrakte Ideen veranschaulicht. Die Fotografen dieser Richtung seien meistens am Fotoprozeß selber, an seinen Gesetzmäßigkeiten interessiert. Es gehe um die Fundamente der Fotosprache, mit denen neue, synthetische Bilder hergestellt würden. Es werden die Beziehungen zwischen fotografischem Gegenstand und Bild untersucht. Die fotografischen Spezifika werden einer visuellen Bestandsaufnahme zugeführt. Auf der Basis des Experiments werden alternative Sprachen und Ausdrucksformen geschaffen. Sie arbeiteten an der Grammatik, der Syntax der Fotografie. Es würden Innenbilder des Mediums produziert. Hier gehe es um die Gestaltung des „Danach“.

Auch wenn diese Ausführungen auf eine ganze Reihe von Exponaten unterschiedlicher Künstler zu beziehen sind, trifft jeder Satz auf die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs zu. Daraus ist vielleicht zu entnehmen, daß die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs basierend auf der Fotografie eine neue Realitätsebene erzeugen, die über die pure fotografische Abbildlichkeit hinausgeht. Durch die Foto-Skulpturen werden die Gesetzmäßigkeiten der Fotografie expliziert; jeder kann sie sich im Rezeptionsprozeß anschaulich machen.

Positiv aufzunehmen ist die historische Kontextualisierung der Kategorie Foto-Skulptur, daß die Foto-Skulptur keine spezifische Innovation von Klaus Kammerichs sei, sondern sich auf eine lange Tradition berufen könne. Vor dieser Tradition definierten sich die spezifischen Eigenheiten seiner Foto-Skulpturen. Weiterhin werden die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs im Rahmen dieser

²² Zu der bilderzeugenden Fotografie s. ebd., 113f.

Publikation vorgestellt als Kunst: Der Fotografie solle die Bedeutung zuteil werden, die ihr als eigenständiger künstlerischer Form zufiele. Er konstatiert die Existenz einer „zweiten Fotografie“, die sich abgesetzt hat von dem ursprünglichen Medium der Fotografie. Es sei eine autonome Kunstform der Fotografie entstanden mit einem eigenen ästhetischen Profil.

1.4. Weiterführende Fragestellungen

Die Darstellung des Forschungsstandes dient der thematischen Abgrenzung und der Entwicklung neuer Fragestellungen:

Die kunsthistorische Kontextualisierung der Foto-Skulpturen ist durch Peter Sager vollzogen worden und ist aus diesem Grund nicht Thema dieser Arbeit.

Marlene Schnelle-Schneyder arbeitet viele Aspekte heraus, die aber wegen der Kürze des Aufsatzes nicht erschöpfend behandelt werden. Dazu gehören die kognitionstheoretischen Implikationen, mit denen der Rezeptionsmodus greifbar wird, der Zusammenhang von dreidimensionalem Objekt und illusionistischem Bildeindruck in den Foto-Skulpturen und die Feststellung, daß viele der Foto-Skulpturen auf die Konzeption der Ready-Mades rekurren.

Der Text von Gottfried Jäger evoziert die Frage, wie sich die künstlerische Handschrift von Klaus Kammerichs in den Foto-Skulpturen konstituiert.

Diese noch offenen Fragestellungen und Ansätze werden in die folgende Arbeit miteinbezogen und bearbeitet.

KAPITEL II.

WERKGRUPPE DER FOTO-SKULPTUREN

2. Chronologischer Überblick über die Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs

Der Werkanalyse der Foto-Skulpturen liegen zwei Ausstellungskataloge zugrunde. Zum einem der Katalog des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen von 1975²³, zum anderen der Katalog der Ausstellung in Japan von 1993²⁴. Die Gruppe der Foto-Skulpturen kann in folgende Kategorien unterteilt werden: Banale Alltagsgegenstände, Sport, Tiere, geometrische Gegenstände, Skulpturen im öffentlich Raum, Portraits.

In den ersten Produktionsjahren 1969-1971 entstehen fast nur Foto-Skulpturen und Foto-Reliefs von Personen, Portraits also. Dazu gehören zwei Akte aus dem Jahr 1969, das Doppelportrait „Heinz und Hanna Edelmann“ von 1971, ein Selbstportrait, Kopf- und Ganzkörperportraits von Personen aus dem Bekanntenkreis des Künstlers. Im Jahr 1971 entstehen neben den Portraits auch zwei Foto-Reliefs mit Motiven aus dem Bereich „Sport“, z.B. das Foto-Relief „Tour de France“. Hinzu kommt die Skulptur „Guten Tag, liebe Kinder“, die eine Fernsehmoderatorin darstellt.

Aus dem Jahr 1972 ist kein Portrait durch die Ausstellungskataloge dokumentiert. Der Motivbereich konzentriert sich auf „banale Alltagsgegenstände“, wofür die Foto-Skulptur „Telefon“ eine Beispiel ist. Außerdem entsteht in diesem Jahr die Foto-Skulptur „Tiger“, womit sich auch der Motivbereich „Tierwelt“ etabliert.

1973 sind die Foto-Skulpturen „Dr. Hans-Joachim Schmidt“ und „Selbstportrait mit Kamera“ die einzigen Portraits im klassischen Sinne. Außerdem entsteht die Foto-Skulptur „Familie K.“, ein Gruppenportrait der eigenen Familie Badekleidung. In der Foto-Skulptur „Briefmarken“ wird von dem klassischen Konzepts des Portraits abstrahiert. Es sind insgesamt zwölf Briefmarken in vier Reihen dargestellt mit berühmten Persönlichkeiten, wie z.B. Erg Anzen. Außerdem entstehen die Foto-Skulpturen „Würfel, übereck“ und „Würfel, zentral“, in denen sich die Motive der „geometrische Gegenstände“ etabliert. Außerdem ist in diesem Jahr die Foto-Skulptur „Selbstportrait mit Kamera“ und „Kuh“ entstanden, ein weiteres Beispiel für den womit der Motivbereich „Tierwelt“.

Im Jahr 1974 arbeitet Klaus Kammerichs in allen Motivbereichen. Die Foto-Skulptur „Karl Ernst Osthaus“ ist dem Bereich „Portrait“ zuzuordnen. In den Bereich der Selbstportraits fällt die Foto-Skulptur „Selbstportrait mit Bart“. Dem Motivbereich „Sport“ läßt sich die Foto-Skulptur „Rugby“ zurechnen. Hinzu kommt eine Skulptur, für die der abstrakte Motivbereich der Wahrnehmung konstitutiv ist: Die Foto-Skulptur „Sehstück“.

²³ Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hg.), Klaus Kammerichs. Foto-Skulpturen. Zeichnungen, Düsseldorf 1975 (Ausst.kat.).

²⁴ Laforet Museum Harajuku, Tokio (Hg.), LOOK x SEE. Klaus Kammerichs, Japan 1993 (Ausst.kat.).

Das erste „Kunstzitat“ entsteht 1976 mit der Foto-Skulptur „Mona Lisa“: Dabei handelt es sich um ein Portrait vom Portrait. Außerdem kehrt Klaus Kammerichs zum Motivbereich „banaler Alltagsgegenstand“ zurück wie am Beispiel der Foto-Skulptur „Fingerhut“ zu sehen ist.

Nur zwei Foto-Skulpturen sind durch die Kataloge im Jahr 1978 belegt, die Foto-Skulpturen „das türkische Bad“ und „Catching“.

1980 entsteht mit „Friedrich der Große“ ein Modell für die Gestaltung eines öffentlichen Platzes im Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen. Auf dem Breitscheidplatz in Berlin in unmittelbarer Nähe der Kaiser-Wilhelm Gedächtnis-Kirche bildet der Kopf von Friedrich dem Großen ein architektonisches Modell, wobei die Erkennbarkeit des Kopfes für die Rezeption aus der Luft konstruiert ist. Außerdem entsteht die Foto-Skulptur „Schraube“.

Die letzte Skulptur, die durch die Kataloge belegt ist, ist die Foto-Skulptur „Hand mit Zeichenstift“, die heute noch vor der FH in Düsseldorf mit dem Stift auf den Eingangsbereich verweist.

Mit 22 Foto-Skulpturen ist die Gruppe der Portraits die größte, gefolgt von der Gruppe mit dem Motivbereich „banale Alltagsgegenstände“, die insgesamt aus elf Skulpturen besteht. In der Magisterarbeit werden nur diese beiden Werkgruppen besprochen.

2.1. Technik

2.1.1 Produktionstechnik der Foto-Skulpturen

Der Produktionsprozeß der Foto-Skulpturen beginnt mit der Auswahl des Motivs²⁵. Dieses kann den verschiedensten Themen- und Gegenstandsbereichen angehören: Tiere, Portraits, Sport, banale Alltagsgegenstände wie Teppichklopfer oder Wollknäuel. Dieses Motiv wird von Klaus Kammerichs abfotografiert. Das Foto dient als Vorlage für die Skulptur. In manchen Fällen ist die Vorlage auch seinem eigenem Presse-Archiv entnommen, wie z.B. bei der „Tour de France“.

Die Helligkeitswerte des Bildes werden in Graustufen zerlegt²⁶. Dann werden die Grenzen zwischen den sich daraus ergebenden Zonen nachgezeichnet. Diese Zeichnung ergibt das Schnittmuster, den Konstruktionsplan für die Skulptur (Abb.). Jede Fläche einer umrissenen Grauzone bildet die Schablone für eine Polysterol-Hartschaumplatte (Styropor), die mit einem Glühdraht ausgeschnitten wird. Die so entstandenen Platten werden übereinander geklebt und manchmal zusätzlich mit einer Spritzpistole bemalt, wodurch der Effekt der Foto-Skulptur modifiziert wird. Die obersten Flächen entsprechen den hellsten Zonen des Fotos, die tiefsten den dunkelsten.

²⁵ Zur technischen Produktion der Foto-Skulpturen s. Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Köln 1988, S.303 ff. – Peter Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973, S. 123.

²⁶ Dieses Verfahren heißt Isohelie s. dazu: Schöttle, 1978, S. 143.

Das Foto selbst ist im mathematischen Sinne ein Projektion. Ein dreidimensionaler Sachverhalt wird inklusive seiner Lichtverhältnisse auf der zweidimensionalen Fläche des Fotopapiers dargestellt²⁷. In den Foto-Skulpturen ist diese Projektion des dreidimensionalen Sachverhaltes inklusive seiner Lichtverhältnisse Basis für die skulpturale Konzeption, der projizierte Sachverhalt des Fotos wird in seinen Lichtverhältnissen skulptural rekonstruiert.

Um das Konzept mit den Worten von Klaus Kammerichs prägnant zusammenzufassen:

Zweidimensionale Photoskulpturen sind das Ergebnis einer wörtlichen Übersetzung der fotografischen Begriffe „Ton-Trennung“ und „Grau-Abstufung“. Getrennte Tonwerte als plastische Abstufung, als konkrete Umsetzung von Dunkel-Tief, von Hell-Hoch²⁸.

2.1.2 Wahrnehmungsphysiologische Grundlagen

Durch dieses Konzept erscheint das Motiv der Skulptur erst durch einen gewissen Betrachterabstand fotorealistisch. Je mehr sich der Betrachter der Skulptur nähert, desto mehr zerfällt sie in ihre skulpturalen Schichten. Dieses Prinzip steht in Interpendenz mit den menschlichen Wahrnehmungsstrukturen. Nur aus der Ferne und von dem richtigen Standpunkt zum Objekt ist das Auge in der Lage, die Schichten optisch zu synthetisieren, so daß der fotorealistische Bildeindruck des Motivs entsteht.

Wahrnehmungsphysiologisch spielen in den Skulpturen drei Faktoren eine Rolle²⁹:

2.1.2.1 Auflösungsvermögen des Auges

Ein Objekt, gesehen aus verschiedenen Distanzen, wird durch die unterschiedliche Fokussierung des Auges immer verschieden auf der Netzhaut aufgelöst. Je weiter der Rezipient von dem Objekt entfernt ist, desto weniger können Details wahrgenommen werden. Bei den Foto-Skulpturen verschwinden aufgrund der Wahrnehmungsstruktur des Auges bei Betrachtung aus der Ferne die Details, die bei der Entstehung der fotorealistischen Konfiguration des Motivs hinderlich wären. Durch die Entfernung werden die Schichten als Details aufgelöst, synthetisiert im illusionistischen Bildeindruck.

2.1.2.2 Stereoskopisches Sehen

Optisch werden die Bilder der Foto-Skulptur aus der Nähe durch die dreidimensionale Sehfähigkeit des Menschen demontiert³⁰. Jede Graustufe des Konstruktionsplanes wird in der Skulptur durch ihre plastische Überhöhung zu einem Zylinder. Die Grundfläche des Zylinders entspricht einer bestimmten Graustufenzone des Bildes. Aus der Entfernung ist nur noch diese Grundfläche zu sehen, aus der

²⁷ Eine „Projektion“ ist die „Abbildung“ eines Körpers auf eine Projektionsebene (Bild- oder Zeichen-ebene), ganz allgemein Abbildung des Raumes in die Ebene. Ziel ist die dem Körper gemäßige Darstellung auf der Ebene, so daß z.B. räumliche Gegebenheiten ablesbar sind...“ (Meyers Lexikonredaktion (Hg.), Der kleine Duden der Mathematik, Mannheim 1996, S. 351 f).

²⁸ Zit. nach NRZ, Von Galerie zu Galerie, 23. Juli 1987.

²⁹ Zur visuellen Wahrnehmungsphysiologie s. Gerhard Braun, Grundlagen der visuellen Kommunikation, München 1993.

³⁰ Zum räumlichen Sehen s. Braun, 1993, S.73-105.

Nähe der Zylinder. Selbst in idealer Position vor dem Objekt, genau in verlängerter Achse zu den Zylinderflanken, können durch einen ungünstigen Lichteinfall Schattenbildungen auf tiefer liegenden Flächen, oder auf kürzeren Zylindern verursacht werden.

Jede Fläche wird beschattet durch den darüber liegenden Zylinder. Je tiefer die Fläche, desto stärker ihre Beschattung von den höheren Zylindern. Wäre die Skulptur weiß, und würde sie von vorne angestrahlt werden, dann wäre keine Schattenbildung zu sehen, die Skulptur in ihrer Konzeption wäre nicht sichtbar. Um die Skulpturen von der Beleuchtung zu emanzipieren und die Wirkung der Schatten zu verstärken, sind die Schichten zusätzlich in den entsprechenden Graustufen eingefärbt.

2.1.2.3 Überlagerung der Zylinder

Zusätzlich entstehen bei der Betrachtung der Skulptur aus verschiedenen Richtungen im Unterschied zum zweidimensionalen Foto Überdeckungen durch die Zylinder, da sich die verschiedenen Graustufen als Schichten im Gegensatz zum Foto nicht auf einer Ebene befinden. Aus der Nähe kann zwar jedes Detail genau gesehen werden, aber der Überblick über das Objekt bleibt aus und damit der visuelle Sinnzusammenhang.

2.2. Interaktion von Wahrnehmungsprozessen und der Foto-Skulpturen

2.2.1 Erfahrung der Eigengesetzlichkeit der Wahrnehmung

Aus naher Schrägsicht dominiert die reale Plastizität der Skulptur gegenüber dem illusionistischen Bildeindruck. Durch die Rezeption der Skulpturen wird der Betrachter in die Lage versetzt, die Grenzen seiner Wahrnehmung kennenzulernen, seine eigene Wahrnehmung wahrzunehmen. Dabei wird als Eigengesetzlichkeit der Wahrnehmung erfahren, daß sich die sinnliche Wahrnehmung der willentlichen Beeinflussung entzieht, daß nichts an dem optischen Zerfall der Skulptur aus naher Schrägsicht zu ändern ist. Der fotorealistische Bildeindruck ist eine Illusion, da die fotorealistische Erscheinung des Motivs nicht der tatsächlichen Plastizität der Skulptur entspricht. Die tatsächliche Plastizität der Skulptur widerspricht sozusagen ihrer optischen Erscheinung aus der Ferne. Bei einem Selbstportrait (Abb.) wird die Absurdität dieses Prinzips besonders deutlich: Aus der Entfernung sitzt die Brille auf der Nase und erscheint dem Gesicht äußerlich. Da sie jedoch auf dem fotografischen Urbild die dunkelste Fläche bildet, artikuliert sie sich in der Skulptur als Leerform und erscheint somit dem Gesicht wie eingebrannt.

2.2.2 Integration, Desintegration und Reintegration des Betrachters beim Rezeptionsprozeß der Foto-Skulpturen

Was in diesem Zuge als Irritation des Betrachters bezeichnet werden könnte, ist vielleicht besser mit den Worten der *Integration* und *Desintegration* zu beschreiben. Vor der Skulptur sucht der Rezipient den Standpunkt, von dem aus das Motiv fotorealistisch erscheint. Die Wiedererkennbarkeit des

Motivs, die Integration des Betrachters in die perspektivische Konstruktion der fotorealistischen Erscheinung des Motivs, sichert seine Integration in die Skulptur. Weitere Irritationen ergeben sich, wenn neue Standpunkte ausprobiert werden, um die weiteren Implikationen der Skulptur zu erfahren jenseits der fotorealistischen Erscheinung des Motivs. Somit kann der Rezipient durch den Wechsel seines Standpunktes ständig das Oszillieren zwischen den Polen seiner *Integration* und *Desintegration* erproben. Die Integration des Betrachters in die fotorealistische Erscheinung des Motivs resultiert aus der perspektivischen Konstruktion des fotografischen Urbildes und deren skulpturaler Transformation, die dem Betrachter einen zum Bild klar definierten Standpunkt zuweist. Sobald der Betrachter seinen Standpunkt ändert, sobald er perspektivisch nicht mehr einbezogen ist, erfährt er seine *Desintegration* durch seinen Ausschluß aus der perspektivischen Konstruktion. Dieser Ausschluß geht einher mit der visuellen Rezeption der verfremdeten Konfigurationen der Skulptur. Jetzt könnte sich eine *Reintegration* des Betrachters in die Skulptur vollziehen, die nicht mit der perspektivischen Konstruktion des fotografischen Urbildes zusammenhängt, sondern mit der mentalen Einstellung zu den verfremdeten Konfigurationen der Skulptur. Die Erfahrung der *Desintegration* aus der perspektivischen Konstruktion des Urbildes muß also mental überwunden werden, so daß eine Reintegration des Rezipienten durch seine assoziativen Leistungen möglich wird. Überwunden wird so der Bruch zwischen dem illusionistischen Bildeindruck und den verfremdeten Konfigurationen der Skulptur.

2.2.3 Konstruktion der Perspektive

Vielleicht bedeutete die Konstruktion der Perspektive auf der zweidimensionalen Leinwand eine ähnliche Irritation für den Betrachter.

Vor der Erfindung der Perspektive war der Betrachter an andere Bild-Techniken gewöhnt, die seine Integration in das Bild evozierten. Der qualitative Bruch zwischen Sehwelt und nicht-perspektivischer Bildwelt wurde vielleicht gar nicht reflektiert und somit automatisch mental überbrückt. Um so irritierender mußte ein perspektivisch konstruiertes Bild wirken, da somit der Bruch zwischen Seh- und Bildwelt aufgehoben, die Bildwelt den physiologischen Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung sozusagen untergeordnet wurde³¹. Die Geschichte der Perspektivierung der Bilder findet in der Renaissance ihren Anfang und in der Fotografie eine der Formen ihrer Fortsetzung. Diese Perspektivierung der Bilder wurde seit ihrem Anfang von Künstlern als Fessel empfunden, aus der sie sich schon immer befreien wollten³². So können die Skulpturen auch als Symptom gesehen werden, sich von der Fessel der Perspektivierung der fotografischen Bilder zu lösen, um durch den wahrneh-

³¹ Die Perspektivierung der Bilder bedeutet keinen Bruch innerhalb der Wahrnehmungsgeschichte. Die Irritation besteht in der Anpassung der Bilder an die Wahrnehmung. S. dazu Rudolf Schnell, Medienästhetik. In: Handbuch der Mediengeschichte (hg. V. H. Schanze) Stuttgart 2001, S.75f.

mungsphysiologischen Bruch zwischen Seh- und Bildwelt eine mental-assoziative Reintegration des Rezipienten in das Kunstwerk zu evozieren. Aus diesem Bruch resultiert eine gesteigerte mentale Wachheit, eine kontemplativ-ruhende Haltung zu den Foto-Skulpturen ist nicht möglich.

2.2.4 Seherlebnis

Dieses Seherlebnis, diese Wahrnehmungsattraktion schiebt sich zwischen den Betrachter und die Foto-Skulpturen in ihrer realen Plastizität. Deswegen wird in der Literatur und in Zeitungsartikeln nur die Technik umrissen, das optische Phänomen erklärt, eine weitere Betrachtung der Skulpturen als Objekte bleibt jedoch aus. Das Seherlebnis dominiert die tatsächliche Plastizität der Skulptur, nicht betrachtet werden somit ihre Implikationen jenseits des Seherlebnisses.

2.3. Implikationen und Variationen der Foto-Skulpturen, die im Rezeptionsprozeß sichtbar werden

2.3.1 Beleuchtung

Da die Schichtung der Foto-Skulpturen sich an den Lichtstrukturen der Fotovorlage orientiert, ist den Skulpturen die Beleuchtung immanent. Ist das Wort „Fotografie“ schon mit „Lichtschreiben“ zu übersetzen, so könnte bei den Foto-Skulpturen von einer plastischen Gestaltung der fotografischen Lichtstrukturen die Rede sein, von *Spiele mit dem Licht*. Im öffentlichen Raum sind diese *Spiele mit dem Licht* ausgesetzt dem *Lichtspiel* der natürlichen Beleuchtung. Die „Hand mit Zeichenstift“ vor der Fachhochschule in Düsseldorf z.B. zeugt von der Lichtstruktur des fotografischen Urbildes, und ist gleichzeitig ausgesetzt der natürlichen Beleuchtung.

2.3.2 Variationen der Konzeption der Foto-Skulpturen

Das Konzept der Foto-Skulpturen ist von Klaus Kammerichs in den verschiedensten Varianten ausgeführt worden. Zu diesen Varianten gehört z.B., daß die Motive als Foto-Positiv produziert werden kann, wie beim „Ventilator“ zu sehen ist (Abb.5), oder als Negativ (Abb. 6), wie es in dem Doppelportrait von „Heinz und Hanna Edelmann“ der Fall ist (Abb.7). Beim Negativ ist das Motiv in den Block hineingestaltet, beim Positiv wird das Motiv der Fotovorlage durch die Schichten aufgebaut.

2.3.2.1 Vordergrund – Hintergrund

Wenn die Foto-Vorlage für die Skulptur ein Negativ ist, ergibt sich hinsichtlich der Relation von Vorder- und Hintergrund eine Paradoxie, wie an dem Doppelportrait von Heinz und Hanna Edelmann zu sehen ist: Hanna Edelmann ist in Frontalansicht zu sehen, ihr Ehemann, Heinz Edelmann, im Profil.

³² Leonardo da Vinci z.B. versuchte den Fesseln der Perspektive zu entfliehen, indem er damit experimentierte, das Gesehene aus verschiedenen Standpunkten darzustellen, oder es in Ausschnittzeichnungen zu zerlegen. S. dazu Alick McLean, Italienische Architektur des Spätmittelalters, in: Rilf Toman (Hg.), Renaissance, Köln 1994, S. 106.

Das Prinzip ist wie immer dasselbe. Das der Skulptur zugrunde liegende Foto ist in verschiedene Grauzonen zerlegt, die in die Flächen der Skulptur übersetzt werden. Helle Flächen sind vorne, dunkle hinten. Der Hintergrund als hellste Flächeneinheit ist in dieser Skulptur Bestandteil des Motivs. Daraus ergibt sich eine Paradoxie: Wie das Wort „Hintergrund“ schon sagt, befindet er sich als Präsentationsplattform in der Darstellungskonvention optisch hinter dem eigentlichen Motiv. Aus der Ferne betrachtet befindet sich wegen der skulpturalen Konzeption der Hintergrund optisch hinter dem Motiv, aus der Nähe jedoch wird das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund ins Gegenteil verkehrt. Aus der Nähe dominiert das bildgebende Strukturprinzip das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, deswegen befindet sich der Hintergrund an vorderster Stelle.

Weil der Hintergrund zum Motiv gehört, sind die Köpfe in den Block hineingestaltet. Daraus ergibt sich unter anderem der Effekt, daß die äußerste Linie des Kopfes, die Haarpartie weich gestaltet werden kann. In den Skulpturen spielt Kammerichs mit ihren inversen Implikationen, wie bei dem Selbstportrait und dem Doppelportrait „Heinz und Hanna Edelman“ zu sehen ist.

2.3.2.2 Axialschnitt – Schrägschnitt

Um das Motiv der Vorlage fotorealistisch zu erkennen, muß der Betrachter auf einem Standpunkt stehen in der Strecke, die sich in der Achse des Flankenwinkels der Schichten befindet. In den meisten Skulpturen stehen die Flanken in einem Winkel von 90 Grad zur Grundfläche der Skulptur. Deswegen muß der Betrachter frontal der Skulptur gegenüber stehen.

In dem Relief „Tour de France“ wurde dieser Sachverhalt verändert. Hier stehen die Flanken der Schichten nicht in einem Winkel von 90 Grad zum Grund, sondern in einem Winkel von...Grad. Aus diesem Grund muß der Rezipient schräg zum Bild stehen, wenn er mit der fotorealistischen Erscheinung des Motivs konfrontiert sein will.

2.4. Interpretatorische Freiheit und künstlerischen Handschrift

2.4.1 Interpretatorische Freiheit

In der Skulpturenkonzeption gibt es Möglichkeiten, die Wirkungsweise der Skulpturen ausdifferenzieren: Dazu gehört die Bestimmung des Formats, die Anzahl der Schichten, ihre Stärke, Auswahl des Materials, Winkel der Schichtenflanken zum Grund, Farbgebung von Flächen und deren Kanten, Schutz der kleineren Skulpturen durch kubische Plexiglashauben. Diese Ausdifferenzierung der Wirkungsweise durch die genannten Faktoren umschreiben das Maß an interpretatorischer und gestalterischer Freiheit des Künstlers.

2.4.2 Künstlerische Handschrift

Die künstlerische Handschrift von Klaus Kammerichs artikuliert sich im Konzept, das er immer wiederholt. Nach der Motivfindung und Festlegung der Gestaltungsparameter wie z.B. die Bestimmung der Anzahl der Schichten wird die lokale und situative Gestaltungskompetenz des Künstlers radikal eingegrenzt. Trotz der Einschränkungen, die ihm durch sein eigenes Konzept aufoktroyiert werden, sind die Parameter seiner Gestaltungskompetenz hinsichtlich ihrer Wirkung nicht zu unterschätzen. Die Schichten in dem Portrait „Jochen Dunkel“ (Abb.8) haben zerklüftete Umrisse, besonders im Bereich der Stirn. Die auf dem Foto etwas dunklere Zone auf der rechten Wange bildet in der Skulptur einen Riß, der sich quer über das Gesicht zieht. Das rechte Auge ist aus der Nähe eine pure Hohlform, eine Schlucht, in die die abgestuften Schichten der Foto-Skulptur führen. Die Wirkung dieser Schlucht wird verstärkt, in dem die Seiten der Schichten weiß gelassen wurden und sich somit gegenüber der grauen Einfärbung der Schichten abheben. Das Resultat dieser Foto-Skulptur aus naher Schrägsicht ist die Erscheinung einer zerrissenen Fratze.

In dem Portrait „Heinz Edelmann“ (Abb. 9) kann hingegen auch aus der Nähe von einem fratzenähnlichen Antlitz nicht die Rede sein. Er sieht vielmehr aus wie ein liebevoller und sanfter Mann. Die Umrisse der Schichten sind nicht zerrissen, sondern rund und scheinen auch aus der Nähe ineinander zu fließen. Die Schichten stehen in einem harmonischen Verhältnis zueinander, dieses harmonische Verhältnis konstituiert die Wirkung des Gesichts. Ob das Gesicht aus der Nähe ein Fratze ist oder nicht, resultiert auch aus der Auswahl des Motivs. Das Gesicht von Jochen Dunkel würde viel weniger als Fratze erscheinen, wenn die dunklen Zonen resultierend aus der Beleuchtung nicht asymmetrisch verteilt wären. Wie an dem Vergleich zwischen diesen beiden Portraits ersichtlich ist, kann dem Künstler trotz der geringen Anzahl an Parametern seine Gestaltungskompetenz nicht abgesprochen werden.

Dennoch wird er selbst partiell Ausführer im maschinellen Prozeß der Skulpturenproduktion. Die Skulpturen entfalten eine Wirkung, die sich in großen Teilen seiner situativen und lokalen Gestaltungskompetenz entzieht. Somit tritt der Künstler in seiner Autonomie partiell hinter die Autonomie seines Konzepts zurück. Den Skulpturen wohnt ein Automatismus inne, denn nach Bestimmung der konstitutiven Parameter der Gestaltung bringt sich die Skulptur selbst hervor. Auch wenn beispielsweise die Bilder von van Gogh autonom in ihrer Wirkung sind und sie unabhängig vom Künstler und seiner Werkintention betrachtet werden können, ist jeder Pinselstrich und seine Wirkung ein Produkt der situativen und lokalen Gestaltung des Künstlers. Trotzdem kann die Wirkung des Kunstwerkes der Werkintention entgegenstehen.

Die Methode, sich selbst dieser situativen Gestaltung zu entziehen, hinter das eigene Konzept zurückzutreten, ist gleichzeitig eine Methode seine Position als Künstler vor dem Hintergrund der Tradition neu zu definieren und sich somit den konventionellen Vorstellungen vom genialen Künstlertum zu entziehen, diese Vorstellungen abzuschütteln. Die individuelle Handschrift des Künstlers manifestiert sich in der Idee, womit dem Skulpturenkonzept selbst eine Handschrift verliehen wird. Gehört schon bei der Rezeption der Kunstwerke eines im Kunstdiskurs etablierten Künstlers, wie z. B. Van Gogh, eine gewisse Überwindung darin, seine Werke als autonom zu betrachten, zwingt sich diese Form der Rezeption bei den Foto-Skulpturen von Klaus Kammerichs geradezu auf. Er selbst stellt durch sein eigenes Zurücktreten das Objekt in den Vordergrund mit seinen autonomen Wirkungsweisen. Die Vorgehensweise, die Objekte aufgrund ihrer Wirkung zu untersuchen, wird durch ihre Autonomie legitimiert.

Dabei muß für Betrachtung der Foto-Skulpturen angemerkt werden, daß durch die zweidimensionale Abbildung ihr Wirkungsspektrum bei weitem nicht vollständig visualisiert werden kann. Deswegen wird in der folgenden Darstellung jede Skulptur durch zwei Abbildungen repräsentiert, durch eine Ansicht, in der das Motiv fotorealistisch erscheint und eine weitere, die pars pro toto für die verfremdeten Konfigurationen der Skulptur steht.

3. Portraits: „Der geschichtete Mensch“³³

3.1. Einleitung

Die Portrait-Skulpturen stellen bestimmte Personen aus dem Bekanntenkreis von Klaus Kammerichs dar. In diesem Kapitel wird die Gruppe der Portraits erweitert um das Portrait vom Portrait der „Mona Lisa“ (Abb. 10) und um das Portrait in der Skulptur „Guten Tag, liebe Kinder“ (Abb. 11), in der eine Fernsehmoderatorin dargestellt ist.

Zu den Funktionen des Portraits zählt die Repräsentation der dargestellten Person. Dadurch wird die Betrachtung des Portraits als Bild jenseits dieser Repräsentation erschwert. Die Abhandlung der Portraits in diesem Kapitel hat nicht die Aufgabe, die dargestellte Person über den Titel der jeweiligen Skulptur hinaus zu identifizieren. Es geht vielmehr um die Erschließung des Möglichkeitsfeldes, das hinter dieser bloßen Identifizierung liegt. Was stellt sich in den Portrait-Skulpturen dar, außer der Repräsentation der Person? Welche Inhalte weisen die Portraits jenseits dieser Repräsentation auf? Dabei wird besonders auf die Interaktion von fotorealistischer Erscheinung des Motivs und der realen Plastizität eingegangen sowie deren Konsequenzen für die Rezeption. Außerdem wird die reale Plastizität der Skulptur besprochen, jenseits der fotorealistischen Erscheinung des Motivs. Durch die Erweiterung um die Skulpturen „Mona Lisa“ und „Guten Tag, liebe Kinder“ soll die Mannigfaltigkeit der Bedeutungsproduktion der Skulpturen aufgezeigt werden, die aus der Interaktion von Darstellungstechnik und Motiv resultiert.

Im Folgendem werden an dem Portrait „Jochen Dunkel“ die charakteristischen Merkmale dieser Werkgruppe behandelt, wobei andere Exponate, die in ihren Eigenschaften dem Portrait „Jochen Dunkel“ entgegenstehen, kontrastierend aufgeführt werden.

3.2. Exemplarische Analyse der Portrait-Skulptur „Jochen Dunkel“ (1971)

3.2.1 Werkbeschreibung

Die fotorealistische Erscheinung des Motivs stellt im Dreiviertelprofil einen Mann mittleren Alters dar mit kurzen Haaren, markanter Nase und Falten auf den Wangen. Vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen liegt die linke Gesichtshälfte im Schatten, die rechte ist beleuchtet, wobei die beschattete Seite die Formen des Gesichts noch schwach erkennen läßt. Aus naher Schrägsicht bildet das rechte Auge ein Loch, eine Hohlform in den Schichtungen der Skulptur; das Auge ist nicht mehr zu erkennen. Unterhalb des Auges zieht sich ein Riß quer über das Gesicht. Die auf dem Urbild beschattete Gesichtshälfte wird gebildet durch die Überlagerung von Schichtungen unterschiedlicher Ausdeh-

³³ Dieser Titel entstammt aus einem Zeitungsartikel: NRZ, Der geschichtete Mensch. Galerie Niepel zeigt „Köpfe“ von Klaus Kammerichs, 11.Dezember1971

nung, die Stufenweise in die Schattenzone des Urbildes führen. Die Umrisse der Grundflächen der Schichten sind zerrissen. Die Zerrissenheit wird zusätzlich betont durch die Flanken, die kurzen Seiten der Zylinder, die nicht grau eingefärbt sind. Die geschichtete Skulptur spiegelt sich in der kubischen Schutzhaube aus Plexiglas, so daß die geschichtete Konstruktion der Skulptur durch Spiegelung in der Abbildung sichtbar wird.

3.2.2 Begriffsbestimmung

Die Plastizität der Skulptur entspricht nicht der tatsächlichen Plastizität des Gesichts, sondern den fotografischen Lichtstrukturen des Urbildes. Was aus der Ferne entsprechend dem urbildlichen Foto als Falte zu identifizieren ist, bildet in der Foto-Skulptur einen Riß, der sich quer über das Antlitz zieht. Aus der Nähe betrachtet verfällt die Physiognomie im Auge des Betrachters in die fotografischen Schichten der Skulptur und erscheint schließlich deformiert, aufgelöst, entindividualisiert. Aus naher Schrägsicht ist die portraitierte Person fast nicht mehr zu identifizieren, zu sehen ist nur noch eine zerrissene Fratze mit zwei dunklen Augenhöhlen.

Im visuellen Vollzug konstituieren sich in der Sicht des Rezipienten verschiedene Stationen der optischen Dekonstruktion der Skulptur in ihre Bestandteile, die aus der Struktur seiner Wahrnehmung resultiert. Dieser Prozeß wird verstärkt durch die Schattenbildungen auf der Skulptur und die Einfärbung der Schichten in verschiedenen Graustufen.

Nähert sich der Rezipient der Skulptur, so sieht er eine zerklüftete Landschaft und nicht mehr die fotorealistische Konfiguration des Gesichts. Einerseits könnte von zwei visuell getrennten Einheiten die Rede sein, andererseits aber auch von der Einheit der Skulptur, weil die verschiedenen Ansichten nicht voneinander zu trennen sind und in der Skulptur synthetisiert werden. Die abstrakte, zerklüftete Landschaft läßt eine Vielfalt an Deutungen zu, die durch den Betrachter in sie hineingenetragen werden.

Bei dem Portrait „Jochen Dunkel“ läßt sich wie bei allen anderen Foto-Skulpturen auch die Ambivalenz von fotorealistischer Motivkonfiguration einerseits und den verschiedenen Stationen des Verfalls andererseits konstatieren. Absolut ist nur ein Pol dieser Ambivalenz: Die fotorealistische Konfiguration des Gesichts. Der Verfall vollzieht sich in unendlich vielen, möglichen Stationen und erreicht seine Absolutheit deshalb nur im interpretatorischen Prozeß der Begriffsbildung. Unter dem Begriff „Verfall“ als Abstraktum wird jede dieser Stationen subsumiert: Der „Verfall“ als absoluter Pol im interpretatorischen Prozeß ist de facto ein Kontinuum, an dessen Ende der andere Pol steht: Die fotorealistische Erscheinung des Gesichts.

Dabei ist das Wort „Verfall“ selbst ein Produkt der Interpretation. Wertneutral müßte z.B. der Terminus der „Dekonstruktion“ oder „Dekomposition der optischen Erscheinung in ihre plastischen Einheiten“ benutzt werden³⁴.

3.2.3 Die fotorealistische Motivkonfiguration in den Portrait-Skulpturen

Die Portrait-Skulptur besteht wie alle anderen Foto-Skulpturen zum einem aus der illusionistischen Motivreproduktion, zum anderen aus der realen Plastizität. Hier werden zuerst die fotorealistische Motivkonfiguration und ihre Implikationen besprochen, danach folgt die Darstellung der realen Plastizität der Portrait-Skulpturen.

3.2.3.1 Fotografie/ memento-mori – Foto-Skulptur/Grabmal

Die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs sind aus Beton, Styropor oder Aluminium gefertigt. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Skulpturen grau. Bei den ersten beiden Materialien werden sie manchmal in verschiedenen Graustufen eingefärbt, um den optischen Effekt zu verstärken. Fokussiert wird das Gesicht, die Darstellung setzt mit der Schulterpartie oder unterhalb des Halses an, meistens ist der Kragen gerade noch zu sehen. Die Skulpturen repräsentieren in der fotorealistischen Motivkonfiguration die dargestellte Person und sichern ihr Antlitz auf Ewigkeit. Die Skulptur reproduziert das fotografische Urbild; durch das skulpturimmanente Strukturprinzip kann der Skulptur vertraut werden, daß sie das Urbild so reproduziert wie das Foto sein Modell. Somit ist für die Skulpturen eine Eigenschaft charakteristisch, die André Bazin der Fotografie zuschrieb: Nach Bazin balsamiert die Fotografie die Zeit ein. Überhaupt sei das Einbalsamieren die Ursache der Genese der Künste; der Urbeginn der Malerei und Skulptur sei der Komplex der Mumien. Bei den Künsten handle es sich ursprünglich um Schutz gegen den Ablauf der Zeit. Der religiöse Ursprung verrate die Funktion der Bildhauerkunst, es gehe nämlich darum, den Menschen durch sein Abbild zu retten. Später habe sich die Herstellung der Bilder vom anthropozentrischen Utilitarismus befreit, es handle sich nicht mehr um das Überleben des Menschen, sondern um die Schaffung eines idealen Universums durch Kunst nach dem Bilde der Realität. Dieser Prozeß nehme seinen Anfang mit der Erfindung der Perspektive. Damit sei auch ein Hunger nach Illusion entstanden, den erst der Film und die Fotografie als neue Techniken des Einbalsamierens befriedigen konnten, denn das fotografierte Objekt gehöre zu seinem Modell wie der Finger zu seinem Abdruck³⁴.

Die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs repräsentieren - in ihrer Eigenschaft der fotorealistischen Reproduktion des Gesichts - eine Kontinuität, deren Beginn im weitesten Sinne bei den ägyptischen Mumien anzusetzen ist. Wegen der Fokussierung auf das Gesicht liegt es jedoch näher, auf mittelalterliche Bestattungsbräuche zu rekurrieren, in denen seit dem 13. Jahrhundert die Abnahme

³⁴ Die Erkenntnis der eigenen Verflochtenheit in den interpretatorischen Prozeß ist ein Abkömmling des Habitus der kritischen Theorie, denn „Horkheimer hat ja die „kritische“ von der „traditionellen“ Theorie unter anderem dadurch unterschieden, daß sie sich als Bestandteil derselben gesellschaftlichen Prozesse sieht, die sie zugleich erklären will.“ (Jürgen Habermas, Kritische Theorie und Frankfurter Universität. In: Ders., Eine Art der Schadensabwicklung, Frankfurt a. M. 1987, S. 57).

³⁵ André Bazin, Ontologie des fotografischen Bildes. In: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1999, S. 59-64.

von Totenmasken Usus gewesen ist. In Klöstern und Königshäusern wurde der Kranke in die Kirche geführt, um dort zu sterben. In den Königshäusern wollte man den Toten alsbald nicht mehr sehen. So entwickelte sich die Idee, den Leichnam zu verdoppeln, weswegen er für eine Zurschaustellung durch eine „Réprésentation“ ersetzt wurde, durch ein Wachs- oder Holzbild. Die „Réprésentation“ hatte nur dann Gültigkeit, wenn sie so ähnlich wie möglich war. Diese Ähnlichkeit wurde erzeugt durch eine Maske, die dem Toten abgenommen wurde. Die Gesichtszüge wurden nach Ariès reproduziert als „realistische fotografische Momentaufnahme der Persönlichkeit“³⁶. Nach Aries ist bis heute die Auffassung verbreitet, daß ein Portrait dem Leben abgelauscht sei, während man es damals dem Tode ablauschte. Nicht der Tote werde rekonstruiert, sondern der Lebende nach den Zügen des Toten³⁷.

Bei den Portrait-Skulpturen wird die fotografische Technik des Einbalsamierens in ihrer Radikalität durch Transformation in die dritte Dimension gesteigert. Die Skulpturen sind schon allein durch ihr Medium und die zum Teil wetterfesten Materialien beständiger als Fotos und können dem Wunsch, das Antlitz zu sichern, eher gerecht werden.

Durch die plastische Form in Kombination mit der Reproduktion des fotografischen Urbildes wird die uralte Praxis der Bestattungsbräuche revitalisiert, den Menschen durch eine „Réprésentation“ plastisch zu ersetzen. Die Skulpturen überleben vermutlich die dargestellten Personen und zeugen von deren ehemaligem Dasein in der Welt. Somit sind diese Skulpturen gleichzeitig Denkmäler, die in Farbgebung und Material – grauer Stein - auch an Grabmäler erinnern. Gleichzeitig verweisen die Skulpturen nach dem Sterben der dargestellten Person auf deren Verfall zu Lebzeiten, auf ihre Vergänglichkeit. Die Bedeutungen „Tod und memento-mori“ wurden von verschiedenen Theoretikern der Fotografie zugeschrieben, z.B. von Roland Barthes³⁸ oder Susan Sontag³⁹. Die Skulpturen orientieren sich an den fotografischen Lichtstrukturen und erweitern diese in die dritte Dimension. Somit wird auch das der Fotografie zugeschriebene „memento-mori“ um eine räumliche Dimension gesteigert, in die Dimension des Grabmals.

³⁶ Philippe Ariès, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München 1981, S.98.

³⁷ Vgl. Philippe Aries, Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984, S. 127-138.

³⁸ Um nur ein Beispiel zu zitieren: „Was ich letztlich auf der Fotografie suche, die man von mir macht (Die „Intention“, mit der ich sie betrachte), ist der Tod: Der Tod ist das eidos dieser FOTOGRAFIE vor meinen Augen.“ Über das Klicken des Apparates schreibt Barthes weiter: „Dies kurze Klicken, welches das Leichentuch der Pose zerreißt.“ (Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt a. M. 1985, S.24).

³⁹ „Jede Fotografie ist eine Art memento-mori. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge).“ (Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1999, S.21).

3.2.4 Die reale Plastizität der Portrait-Skulpturen

Die Augenhöhlen sind in der Physiognomie des Gesichts die Stellen, die am weitesten hinten liegen. Deswegen gehören sie auf Fotos durch die Schattenbildung optisch meistens zu den dunkelsten Zonen. Die skulpturale Deskription der Augen als dunkelste Flächeneinheit des Fotos führt tief in das geschichtete Skulpturenvolumen hinein. Der Rezipient ist aus der Nähe nicht mehr in der Lage, die Schichten optisch zu synthetisieren und sieht somit beispielsweise statt der Augen eines lebenden Menschen nur noch tiefe Höhlen, so daß Assoziationen mit einem Totenschädel oder dem Vanitas-Motiv möglich werden. Dies ist bei fast allen Portrait-Skulpturen der Fall. Beispiele nennen (Abb.)

3.2.5 Interaktion von realer Plastizität der Portrait-Skulpturen und fotorealistischer Motivkonfiguration im Rezeptionsprozeß

Im Rezeptionsprozeß interagieren die reale Plastizität des Gesichts und die fotorealistische Motivkonfiguration. Wie gezeigt wurde, sind die Portrait-Skulpturen schon in der fotorealistischen Motivkonfiguration auf Tod und memento-mori zu beziehen. Gleichzeitig wird in der Skulptur aus naher Schrägsicht das Gesicht auf eine Form reduziert, die Totenschädeln ähnlich ist. Welche Konsequenzen folgen aus der Interaktion von fotorealistischer Motivkonfiguration einerseits und der realen Plastizität der Skulpturen andererseits für die Rezeption?

3.2.5.1 Funktionsmodus der Rezeption der Portrait-Skulpturen

Der Rezipient geht bei der Betrachtung der Portrait-Skulpturen von Kammerichs primär nicht von Tod aus, kann sich aber unter dem Vorwand der Rezeption unbewußt mit Tod und Verwesung auseinandersetzen und immer wieder durch Nähe und Entfernung den Verfallsprozeß der Portrait-Skulpturen betrachten. Ist der Funktionsmodus des Witzes im Sinne Freuds hinsichtlich der Interaktion zwischen Autor und Rezipienten grundsätzlich auf die triadische Dyade „Künstler-Objekt-Rezipient“ zu übertragen⁴⁰, so ist für die Portrait-Skulpturen eine weitere Facette des Funktionsmodus des Witzes charakteristisch:

Nach Freud sind zynische Witze nicht möglich, wenn sie nicht ein verleugnete Wahrheit mitzuteilen haben, zu der man sich nicht bekennen dürfe, wenn sie ernsthaft und unverhüllt ausgesprochen werde. Im Scherz jedoch dürfe man sogar die Wahrheit sagen⁴¹. Zwar sind die Foto-Skulpturen keine

⁴⁰ Der Witz umfaßt das infantile, primärprozeßhafte Denken in Analogien, Verdichtung und Bildern. Dieser Modus ist im Erwachsenenalter im ES fundiert, das die psychischen Repräsentanzen der Triebwelt umfaßt. Erwachsene Menschen denken außerdem in einem reiferen Modus, dem Sekundärprozeß. Der Autor des Witzes denkt im Primärprozeß, übersetzt dieses bildhafte Denken in den Sekundärprozeß, d. h. in Sprache, die dann wieder von dem Rezipienten in den Primärprozeß retransponiert wird. In der Bildenden Kunst sind in meinen Augen beide Denkmodi präsent: Das bildhafte Denken bei der Kunstproduktion- und Rezeption und die sprachliche Bezugsnahme, die z.B. für die kunsthistorische Vermittlung notwendig ist. Zur Mechanik d. Witzes allgemein s. Sigmund Freud, Der Witz, Frankfurt a. M. 1971, S. 129- 146 - Charles Brenner, Grundzüge der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1996, S.121-139.

„Witze“, doch werden sie häufig als witzig empfunden. In ihnen teilt sich der Tod mit, mit dem man sich unter dem Vorwand der Skulpturen-Rezeption auseinandersetzen kann, so wie der Witz als Vorwand für die Enthüllung heikler Wahrheiten dient. Zwischen dem Gehalt der Skulpturen und dessen Rezeption steht zudem das Seherlebnis in seiner Purizität, wodurch die unbewußte Beschäftigung mit dem Tod zusätzlich überdeckt wird.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod ist hier Bestandteil einer Fiktion, die diese Auseinandersetzung überhaupt erst möglich macht. Der fiktive Rezeptionsmodus bei den Foto-Skulpturen ist vergleichbar mit der fiktiven Thematisierung des Todes in der Literatur und deren Verarbeitung durch den Leser, ein Sachverhalt, der ebenfalls von Freud untersucht worden ist. Nach Freud suchen wir in der Fiktion Ersatz für die Einbuße unseres Lebens: Nur in ihr seien noch Menschen zu finden, die zu sterben verstünden. Deswegen sei hier die Bedingung zu finden, dank welcher wir uns mit dem Tod versöhnen könnten: Wir stürben in der Identifizierung mit dem Helden, überlebten ihn aber und seien bereit, mit einem anderen Helden zu sterben⁴². Bei Freud ist die These der Versöhnung mit dem Tod durch Rezeption von Fiktion auf literarische Werke bezogen. Doch Fiktion gibt es auch in der bildenden Kunst, damit wird diese These übertragbar auf die Skulpturen von Klaus Kammerichs. Durch den Nachvollzug des Verfallprozesses kann der Rezipient beliebig oft Leben und Tod erfahren. Er kann mit der dargestellten Person dem Tod entgegensehen, mit ihr sterben und sie gleichzeitig überleben, und das Ganze an ihr oder an einer anderen Portrait-Skulptur beliebig oft wiederholen. Dabei entspricht die zeitliche Dimension des skulpturalen Verfalls in einem Verhältnis von 1:1 der zeitlichen Dauer der Rezeption.

3.2.5.2 Todesverdrängung in der Rezeption der Portrait-Skulpturen

Die Portrait-Skulpturen können als Symptom der heutigen Todesverdrängung aufgefaßt werden. Die Auseinandersetzung mit dem verdrängten Inhalt, der Realität des Todes erfolgt unbewußt unter dem Vorwand der Skulpturenrezeption. Ein Indiz dafür ist z.B., daß in der Literatur über die Foto-Skulpturen dieses Phänomen des Todes vollständig ausgeblendet wird. Vielleicht ergibt sich die Interpendenz von Tod und der fotorealistischen Erscheinung des Motivs erst nach einer genauen Analyse, jedoch ist die Ähnlichkeit zwischen der realen Plastizität der Portrait-Skulpturen und Totenschädeln in vielen Exponaten evident. Die Ausblendung dieses Sachverhalts in der Literatur über Klaus Kammerichs bestätigt diese These.

Denn, wie Freud sagt, „glaubt niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: Im Unbewußten ist jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt“⁴³.

⁴¹ Sigmund Freud, Zeitgemäßes über Krieg und Tod. In: Studienausgabe Band IX. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt a.M. 1982, S.58.

⁴² Ebd., S.51.

Trotz seiner Verdrängung ist der Tod nicht aus den Bildern verschwunden; er verändert nur sein Gesicht. Denn die Verdrängung der Triebregungen gelingt nicht ganz und auch nicht auf Dauer, und die unbewußte psychische Energie des Individuums wird unermüdlich dafür gebraucht, das, was nicht ins Bewußtsein gelangen darf, weiter im Unbewußten zu halten⁴⁴. Die Portrait-Skulpturen kommen dem Rezipienten entgegen, sich mit dieser Thematik des Todes auseinanderzusetzen.

3.2.5.3 Die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs als Resümee historischer Todesdarstellung in der Kunst

Die reale Plastizität der Skulptur steht der fotorealistischen Motivkonfiguration entgegen. Aus naher Schrägsicht sind die Foto-Skulpturen nicht mehr mit dem Gesicht auf der Fotovorlage zu identifizieren. Der Rezipient ist mit einem Erscheinungsbild der Skulptur konfrontiert, das an Totenschädel erinnert. Da dieser Schädel nicht mehr auf das Motiv der Foto-Vorlage verweist, ist er im Prinzip auf jeden und somit auch auf den Betrachter selbst beziehbar. Der daraus resultierende Effekt: Der Rezipient sieht einen anonymen Totenschädel, der sein eigener sein könnte, so als ob er in einen Spiegel gucken würde. Diese Motivik des Spiegels mit Totenschädel ist z.B. auch in dem Bild „Die Gatten Burgkmair“ (Abb.) zu finden, in dem die Totenköpfe im Spiegel die Köpfe des dargestellten Ehepaares repräsentieren⁴⁵.

3.2.5.3.1 Interaktion von fotorealistischer Motivkonfiguration und realer Plastizität in Bezug auf historische Todesdarstellungen.

Einerseits erscheint die Foto-Vorlage illusionistisch, aus naher Schrägsicht ist man andererseits mit der realen Plastizität konfrontiert, die an Totenschädel erinnert. Die dargestellten Personen in der fotorealistischen Motivkonfiguration sind meistens mittleren Alters. Sie werden in der fotorealistischen Motivwiedergabe durch den Darstellungsmodus der Skulptur abstrakt und idealisch reproduziert, denn durch die Zerlegung des Fotos in Helligkeitszonen werden Details, wie z.B. kleine Fältchen ignoriert. Die Kombination von idealischer Darstellungsweise und der relativen Jugendlichkeit der dargestellten Personen verdeckt den Gedanken, daß diese Menschen altern und sterben könnten. Doch gerade diese scheinbare Unmöglichkeit wird vor Augen geführt durch den Verfall der fotorealistischen Motivkonfiguration in die Schichten der Skulptur im Rezeptionsprozeß. Diese scheinbare Absurdität des möglichen Absterbens, des Verfalls eines jungen und vitalen Wesens, ist in der Idee schon seit Jahrhunderten in der bildenden Kunst präsent, z.B. in der Motivik „Der Tod

⁴³ Ebd., S.49.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. 1966, S. 70.

⁴⁵ Zu dieser Thematik s. Ariès, 1984, S. 200-207.

und das Mädchen“, in der schöne und junge Frauen in Verbindung mit dem Tod in Form eines Totenschädels oder Gerippes dargestellt werden, wie es auch bei dem Bild „Der Tod und die junge Frau“ (Abb.) von Hans Baldung Grien aus dem 16. Jahrhundert der Fall ist⁴⁶.

3.2.5.4 Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion

Ob der Künstler selbst diese vielfältigen Bedeutungen von Tod und Einbalsamieren in seine Skulpturen impliziert oder nicht, ist für die Rezeption irrelevant. Trotzdem könnte gesagt werden, daß es sich um einen symbolischen Akt handelt, der vielleicht als subtile Auseinandersetzung mit dem Tod zu betrachten ist. Eine solche unbewußte Todesevokation wäre aus der Prägung des Künstlers durch die abendländische Kulturtradition zu erklären. Bei den kollektiven Vorstellungen einer Epoche handelt es sich um Zusammenstellungen aus dem Fundus tradierter Bilder, die in neuen Bildern aufgenommen und synthetisiert werden. Somit entspricht die Zusammenfügung und Synthese tradierter Bilder in neuen Bildern den sich verändernden geistigen Strukturen einer Generation. Aus diesem Grund lassen sich in den Skulpturen von Kammerichs Parallelen zu vergangenen Todesdarstellungen ziehen. Nicht nur der Künstler selbst ist durch die abendländische Kulturtradition determiniert, auch der Rezipient. Somit liefert der Künstler aus seiner persönlichen Prägung das Kunstwerk als Folie, in die der Rezipient seine Vorstellungen projizieren kann.

3.2.5.5 „Reliquaire“ und „Autel Chases“ von Christian Boltanski im Vergleich zu den Portrait-Skulpturen

Die Portrait-Skulpturen verhalten sich in ihrer unbewußten Todesevokation formal und inhaltlich invers zu den Werken „Autel Chases“ (Abb.) oder „Reliquaire“ (Abb.) von Christian Boltanski, in denen der Tod monumentalisiert wird⁴⁷. Hier entspricht dem Grad der gesellschaftlichen Todesverdrängung der Grad seiner Monumentalisierung im Kunstwerk, vielleicht um auf die Todesverdrängung aufmerksam zu machen und ihr entgegenzuwirken. Formal verfährt Boltanski in den genannten Kunstwerken umgekehrt wie Klaus Kammerichs. Er vergrößert die aus Zeitungsanzeigen entnommenen Schwarz-Weiß Fotos mit Gesichtern und strahlt diese durch Lampen an. Deshalb werden die Schwarz-Weiß Kontraste verstärkt. So ist aus der Ferne nur ein menschlicher Schädel mit dunklen Augenhöhlen zu erkennen. Alle diese Köpfe könnten aus der Ferne jedem Menschen zugeordnet werden. Erst aus der Nähe konkretisiert sich die Individualität der dargestellten Personen. Bei Boltanski ergibt sich die Abstraktion also aus der Ferne, bei Klaus Kammerichs aus der Nähe; die Konkretisie-

⁴⁶ Ebd., S.187.

⁴⁷ Zu der Darstellung des Todes bei Boltanski s. Walther K. Lang, Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990, Berlin 1995, S.135-174 und S.189-199.

rung der Individualität ergibt sich dagegen bei Klaus Kammerichs aus der Ferne, während bei Boltanski die dargestellte Person in ihrer Individualität erst aus der Nähe erkennbar ist. Handelt es sich bei Boltanski um eine bewußte Todesevokation, scheint sie bei Klaus Kammerichs unbewußt zu sein.

3.2.5.6 Deutungsvorschläge für die Portrait-Skulpturen

Die Skulpturen können als Visualisierung des Verfalls gedeutet werden und weisen mit dieser Interpretation eine destruktive oder konstruktive Facette auf:

Als destruktiv können die Skulpturen empfunden werden, wenn der Tod als Bedrohung aufgefaßt wird. Im Gegenzug könnte aber auch gesagt werden, daß der Tod das Leben vollendet, daß ohne Tod kein Leben Bedeutung hat im Sinne eines konstruktiven Lebensentwurfes. Diese Deutung kann mit einem Satz von Sigmund Freud zusammengefaßt werden: „sivis vitam, para mortem“⁴⁸, man müsse sich auf den Tod einrichten, wenn man das Leben aushalten wolle.

Werden die Skulpturen unter psychologischen Gesichtspunkten betrachtet, eröffnen sich weitere Bedeutungshorizonte. Der Mensch, von weitem betrachtet, zeigt sich als eine perfekte, in sich geschlossene Fassade, als freundliches Gesicht. Aus der Nähe offenbaren sich seine seelischen Abgründe, die Tiefenstrukturen seiner Seele. Diese können zerrissen sein wie bei dem Portrait „Jochen Dunkel“, verschwommen, wie bei dem Portrait „Heinz Edelmann“, oder zweigeteilt, wie bei dem Selbstportrait von Klaus Kammerichs.

3.3. Todesevokation in anderen Motiven der Foto-Skulpturen

Die Erscheinung des Todes und des Verfalls ist nicht nur in den Porträts präsent, sondern in fast allen Darstellungen von Lebewesen, so z. B. auch bei der „Kuh“ (Abb. 15), die aus einer seitlichen Betrachterperspektive aussieht wie verwesendes Aas, bei dem das Totengerippe schon sichtbar wird. Bei dem Bild „Rugby“ sind verschiedene Spieler zu sehen. Sie tragen schwarz-weiß gestreifte T-Shirts, die aus der Nähe aussehen wie Totengerippe, die übereinander herfallen. Jedoch sind nicht alle Portrait-Skulpturen unter den Begriff „Todesthematisierung“ zu subsumieren, wofür z.B. das Portrait „Heinz Edelmann“ ein Beispiel ist.

Die Portraits machen in der Werkgruppe der Foto-Skulpturen den größten Teil aus. In fast allen Portraits und Darstellungen von Menschen lassen sich Analogien zu Tod und Verwesungsprozeß nachvollziehen, die bei den dargestellten technischen Objekten, wie z.B. dem Telefon oder dem Ventilator nicht auszumachen sind. Ein Grund dafür ist, daß nur die Darstellung von Lebewesen die geeignete Folie für Todesassoziationen dieser Art bilden kann.

⁴⁸ Freud, 1982, S. 60.

3.4. Exemplarische Analyse eines Selbstportraits

Klaus Kammerichs hat mehrere Selbstportraits von sich angefertigt, in verschiedenen Variationen, zu verschiedenen Zeitpunkten. Auf einem Selbstportrait ist er mit Bart dargestellt (Abb.17), auf einem anderen ohne (Abb. 18), ein drittes ist ein Ganzkörperportrait (Abb.19). An dieser Stelle wird das „Selbstporträt“ von 1974 (Abb. 20) exemplarisch besprochen.

3.4.1 Werkbeschreibung

Die fotorealistische Erscheinung des Motivs zeigt Klaus Kammerichs mit 41 Jahren.

Er hat kurze Haare, wobei die vordere Haarpartie strähnig von rechts nach links in die Stirn gekämmt ist. Links erkennt man die Haut der Stirn unter den Haaren, rechts ist die Stirn fast gar nicht durch die Haare bedeckt. Sein Bart zieht sich von seinen Kieferknochen bis zum Kinn und umrahmt schließlich seinen Mund. Er trägt eine Brille aus relativ hellen Material, die aus dünnen Drähten besteht. An manchen Stellen, z.B. in der rechten Gesichtshälfte ist die Brille genauso hell wie das Gesicht. Er trägt ein Hemd mit kariertem Kragen, der die linke Seite des Halses bedeckt. Die dunkelsten Zonen in der fotorealistischen Erscheinung sind die Augen, die Mundpartie, der Bart, der Bereich zwischen der rechten Seite des Gesichts und der locker fallenden Haarpartie. Die hellsten Zonen sind die äußeren Partien der rechten und linken Gesichtshälfte, der linke Nasenflügel und die des Halses, der nicht durch den Kragen bedeckt ist.

Aus naher Schrägsicht ragen die äußeren Ränder der Gesichtshälften aus der Haarpartie als Hintergrund und rahmen gleichzeitig die Hohlformen des Skulpturenvolumens ein. Die Augenpartien bilden Hohlformen, die sich wie zwei Flügel eines Schmetterlings oberhalb der Nasenpartie berühren und nach rechts und links schmaler werdend sich über den Wangen ausbreiten. Unterhalb der Nase und zwischen den unteren Enden der „Schmetterlingsflügel“ bildet die Mundpartie ebenfalls eine Hohlform. Der obere Rand der Brille ist eine waagerechte Linie, die sich oberhalb der Nasenpartie quer durch das Gesicht zieht und partiell mit den Schichten verwoben ist. Der Kragen des Hemdes besteht aus naher Schrägsicht aus Zylindern mit quadratischen Grundrissen. Die unbedeckte Partie des Halses wird wiederum aus naher Schrägsicht gebildet durch die amorphen Formen der deutlich sichtbaren Schichten.

3.4.2 Exkurs: Das Künstlerselbstportrait in der Malerei und Fotografie

Vor Erfindung der Fotografie bedienten sich Künstler schon seit der Renaissance des Spiegels, um sich selbst veristischer darstellen zu können⁴⁹. Die Motive für die Produktion eines Selbstportraits sind vielfältig. Um nur einige zu nennen: Das Selbstportrait als Instrument der Selbstfindung, als

⁴⁹ Zur Problematik des Spiegels und dem Künstlerselbstportrait im allgemeinen s. Pascal Bonafoux, *Portraits of the Artist. The Self-Portrait in Painting*, Geneva 1985, S. 7 und S.22 f.

Artikulationsmodus mentaler Gemütszustände, als Repräsentation des eigenen genialen Künstlertums etc. Die Produktion von Bildern im eigenen Darstellungsmodus ist gleichzeitig eine Aneignung von Wirklichkeit, eine Archivierung von Sachbeständen. Stil und Typik sind dabei Zeichen der Wirklichkeitsaneignung, die sich in der individuellen Handschrift und Ausdruckssprache verdichtet. Ein Selbstportrait anfertigen heißt soviel wie: Sich in dieser Ausdruckssprache veräußern, des eigenen Antlitzes durch seinen eigenen bildnerischen Ausdruck habhaft werden, sein „Innen“ in ein „Außen“ externalisieren und das „Innen“ durch seine Veräußerlichung als Außen mit sich selbst wieder konfrontieren. Auch bei einem evidenten Bemühen um malerischen Verismus im Portrait ist das gemalte Abbild nicht frei von demjenigen, der es gemalt hat. Ist das Bemühen um Verismus in der Malerei auch gleichzeitig ein Bemühen um exakte Wiedergabe eines Sachverhaltes oder einer Wirklichkeitskonstruktion, bleibt veristische Malerei mit dieser Intention im Gegensatz zur Fotografie immer defizitär. Im Alltagsverständnis bietet die Fotografie die Möglichkeit, abzubilden, ohne Handschrift, ohne schon interpretierenden Pinselduktus⁵⁰. Das Resultat: Die Begegnung mit dem Abbild des Selbst, dessen Verismus aufgrund der Verlässlichkeit des Mediums Fotografie vertraut werden kann⁵¹.

3.4.3 Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion

Klaus Kammerichs nimmt also ein fotografisches Portrait von sich selbst, teilt dies und somit sich selbst in Helligkeitszonen, fertigt den Konstruktionsplan an, schneidet aus dem Styropor sich selbst in Schichten aus und stapelt diese Schichten übereinander. Dieser Akt der Skulpturenproduktion könnte symbolisch vielleicht als Autokonstruktion gedeutet werden, andererseits durch das Zerschneiden der Schablonen aber auch ein hohes Maß an Autoaggression beinhalten – sein Abbild in Einzelteile zerlegen und wieder aufbauen.

⁵⁰ Dazu ist vielleicht einschränkend zu sagen, daß bei der Fotografie schon mit der Auswahl der Bildausschnitts die Interpretation beginnen und sich schon der Stil manifestieren kann. Dazu schreibt Karl Pawek: „Die Grundformen der Methode moderner Fotografie stimmen mit den Grundformen des Denkens überein schon dadurch, daß die moderne Fotografie eine Selektion betreibt, daß sie differenzierend und distinguierend vorgeht.“ (Karl Pawek, Die neuen Dimensionen der Fotografie. In: Kemp, 1999, S. 125).

⁵¹ Mit der Annahme von der Verlässlichkeit der Fotografie läßt sich auch das plötzliche Aufblühen der frühen Portrait-Fotografie erklären. Vgl. dazu Gisèle Freund, Fotografie und Gesellschaft, Hamburg 1997, S.95-104.

3.4.4 „Sol ich mich Mahlen wie ich wircklich bin...“

Enthält der Satz des Malers Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff „Sol ich mich Mahlen wie ich wircklich bin“⁵² die Annahme, daß er potentiell dazu in der Lage sei, drückt er gleichzeitig den Zweifel aus, ob dieser Akt malerisch-synthetischer Selbstveräußerung überhaupt angebracht ist. Durch die Fotografie wird die jeweilige Person dargestellt, wie sie „wirklich“ in diesem Moment ist oder erscheint. Auf einem fotografischen Selbstportrait, das nicht auf Verfremdung angelegt ist, wird die Erscheinung der betreffenden Person nicht hinterfragt. Zumindest wird diese Frage, was dieses Bild mehr beinhalten könnte außer die Erscheinung des Antlitzes, nicht evoziert durch den Darstellungsmodus. Bei den Selbstportraits von Klaus Kammerichs erscheint nur von einem Punkt aus sein Gesicht so, wie es auf dem Foto dargestellt ist. Die skulpturalen Transformationen im Selbstportrait haften an dem fotografischen Urbild und das fotografische Urbild an der Realität. Trotzdem zerfließen die Linien des Gesichts bei Veränderung des Betrachterstandpunktes, es löst sich förmlich auf und bringt in dieser Auflösung unendlich viele deformativ Konfigurationen hervor. Es gibt unendlich viel mehr Standpunkte, von denen aus das Gesicht verfremdet erscheint, als solche, von denen das ursprüngliche Foto annähernd reproduziert wird. Die Deformation resultiert nicht aus einer situativen Gestaltung des Künstlers, sondern aus dem Skulpturenkonzept, das mit dem Positionswechsel des Betrachters automatisch das Gesicht verfremdet. Was sagt dieses Selbstportrait über die Wirklichkeit des Gesichts? Daß das Gesicht nur in den seltensten Fällen „existiert“? Daß das Subjekt-Sein der dargestellten Person durch dessen Sujet-Sein in der Skulptur und Wirklichkeit zunehmend verschwindet? Daß das Gesicht ein Resultat einer gesellschaftlichen Codierung ist, daß nach Deleuze das Resultat der Codierung eine „Karte“ ist, auch wenn es an einem körperlichen Volumen haftet⁵³. Ist diese Codierung des Gesichts in der Losgelöstheit von der Körperlichkeit hinfällig? Ist der hier als Deformation beschriebene Verfremdungseffekt eine Emanzipation von dem, was Gilles Deleuze „Bunker-Gesicht“ nennt⁵⁴? Vielleicht ist dieses Selbstportrait zu betrachten als Möglichkeit „dem Gesicht zu entkommen“⁵⁵, dafür zu sorgen, „daß sich die Gesichtszüge der Organisation des Gesichts entziehen“⁵⁶, wie Gilles Deleuze sagen würde. Vielleicht illustriert das Portrait in der künstlerischen Reflexion auch die Möglichkeit, das Gesicht als gesellschaftliche Konstruktion zu zerstören.

⁵² Diese Zeile entstammt einem Gedicht von dem Maler Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff. Zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem Gedicht s. Rudolf Preimesberger, Einleitung. In: Ders., Portät, Berlin 1999, S. 36. ff.

⁵³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 233.

⁵⁴ Ebd., S. 234.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

3.4.5 Vom Subjekt zum Sujet

Noch ein Weiteres wird deutlich durch die Relation des zitierten Satzes „sol ich mich malen wie ich wirklich bin“ zu den Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs. Von Leonhardshoff geht von einem „Ich“ aus, das prinzipiell darstellbar ist und darüber nachdenkt, ob es besser wäre, dieses „Ich“ in der Darstellung desselben zu verbergen. In seinem Verständnis ist er in seinem Bild Subjekt und nicht Sujet. Bei Kammerichs hingegen verschwindet dieses Subjekt-Sein zunehmend, das Subjekt ist durch die Technik der Skulpturen-Produktion nur auf einer bestimmten Betrachterachse und aus einer bestimmten Entfernung erfahrbar. Das Subjekt in den Selbstportraits von Klaus Kammerichs ist der kleinste Faktor in der Rezeption. Die Relation zwischen Subjekt-Sein und Sujet-Sein ist asymmetrisch, da das Sujet-Sein dominiert⁵⁷. Die semantische Differenz zwischen der sprachlichen Veräußerlichung von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff und der pikturalen Artikulation von Klaus Kammerichs spiegelt eine historische Entwicklung von der Annahme der Existenz des Subjekts bis hin zu der Annahme von dessen Auflösung, die sich in den verschiedensten Bereichen niedergeschlagen hat. Ein Beispiel dafür sind die Theorien von Michel Foucault, in denen das Subjekt und die Individualität erzeugt werden durch diskursive Praktiken, andererseits das Subjekt in seiner Individualität diese diskursiven Praktiken überhaupt erst ermöglicht. Das Subjekt wird von Wissenschaftlern untersucht, somit wird das Subjekt zum Sujet und Fokus vielfältiger Diskurse, die es als entpersonalisierte Biomacht internalisiert und auf sich selbst in Form von permanenter und erschöpfender Selbstkontrolle appliziert⁵⁸. Auch in den Theorien von Judith Butler wird zumindest der sexuelle Aspekt der Identität theoretisch aufgelöst, indem sie behauptet, daß biologische Zweigeschlechtlichkeit eine gesellschaftliche Konstruktion und nicht in den Körpern zu verankern sei⁵⁹. In diesen Theorien löst sich wie in den Skulpturen von Klaus Kammerichs das Subjekt-Sein im Sujet-Sein auf und umgekehrt. Das Subjekt-Sein in den Theorien von Foucault ist nicht authentisch, son-

⁵⁷ Roland Barthes hat diese Ambivalenz im Bereich der Fotografie festgestellt: „Die Fotografie hat das Subjekt zum Objekt gemacht...“ (Barthes, 1989, S. 21) Ich habe jedoch das französische Wort Sujet gewählt, weil es der ambivalenten Natur der Sache näher kommt: Sujet als Subjekt und Gegenstandsbereich.

⁵⁸ Dieses Oszillieren des Menschen zwischen Subjekt-Sein und Sujet-Sein durchweht implizit diverse Publikationen von Foucault über unterschiedliche Themenbereiche. Um nur ein Beispiel anzuführen: „Die neue Jagd auf die peripheren Sexualitäten führt zu einer Einkörperung der Perversionen und einer neuen Spezifizierung der Individuen...Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt...“(Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M. 1998, S. 58).

⁵⁹ Judith Butler schreibt dazu: „Wenn das Geschlecht (sex) selbst eine kulturell generierte Geschlechter-Kategorie (gendered category) ist, wäre es sinnlos, die Geschlechtsidentität (gender) als kulturelle Interpretation des Geschlechts zu bestimmen.“ (Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.1991, S.24).

dern eine Konstruktion und Instrument diskursiver Praktiken, denn er postuliert, daß „der Mensch lediglich eine junge Erfindung ist (...), eine einfache Falte in unserem Wissen, und daß er verschwinden wird, sobald unser Wissen eine neue Form gefunden haben wird“⁶⁰.

Die Theorien von Foucault und Butler sind nur ein Beispiel für die theoretische Fundierung der Auflösung und gleichzeitigen Konstituierung des Subjekts (oder dessen alternativer Bezeichnungen wie „Selbst“, „Mensch“ etc.), der ständigen Oszillation zwischen Subjekt und Sujet. Im Alltagsverständnis ist die Sedimentierung dieser Theorien bemerkbar, z. B. gibt es den bekannten Popsong „Androgyny“⁶¹ von der Gruppe Garbage⁶², in dessen Video-Clip die geschlechtliche Identität in Frage gestellt wird. Ob es das Subjekt jemals gegeben hat, ob es sich auflöst oder nicht, das sind Fragen, die hier nicht beantwortet können. Für die Skulpturen von Klaus Kammerichs ist die Tatsache wichtig, daß die Idee des Subjekts existent war und immer noch ist, genau so wie die Idee seiner Auflösung. Diese Ideen sind nicht nur in Theorien präsent, sondern machen sich auch im alltäglichen Leben bemerkbar. Für dieses neue alltägliche Selbstverständnis der Auflösung des Subjekts sind die Portrait-Skulpturen repräsentativ.

3.4.6 Abgrenzung

Wenn sich auch die Theorien von der Auflösung des Subjekts auf andere Künstlerselbstportraits anwenden lassen, erhalten sie bei dem Selbstportrait von Klaus Kammerichs eine besondere Relevanz. Bei den Selbstportraits von Francis Bacon (Abb.21) z.B. handelt es sich um die statische Darstellung eines Auflösungsprozesses. Gilles Deleuze unterscheidet in den Bildern von Bacon „Kopf“ und „Gesicht“. Das Gesicht löse sich auf zugunsten der Evidenz des Kopfes⁶³. Der Auflösungsprozeß ist durch das Medium der Malerei synthetisch dargestellt, indem piktoral auf die Auflösung hingewiesen wird. Bei Klaus Kammerichs vollzieht sich die Auflösung wörtlich: Mit jedem Schritt des Rezipienten geht in dessen Auge die skulpturale Transformation einher. Deswegen kann bei den Selbstportraits von einer Auflösung im wahrsten Sinne des Wortes die Rede sein.

⁶⁰ Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971, S. 27.

⁶¹ <http://www.lyriks.de/Lyriks/display.php?id=3035bc5f30322fa8ee6fc41a28c3f691>
(Stand: 13.01.2003).

⁶² Zu dieser Gruppe s. <http://www.garbage.com> (Stand:13.01.2003).

⁶³ Gilles Deleuze schreibt dazu: „Als Portraitist verfolgt Bacon also ein ganz besonderes Projekt: das Gesicht auflösen, den Kopf unter dem Gesicht wiederfinden oder auftauchen lassen.“ (Gilles Deleuze, Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995, S. 19).

3.4.7 Das Selbstportrait auf dem Titelblatt eines japanischen Psychologiemagazins

Das hier besprochene Selbstportrait von Klaus Kammerichs wird in den nächsten Monaten auf der Titelseite eines psychologischen Magazins erscheinen. Dabei ist interessant, daß es in der japanischen Sprache kein verbales Äquivalent für das deutsche Wort „Ich“ gibt⁶⁴. So wie in Europa die Existenz des Subjekts theoretisch destruiert wird, nachdem 500 Jahre die Existenz des Subjekts angenommen wurde, ist vielleicht in Japan Umgekehrtes der Fall. Die Frage nach dem sprachlich nicht artikulierbaren „Ich“ stellt sich piktural, in der Sprache der Bilder, die nicht in Worte umgesetzt werden kann. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß die Werke von Klaus Kammerichs, und zwar besonders die Menschen- und Tierdarstellungen in Japan besondere Resonanz erfahren, wie die vielen Ausstellungen und Auftragsskulpturen im öffentlichen Raum belegen. Die Frage nach dem Warum kann hier nicht erschöpfend beantwortet werden. Eine Erklärung könnte in der japanischen „Kultur“ liegen, für die die Bildung von Kollektiven stärker konstitutiv ist als die von Individuen. Diese Theorie des Subjekts im Selbstporträt von Klaus Kammerichs ist auf die anderen Porträts nur sekundär zu übertragen, da er in den Selbstporträts auf sich selbst verweist und damit sein Selbstverständnis piktural artikuliert.

3.5. Portraits im erweiterten Sinne

3.5.1 Guten Tag, liebe Kinder

3.5.1.1 Bild – Skulptur – Titel

In der fotorealistischen Erscheinung bildet die Kastenform des Fernsehers einen Rahmen um das Gesicht einer Frau, die mit sanften Gesichtszügen und langen zurückgebundenen Haaren als eine „liebvolle Fernsehante“ einer Kindersendung zu beschreiben ist. Aus naher Schrägsicht jedoch erscheinen die Augen wie hohle Löcher, der Mund ist nur noch ungefähr zu erahnen. Ihr Lächeln verschwimmt in den Schichten, genau wie ihr liebevoller, freundlicher Blick. Das Gesicht der netten „Fernsehante“ erscheint aus der Nähe wie ein diabolisch grinsender Schädel.

Der Fernseher ist nicht im Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen reproduziert, es handelt sich um einen wirklich Fernseher, bei dem die Scheibe fehlt.

Der Gehalt der Skulptur mit allen ihren Ansichten interagiert mit dem Titel.

Beim Titel handelt es sich um ein Zitat, um die Aussage der dargestellten Dame. Mit diesem Satz beginnt die Fernsehendung. Das Publikum, die Kinder, werden liebevoll begrüßt. Erst durch den Titel ist die dargestellte Frau zuzuordnen, erst durch den Titel ist ersichtlich, daß es sich um die

⁶⁴ Im Japanischen zeigt das Wort Ich immer gleichzeitig das Geschlecht bzw. den gesellschaftlichen Status an: Es gibt im japanischen also kein neutrales Wort für die Selbstbezeichnung. S. dazu: Yoko Tawada, Eine leere Flasche. In: ÜberSEEzungen, Tübingen 2002, S.53-57.

Moderatorin einer Kindersendung handelt. Durch die liebevolle Begrüßung soll erreicht werden, daß der Empfänger dieser Botschaft geneigt ist, die Frau selbst als liebevoll zu bezeichnen. In Wirklichkeit ist der liebevolle Gestus der Frau aus der Kindersendung eine habituelle Anweisung des übergeordneten Medienkonzerns, der aus dieser Kindersendung Profit ziehen will.

Der Titel ist nicht nur der fotorealistischen Erscheinung des *liebvollen* Gesichts zuzuordnen, sondern auch dessen *deformierten* Erscheinungsweisen, die aus dem Rezeptionsprozeß resultieren. Je mehr man sich der Skulptur nähert, um so deutlicher deformiert sich das Gesicht der Frau. Aus der Nähe ist man mit einem Gesicht konfrontiert, das nur noch aus hohlen Augenhöhlen besteht, und der zuvor so wohlgeformte Mund lächelt nicht mehr lieblich, sondern hinterlistig und gefährlich.

3.5.1.2 Skulpturale Kulturkritik

Durch den Rezeptionsprozeß wird die „liebe Tante“ aus der Kindersendung entlarvt als Märchenhexe des modernen Medienzeitalters, die versucht, wie die Hexe in „Hänsel und Gretel“ selbst Kinder in ihren Bann zu ziehen. Dabei ist diese Frau selbst eine Marionette der Kulturindustrie, die wiederum den großen monopolkapitalistischen Konzernen untersteht. Die Frau aus der Kindersendung ist also nur scheinbar eine autonome Figur. Somit ist diesem Portrait ein kulturkritischer Impetus immanent, der sich durch Ironisierung und Zynismus artikuliert. Das Medium Fernsehen fällt nach Adorno in das „umfassende Schema der Kulturindustrie“⁶⁵ und treibt deren Tendenz weiter, „das Bewußtsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen“⁶⁶. Das Fernsehen beschränkt sich dabei nicht nur auf die Erwachsenen, sondern versucht, auch noch die Kinder in seine Klauen zu ziehen. Durch das Fernsehen wird nicht nur „die Lücke, welche der Privatexistenz vor der Kulturindustrie noch geblieben war, (...) verstopft,“ sondern auf die Kinder als Klientele, als Marktfaktoren wird spekuliert.

Gleichzeitig steht die Skulptur pars pro toto für die Kulturindustrie: Aus der Nähe zeichnet sich nämlich die Konstruktion der Skulptur im Auge des Betrachters ab und somit auch das Skelett der Massenkultur:

Denn alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen. An seiner Verdeckung sind die Lenker gar nicht mehr so interessiert, seine Gewalt verstärkt sich, je brutaler sie sich einbekennt. Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, daß sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen⁶⁷.

⁶⁵ Adorno, 1969, S. 69.

⁶⁶ Ebd., S. 69.

⁶⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1971, S.108.

Da alle „Massenkultur unterm Monopol identisch“ ist, kann diese Skulptur als Einzelfall generalisierend auf sie bezogen werden. Ihr Skelett ist auch in der Skulptur für jeden ersichtlich, der sich ihr nähert. So ist auch die Massenkultur nicht verborgen, sondern evident, für niemanden zu übersehen. Das Skelett der Skulptur wird erzeugt durch das „begriffliche Gerippe“, die Konzeption der Skulptur.

3.5.2 „Mona Lisa“ (1976)

3.5.2.1 Werkbeschreibung

Vom weitem ist die „Mona Lisa“ zu erkennen, fast so wie auf dem Original mit ihren dunklen Haaren, dem berühmt berüchtigten geheimnisvollen Lächeln, dem schwarzen Gewand, dem Schultertuch, den übereinandergefalteten Händen.

Aus naher Schrägsicht löst sich die „Mona Lisa“ visuell auf in die Schichten der Foto-Skulptur. Auf der Vorlage liegen die dunkelsten Zonen über den Augen, unterhalb der Unterlippe, am rechten Mundwinkel, links wie rechts neben der Nase, wobei sich eine Schattenzone rechts von den Nasenlöchern bis hin zum Auge zieht. Die hellsten Zonen sind ihre Wangen, einige Partien auf der Stirn, die oberste Fläche ihrer Nase und ihr Kinn. In der Foto-Skulptur ragen die hellsten Zonen der Vorlage in den Raum. In versetzter Perspektive bietet die Foto-Skulptur Einblick in die Tiefen des Skulpturvolumens, z.B. in der unteren Gesichtshälfte. Ihre Haare als dunkelste Zone der Vorlage liegen am weitesten hinten. Aus ihrer Haarpracht ragt die Schichtung der Gesichtspartie, die begrenzt wird durch den Bereich des Halses, der auf der Vorlage beschattet ist. Unterhalb des Halses erhebt sich die Schichtung des Dekolleté als Gegenstück zum Gesicht. Ihre Hände sind aus naher Schrägsicht nicht zu identifizieren. Es könnte sich auch einfach um ihr Gewand handeln, das an dieser Stelle farblich variiert wurde, so wie es auch etwa bei ihrem Schultertuch der Fall ist.

3.5.2.2 Die Skulptur „Mona Lisa“ als Darstellung des entlarvten modernen Mythos

Der Titel des Urbildes „Mona-Lisa“ (Abb. 22) ist ein sprachliches Zeichen, ein Terminus, der im erweiterten mythologischen System das Gemälde bedeutet. Der Mythos ist dabei fundiert in dem Gemälde selbst. Der Sinn des Gemäldes, die Darstellung der Mona Lisa als Frau mit ihrer eigenen Geschichte, wird entfremdet und deformiert durch die mythologische Bedeutung des Bildes „Mona Lisa“ als Gemälde. Das Portrait der Mona Lisa in seinem ursprünglichen Sinn wird zur puren Form des Mythos der Mona Lisa, die aufgeladen mit zahlreichen Assoziationen in nebulöser Dichte wird. Konstituenten der Assoziationen sind z.B. die Autorenschaft von Leonardo Da Vinci⁶⁸ oder ihr Lächeln, das beispielsweise von Sigmund Freud im Rahmen seiner psychoanalytischen Theorie verklärt wird⁶⁹. Der ursprüngliche Sinn des Portraits, die Repräsentation der Mona Lisa als Person mit ihrer eigenen Geschichte, geht nicht verloren, er wird degradiert zum Teil des mythologischen

Systems⁷⁰. Aus diesem Grunde stellt die Skulptur von Klaus Kammerichs die Deformation des Urbildes durch den Mythos dar, womit der Mythos entlarvt wird. Mit der Entlarvung des Mythos geht die Entlarvung der assoziativen Werkprojektionen, des Glaubens an den Mythos einher. Entlarvt wird nicht nur der Mythos, sondern auch seine Konstruktion, das ideelle Bild des Bildes der Mona Lisa. Jedoch ist der Mythos nicht nur aufgeladen durch positive Assoziationen, sondern auch durch negative. Der Widerstand gegen die Mona Lisa als Mythos fällt dem Mythos sozusagen zu. Somit erhält der Mythos durch die Skulptur eine weitere Facette, die „Mona Lisa“ eine weitere Deformation, die aus der Bereicherung des Mythos resultiert⁷¹.

3.5.2.3 Die Skulptur „Mona Lisa“ in der Tradition der ironischen Zitationen des originalen Bildes

Die Skulptur reiht sich in die lange Kette der ironischen Mona Lisa Zitationen, deren Tendenzen sich seit 1914 mit dem Bild „Komposition mit Mona Lisa“ von Kasimir Malewitsch (Abb. 23)⁷² in der Abkehr vom Bild als Kunst-Ikone mitsamt den dazugehörigen Werkprojektionen profilieren⁷³. Die Künstler versuchen sich von diesem Bild und dessen Bedeutungsspektrum zu befreien, es als Bild abzuschütteln, indem sie dessen Bedeutung durch Ironisierung in Frage stellen und gleichzeitig die Eigengesetzlichkeit ihres künstlerischen Ausdrucks thematisieren.

Die Skulptur „Mona-Lisa“ von Klaus Kammerichs schließt sich einerseits dieser Tradition an, andererseits ironisiert sie die Vielfältigkeit der Zitationen selbst und thematisiert sie durch die Technik der Schichtung. Die Zitationen als historische Schichtungen überlagern das originale Bild der Mona Lisa⁷⁴, dadurch erfährt es mit jeder neuen Zitation als Schicht eine weitere Bedeutungsfacette.

⁶⁸ Vasari z.B. vertritt die These, daß mit Da Vinci die dritte und höchste Stufe der Kunst begänne, er schreibt: „Mit Kühnheit und Meisterschaft der Zeichnung, und indem er die Natur bis in die kleinsten Einzelheiten nachbildete, genau so wie sie ist, alles nach guter Regel, vortrefflicher Ordnung und Ebenmaß, mit vollkommener Zeichnung und göttlicher Anmut, vermochte diese Meister, der ebenso reich durch Nachahmung des Guten, wie an Tiefe des eigenen Kunstvermögens war, seinen Gestalten wahrhaft die Bewegung und den Atem des wirklichen Lebens zu verleihen.“ (Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Künstler, Architekten, Bildhauer und Maler, Straßburg 1916, S. LIV).

⁶⁹ Sigmund Freud vertritt die Theorie, daß Leonardo Da Vinci die Mona Lisa mit dem Lächeln seiner Mutter versehen habe, bei der er nur seine ersten Lebensjahre verbracht habe. Dieses Lächeln habe er bei der portraitierten Dame wiedergefunden und dann malerisch umgesetzt. Vgl. dazu Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci. In: Studienausgabe Bd. X. Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1982, S.87-159.

⁷⁰ Ein Beweis dafür ist die Interpretation dieses Bildes durch Sigmund Freud, der sich in seinem Aufsatz über Leonardo Da Vinci der Mona Lisa als Person zuwendet.

⁷¹ Diese Analyse des Mythos orientiert sich an dem begrifflichen System von Roland Barthes. Dieses System ist universell angelegt, Barthes selbst wendet es auf die verschiedensten Mythen des Alltags an. Wenn ein Bild zum Mythos wird, ist dieses System auch in der Kunst anwendbar. Der Mythos ist als Interaktion von der Objektsprache und einer weitergeführten Metasprache zu verstehen. Vgl. dazu Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 85-150.

Nicht nur die ironischen Zitationen deformieren das Original durch Bereicherung des Mythos, sondern auch dessen Reproduktionen in Form von Postern, Postkarten etc. Poster weisen meistens ein größeres Format auf als das Original - viele Museumsbesucher des Louvres sind von der Mona Lisa enttäuscht. Ein wesentlicher Faktor der semantischen Deformation des Originals besteht also in dessen Vergrößerung in Reproduktionen. Diese Vergrößerung wird bei Klaus Kammerichs thematisiert, da die Skulptur „Mona-Lisa“ in Höhe und Breite mehr als doppelt so groß ist als das originale Bild. (115x90x40)

Die Methode der Schichtung in der Skulptur deformiert also das Gesicht der „Mona Lisa“ und thematisiert die Geschichte der ironischen Zitationen einerseits und die Deformation des Originals durch Reproduktionen andererseits.

3.5.2.4 Der symbolische Akt der Skulpturenproduktion

Die Deformation des originalen Bildes „Mona Lisa“ wird nicht nur durch das skulpturale Endprodukt erzeugt, sondern auch durch den symbolischen Akt der Skulpturenproduktion. Wie bei allen anderen Skulpturen, wie bei den Selbstportraits, schneidet Klaus Kammerichs nach Anfertigung des Konstruktionsplans, des Schnittmusters in aller Ruhe wie ein Chirurg jede einzelne Schicht aus und klebt sie schließlich übereinander. Damit zerschneidet er die „Mona Lisa“ als Kunstikone, jede Schicht ist damit ein „Verschnitt“. Man kann deswegen das Endprodukt als „Zerschnitt“ bezeichnen, denn aus naher Schrägsicht wird das Gesicht der Mona Lisa durch die vielfältigen Kanten der Schichten zerschnitten. Dem symbolischen Akt der Skulpturenkonzeption wohnt ein destruktiver Impetus inne, in dem Affekte hinsichtlich der „Mona Lisa“ als Paradigma der Malerei und Kunstikone entladen werden können. Dies geschieht aber nicht in einem eruptiven Art, wie es z.B. beim Action-Painting von Jackson Pollock der Fall ist. Vielmehr kann hier von einer regulierten Affekt-Entladung die Rede sein.

Die Skulptur „Mona Lisa“ ist zu vergleichen mit dem Bild „Komposition mit Mona Lisa“ von Kasimir Malewitsch, in dem eine zerschnittene Reproduktion der „Mona Lisa“ eingefügt wurde. Auch hier ist die „Mona Lisa“ „beschnitten“, auch hier könnte von einem destruktiven Impetus während

⁷² Zu diesem Bild s. Michael Lüthy, Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt a. M. 1995 S.33f.

⁷³ Zu der Rezeption der „Mona Lisa“ s. André Chastel, L'illustre incomprise Mona Lisa, Paris 1988.

⁷⁴ Zu dem originalen Bild der „Mona Lisa“ s. Andreas Beyer, Das Portrait in der Malerei, München 2002, S.137-144.

der Bildproduktion die Rede sein⁷⁵. Weiterhin setzen sich beide mit der „Mona Lisa“ in dem Darstellungsmodus auseinander, der für sie charakteristisch ist. Diese Auseinandersetzung markiert zugleich eine Überwindung der traditionellen Paradigmen der Malerei durch ihre eigenen.

3.5.2.5 Produktivität der Skulptur „Mona Lisa“

Die Skulptur „Mona Lisa“ von Klaus Kammerichs produziert unendlich viele Gesichter, da es unendlich viele Standpunkte gibt, durch die sich die Skulptur immer anders konfiguriert. Jede dieser Ansichten gibt ein anderes Bild der Mona Lisa, als zu erwarten gewesen wäre, jede Ansicht ist eine Überraschung. Somit ist die Skulptur „Mona Lisa“ produktiv. Diese Produktivität der Skulptur „Mona Lisa“ steht in Analogie zu dem Schneeball-Effekt des Originals, das unendlich oft reproduziert und von Künstlern verfremdet dargestellt wurde. Diesen historischen Prozeß der „Mona-Lisa-Evolution“ wird durch ihre geschichtete Zitation in der Skulptur skizziert.

Während bei Klaus Kammerichs die Produktivität des Bildes der Mona Lisa durch das Skulpturenkonzept visualisiert wird, illustriert Andy Warhol diesen Sachverhalt in dem Bild „Thirty are better than one“ (Abb.)⁷⁶ durch das Prinzip der Iteration, in dem dreißig Mal das Gesicht der Mona Lisa auf einer Fläche reproduziert ist. Damit wird demonstriert, daß der Mythos gebildet wird durch die Omnipräsenz der „Mona Lisa“ in der Welt in ihren unzählbaren Reproduktionen, eine Omnipräsenz, die dem Bild übergestülpt wird.

3.5.2.6 Rezeptionsmodus

Beide Kunstobjekte brechen in ihrer Darstellung der Mona Lisa als Mythos gleichzeitig die kontemplative Haltung des Rezipienten. In „Thirty are better than one“ von Andy Warhol wird der Blick durch die dreißigfache Reproduktion zerstreut. In der Foto-Skulptur von Klaus Kammerichs entspricht jede ihrer Erscheinungen dem jeweiligen Standpunkt; jeder Standpunkt bietet eine neue Facette, so daß mit der Dynamisierung des Betrachters gleichzeitig die Destruktion der kontemplativen Haltung zum Objekt einher geht. Die Destruktion der kontemplativen Haltung läßt sich bei jeder Foto-Skulptur konstatieren. Bei der Skulptur „Mona Lisa“ bekommt dieser Sachverhalt jedoch eine besondere Bedeutung, da es ein Charakteristikum des originalen Bildes „Mona Lisa“ ist, daß der Rezipient ihm gegenüber eine kontemplative Haltung einnimmt.

⁷⁵ Bruno Duborgel schreibt dazu: „Dans Composition avec Mona Lisa, le geste iconoclaste est explicite, quasi didactique, à la manière d'un „manifeste“. (Bruno Duborgel, Malevitch. La question de l'icone, Saint-Etienne 1997, S. 39).

⁷⁶ Zu diesem Bild s. Lüthy, 1995.

3.5.2.7 Die Skulptur „Mona Lisa“ in Interpendenz zum Aura-Terminus von Walter Benjamin

Wird nach Walter Benjamin die echte Aura des Kunstwerkes zerstört durch seine technische Reproduzierbarkeit⁷⁷, durch das parasitäre Dasein der falschen Aura auf den Reproduktionen, so stellt das Bild von Andy Warhol eine Pikturalisierung des Aura-Terminus und dessen Einbindung im Kunstwerk-Aufsatz dar⁷⁸.

Bei Klaus Kammerichs wird die Zerstörung der echten Aura durch den Vorgang der technische Reproduktion thematisiert, da nach Bestimmung der Gestaltungsparameter - wie z.B. der Anzahl der Schichten - jeder diese Skulptur produzieren könnte. Außerdem ist das Urbild der Skulptur nicht das originale Bild der Mona Lisa, sondern eine ihrer Reproduktionen. Somit ist die Skulptur eine Reproduktion der Reproduktion. Trotzdem ist diese Reproduktion der Reproduktion ein Original.

So könnte über beide Objekte gesagt werden, daß sie einerseits durch das reproduktive Verfahren das Verhältnis zwischen Original und Kunstwerk thematisieren, andererseits die Frage nach dem reproduzierten Kunstwerk aufwerfen. Mit dieser Verschränkung von Reproduktion des Kunstwerkes und reproduktiver Technik der Kunstproduktion werfen die Exponate einen Aspekt auf, den Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz nicht bedacht hat, zumal diese Tendenz sich erst nach seinem Tod ausprägte: Was passiert, wenn das reproduzierte Kunstwerk zum Thema eines Kunstwerkes in reproduktiver Technik wird?

3.5.2.7.1 Mona Lisa als Star

Ein letztes fällt auf beim Vergleich zwischen der Skulptur „Mona Lisa“ im Rahmen der Portrait-Skulpturen und dem Bild „Thirty are better than one“ im Kontext des Oeuvres von Andy Warhol. Warhol thematisiert die Mona Lisa im selben Darstellungsmodus wie seine Marilyn-Monroe-Serien und Serien von anderen Berühmtheiten. Eine berühmte Persönlichkeit wird durch die Aufnahme in Warhols „Stargalerie“ nobilitiert. Somit wird in dem Serien-Bild „Thirty are better than one“ die Mona Lisa so behandelt, als wäre sie Star⁷⁹. Dasselbe ist über die Skulptur „Mona Lisa“ von Klaus Kammerichs zu sagen, daß sie aufgenommen wurde in seine persönliche Portrait-Galerie, daß die Kontinuität der Galerie sich erweist durch den Darstellungsmodus, durch die konzeptuelle Hand-

⁷⁷ Definition der echten Aura nach Walter Benjamin: Walter Benjamin definiert die „Aura“ als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977, S. 15).

⁷⁸ Zu dem Bild „Thirty are better than one“ in Interpendenz mit den Thesen Benjamins aus dem Kunstwerk-Aufsatz s. Lüthy, 1995, S. 57-70.

⁷⁹ Zur Mona Lisa als Star im Oeuvre von Andy Warhol s. Lüthy, 1995, S.55f.

schrift von Klaus Kammerichs, womit die Mona Lisa auf eine Ebene gehoben wird, in der sie allen anderen Dargestellten gleichwertig ist. Zu diesen „Stars“ zählt z.B. Heinz Edelmann, der ein berühmter Plakatkünstler und Grafikdesigner ist.

3.6. Zusammenfassung

Zu Anfang dieses Kapitels wurde vorweggeschickt, daß hier nicht auf die dargestellten Persönlichkeiten eingegangen wird, daß die jeweilige Person mit ihren spezifischen Leistungen, in ihrer Individualität für diese Betrachtung unwichtig ist. Besprochen wurden die Portrait-Skulpturen in ihrer realen Plastizität jenseits der fotorealistischen Erscheinung des Motivs aus naher Schrägsicht. In dieser realen Plastizität gleichen viele der Foto-Skulpturen Totenschädeln und lassen sich ideell mit historischen Todesdarstellungen vergleichen, woraus sie ihre Autorität beziehen. Gleichzeitig sind sie Merkmal der heutigen Symptomatik der Todesverdrängung, da in ihnen subtil der Tod thematisiert wird. Der Rezeptionsmodus der Foto-Skulpturen läßt sich beschreiben durch die Übertragung der Theorien Freuds hinsichtlich der Todesverarbeitung durch Fiktion sowie der Psychodynamik des Witzes.

Um die spezifische Eigenart der Portrait-Skulpturen formal herauszustellen, wurden sie verglichen mit den Installationen „Reliquiare“ und „Autel Chases“ von Christian Boltanski, deren Darstellungsmodus sich gegenüber den Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs invers verhält. Dabei markieren die Werke von Boltanski eine bewußte Todesevokation, die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs eine eher unbewußte.

Die Feststellung der Todesevokation in den Portrait-Skulpturen wurde in Relation gesetzt zu Theorien, in denen der Fotografie das memento-mori zugeschrieben wird. Die Interpendenz von memento-mori und Fotografie wurde auf die Portrait-Skulpturen übertragen und um eine räumliche und somit auch semantische Dimension erweitert: Die Portrait-Skulpturen erinnern an Grabmäler.

Es folgten Vorschläge für eine existenziale und eine psychologische Deutung der Skulpturen, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Es wurde festgestellt, daß die Todesevokation nicht nur auf die Portrait-Skulpturen fixiert ist, sondern auch in vielen anderen Skulpturen bemerkt werden kann, wie z.B. in der Skulptur „Rugby“. Jedoch wurde auch herausgestellt, daß nicht alle Portraits der Thematisierung des Todes zuzuordnen sind. Dazu zählt etwa das Portrait „Heinz Edelmann.“

Das Selbstportrait ist ein Beispiel für die Sedimentierung des Diskurses über das Subjekt in der Alltagserfahrung, von der Annahme seiner Existenz bis hin zur Annahme seiner Auflösung. Außerdem wird in diesem Zusammenhang von der Auflösung der Gesichtlichkeit gesprochen: Durch die Skulpturenkonzeption wird eine Möglichkeit gefunden, der gesellschaftlichen Codierung des Gesichts zu entkommen.

Der Skulptur „Guten Tag, liebe Kinder“ wohnt ein kulturkritischer Impetus inne, denn der optische Verfallsprozeß steht in Relation zur Dekadenz des Medienzeitalters, das entlarvt wird.

In der Skulptur „Mona Lisa“ wird der moderne Mythos dargestellt, der in dem originalen Bild fundiert ist und dieses gleichzeitig deformiert. Die Skulptur wendet sich von dem Bild der Mona Lisa als Paradigma für die Malerei ab durch dessen ironische Zitation. In diesem Zuge wird die geschichtete Geschichte der historischen Zitationen visualisiert, zu denen die Skulptur selbst gehört. Dabei weist der symbolische Akt der Skulpturenproduktion eine destruktive Komponente auf, die wiederum von der Abwendung des originalen Bildes der Mona Lisa als Kunstikone zeugt. Das originale Bild der Mona Lisa ist produktiv, da durch Reproduktionen ihr lächelndes Gesicht unzählbar oft in der Welt präsent ist. Diesem Sachverhalt entspricht die Produktivität der Skulptur „Mona Lisa,“ die unendlich viele Gesichter im Auge des Betrachters hervorbringt, je nach Standpunkt. Die Skulptur wird verglichen mit dem Bild „Thirty are better than one“ von Andy Warhol, um vor dieser Folie die spezifischen Eigenarten der Skulptur herauszustellen. Schließlich wird das Verhältnis der Skulptur zum Aura-Terminus und seiner Einbindung im Kunstwerk-Aufsatz von Walter Benjamin besprochen.

3.7. Ästhetik des Non-Finitos

Wie kommt es zu diesen vielfältigen Werkprojektionen?

Steht dem Betrachter die fotorealistische Erscheinung des skulpturalen Motivs gegenüber, so bildet die Skulptur eine semantische Front gegenüber seinen Werkprojektionen. Sie öffnet sich, sobald der Betrachter sich bewegt. Die zerklüftete Landschaft, die sich von einem seitlichen Standpunkt erschließt, die trotzdem noch an dem Motiv haftet, bildet einen offenen Raum für vielfältige Spekulationen. Jede dieser Spekulationen ist die semantische Verlängerung der Skulptur, eine weitere Schicht, nicht in der Plastizität der Skulptur, sondern in der Imagination des Betrachters. Auch wenn das Spekulationsvakuum niemals ausgefüllt werden kann, wenn es unendlich viele Spekulationen gibt, die in die Skulptur zu projizieren sind, nähert sich die Skulptur durch die Spekulation ihrer Vollendung, wenn sie nicht sogar situativ durch die Projektion des Betrachters vollendet ist. Die Skulptur strebt also im Betrachter ihrer Vollendung entgegen. Wenn der Betrachter keine Assoziationen zu den amorphen Strukturen aus naher Schrägsicht hat, weil er sie vielleicht noch nicht einmal wahrnimmt, bleiben diese verfremdeten Strukturen gewissermaßen im Dunkeln, sie sind in diesem Falle so gut wie nicht existent. Wenn sich die verfremdeten Konfigurationen der Skulptur erst im Betrachter vollenden, dann sind sie ohne Betrachter unvollendet. Damit sind den Skulpturen ästhetische Kriterien immanent, die sich aus der Ästhetik des Torsos und des Non-Finitos herleiten lassen, wie sie sich seit Rodin in der Moderne entwickelt hat. Doch wie ist die Beziehung der Skulpturen zu dem Non-Finito und dem Torso aus der materialen Beschaffenheit des Objekts zu erklären? Durch die

Zerlegung des fotografischen Urbildes in Grauzonen werden gewisse Aspekte der Gesichtspartien wie z.B. kleine Fältchen ignoriert. Dadurch wird das fotografische Urbild unvollständig in der Konstruktionszeichnung und schließlich in der Skulptur reproduziert.

Die dem Torso und Non-Finito verbundene Sehweise wurde spätestens seit der Renaissance geschult. Denn die davon ausgehende Geschichte des Torsos als eines eigenständigen plastischen Genres ist untrennbar verbunden mit einem Bewußtsein für das Fragment, das sich bis heute erhalten hat. Seit Rodin kann von der Idealisierung des unvollendeten Objekts als Werkintention des Künstlers die Rede sein, aber auch von der Idealisierung der Vollendung des Betrachters im Objekt und umgekehrt. Der Torso wurde zum Ausgangspunkt künstlerischer Experimente und Verfremdungen, wofür auch die Skulpturen von Klaus Kammerichs ein Beispiel sind. Der Torso wurde vom Konstruktivismus bis zum Surrealismus zum Stilprinzip erhoben, weil er die verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten beinhaltet und vielfältige Werkprojektionen ermöglicht⁸⁰.

Bei den Skulpturen von Klaus Kammerichs werden durch die moderne Ästhetik des Torsos die verschiedensten Wirkungen hervorgebracht, wie durch die Analyse der Einzelbeispiele in diesem Kapitel schon gezeigt wurde. Dabei sind die Skulpturen zu unterteilen hinsichtlich ihrer auf dem Torso- und Non-Finito-Prinzips beruhenden Wirkung. Die dargestellte Person kann durch ihre Produktion in der Technik harmonisch wirken, wie es z.B. bei dem Portrait „Heinz Edelmann“ der Fall ist. In dem Portrait „Guten Tag, liebe Kinder“ ist die Dekadenz im wörtlichen Sinne als „Verfallenheit“ des Medienzeitalters Thema der Wirkung. Gleichzeitig kann das Moment der Zerstörung zur Wirkung kommen wie bei der Mona Lisa, die im technischen Produktionsprozeß deformiert und zerstört wird. Viele der Portrait-Skulpturen wirken aus naher Schrägsicht so, als wären die Dargestellten gerade erst gestorben oder als hätte der Verwesungsprozeß gerade erst eingesetzt. Hier könnte die Zerstörung des Menschen durch Krieg thematisiert werden. Diese These kann durch den biografischen Hintergrund des Künstlers gestützt werden, der 1933 in Deutschland geboren wurde und die Kriegs- und Nachkriegszeit mit ihrem Elend, den Toten bewußt miterlebt hat.

In dieser Hinsicht bilden die Portrait-Skulpturen von Klaus Kammerichs keinen Einzelfall. Bei der Skulptur „Helmkopf Nr. 2“ von Henry Moore (Abb. 25)⁸¹ beispielsweise könnte auch von der Thematisierung von „Zerstörung“ die Rede sein.

⁸⁰ Zu der modernen Konzeption des Torsos s. Wolfgang Brückle und Kathrin Elvers-Svamberg, Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne, Ostfildern-Ruit 2001.

⁸¹ Es gibt eine ganze Reihe von diesen Helmköpfen von Henry Moore. S. zu dieser Werkgruppe: David Mitchinson (Hg.), Henry Moore. Plastiken, Stuttgart 1981, S.106f.

4. Maschinen/ready-mades

4.1. Einleitung

In diesem Kapitel werden die Maschinen-Motive in den Foto-Skulpturen besprochen anhand der exemplarischen Analyse der Foto-Skulptur „Ventilator“ (Abb. 26). Andere Maschinendarstellungen werden dieser Foto-Skulptur kontrastiv gegenüber gestellt. Da es sich motivisch um eine von den Portrait-Skulpturen zu differenzierende Werkgruppe im Rahmen der Foto-Skulpturen handelt, bedürfen diese Objekte einer gesonderten Darstellung. Die Theorie über die Portrait-Skulpturen lassen sich selbstverständlich nicht auf diese Werkgruppe übertragen.

Zum einem werden generalisierend die Eigenschaften der Maschinendarstellungen herausgestellt, zum anderen solche, die nur für bestimmte Skulpturen charakteristisch sind. Darauf folgt die weitergehende Erörterung und Untersuchung der These von Marlene Schnelle-Schneyder, daß die hier besprochenen Foto-Skulpturen mit ready-mades zu relationieren seien.

4.2. Beschreibung der Foto-Skulptur „Ventilator“ (1976)

Zu sehen ist ein Ventilator im Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen. Oberhalb eines relativ kleinen Standbeins erhebt sich die Propeller-Apparatur des Ventilators. Alle technischen Details sind genau zu erkennen, wie z.B. die Drähte zwischen den unteren beiden Propellerschwingen. Der Umriß des Ventilator ist ein Kreis, aus der Nähe sind die Schichten des Kreises genau sehen. Die Schutzdrähte gehen von einem Mittelpunkt aus wie die Speichen eines Rades von der Achse zur Nabe.

Der Glanz des Sockels wird in den Darstellungsmodus der Foto-Skulptur überführt. Die Beleuchtung des Standbeins unterhalb der Propeller-Apparatur ist relativ symmetrisch. Außen liegen die hellsten Flächen des Urbildes, die in der Skulptur die höchsten Schichten bilden. Diese umrahmen die Hohlform, die zu den dunkelsten Zonen der Foto-Vorlage gehört. Der Umriß bildet zwei längliche Formen mit abgerundeten Seiten, die nach unten und oben hin geöffnet sind. Zwischen der höchsten Schicht im Standbein auf der linken Seite und der niedrigsten vermitteln weitere Schichten, die wie Stufen in die Hohlform hinab führen. In der realen Plastizität scheint es, als gebe es zwei untere Ränder, die übereinander liegen. In den Hohlformen selbst gibt es auch Schichten, die aus diesen herausragen. Das Standbein wird oberhalb des unteren Randes der Propellerapparatur fortgesetzt. Hier ist die Ausformung der Schichten asymmetrisch. Die skulpturale Darstellung des Standbeins manifestiert sich in der linken Seite durch einen langen, dünnen Streifen, auf der rechten durch eine etwas breitere Schicht, die einen kleinen Spalt aufweist. Unterhalb dieses Spalts sind dieser Schicht in einer höheren Ebene zwei weitere Schichten aufgesetzt. Der Rand der Propeller-Apparatur ist mit dem Standbein

verwoben. Aus naher Schrägsicht ist die Konstruktion der Skulptur in der inneren Seite der Propeller-Apparatur zu erkennen. Auch die Propeller sind partiell mit den Schichten der Schutzapparatur verwoben. Die Skulptur ist weiß, keine der Schichten ist eingefärbt.

Fotorealistische Motivkonfiguration und reale Plastizität sind hier stärker miteinander identisch als in anderen Foto-Skulpturen. Bei dieser Foto-Skulptur ist das Motiv auch aus naher Schrägsicht zu erkennen.

Im Folgenden wird die Motivik des Ventilators in Interaktion mit seinem Darstellungsmodus besprochen. Auch wenn beide Faktoren, die den Inhalt der Skulptur ausmachen, hier verbal partiell voneinander getrennt werden, ist diese Trennung real nicht möglich.

4.2.1 Ventilator als Maschine und die Werkgruppe der Maschinen

*Eine Maschine ist eine mechanische, aus beweglichen und unbeweglichen Teilen zusammengesetzte Vorrichtung, die Kraft oder Energie überträgt und mit deren Hilfe bestimmte Arbeiten unter Einsparung menschlicher Arbeitskraft ausgeführt werden können.*⁸²

Der Ventilator könnte als Kraftmaschine bezeichnet werden, der mechanische Energie zur Verfügung stellt. Er hat die Funktion, Wind zur Be- und Entlüftung von Räumen zu erzeugen. Durch seine Funktionalität steht der Ventilator für mehr als nur sich selbst, er bringt durch seine Funktion mehr hervor als seine bloße plastische Präsenz in der Welt. Der Produktivität des Ventilators entspricht seine Darstellung im Modus der Foto-Skulptur. Denn durch die Darstellungstechnik bringt die Skulptur mehr hervor als nur die gewohnte Sicht des dargestellten Objekts, in diesem Falle des Ventilators. Hervorgebracht werden außerdem die Implikationen, die sich aus der Transformation des fotografischen Urbildes in die Foto-Skulptur ergeben. Selbst wenn der Ventilator aus anderen Ansichten erkennbar bleibt trotz der Verzerrungen, die sich aus dem Skulpturkonzept ergeben, kann jeder dieser verzerrten Ansichten als autonome Ansicht und gleichzeitige Implikation des Objekts bzw. dessen Konzeption bezeichnet werden. Jede der verzerrten Ansichten ist ein Produkt des Objekts, da es nicht aus der situativen und lokalen Gestaltung des Künstlers resultiert. Der Raum bedarf nicht nur der Skulptur selbst, sondern auch des Betrachters mit seinen Wahrnehmungsprozessen. Diese drei Instanzen sind durch maschinelle Verkettungen verbunden und bilden insgesamt ihrerseits eine Maschine - eine Wahrnehmungsmaschine nämlich. Die Produkte dieser Wahrnehmungsmaschine sind vielfältig. Ein Produkt ist z.B. der Effekt, daß der Betrachter seine eigene Wahrnehmung wahrnimmt⁸³. Dem Automatismus des mechanischen Prozesses des Ventilators entspricht der Automatismus der Darstellungstechnik, da sich die Skulpturen von Klaus Kammerichs selbst darstellen. Die verschiedenen überraschenden Ansichten resultieren nicht aus der lokalen und situativen Gestaltung

⁸² S. unter dem Stichwort „Maschine.“ In: Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.), Brockhaus. Die Enzyklopädie. Deutsches Wörterbuch II, Band 29, Leipzig 1996, S.2525.

des Künstlers, sondern aus dem Skulpturenkonzept. Somit werden die verschiedenen Ansichten automatisch durch das Skulpturenkonzept erzeugt, genauso, wie der Ventilator automatisch Wind erzeugt, wenn er einmal angeschaltet ist.

Die Foto-Skulptur „Telephone“ (Abb. 27) könnte als Kommunikationsmaschine bezeichnet werden, die über den maschinellen Aspekt hinaus die Frage der Medialität impliziert. So wie sich die Kommunikation im Telefon als spezifische konstituiert und in dieser Art und Weise nicht in anderen Medien wiederholt werden kann, so ist auch in den Foto-Skulpturen das Motiv untrennbar verknüpft mit seinem Darstellungsmodus, beides zusammen ergibt erst den Inhalt der Skulptur. Für die Botschaft könnte gesagt werden, daß sie sich erst im Medium ausdrückt, so daß ihr Inhalt untrennbar verwoben ist mit dem Medium. Somit sind Medien für den Inhalt konstitutiv und nicht katalytisch. Und somit ist der Darstellungsmodus in den Foto-Skulpturen konstitutiv für die Erscheinung des Motivs. Über den dargestellten Gegenstand könnte gesagt werden, daß er sich aus dem den Darstellungsmodus ergibt und in einer anderen Darstellungsweise nicht mehr derselbe wäre. Zwar wurde diese Thematik der Medialität am Beispiel des Telefons illustriert, weil der dargestellte Gegenstand diese Thematisierung begünstigt, doch läßt sich diese These auf alle Foto-Skulpturen aus diesem Motivbereich übertragen.

Die „Schraube“ (Abb. 28) z.B. gehört im physikalischen Sinn zu den „einfachen Maschinen“. Die einfachen Maschinen lassen sich zurückführen auf die zwei Grundformen „Hebel“ und „schiefe Ebene“. Diese Grundformen und ihre einfachen Abwandlungen sind die einfachen Maschinen, an denen nur zwei äußerliche Kräfte angreifen, die „Last“ und „Kraft“⁸⁴.

Die Schraube bringt aber in ihrer Form noch mehr hervor: die typischen psychoanalytischen Interpretationen, die in allem, was länger ist als kurz, einen Phallus sehen. Dadurch, daß durch die Form der Schraube solche Interpretationen evoziert werden, ist diese Skulptur magnetisch und provokativ.

⁸³ Die These der Wahrnehmungsmaschine wurde inspiriert von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die eine nicht-mechanizistische Theorie der Maschine entwickelt haben. Durch den Begriff der Maschine werden entgegengesetzte Entitäten aufgelöst. So schreiben die Autoren über die literarische Figur des „Lenz“ von Georg Büchner, der die Ebene des Bruchs von Mensch und Natur hinter sich gelassen hat: „Alles ist Maschine. Maschinen des Himmels, die Sterne oder der Regenbogen, Maschinen des Gebirges, die sich mit den Maschinen seines Körpers vereinigen.“ Daraus folgernd schreiben die Autoren weiter: „Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln.“ (Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. 1974, S.7f. – zu dem Begriff der „Maschine“ s. Christian Jäger, Gilles Deleuze. Eine Einführung, München 1997, S. 115-132).

⁸⁴ S. unter dem Stichwort „Maschinen, einfache.“ In: Hermann Franke (Hg.), *Lexikon der Physik*, Stuttgart 1969, Bd. 2, S. 1042.

4.2.2 Formal-ästhetische Betrachtung

4.2.2.1 Der Ventilator als Ganzes

Bis jetzt wurde der Ventilator in seiner Funktion der Winderzeugung als korrespondierend mit dem maschinellen Aspekt der Skulpturenkonzeption betrachtet, während die formal-ästhetische Betrachtung des Motivs jenseits der verfremdeten Konfigurationen ausblieb. Der Ventilator besteht aus einem Standbein und der kreisrunden Propeller-Apparatur, die sich über dem Standbein erhebt.

Die plastische Form des Urbildes entspricht dem formalen Aufbau von Denkmälern und Skulpturen, deren Gegenstand durch einen Sockel erhöht wird, so daß der Rezipient in die Betrachtung „von unten“ gezwungen wird, woraus eine kontemplativ-aufblickende Haltung gegenüber dem Kunstwerk resultiert. Gleichzeitig ist dieser Aufbau eine Externalisierung, die „Überhöhung“ der Skulptur durch den Sockel tritt dem Rezipienten als objektive Wirklichkeit gegenüber. Daher wird der Gegenstand als übergeordnet und heilig empfunden. Der Rezipient internalisiert die kontemplativ-aufblickende Haltung gegenüber überlebensgroßen Skulpturen oder Denkmälern auf Sockeln. Sollte er eine Skulptur sehen, die zwar nicht überlebensgroß ist, aber über einem Sockel sich erhebt, so wird wegen dieses Sockels durch den Mechanismus der Übertragung der Gedanke evoziert⁸⁵, daß es sich um etwas besonders Verehrungswürdiges handelt, um eine Externalisation der Überhöhung der Skulptur. In diesem Fall ist die Betrachtungsweise „von unten“ nicht real, aber mental, sie wird dem Rezipienten aufgezwungen durch seinen Erfahrungsschatz⁸⁶.

Das Standbein des Ventilators wird also in der Foto-Skulptur zum Sockel. Klaus Kammerichs hat sich diesen Gegenstand für die Skulptur ausgesucht und verleiht ihm ästhetische Bedeutung durch Darstellung im Kunstwerk. Der Ventilator ist ein gewöhnlicher Gegenstand aus dem alltäglichen Lebensumfeld. Erst im Kunstwerk gewinnt sein funktionales Äußeres ästhetische Bedeutung, erst durch seine Ästhetisierung fällt dem Ventilator die kontemplative Haltung des Rezipienten zu, trotz aller Banalität des Ventilators als Gebrauchsgegenstand. Gleichzeitig wird durch diese Darstellung

⁸⁵ Der Begriff der „Übertragung“ stammt ursprünglich aus der psychoanalytischen Lehre Sigmund Freuds. In der psychoanalytischen Theorie bezeichnet er die Zuweisung von Gefühlsregungen des Klienten an den Therapeuten, die ursprünglich anderen Personen wie z.B. den Eltern galten. Da es sich um einen Mechanismus handelt, der in der Psychodynamik etabliert ist, kann er als „Übertragung von Gefühlsregungen“ auch in anderen Situationen maßgebend sein.

⁸⁶ Hier handelt es sich zwar um meinen eigenen Ansatz, dieser schöpft jedoch aus den Theorien von Peter L. Berger und Thomas Luckmann, die die Begriffe der In- und Externalisierung geprägt haben. „Externalisierung“ wird als „Entäußerung“ beschrieben und „Internalisierung“ als „Einverleibung (...) durch welche die vergegenständlichte gesellschaftliche Welt im Verlauf der Sozialisation ins Bewußtsein geholt wird.“ (Peter L. Berger/ Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1994, S. 65).

des Ventilators die Verehrungswürdigkeit von Kunstwerken auf Sockeln ironisiert und hinterfragt. Gleiches kann auch über den „Carpetbeater“ (Abb. 29) gesagt werden, da dessen Kreisform sich über einem angedeuteten Stiel erhebt, der auf einem Podest fixiert ist.

4.2.2.2 Die Propeller-Apparatur

Trotz aller Ironisierung enthält der Ventilator einen Verweis auf etwas, das durch ihn heroisiert wird: Propeller haben die Eigenschaft, sich zu drehen. Die Fassung deutet durch die ihr immanente Struktur ebenfalls eine Drehbewegung an, da sie einem Rad gleicht. Die Schutzdrähte gehen von einem Mittelpunkt aus wie die Speichen des Rades von der Nabe zur Felge. Die formale Struktur des Propellers ähnelt also der des Rades.

Die dem Rad immanente Bewegung wird repräsentiert durch die Schwingen des Propellers, von denen der Rezipient weiß, daß sie sich drehen, wenn der Ventilator angeschaltet ist. Der Speichenstruktur des Rades entspricht die Fassung des Propellers, die in ihrer formalen Struktur einem Speichenrad gleicht. Die Dynamik des Rades wird visualisiert durch die versetzte Positionierung der Schwingen des Propellers einerseits und die Schutzdrähte als Speichen andererseits. Durch diese versetzte Positionierung scheint es, als wäre die Bewegung des Rades in die Statik des Bildes überführt. Der Ventilator birgt latent die Ikonographie und Bedeutung des Rades, die schon seit Jahrtausenden in allen erdenklichen Kulturen besteht und immer neue Inhalte hatte⁸⁷. Die Form des Rades bleibt gleich, sie wird jedoch aufgeladen mit verschiedenen Inhalten. Dabei muß keiner der Inhalte wirklich verloren gehen, sie können auch nebeneinander existent sein. Um nur einige Bedeutungen des Rades zu nennen: Das Rad als Zeichen für die Wechsel des Lebens, den Kreislauf der Natur, die Wandelbarkeit des irdischen Glücks (Glücksrad). Diese Bedeutungen wurden dem Rad jedoch nur bis zum 16. Jahrhundert zugeschrieben⁸⁸.

Seit Beginn des Industriezeitalters bekommt das Rad eine neue Bedeutung, denn ohne Rad ist fast keine Maschine zu denken. Das „Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel (Abb. 30) scheint z.B. nur aus Rädern zu bestehen. Hier könnten die Räder auch das Räderwerk des industriellen Systems bedeuten, das den Kreislauf des Arbeiterlebens determiniert⁸⁹. Die Form des Rades wurde in der Malerei erwei-

⁸⁷ S. dazu Wilhelm Treue, Achse Rad und Wagen. Fünftausend Jahre Kultur- und Technikgeschichte, München 1965.

⁸⁸ S. unter dem Stichwort „Rad.“In: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1971 S.492f.

⁸⁹ Ohne auf die Metaphorik des Rades hinzuweisen, schreibt Helmut Börsch-Supan über das Eisenwalzwerk: „Menzels Bild weist bereits auf die Monstrosität eines zukünftigen Massen- und Maschinenzeitalters hin, das den Menschen zu einem Teil der Maschine degradiert....Ebenso erweist sich das Unübersichtliche der vielfältigen Maschinerie, deren schnellen Lauf die Menschen müssen, als ein durchaus geordneter industrieller Betrieb, in dem jedes Teil, so auch der Mensch, seine bestimmte Aufgabe zu erfüllen hat.“ (Helmut Börsch-Supan, Das Eisenwalzwerk, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit (1815-1905), Köln 1996, S.286).

tert durch die Form des Propellers mit seinen Schwingen, auch wenn die Form des Propellers eingebunden sein kann in einen anderen funktionalen Zusammenhang⁹⁰. So ist in der „Kaffeemühle“ von Duchamp (Abb. 31) auch eine dem Propeller ähnliche Form zu erkennen⁹¹ und Delaunay bedient sich in seinem Bild „Rhythmus-Propeller“ (Abb.32) schon durch den Titel explizit dieser Form, um seine Vorstellungen zu veranschaulichen⁹².

Der Propeller als Rad und umgekehrt kann in der Skulptur „Ventilator“ viele Bedeutungen visualisieren, hier sind nur einige der Möglichkeiten aufgezählt: Der Propeller als Synonym für Rotation, für Dynamik, für Technikbegeisterung. Klaus Kammerichs geht in dieser Nobilitierung der Technizität konform mit den Futuristen, für die ein Rennwagen schöner ist als die Nike von Samothrake⁹³. Dieser Satz besagt, daß die klassischen Kunstikonen durch Gegenstände ersetzt werden sollen, die als Novitäten die eigene Zeit determinieren. Deswegen beruht nach Filippo Tommaso Marinetti der Futurismus „auf einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist“⁹⁴. Mario Morasso schreibt 1904: „Es ist die von uns [den Futuristen] entdeckte und erschaffene mechanische Welt, die die Entwicklung neuer ästhetischer Linien verlangt, und es sind die Maschinen unserer Zeit, die diese Notwendigkeit nahelegen und inspirieren“⁹⁵. Diese Zitate der Futuristen formulieren vielleicht die konzeptuelle Idee, die auch dem Ventilator zugrunde liegt. Das Motiv und die detailreiche Darstellung von dessen Technizität ist Resultat dieser Erneuerung der menschlichen Sensibilität als Folge wissenschaftlicher Entdeckungen und gleichzeitig eine Sichtbarmachung der ästhetischen Linien, die von der Maschine des Ventilators inspiriert worden ist.

Inwiefern entspricht der Ventilator nicht nur dem Motiv und der Idee nach den Futuristen, sondern auch in dessen formaler Materialisation? Um Dynamik im statischen Bild sichtbar zu machen, werden bei den Futuristen die Formen aufgebrochen durch die partielle Vervielfältigung des Motivs („Hände des Geigenspielers“ von Balla, 1912, Abb.33), durch Zerlegung des Motivs in die Viel-

⁹⁰ Zu dieser Transformation habe ich in der Literatur keinen Hinweis gefunden.

⁹¹ Zu der „Kaffeemühle“ in Interpendenz mit dem Moment der Rotation s. Dieter Daniels, Duchamp und die anderen, Köln 1992, S.258 -Zu diesem Bild allgemein s. Wilfrid Dörstel, Augenpunkt, Lichtquelle, Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps, Köln 1989, S.90 – Pierre Cabanne, Gespräche mit Duchamp, Köln 1997, S.36f.

⁹² Zu diesem Bild im Rahmen der Thematik des Rades s. Maurizio Calvesi, Futurismus, Köln 1987, S.220. Im Werk Delaunays sind noch mehr solcher Propellerformen zu finden, so auch in den Bildern „Hommage à Blériot n 2“ (1914) und in dem Bild „Hommage à `Blériot“ (1914).

⁹³ (Übersetzung: Lilli Weissweiler): „...un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria Samotraccia.“ (Maria Drudi Gambillo und Teresa Fiori (Hg.), Archivi del Futurismo, Rom 1958, S.17).

⁹⁴ F. T. Marinetti, Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili. In: Ders, Teoria E Invenzione Futurista, Mailand 1968, S. 65 (Übersetzung Lilli Weissweiler) „Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grande di scoperte scientifiche.“

⁹⁵ Zit. nach Calvesi, 1987, S. 11.

fältigkeit seiner Facetten (Gino Severini, „Portrait von Frau S.“ 1912, Abb. 34) und durch die Verwischung der Grenzen zwischen dem Motiv und seinem Umfeld im Bild (Gino Severini, „Die obsessive Tänzerin,“ 1911, Abb. 35). Aus diesen Techniken der Aufbrechung der Form resultiert der unruhig fluktuative Blick des Rezipienten, der - wie das Motiv - gebrochen und zerstreut wird. Das Resultat: Der Blick wird dynamisiert und dadurch auch das Motiv, das dynamisiert durch den fluktuativen Blick erfahren wird, trotz der Statik, die dem Bild eigen ist.

Wie läßt sich die apperzeptive Rezeption der Foto-Skulpturen in Relation zu den Bildern der Futuristen beschreiben?

Bei den Foto-Skulpturen wird der Wechsel des Standpunktes evoziert, da die Skulptur unendlich viele autonome Ansichten produziert, jenseits einer situativen und lokalen Gestaltung des Künstlers. Damit wird die fotorealistische Erscheinung des dargestellten Motivs gebrochen. Nicht nur der Blick des Betrachters ist fluktuativ wie in den futuristischen Bildern, sondern auch dessen physische Bewegung, bzw. das eine geht mit dem anderen einher. Der fluktuative Blick und die physische Bewegung des Rezipienten dynamisieren das Objekt, trotz dessen Statik.

Den futuristischen Bildern und den Foto-Skulpturen ist ein weiteres Charakteristikum gemeinsam: der Schnitt. Im Film resultiert der apperzeptive Schock des Zuschauers aus dem Schnitt, dem z.B. eine völlig andere Szene oder Kameraeinstellung folgen kann. Mit jeder neuen Einstellung im Film geht die Neueinstellung des Zuschauers auf den Film einher.

Bei den futuristischen Bildern wird der Schnitt gebraucht, um eine weitere Facette des Motivs darzustellen, die in einer veristischen Darstellung nicht ersichtlich würde. Der Betrachter muß sich mit jedem Schnitt im Bild neu auf das Motiv einstellen. Der Schnitt im Motiv wird gebraucht, um einen weiteren Sachverhalt des Motivs zu explizieren. Bei den Foto-Skulpturen ergibt sich der dem Film analoge Schnitt mit jedem Wechsel des Betrachterstandpunktes, nach welchem der Betrachter sich neu auf die skulpturalen Konfigurationen einstellen und sie in gedankliche Relation zu der fotorealistischen Erscheinung des Motivs setzen muß. Dieser Wechsel wird evoziert durch die Skulptur, die immer neue unerwartete Ansichten hervorbringt. Aus dem Wechsel des Standpunktes folgt die Neueinstellung des Betrachters auf die Skulptur und somit der apperzeptive Schock.

Die futuristischen Bilder und die Foto-Skulpturen sind Produkte einer Wahrnehmung, die durch die filmische Darstellung geschult worden ist. Gleichzeitig bedürfen sie eines Publikums, das es gelernt hat, sich immer neu auf die Schnitte der filmischen Darstellung einzustellen. Bei allen drei Darstellungsformen, dem Film, den futuristischen Bildern und den Foto-Skulpturen, wird die kontemplativ ruhende Haltung des Betrachters durchbrochen, da die jeweiligen Bilder nicht fixiert werden können.

Somit manifestiert sich in allen Darstellungsformen das Konzept einer Negation der Aura, da der Betrachter sozusagen nicht mehr „an einem Sommernachmittag, ruhend“ sich seinem „Assoziationsablauf“ hingeben kann⁹⁶.

Das oben beschriebene Verhältnis von Film und Kunst in Bezug auf die Foto-Skulpturen und den Futurismus läßt sich mit den Worten Walter Benjamins zusammenfassen:

*Die Rezeption in der Zerstreung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film sein eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen.*⁹⁷

Die hier demonstrierte Relationierung von Foto-Skulptur und Film dient der Erhellung der Rezeptionsform, die den Foto-Skulpturen zufällt. Den Foto-Skulpturen ist durch die Rezeption ein filmisches Element implizit, das durch die permanente apperzeptive Neueinstellung des Betrachters umschrieben wird.

4.2.2.3 Ergänzende Aspekte zu den Maschinen

Die hier besprochenen Objekte werden vom Künstler aus ihrer Umgebung isoliert, um sie ästhetisiert darstellen zu können. Thema der Darstellung ist auch die Transformation der materialen Beschaffenheit technischer Geräte in den Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen, wofür die Skulptur „Wasserhahn“ ein Beispiel ist.

Man kann nicht sagen, daß den Technik-Skulpturen ein kulturkritisches Element immanent ist wie z.B. dem Bild von Franz Kupka „Civilisation“ (Abb. 36). Die formale Idee, einen technischen Gegenstand aus seiner Umwelt zu isolieren und ästhetisch darzustellen, hatte auch Konrad Klapheck mit seiner „Schreibmaschine“. Der Unterschied zwischen diesen beiden Darstellungen ist jedoch, daß die technischen Geräte in den Bildern von Klapheck (Abb.37) als anthropomorphisiert aufgefaßt werden können⁹⁸. Bei Klaus Kammerichs spricht nichts für solche Tendenzen, weder durch seine persönlichen Aussagen, noch durch Zeichen, die seinen Maschinen-Skulpturen immanent wären. Die Positionen zur Weiterentwicklung der Technik waren schon immer in der Kunstgeschichte ambivalent und oszillierten zwischen Begeisterung oder Kritik und Angst⁹⁹. In den Maschinen-Skulpturen von Klaus Kammerichs gibt es keine direkten Hinweise auf „Kritik“ oder „Angst“. Jedoch ist schon allein das

⁹⁶ Die Interpendenz zwischen Futurismus und Film hat schon Walter Benjamin konstatiert: Im Futurismus spiele die Vorahnung der Effekte der filmischen Apparatur eine wichtige Rolle, die im rapiden Ablauf des Filmbandes zur Geltung kämen. S. dazu Benjamin, 1977, S. 39.

⁹⁷ Ebd., S. 41

⁹⁸ Um die Ausführungen von Karin Thomas als ein Beispiel von vielen anzuführen: „Konrad Klapheck ... setzt in seinen mit dem Malstock maßgetreu nachkonstruierten Maschinenbildern die wesentlichen Akzente für diese figurative Form der Dingpsychologisierung.“ (Karin Thomas, Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1971, S. 318).

⁹⁹ Die Futuristen z.B. markieren den Pol der Technikbegeisterung.

Phänomen der Darstellung dieser technischen Geräte eine Praxis der künstlerischen Umweltaneignung, Archivierung und Konservierung. Diese Archivierung könnte selbst eine Technik sein, dem technischen Fortschritt Herr zu werden, ihnen ähnlich wie bei den Portrait-Skulpturen einen Grabstein zu setzen und somit dieses superorganische Wuchern zu bändigen. Wie bei den Portrait-Skulpturen sind die Skulpturen unter dem Gesichtspunkt der symbolischen Produktion vielleicht als Symptom der Epoche zu deuten, das aus Verunsicherung über die Flut der technischen Errungenschaften resultiert. Durch die Darstellung technischer Apparaturen in der Skulptur wird technische Dynamik in Statik überführt. Ausgehend von der Skulptur wird die Dynamik verlagert auf den Prozeß der Rezeption.

4.3. Ready-Made

Marlene Schnelle-Schneyder vertritt die These, daß einer ganzen Reihe der Foto-Skulpturen Bilder von ready-mades zugrunde liegen. Für sie sind ready-mades „vorgefertigte Gegenstände, die aus dem täglichen Gebrauch wohlvertraut sind.“ Zu diesen Foto-Skulpturen gehöre z.B. auch die Skulptur „Telephone“¹⁰⁰. Diese These der Relation von ready-made und Foto-Skulptur wird jedoch nicht weiter ausgearbeitet. Wie ist dieser Ansatz weiterzudenken?

Der Definition Marlene Schnelle-Schneyders zufolge müßten alle in diesem Kapitel besprochenen Foto-Skulpturen in Relation zu den ready-mades stehen. Jedoch ist für das ready-made dessen Musealisierung maßgebend, sonst wäre der Begriff trivial, da fast jeder Gegenstand als ready-made zu bezeichnen ist. Ein banaler Alltagsgegenstand muß also durch seine Musealisierung bekannt sein, so daß er als ready-made bezeichnet werden kann¹⁰¹. In diesem Sinne rekurrieren die in diesem Kapitel besprochenen Foto-Skulpturen nicht explizit auf das ready-made, da es sich nicht um Motive handelt, die durch ihre Musealisierung als ready-made bekannt wären. Es lassen sich jedoch Gemeinsamkeiten konstatieren: Bei den ready-mades handelt es sich um „banale“ Alltagsgegenstände genauso wie bei den Motiven der hier besprochenen Foto-Skulpturen¹⁰². Die ready-mades leben vom Kontrast zwischen „banalem“ Alltagsgegenstand und dem besonderen Raum des Museums, auf den sie im traditionellen Kunstverständnis als „banale“ Gegenstände keinen Anspruch haben. Dieser Kontrast ist auch in den hier besprochenen Foto-Skulpturen maßgebend, denn dargestellt ist ein „banaler“ Alltagsgegenstand im künstlerischen Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen. Bei den ready-mades

¹⁰⁰ Schnelle-Schneyder, 1987, S.30.

¹⁰¹ Das Wesentliche des Ready-Mades ist, daß es ausgestellt ist. Erst die Kunstausstellung macht das Ding zum ready-made Made. (Daniels, 1992, S. 167).

¹⁰² Dabei werden viele dieser Gegenstände nicht mehr als „banal“ empfunden, da sie heute nicht mehr hergestellt werden und deswegen nicht im alltäglichen Lebensumfeld etabliert sind. Dazu gehört z.B. der Flaschentrockner von Marcel Duchamp oder die Foto-Skulptur „Fingerhut“, da heute das Nähen mit der Hand aus der Mode gekommen ist.

wird der Kontrast erst erzeugt durch das museale Umfeld, den Foto-Skulpturen hingegen ist der Kontrast immanent, denn er besteht in der Differenz von Darstellungsmodus und Motiv. Würde der Flaschentrockner (Abb. 38) in einer Hotelhalle stehen, wäre der Kontrast aufgelöst. Stünde die Foto-Skulptur „Ventilator“ in einem Wohnzimmer, würde der Kontrast weiter bestehen.

Die Bezeichnung „banaler Alltagsgegenstand“ ist eine Klassifikation, klassifiziert wird nicht nur der Gegenstand, sondern auch die Haltung des Rezipienten, für die eine Indifferenz gegenüber ästhetischen Aspekten des Objekts charakteristisch ist. Gerade diese Gegenstände, deren Ästhetik im Alltagsleben eine indifferente Haltung zufällt¹⁰³, werden ästhetisiert: in den Foto-Skulpturen durch den spezifischen Darstellungsmodus, in den ready-mades durch ihre Musealisierung.

Doch die Indifferenz gegenüber dem Objekt ist nur scheinbar, da diese negiert wird durch die Urteilsfindung in Form der ästhetischen Entscheidung, bei Duchamp für die Musealisierung der Objekte, bei Klaus Kammerichs für die Ästhetisierung des Motivs im spezifischen Darstellungsmodus der Foto-Skulpturen.

Sollten die hier besprochenen Foto-Skulpturen auf das ready-made rekurrieren, dann ist die Relation nicht ex- sondern implizit. In einer expliziten Relation würde das Motiv auf einen Gegenstand verweisen, der als ready-made bekannt ist, wie z.B. auf einen Flaschentrockner oder ein Pissoir. Hier verweisen die Motive jedoch auf Gegenstände, die auch ready-mades sein könnten, wenn sie musealisiert wären; auf Gegenstände, die im Falle einer Musealisierung ohne die Gestaltung vom Künstler schon „fertig“ wären.

Die Konzeption der ready-mades ist vielleicht die krasseste Möglichkeit, sich als Künstler einer lokalen und situativen Gestaltung zu entziehen und trotzdem durch die Idee eine Handschrift kenntlich zu machen. Diese Konzeption ist tendenziell auch auf die Foto-Skulpturen zu übertragen, da das Endprodukt durch das reproduktive Verfahren nach der Auswahl des fotografischen Urbildes und der Festlegung der Gestaltungsparameter determiniert ist.

Dabei hat der Terminus „Ready-Made“ bei den Skulpturen von Klaus Kammerichs eine zusätzliche Bedeutung, da jede Ansicht der Skulptur ein „Ready-Made“ des Skulpturenkonzeptes ist.

4.4. Zusammenfassung

Die hier besprochene Werkgruppe wird durch die spezifische Motivik der Maschine gebildet, wie exemplarisch an der Foto-Skulptur „Ventilator“, „Telephone“ und „Schraube“ dargelegt wurde. In diesem Kapitel steht die Foto-Skulptur „Ventilator“ im Vordergrund.

¹⁰³ Dieter Daniels bezeichnet die Haltung mit dem Terminus „Indifferenz gegenüber dem Objekt“. (Daniels, 1992, S. 193) Diese Haltung wird bestätigt durch Marcel Duchamp, der selbst angibt, daß für ein ready-made ein Gegenstand ausgesucht werden müsse, der einen völlig kalt ließe. (Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1997, S. 66).

Durch die Motivik der Maschine wird auf die Produktivität der Skulpturenkonzeption verwiesen. An dieser Produktivität ist der Betrachter mit seinen Wahrnehmungsprozessen beteiligt. In diesem Zusammenhang läßt sich von einer „Wahrnehmungsmaschine“ sprechen, die aus Skulptur, Raum, Betrachter und den maschinellen Verkettungen zwischen diesen drei Instanzen besteht. Jede Foto-Skulptur dieser Werkgruppe weist ihre spezifischen Implikationen auf, z.B. könnte die Foto-Skulptur „Telephone“ als „Kommunikationsmaschine“ bezeichnet werden.

Ausgiebig wurden die Bedeutungen der Foto-Skulptur „Ventilator“ untersucht. Dabei stellte sich heraus, daß die Form des Ventilators dem klassischen Aufbau von öffentlichen Denkmälern entspricht. Der Rezipient reproduziert deswegen seine „aufblickende“ Haltung gegenüber klassischen Denkmälern in Überlebensgröße auf Sockel in der Rezeption der Foto-Skulptur „Ventilator“. In der Evokation dieser Haltung durch einen banalen Gegenstand wird diese gleichzeitig hinterfragt und ironisiert. Das Standbein wird durch die Darstellung in der Foto-Skulptur zum „Sockel“, auf dem die Propeller-Apparatur „thront“. Der Propeller birgt latent die Ikonographie des Rades, nur wurde die Form des Rades transformiert in die des Propellers: Hier handelt es sich nicht um einen Einzelfall, die Transformation ist auch in den Exponaten anderer Künstler zu beobachten, wie z.B. in der „Kaffeemühle“ von Marcel Duchamp oder dem Bild „Rhythmus-Propeller“ von Robert Delaunay. Dabei kommt dem Propeller eine technikfavorisierende Bedeutung zu. In diesem Punkt verhält sich der Inhalt der Foto-Skulptur konform mit der Technikfavorisierung der Futuristen, so wie sie in deren Manifesten und Kunstwerken zum Ausdruck kommt. Nach einer Relationierung von Futurismus, Film und der Foto-Skulptur „Ventilator“ ist festzustellen, daß die Wahrnehmung für die Rezeption der Foto-Skulpturen filmisch geschult sein muß. Durch das filmische Element wird die kontemplativ ruhende Haltung aufgebrochen.

Marlene Schnelle-Schneyders These, daß die Foto-Skulpturen in Relation zu den ready-mades stehen, wurde untersucht.

Dabei stellte sich heraus, daß die Foto-Skulpturen nicht explizit auf die ready-mades rekurren, höchstens implizit, da die Motive ready-mades sein könnten, wenn sie musealisiert wären. Jedoch wurden Gemeinsamkeiten aufgewiesen zwischen der Konzeption der ready-mades und den Foto-Skulpturen. Leben die ready-mades in dem Kontrast zwischen „banalem“ Gegenstand und musealem Raum, ist dieser Kontrast den Foto-Skulpturen immanent durch die Differenz von Darstellungsmodus und Motiv.

Das Wort ready-made ist auf die Foto-Skulpturen zu übertragen, da jede Ansicht ein ready-made der skulpturalen Konzeption ist.

4.5. Kontextualisierung der Werkgruppe „Maschinen“ im Rahmen der Foto-Skulpturen

Die „Maschinen“ bilden im Rahmen der Foto-Skulpturen eine eigene Werkgruppe aus mit ihren eigenen Spezifika. Dennoch wurden an den „Maschinen“ Eigenschaften illustriert, die prinzipiell auf alle Foto-Skulpturen zu übertragen sind. Diese Eigenschaften werden jedoch an den „Maschinen“ besonders deutlich, deutlicher als an Foto-Skulpturen aus einem anderen Motivbereich, wie z.B. den Portraits.

Zu diesen Eigenschaften gehört die Produktivität der Skulpturenkonzeption, da jede Ansicht des Objekts als autonom von einer Skulpturenkonzeption produziert wird, die zumindest partiell frei ist von der lokalen und situativen Gestaltungskompetenz des Künstlers. An die These der Produktivität der Skulpturenkonzeption schließt die der Wahrnehmungsmaschine an, für die diese Produktivität konstitutiv ist. Im Prinzip läßt sich die These der Wahrnehmungsmaschine auf alle Foto-Skulpturen übertragen. Jedoch wird sie an der Werkgruppe der Maschinen evoziert durch das Motiv, das sich als produktive Maschine analog zur produktiven Wahrnehmungsmaschine verhält.

An der Skulptur „Telephone“ wurde die Interaktion von Darstellungsmodus und Motiv illustriert, die erst den Inhalt der Skulptur ausmacht. Auch diese These trifft auf alle Foto-Skulpturen zu. Auch wenn der Darstellungsmodus im Prinzip bei allen Foto-Skulpturen mehr oder weniger identisch ist, ändert sich der Inhalt mit dem Motiv. Mit dem Motiv ändert sich auch die Bedeutung des Darstellungsmodus. Der Darstellungsmodus hat bei den Portrait-Skulpturen eine andere Bedeutung, die sich erst durch das Motiv profiliert. Aus diesem Grund macht es keinen Sinn, nur eine Skulptur zu besprechen, da der Darstellungsmodus, die Skulpturenkonzeption, nicht die einzige Aussage der Foto-Skulpturen ist.

An dem „Ventilator“ wurde der Rezeptionsmodus durch die Relationierung von Foto-Skulptur, Film und Futurismus evident gemacht. Diese Relationierung ist nur anhand der Werkgruppe der Maschinen möglich, da allein durch die Technizität des Motivs die Analogisierung mit dem Futurismus möglich wird. Jedoch ist der Rezeptionsmodus, für den die filmisch geschulte Wahrnehmung konstitutiv ist, bei allen Foto-Skulpturen gleich.

KAPITEL III.

WERKGRUPPE DER FILM-SKULPTUREN

5. Chronologischer Überblick über die Werkgruppe der Film-Skulpturen

Im Katalog des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen sind nur fünf Film-Skulpturen aus dem Jahr 1974 belegt. Bei vier dieser Skulpturen gibt es für die Motive keine Vorlage. Die Motive beschreiben alltägliche und handwerkliche Tätigkeiten. Dazu gehört z.B. die Film-Skulptur „Mit Säge im Silberwald“ oder „Schießbude“. Im Gegensatz dazu rekurriert die Skulptur „Frühstück im Freien“ motivisch auf das gleichnamige Bild von Edouard Manet.

Alle folgenden Skulpturen sind durch den Katalog aus Japan belegt. Die skulpturbildenden Silhouetten rekurrieren auf die bewegungsanalytischen Foto-Serien von Eadweard Muybridge. Dabei handelt es sich bei allen diesen Skulpturen um zwei skulpturbildende Silhouetten, die jeweils das gleiche Motiv darstellen, entweder aus zwei verschiedenen Ansichten eines Bewegungsmomentes oder zwei verschiedenen Bewegungsmomenten einer Bewegungsphase.

Im Jahr 1977 entsteht die Film-Skulptur „Cow“, in denen die zwei skulpturbildenden Silhouetten eine Kuh im selben Bewegungsmoment zeigen. Die Skulptur „Man running“ aus dem Jahr 1983 wird aus zwei Silhouetten gebildet, wobei jede eine menschliche Figur in vier aufeinanderfolgenden Momenten einer Bewegungsphase beim Laufen zeigt.

Aus dem Jahr 1984 sind insgesamt fünf Film-Skulpturen belegt. Vier Film-Skulpturen werden gebildet durch je zwei Silhouetten, in denen das Motiv in zwei verschiedenen Bewegungsmomenten einer Bewegungsphase gezeigt wird, wie z.B. die Skulptur „Boxing“. Nur die Film-Skulptur „Leapfrog“ zeigt zwei Silhouetten als Ansichten des Motivs im selben Bewegungsmoment.

1985 sind zwei Film-Skulpturen entstanden, die dasselbe Motiv variieren: „Man using a pick“ und „Man using a pick II“. Die Skulptur „Man using a pick“ wird gebildet im bisher üblichen Produktionsmodus der Film-Skulpturen. Sie besteht aus zwei skulpturbildenden Silhouetten eines Motivs in zwei verschiedenen Bewegungsmomenten. Mit „man using a pick II“ wird ein neuer Produktionsmodus etabliert: Die Skulptur wird gebildet durch insgesamt drei Balken, an deren Enden jeweils eine Silhouette zu sehen ist. Die ineinandergesteckten Balken nehmen die Form der Silhouetten auf.

1986 entsteht die Skulptur „Lady on ladder“, wo zwei Silhouetten des Motivs im selben Bewegungsmoment dargestellt sind.

Die Skulptur „fencing“ von 1987 wird durch zwei Silhouetten formiert, in denen jeweils zwei miteinander fechtende Figuren zu sehen sind.

Die Skulptur „Man pounding“ von 1988 wird gebildet durch insgesamt sechs Balken, an deren jeweiligen Enden die Silhouette zu sehen ist. Wie in „man using a pick II“ nehmen auch hier die Balken die Form der Silhouetten auf. Da die Silhouetten durch die Balken durchprojiziert werden, ist jede Silhouette doppelt vorhanden. Die sechs Silhouetten bilden in sechs Bewegungsmomenten eine Bewegungsphase ab, die sich sukzessive nachvollziehen läßt.

Für die Skulpturen „man pounding“ und „man using a pick 2“ ist eine leicht modifizierte Produktionsweise maßgebend, den ich hier „Steckskulpturen“ nenne, da die Balken ineinandergeschoben sind. Trotzdem bilden sie eine Unterkategorie der „Film-Skulpturen“, die hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt und nicht detailliert besprochen wird, da sie nur durch zwei Beispiele zu belegen ist. Beide Kataloge belegen insgesamt 19 Film-Skulpturen. 14 davon rekurren auf die bewegungsanalytischen Foto-Serien von Eadweard Muybridge.

Im folgenden Kapitel wird eine Auswahl der Film-Skulpturen besprochen, deren Motive sich auf die bewegungsanalytischen Foto-Serien von Eadweard Muybridge beziehen.

5.1. Werkbeschreibung der Skulptur „Ascending-Descending“

Die Skulptur „Ascending-Descending“ (Abb. 39) ist auf der Abbildung in Dreiviertelansicht zu sehen. In der Abbildung ist nur eine der Seiten vollständig zuerkennen, eine weitere Seite läßt sich nur erahnen, die restlichen Ansichten sind in der Abbildung verborgen. Hier wird vorerst die Skulptur beschrieben, so wie sie in der Abbildung erscheint. Dabei wird der vollständig sichtbaren Seite besondere Aufmerksamkeit gewidmet und dem Skulpturenvolumen, das sich unmittelbar hinter dieser Seite fortsetzt.

Die hier zu sehende Ansicht zeigt insgesamt fünf menschliche Figuren, von denen sich jede in einer bestimmten Sequenz beim Besteigen einer Treppe befindet. Die unterste Figur erscheint vollständig als Silhouette. Die folgenden Figuren nur partiell, da die Silhouetten jeder der vier Figuren durch eine horizontale Schnittfläche ihrer Vollständigkeit beraubt sind. Die Größe der Figuren ist zwar identisch, ihre Positionen differieren aber in der Skulptur, da sie in Relation zu den Treppenstufen stehen. Die Lage des Schnitts jedoch verändert nicht ihre Höhe. Deswegen ist der Schnitt in jeder Silhouette anders positioniert. In der zweiten Silhouette von unten liegt die Schnittfläche etwa oberhalb des Mundes. In der mittleren Figur befindet sich die Schnittfläche auf Hüfthöhe. Bei der vorletzten Figur sind lediglich die Beine als Silhouetten zu sehen, bei der obersten nur noch der Fuß.

Die Silhouetten setzen sich räumlich in der Weise in dem Skulpturenvolumen fort, daß die Umrißlinie eine entsprechend gekrümmte Fläche entstehen läßt - So, als wäre entlang der Umrißlinie durch den Raum der Skulptur geschnitten worden.

Die Konfiguration der vordersten Figuren der Ansichtsseite wird nicht nur durch eine horizontale Schnittfläche charakterisiert, sondern auch durch einen vertikalen Schnitt. Dieser setzt in einer bestimmten Höhe an, die die vorderste Figurenreihe der Ansichtsseite durchzieht. Der Schnitt setzt bei jeder Figur an einer anderen Körperstelle an, da die Höhe der Figuren im Verhältnis zum Grund differiert im Gegensatz zum vertikalen Schnitt. Von dem vertikalen Schnitt wird jedoch die unterste Figur nicht verschont. Ungefähr oberhalb der Stirn ist der Kopf in zwei Hälften gespalten. Auch die folgenden Figuren werden bis zu einem bestimmten Punkt durch den vertikalen Schnitt in eine linke und eine rechte Hälfte geteilt. Dabei ist die rechte Hälfte gleichzeitig charakterisiert durch die horizontale Schnittfläche. Dieses Prinzip setzt sich bis zur obersten Figur durch.

Jenseits dieses vertikalen Schnittes im Skulpturenvolumen setzt sich die Figur fort, erhebt sich mit dem Kopf über die Silhouette hinaus, die durch den horizontalen Schnitt begrenzt ist.

In dieser Werkbeschreibung wurde auf die vorderste Figurenreihe eingegangen. Somit wurde diese Reihe verbal von dem restlichen Skulpturenvolumen getrennt. Real sind die Figuren der vordersten Reihe nicht wirklich autonom, da sie partiell verbunden sind mit der Reihe der Figuren, die sich hinter jeder Silhouette der Ansichtsseite anschließt. Desto höher eine Figur sich auf der Treppe befindet, um so mehr befreit sie sich von der Umrißlinie der Silhouette. Durch die Beleuchtung in der Abbildung werden besonders die Rückseiten der Figurenreihen hinter den Silhouetten betont. So scheint es, als handele es sich um eine ganze Armee, die eine Treppe hinaufsteigt.

Da die Skulptur einen quadratischen Grundriß aufweist, ist zu erahnen, daß die Treppe absteigend auf der Seite fortgesetzt wird, die orthogonal auf der Ansichtsseite steht. Wegen des Titels „Ascending-Descending“ ist zu erahnen, daß auf der anderen Treppenseite wieder fünf Silhouetten mit menschlichen Figuren dargestellt sind, dieses Mal jedoch wie sie eine Treppe hinabsteigen (Abb.).

Die Figur auf dem höchsten Punkt der Skulptur übernimmt zwei Funktionen: Sie ist einerseits Element der Silhouette der aufsteigenden Figuren, andererseits Element der absteigenden Figuren. Aus naher Schrägsicht jedoch ist die doppelte Funktion dieser Figur besonders evident. Diese Eckfigur hat noch weitere Charakteristika: in ihrer realen Plastizität weist sie den Widerspruch auf, eine ab- und eine aufsteigende Figur gleichzeitig zu repräsentieren. In diesem Widerspruch vereint sie zwei sich voneinander abspaltende und entfernte Elemente: Abstieg und Aufstieg. Diese beiden Elemente sind jedoch integriert in der Figur, die in ihrer Widersprüchlichkeit diese beiden Elemente in sich vereinigt. Diese Widersprüchlichkeit wird visualisiert, indem z.B. der vor dem Körper gehaltene Unterarm beider Silhouetten gleichzeitig zu sehen ist. Die Silhouette der aufsteigenden Figur wird aus naher Schrägsicht gebrochen durch die Körperfiguration der absteigenden Figur. Dazu gehört beispielsweise die Figuration der Beine. Bei der aufsteigenden Silhouette ist von der Silhouette selbst nur noch ein Fuß zu sehen, der isoliert auf der vorletzten Treppe steht. Die von diesem Fuß losgelöste

Figur weist oberhalb des Fußes einen Knick auf und bildet eine Form, die sich dreieckig nach außen stülpt (Abb.). Dieses Dreieck repräsentiert den Fuß der absteigenden Figur, der im Rahmen der Bewegungsphase zu dem angewinkelten Bein gehört, das dabei ist, sich auf die folgende Stufe zu stellen. Der Knick des Dreiecks bildet in den aufsteigenden Figuren eine Linie, die sich parallel zur Grundfläche verhält und die drei oberen aufsteigenden Figuren durchzieht. Nach dieser Beobachtung könnte über alle Figuren im Skulpturenvolumen gesagt werden, daß sie in ihrer realen Plastizität gebildet werden durch die zwei formgebenden Silhouetten der absteigenden und aufsteigenden Figuren. Somit werden die Silhouetten der aufsteigenden und absteigenden Figuren miteinander multipliziert, so daß im Block selbst 25 figurale Gebilde als Kreuzungsprodukte der Silhouetten entstehen. Wenn man sich vorstellt, daß die Köpfe mit einer einhüllenden Fläche bedeckt wären (Abb. 40), dann wäre diese Fläche die Oberfläche einer schiefen Pyramide: Die Ansichtsseite in der Abbildung und die Seite mit den absteigenden Figuren bildet jeweils ein rechtwinkliges Dreieck. Die höchste Figur in der Skulptur beschreibt den Scheitelpunkt. Die Verbindungslinie vom Kopf der höchsten Figur zum Kopf der ihr diagonal gegenüberstehenden bildet sozusagen die Raumdiagonale des vereinfachten Hüllkurvenkörpers. Es handelt sich also um eine schiefe Pyramide, deren Spitze nicht über der Mitte des Grundquadrats steht, sondern über einer Ecke. Die Kanten der Pyramide, deren Oberfläche die Position der Köpfe skizziert, sind: Die Senkrechte an der Ecke der höchsten Figur und die drei Verbindungslinien von der Pyramidenspitze zu den übrigen Ecken des Grundquadrats.

Die Skulptur ist in der Abbildung aus naher Schrägsicht zu sehen. Stände der Rezipient jedoch frontal vor der sichtbaren Seite der Abbildung, so würden in dessen Augen alle Silhouetten der aufsteigenden Figuren intakt erscheinen. Die deformativen Konfigurationen kommen in naher Schrägsicht zustande, weil somit die Figuren als Vermischung der formgebenden Silhouetten evident sind. Einerseits gibt es die beiden frontalen Ansichtsseiten der aufsteigenden und absteigenden Figuren, andererseits sind die deformativen Konfigurationen aus naher Schrägsicht ebenso Bestandteil der Skulptur.

5.2. Technik der Skulpturenproduktion

Die Skulptur „Ascending-Descending“ ist ein Aluminiumguß, dessen Modell aus Styropor gefertigt wurde. Dieses war ursprünglich ein quadratischer Block, der auf zwei Seiten mit den Umrißlinien der dargestellten Figuren bemalt war. Auf der einen Seite eine Figur, die eine Treppe herabgeht, auf der anderen eine, die sie hinaufsteigt. Diese zwei Seiten stehen in einem Winkel von 90 Grad zueinander. Die Umrißlinien jeder Seite des Styroporblocks werden mit einem Glühdraht im Styroporblock nachgezeichnet, so daß an der gegenüberliegenden Seite dieselbe Silhouette erscheint, nachdem die Styroporteile entfernt worden sind, die außerhalb der beiden Silhouetten liegen. Die Umrißlinien schneiden sich im Block selber, mendeln sich sozusagen durch, so daß sich die figurale Gebilde im

Volumen der Skulptur als Produkte der Kreuzung zweier Silhouetten automatisch selbst erzeugen. Aus diesem Grund bekommt die Silhouette nur durch eine der vier frontalen Ansichten ihre Kontur. Ist die Sicht auf eine der Ansichtsseiten schräg, so erscheinen die einzelnen skulpturalen Elemente als Kreuzungsprodukte der beiden Silhouetten und konfigurieren sich zu abstrakt-verzerrten Gebilden. Die einzelnen Figuren erscheinen aus naher Schrägsicht verzerrt, weil sich die zwei formgebenden Silhouetten in der Sicht des Betrachters vermischen und somit gleichzeitig erscheinen. Mathematisch ausgedrückt, entsteht die Skulptur aus der Summe der Produkträume der jeweiligen Silhouettenfläche und der auf ihr senkrecht stehenden Strecke, die den Styroporquader in entsprechender Richtung durchmißt.

5.3. Gußverfahren

Gegossen wird nach dem Prinzip des „verlorenen Modells“ im relativ neuen Gussverfahren „lost foam.“

Zuerst wird die Form in Styropor hergestellt. Diese Form wird dann in Sand eingebettet und mit flüssigem Aluminium ausgegossen, dabei verbrennt das Styropor. Die Aluminiumform muß nur noch entsprechend nachbehandelt werden. Wenn die so entstandene Skulptur nicht nachbearbeitet wird, behält sie die poröse Oberflächenstruktur des Styropors bei, so wie es z.B. bei der Skulptur „Ascending-Descending“ der Fall ist. Auf Ausstellungen werden manchmal aufgrund von Transportschwierigkeiten nicht die originalen Film-Skulpturen gezeigt, sondern nur Styropormodelle, die mit Alufarbe eingesprüht worden sind. Aufgrund der Ähnlichkeit des Endprodukts ist es für die Rezeption quasi gleich, ob es sich um eine originale Aluskulptur handelt oder nur um ein Modell aus Styropor. Außerdem steht wie bei den Foto-Skulpturen auch hier das für die Skulpturen konstitutive Konzept im Vordergrund, das auch an einem Styropormodell illustriert werden kann.

5.4. Rezeption der Fotomontagen von Eadweard Muybridge durch die Film-Skulpturen

Die Silhouetten der Film-Skulpturen sind den bewegungsanalytischen Foto-Serien von Eadweard Muybridge (1830-1904) entnommen. Der Skulptur „Ascending-Descending“ dient die gleichnamige Foto-Serie (Abb. 41) als Vorlage.

Eadweard Muybridge war der erste Fotograf, der in zwei Perioden, 1877-1879 und 1884-1885, im großen Stil Serienfotos von Bewegungsphasen produzierte¹⁰⁴. Seine Foto-Serien sind in der ersten Phase methodisch in zwei Kategorien zu unterteilen, die bildparallele Erfassung des Motivs in 12-24 sequentiellen Momentaufnahmen, und die mehransichtige Erfassung des Motivs aus 3-5 Standpunk-

¹⁰⁴ Zu dem fotografischen Oeuvre von Eadweard Muybridge s. Marlene Schnelle-Schneyder, *Fotografie und Wahrnehmung*, Marburg 1990, S.63-111 – Württembergischer Kunstverein (Hg.), *Eadweard Muybridge*, Stuttgart 1976 – Paul Hill, *Eadweard Muybridge*, London 2001.

ten (Abb.42), wobei sich das Motiv in einem bestimmten Moment innerhalb eines Bewegungsablaufes befindet. In der zweiten Phase werden diese beiden methodischen Ausgangspositionen professionalisiert, aber auch kombiniert, indem er eine ganze Bewegungsphase aus verschiedenen Standpunkten anfertigte (Abb.).

Werden die Sequenzen einer Bewegungsphase in kurzen Intervallen auf eine Leinwand projiziert, so resultiert daraus die Synthese der Bilder, so daß Bewegung im kontinuierlichen Fluß sichtbar wird. Deswegen werden die Fotoserien von Eadweard Muybridge oft als Vorläufer des Films bezeichnet¹⁰⁵. Dies ist wahrscheinlich eines der Motive, das zur Namensgebung dieser Werkgruppe „Film-Skulpturen“ führte.

Die Silhouetten auf der Skulptur „Ascending-Descending“ wurden der gleichnamigen Fotoserie von Muybridge entnommen. Doch sind die Silhouetten der Skulptur leicht verändert: Die Figur in der Foto-Serie hält ihren Arm ziemlich nah am Körper. In der Skulptur hingegen sind die Unterarme deutlich vor dem Körper positioniert.

Die Foto-Serien von Muybridge dienen Klaus Kammerichs als Vorlage, erscheinen jedoch leicht modifiziert.

So sind die einzelnen Bewegungsmomente in den Foto-Serien von Eadweard Muybridge voneinander getrennt durch die Ränder des Fotos. Dieses Element fehlt in der Film-Skulptur Ascending-Descending. Aus diesem Grund werden die Foto-Serien von Eadweard Muybridge in der Film-Skulptur „Ascending-Descending“ in die Konzeption der Chronofotografie von Jules Etienne Marey (1830-1904) überführt. Jules Etienne Marey interessierte sich wie Eadweard Muybridge für die Analyse von Bewegung. Er trennte nicht die Bewegungsmomente voneinander durch deren separate Darstellung in einzelnen Fotos, sondern stellte die Sequenzen unmittelbar nebeneinander dar (Abb. 43), indem er sie alle auf einer fotografischen Platte fixierte¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Vgl. dazu Kevin Mc Donnell, *der Mann, der Bilder laufen ließ* oder Eadweard Muybridge und die 25000\$-Wette, Frankfurt a.M. 1973, S.28 – Friedrich von Zsiglinicki, *Der Weg des Films*, Hildesheim 1979, S.171 f. Jedoch wies diese Art der synthetischen Bewegungsdarstellungen einen Mangel auf: Bei den Foto-Serien von Eadweard Muybridge, die eine ganze Bewegungsphase repräsentieren, verhält sich in jeder Sequenz das Motiv parallel zur Kamera. Deswegen verschiebt sich mit jeder Bewegungssequenz der Standpunkt des Betrachters. Projiziert man diese Bilder auf die Leinwand, so ist dieses Phänomen als Bruch (=Standpunktwechsel der Kamera) zwischen den Bildern in der filmischen Darstellung erkennbar.

¹⁰⁶ Um noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen der Chronofotografie von Marey und den Foto-Serien von Muybridge zu nennen: Bei Jules Etienne Marey sind die sukzessiven Momente von einem Standpunkt aus aufgenommen worden, wogegen in den Foto-Serien von Eadweard Muybridge mit jedem Bild der Kamerastandpunkt ein anderer ist, um die bildparallele Erfassung des Motivs aufrechtzuerhalten.

Den Film-Skulpturen, die eine ganze Bewegungsphase darstellen, dienen einerseits die Foto-Serien von Eadweard Muybridge als Vorlage, andererseits werden sie in die Konzeption der Chronofotografie von Jules Etienne Marey überführt, da in der Skulptur die Bewegungssequenzen auf einer Platte dargestellt sind, bzw. auf einer Seite. Somit werden die Bewegungssequenzen nicht voneinander getrennt, so wie es auch in den Chronofotografien der Fall ist. Da jedoch die Foto-Serien von Eadweard Muybridge als Vorlage dienen, wird deren bildparallele Erfassung des Motivs in den Silhouetten aufrecht erhalten, wodurch wiederum die Silhouetten von der Konzeption der Chronofotografie differieren.

5.4.1 Fotografische Verfahren in den Film-Skulpturen

Die Film-Skulpturen knüpfen als Resultat ihrer Produktionsweise an fotografische Verfahren an. Nachdem die Silhouette ausgesucht und auf den Styroporblock gezeichnet wurde, ist die Konfiguration des skulpturalen Endprodukts quasi festgelegt. Zwar gibt es in der Fotografie zahlreiche Möglichkeiten, in die Konfiguration des Fotos einzugreifen. Trotzdem ist mit dem Auslösemechanismus im Alltagsverständnis das Foto festgelegt¹⁰⁷. Genauso verhält es sich mit den Film-Skulpturen, da die Ausformung ihres Volumens festgelegt wird, nachdem die Silhouetten ausgewählt worden sind. Jedoch knüpfen die Film-Skulpturen nicht nur allgemein an fotografische Verfahren an, sondern auch konkret an die fotografische Methode von Eadweard Muybridge. In der seriellen Fotoproduktion der ersten Phase konzentrierte sich Muybridge auf die bewegungsanalytische Darstellung des Bewegungsablaufes von Pferden. Dazu stellte er in einem Schuppen zwölf bis vierundzwanzig Kameras in eine Reihe (Abb.), an deren Verschlüssen Fäden befestigt waren. Parallel zur Reihe der Kameras lief das Pferd, das mit seinem Körper die Fäden zerriß. Mit dieser fotografischen Methode erreicht Muybridge eine absolute Synchronisierung von Auslösemechanismus der Kameras und Pferdebewegung. Diese Synchronisierung war nur möglich durch die Eliminierung des Zufallfaktors der menschlichen Hand. Somit entsteht die Foto-Serie quasi automatisch. Dieser Automatismus der Foto-Produktion verhält sich analog zum Automatismus der Skulpturenproduktion. Denn die skulpturalen Formen, so wie sie aus naher Schrägsicht sichtbar sind, werden nicht durch die Hand des Künstlers erzeugt, sondern durch das innerskulpturale Gestaltungsprinzip. Dieses „Sich-Selbst-Erzeugen“ der Skulptur verhält sich analog zur Vorgehensweise von Eadweard Muybridge in der ersten Phase, wo die Pferde als zu fotografierende Motive die Kameras mit ihrem eigenen Körper auslösten.

¹⁰⁷ Dieses Alltagsverständnis hat die Firma Kodak 1888 geprägt durch den Werbe-Slogan: „You Press the Button. We do the Rest.“ S. dazu Therese Mulligan/ David Wooters (Hg.), *Geschichte der Fotografie*. 1839 bis heute, Köln 2000, S. 345.

5.4.2 Filmische Verfahren in den Film-Skulpturen

Die Film-Skulpturen knüpfen nicht nur an fotografische Verfahren an, sondern auch an filmische, die nach Walter Benjamin einem chirurgischen Eingriff gleichen. Benjamin beschreibt in seinem Kunstwerk-Aufsatz eine Ordnung, an deren einen Pol der Chirurg bzw. Kameramann steht und an dem anderen der Maler bzw. Magier. Der Magier heilt durch Auflegen der Hand und erhält so die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht. Der Chirurg verfährt umgekehrt:

Er vermindert die Distanz zum Behandelten sehr- indem er in dessen Inneres dringt – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand unter den Organen sich bewegt. Mit einem Wort: Zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.¹⁰⁸

Die analytische Darstellung von Bewegung in den Serien-Fotos von Eadweard Muybridge ergibt sich aus ihrer systematischen Zergliederung. Für diese dringt Muybridge als Chirurg mit seiner Kameraapparat in die Wirklichkeit ein, zerstückelt die Realität, um zu rekonstruieren, was das menschliche Auge nicht analysieren kann.

In den Film-Skulpturen wird das Resultat dieses chirurgischen Eingriffs aufgenommen in Form der skulpturbildenden Silhouetten. Fortgesetzt wird dieser chirurgische Eingriff, indem Klaus Kammerichs die Silhouetten fein säuberlich im Styroporblock mit dem Glühdraht als chirurgisches Werkzeug nachschneidet. Durch diesen chirurgischen Eingriff werden die Silhouetten unter neuen Gesetzmäßigkeiten skulptural zusammengefügt. Bezeichnet man die schnelle Projektion der bewegungsanalytischen Foto-Serien von Eadweard Muybridge auf die Leinwand als „Synthese“, bilden die Fotos als Silhouetten in den Film-Skulpturen eine neue Synthese, so daß von einer „skulpturalen Synthese“ die Rede sein könnte.

5.5. Variationen der Film-Skulpturen

Den Variationen der Foto-Serien von Eadweard Muybridge entsprechen partiell die Variationen der Film-Skulpturen. Wie gezeigt wurde, wird eine Gruppe der Film-Skulpturen gebildet, in dem die Silhouette einer ganzen Bewegungsphase als Vorlage dient, wie es z.B. bei „Ascending-Descending“ der Fall ist. Außerdem gibt es Film-Skulpturen denen nur zwei Sequenzen aus einer Fotoserie von Eadweard Muybridge als Vorlage dienen, wofür die Skulptur „High Jump“ (Abb. 45) ein Beispiel ist. Die dritte Gruppe wird gebildet durch Skulpturen, deren beiden skulpturbildenden Silhouetten ein Motiv ein- und denselben Bewegungsmoment zeigen, nur von verschiedenen Seiten, was der mehransichtigen Erfassung eines Motivs bei Eadweard Muybridge entspricht.

¹⁰⁸ Benjamin, 1977, S. 31f.

5.5.1 Zwei verschiedene Silhouetten aus einer Bewegungsphase mit nur einer Figur

In der Abbildung ist die Skulptur „High Jump“ aus naher Schrägsicht zu sehen, so daß die Abbildung einen Eindruck gibt von den beiden skulpturbildenden Silhouetten. Vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen zeigt die rechte Seite der Skulptur eine Figur, wie sie Anlauf nimmt. Die linke Seite zeigt eine Figur, die gerade die Hürde überwindet (Abb.). Dabei wird in dieser Silhouette von der Fotovorlage abstrahiert, da es in der Fotoserie von Muybridge (Abb.) kein Äquivalent für diese Silhouette gibt. In der Skulptur spielt die Hürde eine zentrale Rolle. Auf der rechten Seite repräsentiert sie das Bein, das noch auf dem Boden steht, auf der linken Seite die Hürde. Dadurch scheint es, als würde die Figur im Raum schweben, nur gehalten von der Hürde, die gleichzeitig Bein ist. Steht der Rezipient der rechten Ansichtsseite frontal gegenüber, so verschwindet der untere Fuß der Figur der linken Seite vor dem Bein, das noch auf dem Boden steht und in der rechten Seite die Hürde bildet (Abb.).

Die Skulptur ist so abgebildet, daß beide Silhouetten nachzuvollziehen sind. Durch diese Form der Abbildung wird gleichzeitig die Spaltung der Figur deutlich, die synchron in zwei verschiedene Aktionen eingebunden ist.

Die Silhouette der linken Seite ähnelt durch die Interaktion von Hürde und Figur einem chinesischen Schriftzeichen. Deswegen könnte mit dieser Skulptur auch die Repräsentation einer fernöstlichen Kampfsportart assoziiert werden.

5.5.2 Zwei verschiedene Silhouetten aus einer Bewegungsphase mit mehreren Figuren am Beispiel der Skulptur „Boxing“

Jede der beiden skulpturbildenden Silhouetten stellt zwei Figuren dar, die in Form eines Boxkampfes interagieren. In einer Silhouette ist einer der Boxer vorgeneigt und hält seinen Unterarm vor dem Körper. In dieser Körperhaltung scheint es, als sei er dem anderen Boxer überlegen, der leicht zurückgeneigt beide Fäuste vor seiner Brust hält. In der zweiten Abbildung der ersten Zeile wurde die Skulptur im Uhrzeigersinn gedreht. Die Silhouette der ersten Abbildung ist noch zu erkennen. Doch scheint es, als befänden sich vier Figuren in Interaktion. Jedoch haben diese vier Figuren nicht acht Beine insgesamt, sondern sechzehn, jede Figur muß also vier Beine haben.

In der dritten Abbildung der ersten Zeile ist die Skulptur etwas mehr im Uhrzeigersinn gedreht worden. Zu sehen ist eine Ecke der Skulptur, an der sich die Silhouetten scheiden. Die Eckfigur erscheint gespalten, da sie in beiden skulpturbildenden Silhouetten eine Funktion übernimmt. In dieser Abbildung scheint sie drei Beine zu haben, dem jeweils äußeren Bein stehen die Beine des Gegners der jeweiligen Silhouette gegenüber. Der Kopf der Eckfigur bildet einerseits die Silhouette ab aus der ersten Abbildung, andererseits wird er in der rechten Seite erweitert über die bloße Form des Kopfes

hinaus. In dieser Abbildung auf der rechten Seite der Skulptur ist die Form auf dem Hals nur als Kopf zu identifizieren, durch das Vorwissen, daß Köpfe gewöhnlich auf Hälsen sitzen. Wird diese Form jedoch isoliert betrachtet, so weist sie keine Ähnlichkeit mehr mit einem Kopf auf. Sie sieht vielleicht aus wie eine Flagge oder eine Flamme. Die Figur in ihrer Erscheinung in der rechten Seite der Skulptur ähnelt in ihrer Form vielleicht einem Fabelwesen mit langgezogenem Kopf und gestelzter Haltung.

Auf der vierten Abbildung der ersten Zeile ist die Skulptur um 90 Grad gedreht. Mit dieser Drehung kippt auch die Situation zwischen den beiden Boxern ins Gegenteil um. Der Boxer, der zuerst in der Defensive zu sein schien, geht in die Offensive über, schlägt seinem Gegner in den Bauch, während der Gegner seiner Rücken krümmt, den Kopf zum Boden neigt und mit den Armen nach oben ausweicht. Wird die Skulptur um 180 Grad gedreht, dann ist dieselbe Silhouette zu sehen, nur haben die Figuren ihre Seiten verkehrt. Wird die Skulptur in einem Winkel zwischen 0 und 90 Grad gedreht, dann werden die Implikationen des Skulpturenkonzepts evident.

5.5.3 Zwei verschiedene Ansichtsseiten des Motivs als Silhouetten in der Skulptur am Beispiel der Skulptur „Lady on ladder“

In der Abbildung ist eine steile Treppe zu sehen, die im aufrechten Gang nicht überwunden werden kann. Sie beginnt an einer Ecke der Grundfläche. Die Stufen liegen leicht versetzt übereinander, so daß die Treppe schräg auf der Grundfläche steht. Die Treppe geht als Schräge nicht über die Ränder der Grundfläche hinaus. Die Figur steht mit dem linken Bein auf der zweiten Stufe, das rechte hängt frei im Raum. Mit den Händen hält sie sich an der Treppe fest, was in der Skulptur nur angedeutet wird. Der Körper der Figur nimmt die Form der Treppenstufen auf. Da die horizontale Fläche der letzten Stufe im Schatten liegt und somit auch die Form dieser Stufe im Körper der Frau, erscheint ihr linker Unterarm wie abgehackt. In einer frontalen Konfrontation mit der Silhouette wäre die Stufenform im Körper der Figur nicht mehr zu bemerken. Es erschiene die Silhouette einer Frau, die die Treppe hinaufsteigt. Die Treppenstufen sind in zweifacher Hinsicht versetzt positioniert: Einmal in der Form der Silhouette, einmal im Skulpturenvolumen. In Frontalansicht wäre die versetzte Positionierung der Treppenstufen im Skulpturenvolumen nicht mehr zu erkennen, es bliebe also nur noch die versetzte Positionierung der Treppenstufen in der Silhouette. Stünde der Rezipient frontal hinter der Frau, so verschwände die Frau vor der Treppe, da sie die Stufenform in ihrem Körper aufnimmt und somit von der Treppe determiniert wird.

5.6. Resümee

Alle Film-Skulpturen werden gebildet durch zwei Silhouetten, die in einem Winkel von 90 Grad aufeinanderstehen. Diese Silhouetten bilden sich im Block der Skulptur durch. Somit ist jede Figur in der Skulptur eine Mischung aus den beiden Silhouetten. Nur durch die frontale Ansicht einer der Silhouetten gewinnt sie ihre Kontur. Aus naher Schrägsicht jedoch werden die Implikationen des Skulpturenkonzepts evident als vorerst irritierend verfremdete Konfigurationen. Doch diese haben ihr System, sie sind durch das Konzept determiniert.

Dabei sind die Film-Skulpturen in drei Kategorien zu unterteilen:

Die skulpturbildenden Silhouetten können ganze Bewegungsphasen repräsentieren, wie es z.B. bei der Skulptur „Ascending-Descending“ der Fall ist. In der zweiten Kategorie repräsentieren die skulpturbildenden Silhouetten jeweils eine Sequenz aus einer Bewegungsphase. In diesem Fall ist zu unterscheiden, ob beide Silhouetten nur eine Figur repräsentieren oder mehrere. Wenn sie mehrere repräsentieren, wird der multiplikatorische Aspekt der Skulpturenkonzeption besonders evident. Ist der Rezipient nicht frontal mit den Silhouetten konfrontiert, so ist jede Figur in zwei Aktionen involviert. Eine dritte Kategorie wird gebildet durch die Film-Skulpturen, die von zwei Seiten ein und denselben Moment abbilden. Bei dieser Kategorie wird mit den motivischen Möglichkeiten gespielt, wie es z.B. bei der Frau auf der Treppe der Fall ist. Die Foto-Serien von Eadweard Muybridge dienen als Vorlage und werden leicht verändert übernommen. Die erste und letzte Kategorie der Film-Skulpturen nehmen die methodische Exposition der Serien-Fotos von Eadweard Muybridge auf, indem sie entweder eine ganze Bewegungsphase repräsentieren oder einen Moment von verschiedenen Standpunkten aus.

5.7. Die Film-Skulpturen und das Absurde Die höchste Figur in „Ascending-Descending“ und der absurde Mensch

Bei fast allen Beschreibungen wurde die Spaltung erwähnt, die anhand einzelner Figuren in den Abbildungen besonders deutlich wird. Hierzu gehört die höchste Figur in der Skulptur „Ascending-Descending“ (Abb.). Die Spaltung besteht im gleichzeitigen Auf- und Abstieg der Figur. In dieser Spaltung wird der Widerspruch der Figur visualisiert, daß sie in zwei Aktionen gleichzeitig involviert ist. Dieser Widerspruch ist jedoch verankert und aufgelöst in der Figur selbst, die ihn „zusammenhält“. In diesem Sinne ist auf diese Figur der Camus'sche Begriff des „Absurden“ zu übertragen. Denn das „Absurde“ ist ein Zwiespalt und entsteht durch die Gegenüberstellung der verglichenen Elemente¹⁰⁹. Diese Gegenüberstellung vollzieht sich in der Figur selbst, sie ist keine mentale Konstruktion. Das Absurde ist wie bei Camus auch in der Figur unteilbar. Wenn die Figur nur in

¹⁰⁹ Zum Begriff des Absurden s. Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos, Hamburg 1959, S.29-31.

die Aktion einer Silhouette involviert wäre, so wäre auch die Absurdität preis gegeben. Dieser Sachverhalt läßt sich auf alle Figuren der Film-Skulpturen übertragen, da jede Figur diese Spaltung aufweisen muß, wenn sie in den Silhouetten in insgesamt zwei Aktionen gleichzeitig involviert ist. In der Abbildung stellt sich die Skulptur „High Jump“ so dar, daß beide Silhouetten in etwa nachzuvollziehen sind, so daß die Spaltung der Figur evident wird. In der Skulptur „Boxing“ wird die Spaltung besonders deutlich durch die Eckfigur in der dritten Abbildung der ersten Zeile.

Einzuschränken wäre diese Feststellung der Spaltung höchsten bei den Film-Skulpturen, die in den skulpturbildenden Silhouetten ein Motiv zeigen, nur aus verschiedenen Standpunkten, weil hier in der Handlung die Einheit der Figur partiell hergestellt ist.

Darüberhinaus repräsentieren die Figuren in „Ascending-Descending“ das Paradigma des absurden Menschen im Sinne Camus'. Da die Figuren jeglicher Individualität und somit auch jedes Minenspiels entbehren, nehmen sie ihr Schicksal hin, ohne auch nur eine Miene zu verziehen. Sie haben sich mit ihrem Schicksal abgefunden und verweigern sich nicht der Absurdität, ständig die Treppe hinauf- und hinunterzuschreiten. Somit wird die Absurdität zusätzlich deutlich durch die beiden Silhouetten, die die ganze Bewegungsphase des Abstiegs und Aufstiegs repräsentieren. Daß zusätzlich jede Figur durch beide Bewegungsphasen geformt ist, bedeutet, daß jeder Figur die Absurdität immanent ist.

Während die Figuren die Treppe hinaufsteigen, müssen sie sich auf ihre physische Anstrengung konzentrieren. Erst beim Abstieg können sie sich ausruhen und sich ihres Schicksal gewahr werden. Beide Phasen nehmen die Figuren jedoch hin, ohne eine Miene zu ziehen. Diese Hinnahme der Absurdität repräsentiert den Sieg über sie. Der Sieg wäre negiert, wenn die höchste Figur z.B. auf der obersten Stufe säße, um sich auszuruhen. Dann wäre ihre Absurdität ausgelöscht. Dabei ist die höchste Figur die heroischste, nicht nur weil sie auf dem höchsten Punkt steht, sondern auch, weil sie fast nur noch Figur ist und sich in ihrer realen Plastizität von der Silhouette befreit hat.

5.8. Komik in den Film-Skulpturen

Die Skulptur „Leapfrog“ (Abb.) zeigt in zwei Silhouetten den bei Kindern beliebten Bocksprung. In der Abbildung sind die beiden skulpturbildenden Silhouetten zu errahnen, da die Skulptur in naher Schrägsicht abgebildet ist. Die linke Seite der Skulptur in der Abbildung zeigt die Figuren von der Seite, die rechte von hinten.

Die untere Figur hat einen gekrümmten Rücken und einen nach unten geneigten Kopf. Die Arme verhalten sich parallel zum Oberkörper, zwischen ihnen und dem Körper ist ein bißchen Platz. Von der Seite sehen die Arme aus wie Flügel, wobei der untere Rand leicht nach außen gekrümmt ist. Im vorderen Teil des unteren Randes ist ein kleiner Einschnitt. Die obere Figur vollzieht gerade den „Leapfrog“. Der Oberkörper ist nach vorne geneigt, die Beine sind angezogen, der Arm stellt eine Verbin-

dung zwischen Ober- und Unterkörper dar. In der Silhouette sind die Umrisse beider Füße zu sehen. Die Silhouette des Fußes ist leicht nach außen gekrümmt, eben wie die Silhouette des Armes der unteren Figur, die sich auf gleicher Höhe befindet. Hinter der Silhouette des Fußes setzt sich das Skulpturenvolumen fort. Zu sehen sind jedoch nicht die Beine als zwei symmetrische Konfigurationen, sondern als eine Fläche, charakterisiert durch einen Schnitt, der in seiner Ausdehnung identisch ist mit der Lücke zwischen Arm und Oberkörper der unteren Figur. In frontaler Gegenüberstellung wäre der Arm der unteren Figur nicht wahrnehmbar, er würde determiniert durch die Silhouette des Oberkörpers. Von hinten wären die Beine der oberen Figur nicht zu sehen, sie verschwänden hinter dem Oberkörper der unteren Figur.

Diese Skulptur überkarikiert die Komik, die schon der zugrundeliegenden Foto-Serie immanent ist. Die fotografische Methode von Eadweard Muybridge stellte sich zu Anfang die Aufgabe, Bewegung analytisch zu fixieren. Somit waren die Foto-Serien ein Hilfsmittel für Maler und Wissenschaftler, die an Bewegung interessiert waren. In der zweiten Phase der seriellen Foto-Produktion evozierten viele Motive die Frage, inwiefern sie wissenschaftlichen, „ernsthaften“ Zwecken dienen könnten. Sie evozieren somit gleichzeitig die Vermutung, daß die serielle Foto-Produktion zum Selbstzweck geworden ist. Die Komik der Foto-Serie „Leapfrog“ wird erzeugt durch den Kontrast von hoch-professionalisiertem, wissenschaftlichem, sterilem Darstellungsmodus und der Banalität der Aktion, im Falle des „Leapfrog“ handelt es sich schließlich um ein Kinderspiel. In den Film-Skulpturen wird der Darstellungsmodus der Foto-Serien skulptural weiterentwickelt. Die Sterilität ergibt sich aus der Skulpturenkonzeption, in der die Rolle der formenden Künstlerhand so weit wie möglich minimiert wird. Die Film-Skulpturen folgen in ihrer Konzeption logischen Prinzipien, sind vielleicht insofern wissenschaftlich, als sie nicht ahnbare Sachverhalte explizieren, die Resultat der Skulpturenkonzeption sind. Trotzdem dienen sie keiner Wissenschaft, sind von vornherein Selbstzweck. Somit wird in der Skulptur „Leapfrog“ der Selbstzweck der zugrunde liegenden Foto-Serie karikiert, was verstärkt wird durch das strenge und logische System der Skulpturenkonzeption, aus der der sterile Darstellungsmodus einer banalen Aktion resultiert. Der Kontrast zwischen der strengen Logik des Darstellungsmodus und Banalität der Aktion der Foto-Serie wird hier aufgenommen und insofern weiterentwickelt, als die Film-Skulpturen von vornherein Selbstzweck sind im Gegensatz zu den Foto-Serien von Eadweard Muybridge.

5.9. Bewegung in den Film-Skulpturen

Die Figuren in den Film-Skulpturen sind dynamisch, da sie aus naher Schrägsicht durch die Dynamik zweier Bewegungssequenzen geformt sind. Diese duale Durchformung der Figuren im Skulpturenvolumen impliziert streifenähnliche Ein- und Ausformungen, wie es z.B. am Kopf der Figur der Skulptur „High Jump“ der Fall ist. Diese Streifen könnten auch die statische Artikulation der Trans-

formation des menschlichen Körpers während seiner Bewegung in Raum und Zeit verdeutlichen. Jedoch sind diese Durchformungen Ergebnis des Skulpturenkonzeptes und resultieren nicht aus der lokalen und situativen Gestaltung des Künstlers. Nach der Auswahl der Silhouette ist auch das skulpturale Ergebnis schon bestimmt. Diese dynamistische Ästhetik wird also automatisch erzeugt, ist eine Implikation der Skulpturenkonzeption, im Gegensatz zu den Skulpturen von Umberto Boccioni, der die dynamistische Ästhetik durch die lokale und situative Gestaltung zu visualisieren versuchte, wie z.B. in der Skulptur „Einmalige Formen in der Kontinuität“ (Abb. 49). Zu sehen ist eine menschliche Figur in weit ausladendem Schritt. Sie weist keine klare Kontur auf, da ihr Körper umgeben ist von Ausformungen, so daß der Eindruck entsteht, die Figur würde brennen. So könnte die Form auf der Hinterseite der Wade, die aussieht wie ein Delphinkopf, auch eine Flamme sein. Der Oberkörper ist charakterisiert durch eine schraubenähnliche Winde. Dem Titel jedoch ist zu entnehmen, daß es sich nicht um Flammen handeln kann, sondern um die statische Darstellung des Transformationsprozesses eines Körpers in seiner Bewegung in Raum und Zeit.

In den Film-Skulpturen wird die dynamische Implikation automatisch erzeugt durch die Vermischung der beiden Silhouetten, die auch Transformation bedeutet. In der Skulptur von Umberto Boccioni wird die Visualisierung der Transformation nicht automatisch erzeugt, sondern durch die situative und lokale Gestaltung des Künstlers. Somit ist die skulpturale Schilderung der Transformation bei Boccioni schon Interpretation, wie eine Transformation des Körpers in Raum und Zeit statisch aussehen könnte. Bei den Film-Skulpturen von Klaus Kammerichs ist diese Transformation keine Interpretation, sondern Tatsache. Diese Transformation thematisiert die Bewegung des Körpers in Raum und Zeit, da die beiden Silhouetten zwei verschiedene Sequenzen eines Bewegungsablaufes repräsentieren. Diese Sequenzen sind Ausschnitte aus einer Bewegungsphase, die in Raum und Zeit stattgefunden hat.

5.10. Kinetisierung des Betrachters

Die Titulierung der Werkgruppe „Film-Skulpturen“ rekurriert zum einem darauf, daß die bewegungsanalytischen Foto-Serien als Vorläufer des Films gelten, zum anderen auf die Rolle des Betrachters im Rezeptionsprozeß.

Das Konzept der Film-Skulpturen ist empirisch erfahrbar. Wie bei der Film-Skulptur „Ascending-Descending“ gezeigt wurde, kann das Konzept in der Abbildung rekonstruiert werden aus der systematischen Betrachtung. Vor der Betrachtung eines Originals vollzieht sich die ästhetische Erfahrung der Film-Skulpturen und ihrer Konzeption in dem Ineinandergreifen von aktiver mentaler und physischer Rezeption. Durch die Bewegung um das Objekt werden abwechselnd die Silhouetten und verfremdeten Konfigurationen der Skulptur deutlich. Gleichzeitig muß die Wahrnehmung des Betrachters filmisch geschult sein, um die Silhouetten als Sequenzen einer Bewegungsphase zu

identifizieren. Das Verhältnis von Betrachter und Film wird bei den Film-Skulpturen ins Gegenteil verkehrt: Auf der Leinwand findet die Aktivität statt, der Betrachter kann an den Sitzplatz „gefesselt“ diese Aktivität nur visuell verfolgen. Bei den Film-Skulpturen ist der Betrachter aktiv, die Film-Skulptur bleibt still auf der Stelle stehen. Somit wird der Betrachter kinetisiert, der in seiner aktiven Rezeption wiederum das Objekt kinetisch erlebt. In dieser Kinetisierung ist jedoch eine kontemplative Haltung nicht möglich.

5.11. Zur skulpturalen Ästhetik in den Film-Skulpturen

In den Film-Skulpturen von Klaus Kammerichs wird der spezifische Darstellungsmodus der Foto-Serien aufgegriffen und weiterentwickelt.

Die Menschen auf den Fotografien von Muybridge sind meistens nackt oder sehr spärlich bekleidet, wie z.B. auf den Foto-Serien von Sportlern (Abb.). Sie werden

reduziert auf ihren Körper und dessen Bewegung. In diesem reduzierten

Formenrepertoire konstituiert sich ihr modellhafter Charakter oder die nüchterne Darstellung, die im Dienste der schematischen Bewegungsfotografie steht. Diese Modellhaftigkeit kann aber auch als eine eigene Form der Ästhetik gelesen werden. Mit der Reduzierung des menschlichen Motivs auf dessen pure physische Gestalt wird sozusagen die Essenz einer allgemeinen Körperlichkeit dargestellt, die auch als Idealität bezeichnet werden könnte. Die Abstraktion von allen individuellen Manifestationen in der Darstellung des menschlichen Körpers durch Reduzierung der Form führt also zum einem zur Darstellung eines idealischen menschlichen Körpers, zum anderen zu dessen modellhafter Konstruktion. Somit greift Muybridge wahrscheinlich unbeabsichtigt in seinen Fotomontagen ein künstlerisches Darstellungsmittel auf, das schon in den Skulpturen der klassischen Antike zu finden ist, wie zum Beispiel bei „Poseidon von Kap von Artemisias“ (Abb.51) oder dem „Diskobol“ (Abb.52). Hierin könnte die Faszination begründet sein, die von

den Fotomontagen ausgeht, da die Darstellungsweise von Muybridge archetypische

Formen revitalisiert, an denen eine geschichtliche Kontinuität erscheint, in die auch der „Diskobol“ oder der „Poseidon“ aus der klassischen Antike gereiht werden können. In der Skulptur der „Man throwing a Spear“ (Abb.53) von Klaus Kammerichs wird

die schematische Reduzierung auf die physische Gestalt in ihrer Modellhaftigkeit durch die Silhouetten radikalisiert und zur Kunstform erhoben.

5.12. Kunsthistorische Kontextualisierung

Man könnte sagen, daß in den Foto-Serien von Muybridge, die ein Motiv in einem Bewegungsmoment aus verschiedenen Seiten zeigen, das Prinzip der Mehransichtigkeit visualisiert wird. Dieses Prinzip verankert sich durch dessen Tradierung und Diffusion in den Wahrnehmungsstrukturen der

Menschen zu festgefügtten Dispositionen. Die Externalisierung dieser Verankerung könnte sich in den simultanperspektivischen Bildern Picassos manifestieren. Bei dem „Bildnis von Dora Maar“ von 1937 (Abb.) z.B. handelt es sich um eine gleichzeitige Darstellung mehrerer Ansichten des Motivs: Der Kopf seiner damaligen Lebensgefährtin ist zugleich von vorne und im Profil zu sehen. Auch der analytische Kubismus bei Picasso könnte zumindest partiell als Manifestation der neuen Seherfahrung bezeichnet werden, die durch die Montagen von Muybridge initiiert worden ist. Sein „Kopf“ von 1909 (Abb.) ist in viele Facetten zerlegt, wobei das Naturvorbild noch eindeutig zu identifizieren ist. Dieser Prozeß entwickelt eine Eigendynamik, so daß z.B. in seinem Bild „Frau mit Mandoline“ von 1910 (Abb.x) das Motiv bis zur Unkenntlichkeit in seine kubistischen Einzelteile zerlegt ist. Diese Konzeption des simultanperspektivischen Kubismus ist auch in den Film-Skulpturen von Klaus Kammerichs wiederzufinden, da zwei Silhouetten als Facetten eines Motivs gleichzeitig in einer Skulptur gezeigt werden. Diese Simultanität kann jedoch durch die Dreidimensionalität des Objekts nur sukzessive erfahren werden. Dabei gibt es in den Film-Skulpturen drei verschiedene Formen von simultaner Darstellung: Es können zwei Silhouetten eines Motivs in einem Bewegungsmoment simultan dargestellt werden, zwei Silhouetten eines Motivs in verschiedenen Bewegungsmomenten, oder zwei verschiedene Bewegungssequenzen, die die sukzessive aufeinander folgenden Bewegungsmomente visualisieren.

Bei den Foto-Serien von Muybridge, den simultanperspektivischen Bildern Picassos und den Film-Skulpturen von Kammerichs wird die kontemplativ-ruhende Haltung aufgebrochen: Bei Muybridge und Picasso durch die Dynamisierung des Blicks. In den Fotoserien entspricht dem Standpunkt der Kamera der Standpunkt des Betrachters. Wegen der bildparallelen Erfassung des Motivs wurden die Foto-Serien nicht von einem Standpunkt aus aufgenommen. Jedem Bild entspricht ein neuer Kamerastandpunkt. Genauso muß der Betrachter seine Position mit jedem Bild mental verschieben. Durch diese Verschiebung gibt es bei der Rezeption einer Foto-Serie also so viele Standpunkte, wie es Fotos gibt. Dadurch entbehren die Foto-Serien eines Schwerpunktes. Picasso nimmt dieses Prinzip auf. Wird in den Foto-Serien von Muybridge mit jedem Bild eine neue Facette des Motivs gezeigt, so wird diese Pluralität an Facetten bei Picasso in einem Bild gebündelt.

Bei den Film-Skulpturen von Kammerichs wird die Dynamisierung gebunden an eine Dynamisierung des Körpers, da der Betrachter seinen Blick mit seiner physischen Bewegung immer neu auf die Skulptur abstimmen muß.

Man könnte abschließend zur kunsthistorischen Kontextualisierung sagen, daß in den Film-Skulpturen die Konzeptionen des Futurismus und des Kubismus aufgenommen und weiterentwickelt werden.

Nachwort und Ausblick

In eine umfassende wissenschaftliche Untersuchung, die den Rahmen einer Magisterarbeit sprengen würde, gehörte auch die Besprechung der großformatigen Skulpturen im öffentlichen Raum, die hier nur am Beispiel der „Hand mit Zeichenstift“ (Düsseldorf) behandelt worden sind.

In „Five Columns for a Native American“ (Abb. 57) in Bad Segeberg am Ufer des Großen Segeberger Sees, zum zehnjährigen Jubiläum des Schleswig-Holstein-Festivals in Auftrag gegeben, sprengt Kammerichs das Prinzip der großen monolithischen Foto-Skulptur im wahrsten Sinne des Wortes, indem er das „Porträt“ eines alten nordamerikanischen Indianers, das seinerseits ein historisches Fotodokument ist, in fünf gleich hohe, weit überlebensgroße Säulen aus rotsandsteinfarbenem Beton aufteilt, die sich von einem bestimmten, weit entfernt gelegenen Standpunkt zu einer imponierenden Gesichtslandschaft zusammenfügen.

Kammerichs wird hier vielleicht zum ersten Mal in seinem Gesamtwerk direkt politisch. Er nimmt den geographischen Standort der Skulptur – Bad Segeberg ist die Stadt der „Karl-May-Festspiele“ mit Pierre Briece in der Rolle des Indianers Winnetou – zum Anlaß, die Tragödie der nordamerikanischen Urbevölkerung skulptural zu verdeutlichen. Die relativ weite Entfernung, die der Betrachter am Ufer des Sees entlangwandernd zurücklegen muß, um das Gesicht vollständig erkennen zu können, verhält sich analog zum weiten Zurückliegen jener Epoche, in der die nordindianische Kultur noch intakt war. Das Klischee des jugendlich-athletischen Helden Winnetou, wie wir es aus Karl-May-Büchern und –Verfilmungen kennen, wird durch diese Skulptur aufgebrochen. Zu sehen ist ein altes, schmerzverzerrtes Gesicht mit tiefen Furchen, die amerikanische Landschaftsphänomene wie den Grand Canyon aufnehmen.

Das Motiv des durch die amerikanische Zivilisation unterdrückten Indianers taucht übrigens auch in der Graphik-Serie „Test the West“ oder „Red Indian I – V“ auf, in der Kammerichs Motive aus der amerikanischen Zigaretten-Werbung mit historischen Indianer-Porträts collagiert.

Ebenfalls in dieser Arbeit nicht besprochen wurde „Beethon“ (Abb.), eine monumentale Foto-Skulptur aus dem Jahr 1986. Es handelt sich um eine Auftragsarbeit zum Bonner Beethovenfest. Standort ist eine große Wiese vor der Beethovenhalle in der Nähe des Rhein-Ufers. – Als Vorlage für die Skulptur diente ein zeitgenössisches Beethoven-Porträt des Wiener Malers Joseph Anton Stieler – „das“ klassische, in die Beethoven-Biographik eingegangene Porträt schlechthin: der wilde Meister der strengen Töne, mit zerzausten Locken und hochgeschlagenem Künstlerkragen. Sicherlich hätte es noch andere, künstlerisch wertvollere Beethoven-Porträts gegeben, in denen der Komponist weniger klischeehaft und vielleicht authentischer erscheint: mit weicheren, ins Melancholische spielenden

Gesichtszügen. Es ging Kammerichs aber gerade um die Wiedererkennbarkeit des visuellen Klischees, das in seiner Härte und vermeintlichen Männlichkeit zu einem anderen Klischee passt, dem von der Härte und Entschlossenheit der Musik Ludwig van Beethovens, wie es sich z.B. in den Eck-sätzen der 5. Symphonie und des c-moll-Klavierkonzertes widerspiegelt. In vielen seiner langsamen Sätze und Lieder zeigt sich ein ganz anderer Beethoven. Doch ist der introvertierte, melancholische Beethoven im allgemeinen musikalischen Bewußtsein weit weniger präsent als der Meister der mächtigen Töne.

Kammerichs versucht sich diesem Klischee formal anzunähern: durch die Wahl des schwerfälligen Materials, stahlgrauer Beton, durch die Umsetzung des farbigen Ölbildes in ein Schwarz-Weiß-Foto, und schließlich durch die Reduzierung der fotografischen Details auf relativ wenige Schichten in der Foto-Skulptur. „Beethon“ ist also bei weitem nicht so „vielschichtig“ wie die meisten der in dieser Arbeit besprochenen Porträtskulpturen. Die Mutation zum Totenschädel findet in diesem vereinfachten Darstellungsmodus nicht statt.

Allein durch diese Vereinfachung, die zum Teil auch materialbedingt ist – ein Werkstoff wie Beton läßt sich nicht so filigran bearbeiten wie Holz oder Styropor – gelingt die Verdichtung des Beethoven-Kopfes zum Wahrzeichen, in das jeder seine persönliche Interpretation hineinlesen kann.

Interessant ist die Rezeptionsgeschichte der Skulptur: Zunächst von der Presse und vom Kunstbeirat der Stadt Bonn verschmäht, wird sie von der Bevölkerung mehr und mehr angenommen und ins Stadtbild integriert, als Ziel von Ausflügen und Besichtigungen genutzt und als Wahrzeichen verstanden. Auch die städtische Werbung bedient sich ihrer als Motiv für Kommerz und Kitsch, auf Ansichtskarten, Postern, ja sogar auf Pralinenschachteln. Hinter dem Wahrzeichencharakter ist nicht nur die Diskussion um den künstlerischen Wert des „Beethon“ verstummt, sondern auch das kollektive Bewußtsein um die Autorenschaft von Klaus Kammerichs verlorengegangen. „Beethon“ ist ein Stück Volkskultur geworden wie das Lied von der Loreley oder andere Volkslieder, deren Dichter nicht mehr mit den Liedern assoziiert werden. Die hohe soziale Akzeptanz dieser Skulptur zeigt sich unter anderem darin, daß sie in den siebzehn Jahren seit ihrer Aufstellung niemals Opfer von Graffiti-Sprühern geworden ist.

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Skulpturen mit neuen Konzeptionen entstanden, z.B. „Davidvenus“. Es scheint, als ob Kammerichs seine alten Formen- und Bildsprachen zunehmend radikalisiert und durchmischt, ein Prozess, der hier noch nicht abschließend beschrieben werden kann. In „Davidvenus“ vermischen sich die aus blankem Aluminium gefertigten Umrisse des David von Michelangelo und der Venus von Botticelli zu einer einzigen Skulptur, die keinerlei Korpus mehr aufweist, sondern nur aus ihren eigenen Konturen und dem leeren Raum dazwischen besteht.

Mit der zunehmenden Radikalisierung und Politisierung seiner Objekte sucht Kammerichs neue Orte für seine Kunst, Orte außerhalb des tradierten musealen Raumes. Während diese Arbeit entstand, wurden eine Retrospektive seiner Werke in einem neurologischen Therapiezentrum gezeigt, in dem vor allem Personen mit Wahrnehmungsstörungen behandelt werden. Die Fachärzte initiierten diese Ausstellung, damit die Patienten ihre Wahrnehmung an den Objekten trainieren können. Dies wäre sicherlich auch mit Computer-Simulationen möglich. Aber hier geht es um mehr: um Revitalisierung der Freude an der eigenen Wahrnehmung über den Katalysator der Kunst, um das Heranführen von Rezipientengruppen, die noch nie ein Museum betreten haben.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, THEODOR W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. 1966
- ARIÈS, PHILIPPE: Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984
- Ders.: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München 1981
- BARTHES, ROLAND: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985
- Ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 85-150
- BAZIN, ANDRÉ: Ontologie des fotografischen Bildes, In: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1999
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977
- BERGER, PETER L./ LUCKMANN, THOMAS: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M. 1994
- BEYER, ANDREAS: Das Portrait in der Malerei, München 2002
- BONAFoux, PASCAL: Portraits of the Artist. The Self-Portrait in Painting, Geneva 1985
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Das Eisenwalzwerk. in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit (1815-1905), Köln 1996
- BRAUN, GERHARD: Grundlagen der visuellen Kommunikation, München 1993
- BRENNER, CHARLES: Grundzüge der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1996
- BRÜCKLE, WOLFGANG/ ELVERS-SVAMBERK, KATHRIN: Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne, Ostfildern-Ruit 2001
- BUTLER, JUDITH: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.1991
- CABANNE, PIERRE: Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1997
- CALVESI, MAURIZIO: Futurismus, Köln 1987
- CAMUS, ALBERT: Der Mythos von Sisyphos, Hamburg 1959
- CHASTEL, ANDRÉ: L'illustre incomprise Mona Lisa, Paris 1988
- DANIELS, DIETER: Duchamp und die anderen, Köln 1992
- DAVID MITCHINSON (Hg.), Henry Moore. Plastiken, Stuttgart 1981, S.106f.
- DELEUZE, GILLES/BACON, FRANCIS: Logik der Sensation, München 1995
- DELEUZE, GILLES/ GUATTARI, FELIX: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a. M. 1974
- DELEUZE, GILLES/ GUATTARI, FELIX: Tausend Plateaus, Berlin 1992

- DÖRSTEL, WILFRID: Augenpunkt, Lichtquelle, Scheidewand.
Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps, Köln 1989
- DRUDI GAMBILLO, MARIA/ FIORI, TERESA (Hg.): Archivi del Futurismo, Rom 1958
- DUBORGEL, BRUNO: Malevitch. La question de l'icone, Saint-Etienne 1997
- FOUCAULT, MICHEL: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a. M. 1998
- Ders.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971
- FRANKE, HERMANN (Hg.): Lexikon der Physik, Stuttgart 1969, Bd. 2
- FREIER, FELIX: DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992
- FREUD, SIGMUND: Der Witz, Frankfurt a. M. 1971
- Ders.: Zeitgemäßes über Krieg und Tod. In: Studienausgabe Band IX. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt a.M. 1982
- Ders.: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci. In: Studienausgabe Bd. X. Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1982
- HILL, PAUL: Eadweard Muybridge, London 2001
- HORKHEIMER, MAX/ ADORNO, THEODOR W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1971
- JÄGER, CHRISTIAN: Gilles Deleuze. Eine Einführung, München 1997
- JÄGER, GOTTFRIED: Bildgebende Fotografie, Köln 1988
- JÜRGEN HABERMAS: Kritische Theorie und Frankfurter Universität.
In: Ders., Eine Art der Schadensabwicklung, Frankfurt a. M. 1987
- KIRSCHBAUM , ENGELBERT (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1971
- KLAUS KAMMERICHS: Japan 1993 (Ausstellung im Januar 1992)
- KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN (Hg.), Klaus Kammerichs.
Fotoskulpturen. Zeichnungen, Düsseldorf 1975
- LAFORÉ MUSEUM HARAJUKU, TOKIO (Hg.), LOOK x SEE. Klaus Kammerichs, Japan 1993
- LANG, WALTHER K.: Der Tod und das Bild.
Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990, Berlin 1995
- LEXIKONREDAKTION DES VERLAGS F.A. BROCKHAUS (Hg.):
Der Brockhaus der Kunst, Mannheim 2001
- LÜTHY, MICHAEL: Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt a. M. 1995
- MARINETTI, F. T.: Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili. In: Ders, Teoria E Invenzione Futurista, Mailand 1968, S. 65- 69
- MC DONNEL, KEVIN: Der Mann, der Bilder laufen ließ oder Eadweard Muybridge und die 25000\$-Wette, Frankfurt a.M. 1973

- MCLEAN, ALICK: Italienische Architektur des Spätmittelalters. In: Toman, Rolf (Hg.) Renaissance, Köln 1994
- MEYERS LEXIKONREDAKTION (Hg.), Der kleine Duden der Mathematik, Mannheim 1996
- MULLIGAN, THERESE/ WOOTERS, DAVID (Hg.): Geschichte der Photographie. 1839 bis heute, Köln 2000
- NRZ, Der geschichtete Mensch. Galerie Niepel zeigt „Köpfe“ von Klaus Kammerichs, 11.Dezember1971
- NRZ, Von Galerie zur Galerie, 23. Juli 1987
- SAGER, PETER: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973
- SCHNELL, RUDOLF: Medienästhetik. In: Handbuch der Mediengeschichte hg. V. H. Schanze, Stuttgart 2001
- SCHNELLE-SCHNEYDER, MARLENE: Kognitive Aspekte der Fotografie, Zu den Arbeiten von Janzer, HOLZHÄUSER UND KAMMERICHS. IN: GOTTFRIED JÄGER (Hg.), Bildchaffende Konzepte: Janzer/ HOLZHÄUSER/ KAMMERICHS/ SAL, GOTTFRIED JÄGER (Hg), Düsseldorf 1987, S. 22-33
- Dies.: Fotografie und Wahrnehmung, Marburg 1990
- SCHÖTTLE, HUGO: DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1978
- SONTAG, SUSAN: Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1999
- TAWADA, YOKO: Übersetzungen, Tübingen 2002
- THOMAS, KARIN: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1971
- TREUE, WILHELM: Achse Rad und Wagen. Fünftausend Jahre Kultur- und Technikgeschichte, München 1965
- VASARI, GIORGIO: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Künstler, Architekten, Bildhauer und Maler, Straßburg 1916
- VON ZIGLINICKI, FRIEDRICH: Der Weg des Films, Hildesheim 1979
- WISSENSCHAFTLICHER RAT DER DUDENREDAKTION (Hg.): Brockhaus. Die Enzyklopädie. Deutsches Wörterbuch II, Band 29, Leipzig 1996
- WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN (Hg.): Eadweard Muybridge, Stuttgart 1976
- <http://www.garbage.com> (Stand:13.01.2003)
- <http://www.garbage.com> (Stand:13.01.2003)
- <http://www.lyriks.de/Lyriks/display.php?id=3035bc5f30322fa8ee6fc41a28c3f691>
(Stand: 13.01.2003)
- <http://www.lyriks.de/Lyriks/display.php?id=3035bc5f30322fa8ee6fc41a28c3f691>
(Stand: 13.01.2003)

Anhang

1. Tabellarischer Lebenslauf von Klaus Kammerichs
1933 geboren in Iserlohn (Westfalen)
1949-1952 Fotografenleere, danach Arbeit als Bildjournalist
1950 Fahrradtour nach Paris, erste Begegnung mit der Kunst der Moderne
1953 Teilnahme an einem Seminar über „subjektive Fotografie“ bei Otto Steinert in Saarbrücken
1954 erste Beteiligung an der „Photokina“ in Köln
1956 Studium der freien Kunst bei Otto Pankok und Otto Coester an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
1968 Produktion der ersten Foto-Skulptur, realisiert in Kunststoff
1971 erste Einzelausstellung in der Galerie Niepel, Düsseldorf
1974 Einzelausstellung im Museum Reuchlinhaus, Pforzheim
Produktion der ersten Film-Skulptur
seit 1975 Aufträge von öffentlicher Seite, Produktion von Skulpturen für den öffentlichen Raum
1973 Professor an der Fachhochschule Düsseldorf
1978-1980 Dekan des Fachbereichs design
1980-1984 Prodekan
2. Einzelausstellungen
1971 Galerie Niepel, Düsseldorf
1973 Galerie Küppers, Neuss
1974 Kunstverein Pforzheim
1975 Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
1976 Gallery 44, Kaarst
1977 städtische Sammlungen, Duisburg-Rheinhausen; Heidelberger Kunstverein
1978 Galerie Niepel, Düsseldorf
1979 Un autre Relief (mit Patrick Cadier)
1981 Stadtmuseum, München
1984 Galerie Niepel
2003 Neurologisches Therapiezentrum, Köln
3. Partizipation an Gruppenausstellungen (Auswahl)
1954 Deutsche Bilderschau, photokina, Köln
1956,1958 Jugend fotografiert, photokina, Köln

- 1971 Darstellende Künstler in der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts, Hamm, Iserlohn, Soest
- 1971,1971, Kunstmarkt Köln (bei Galerie Niepel und Gallery 44)
1973,1977
- 1973,1976, Kunstmarkt Düsseldorf IKI (bei Galerie Küppers und Gallery 44); reale und irreale Räume,
1978
Galerie Falazik, Neuenkirchen
- 1974,1976, Westdeutscher Künstlerbund, Karl-Ernst-Osthausmuseum, Hagen; Signale, Galerie Fala-
1979,1983
zik, Neuenkirchen; Galerie T, Amsterdam
- 1975 Photography as Art – Art as Photography, Chalon-sur-Saone und Schloß Bellevue, Kassel
- 1976 Schuhwerke – Aspekte zum Menschenbild, Kunsthalle Nürnberg; nachbarschaft, Kunst-
halle Düsseldorf; Handzeichnungen nach '45, IKI Düsseldorf
- 1977 Internationale Kunstmesse , Künstlerhaus Wien; de Fiets, Museum Boymans – van Beu-
ningen, Rotterdam und Casino Knokke
- 1978 Sport und Kunst, BASF, Ludwigshafen; Thema Heidelberg, Kunstverein und Montpellier
- 1979 Stadthalle Wilhelmshafen; 1919-1979, Stadtmuseum München
- 1979,1980, Große Düsseldorfer Kunstausstellung
1983,1984
- 1980 Anspruch und Beweis, Dürerhaus, Nürnberg; Wasser, Galerie der Berliner Festspiele
- 1981 Freunde, Kunsthalle Recklinghausen; Borussia..., Künstlerhaus Bethanien, Berlin;
- 1989 Illusion Exhibition, Tokyo, Osaka, Saporro Yokohama; black & white (mit Fontana, Hee-
rich, Luther, Piene u.a.), Gallery 44, Kaarst
- 1983 Lichtsprache, Galerie Jesse, Bielefeld
- 1984 Internationale Realisten (mit Grützke, Ungerer, Morgan u.a.), Kunstzone beim World-
Team-Cup, Düsseldorf, Galerie Ilverich)
- 1985 Parallaxis, Goethe-Institut, Thessaloniki
4. Skulpturen von Klaus Kammerichs in privaten und
öffentlichen Sammlungen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen
Kulturminister des Landes NW
Pop-Sammlung Beck, Düsseldorf;
Artothek Düsseldorf
Stadtmuseum München
Stadtmuseum Düsseldorf

Lebenslauf



Lilli Weissweiler, geboren am 30. März 1978 in Bonn

Vater Herribert Roitzheim, „Hausmann“

Mutter Eva Weissweiler, promovierte Musikwissenschaftlerin, Journalistin, Schriftstellerin, Pressesprecherin des Deutschen Schriftstellerverbandes, Vorsitzende des Kölner Schriftstellerverbandes, Drehbuchautorin, Redakteurin

Bruder Nikolaus Weissweiler, geboren am 31. Oktober 1972, Kochlehrling

1. Schulbildung

1984-1988 Grundschule, Köln

1988-1994 Schillergymnasium, Köln

1994 mittlere Reife im externen Prüfungsverfahren, Köln

1994-1997 arbeitete ich als Koch im Restaurant Tafelspitz, Köln

1998 Abitur im externen Prüfungsverfahren, Köln

2. Studium in Frankfurt am Main

WS 1998/99 Fächer Kunstgeschichte und Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie, beides im Hauptfach

SS 2000 Grundstudium in Kunstgeschichte abgeschlossen bei Prof. Dr. Alessandro Nova

WS 2001/02 Grundstudium in Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie abgeschlossen bei Prof. Dr. Gisela Welz

SS 2002 Anmeldung zur Magisterarbeit und -Prüfung

3. Tätigkeiten neben dem Studium

SS 2000 Beiträge über Kunst und Architektur von 5-10 Minuten für die Deutsche Welle und WDR
Koautorin für das musikwissenschaftliche Buch „Ausgemerzt“ von Dr. Eva Weissweiler
Autorin für die musikwissenschaftliche Publikation „Rhythm Songbook“ zusammen mit Claus Lippert

4. Besondere Auszeichnungen

WS 2001/02 Auszeichnung „für besondere Studienleistungen“ für das Referat bzw. die Hausarbeit „Künstlerpaare: Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle“