

Zweifaches Sehen

Die Photopictures von Marc Lüders

Carl Robinson, 2017

Übersetzung:
Andreas Münzner, Hamburg, 2018

Marc Lüders (geb. 1963) ist ein Künstler, der direkt auf Fotografien malt. Anders als bei seinem Landsmann Gerhard Richter (geb. 1932), der in seinen „übermalten Fotografien“ Farbe auf den Aufnahmen verstreicht, ist Lüders' Malerei auf Fotoabzügen eine *gegenständliche*.¹ Das Bemalen von Fotografien lässt sich zwar in der Tradition der Mischtechnik² verorten, doch wenn Lüders Fotografien mit *gegenständlicher* Malerei kombiniert, dann schafft er damit Bilder, die eine Synthese, eine Einheit, ein Ganzes bilden. Im Fokus dieser Bilder steht zumeist die einsame Gestalt – Frau, Mann oder Objekt (Abb. 9.1-9.3) –, die Fragen der existentiellen Isolation und der Stellung des Selbst in der Welt aufwirft und bereits allein würdiger Gegenstand interessanter Untersuchungen wäre. In diesem Essay möchte ich mich jedoch darauf konzentrieren, wie die bemalten Fotografien von Lüders den Blick des Betrachters verändern, wenn man diese bemalten Fotografien im Besonderen und allgemeiner gegenständlich übermalte Fotografien betrachtet.

Durch die Vereinigung von Malerei und Fotografie mit ihren unterschiedlichen Materialeigenschaften, Herstellungsverfahren und kunstgeschichtlichen Hintergründen erforscht Lüders die gegenseitigen Beziehungen der beiden Medien. Um diesen Bezug zu verstärken, hat Lüders seine Arbeiten „*Photopictures*“ genannt. Den zweiten Wortteil leitet der Künstler aus dem lateinischen Begriff „*pictura*“ ab, was so viel heißt wie Malerei und Bild und in der deutschen Pluralbildung dann

¹ Die „übermalten Fotografien“ Richters verweisen ausdrücklich auf die *physischen* Unterschiede zwischen Farbanstrich und fotografischer Unterlage. Dabei werden allerdings auch Unterschiede der beiden Medien thematisiert: Ausdruck und mechanischer Prozess, Opazität und Transparenz, Abstraktion und Gegenständlichkeit usw. Siehe: Gerhard Richter et al., *Gerhard Richter: Übermalte Fotografien* (Stuttgart: Hatje Cantz, 2008).

² Das Aufbringen von Farbe und die Bearbeitung von Fotografien mit anderen „herkömmlichen“ Techniken wurden seit Anfang des 20. Jahrhunderts praktiziert, doch es ist wohl Marcel Duchamp (1887-1968), der mit *Pharmacie* (1914) das erste Werk dieser Art hervorbrachte, indem er Farbtupfer auf eine fotografische Reproduktion applizierte. Duchamp verfeinerte die Technik des Übermalens von Fotografien sodann in seinem *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 3* (1916).

„Picturen“ ergibt.³ Durch die Bildung eines Kompositums mit „Photo“ verweist Lüders sowohl auf die Verbindung der beiden Medien als auch auf die Machart der Bilder. Nach meinem Dafürhalten steht das Werk von Lüders jedoch eindeutig für die Praxis der Malerei: Er denkt bei der Konzeption der Fotoaufnahmen, die später bemalt werden, als Maler. Zwar oszillieren bei der Schaffung des Werks Ideen und Handeln zwischen denjenigen des Malers und des Fotografen, doch die zentrale Stellung der Malerei im Schaffensprozess weist diese Bilder zunächst einmal als Gemälde aus.⁴



Abb. 9.1. Marc Lüders, *Figur 814-12-2*, 2016, Öl auf C-Print, 85 x 57 cm. Copyright Marc Lüders

³ Das Wort „Photopicturen“ ist eine Zusammenfügung aus zwei Wörtern, dem deutschen „Photographie“, das aus dem Griechischen gebildet wurde, und dem lateinischen „pictura“ (Malerei, Gemälde). In der deutschen Pluralbildung ergibt sich dann „Photopicturen“. [Anm. d. Übers: in Absprache mit dem Künstler leicht abweichend vom Original.]

⁴ Lüders hat seine künstlerische Karriere als Maler begonnen.



Abb. 9.2. Marc Lüders, *Figur 873-6-1*, 2017, Öl auf A1A-print, 40 x 23 cm. Copyright Marc Lüders



Abb. 9.3. Marc Lüders, *Objekt 465-3-6*, 2005, Öl auf C-Print, 17,5 x 12,5 cm. Copyright Marc Lüders

Lüders verfolgt in diesen Arbeiten, in denen er einen einzelnen gemalten Gegenstand aus einer Welt in eine andere (fotografierte) setzt, zwei Narrative: das Narrativ des Bildinhalts und das Narrativ des Zusammentreffens zweier unterschiedlicher Medien.⁵ Aus diesem Grund hat der Betrachter sowohl die im Bild dargestellte Szene zu interpretieren als auch gleichzeitig das Zusammenspiel von Malerei und Fotografie. Dies wirft konzeptuelle Fragen darüber auf, was im Werk wirklich gezeigt wird, und ihre Beantwortung kann bei der Deutung helfen, was bei diesen Bildern eigentlich mit der Wahrnehmung passiert. Die Untersuchung einiger Kunstwerke von Lüders erlaubt Rückschlüsse darüber, wie wir Bilder im Allgemeinen betrachten wie sich unser Blick und unsere Wahrnehmung im Besonderen mit der Oberfläche und dem Inhalt von Bildern befassen. Des Weiteren bietet das Werk von Lüders durch die Vereinigung von Malerei und Fotografie im selben Bild die Gelegenheit, die Unterschiede zwischen der Wahrnehmung gemalter Bilder und fotografischer Bilder getrennt sowie zusammen zu analysieren.

Um einige der Komplexitäten solcher Betrachtungsweisen zu entwirren, kann es hilfreich sein, Richard Wollheims (1923-2003) Theorie der *Twofoldness* beizuziehen, welche die Wahrnehmungserfahrung bei der Bildbetrachtung beschreibt.⁶ Dieser Essay wird Wollheims Theorie deshalb auf zwei Bildtypen von Lüders anwenden: auf seine *Figuren* (die in ihrer Verwendung der menschlichen Gestalt, die in eine erkennbare Umgebung gesetzt wird, unmittelbarer und erkennbarer gegenständlich sind) und auf seine *Objekte* (scheinbar abstraktere Arbeiten, die das Sehen vor ganz andere Herausforderungen stellen).

Zweifache oder dreifache Wahrnehmung

Wollheims Theorie des „*seeing-in*“ besagt, dass wir bei der Betrachtung von Darstellungen wie etwa von Gemälden eine zweifache visuelle Erfahrung machen. Einerseits wird die markierte Fläche auf dem Bild gesehen und wahrgenommen, was er „Konfigurationssehen“ nennt, und andererseits die abgebildeten Gegenstände in ihrer

⁵ Lüders zeigt in seinen Arbeiten meist einzelne Figuren, da ihre existentielle Isolation seiner Ansicht nach so besser zum Ausdruck kommt. Diese Singularität der Figuren richte die Aufmerksamkeit aber auch stärker auf die Unterschiede zwischen den Medien Malerei und Fotografie. Antworten auf Fragen des Autors in einem Interview für *Facetime*, 14. November 2017, und in einem EMail-Verkehr vom 4. Januar 2018.

⁶ Siehe: Richard Wollheim, *Painting as an art: with 388 illustrations, 30 in colour* (London: Thames and Hudson, 1998).

räumlichen Dimension, was bei ihm „Erkennungssehen“ heißt.⁷ Wollheim hat zunächst von zwei gleichzeitigen Wahrnehmungen gesprochen, dies jedoch später korrigiert und erklärt, es handle sich um eine einzige Wahrnehmung mit zwei Aspekten, die er *Twofoldness* („Zweifachheit“) nannte.⁸ Laut Wollheim ist diese zweifache Erfahrung des „*seeing-in*“ in einem Bild ein phänomenologisch singuläres Sehen, das nicht reduzierbar und von dem zu unterscheiden ist, was wir als gewöhnliches Sehen von Gegenständen im Alltag kennen. Einige Theoretiker⁹ haben Wollheims Theorie kritisiert oder erweitert und darauf hingewiesen, dass es beim Sehen und bei der Betrachtung von Bildern zusätzliche Komplexitätsebenen zu beachten gebe. So etwa führt Regina-Nino Kurg an, dass das „*seeing-in*“ sogar eine dreifache Erfahrung beinhaltet.¹⁰

Wollheim erklärt, dass Bilder entweder Darstellungen von „*bestimmten* Objekten oder Sachverhalten enthalten“, so etwa, wenn der Bildgegenstand eine *bestimmte* Person ist, oder von „Objekten oder Sachverhalten, die *von einer bestimmten Art* sind“, etwa wenn der Bildgegenstand lediglich *eine unbestimmte* Person ist. Als Beispiel für die Darstellung eines „bestimmten Objekts“ verweist er auf *Madame Moitessier* (1851) von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) (Abb. 9.4) und als Beispiel eines „Objekts einer bestimmten Art“ auf *La Prune* (ca. 1877) von Edouard Manet (1832-1883).¹¹ Für Wollheim ist das „*seeing-in*“ ungeachtet des Objekts weiterhin eine zweifache Erfahrung einerseits der bearbeiteten Oberfläche und andererseits des im Bild dargestellten Objekts.

Kurg erweitert Wollheims Konzept sodann unter Verweis auf Edmund Husserls Theorie des Bildbewusstseins¹², wonach das „*seeing-in*“ als dreifache Erfahrung gewertet werden müsse. Laut Kurg hat dies

⁷ Richard Wollheim, „On Pictorial Representation“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 56, Nr. 3 (Sommer, 1998): 221. Siehe auch: Wollheim, *Painting as an art: with 388 illustrations, 30 in colour*, 46-75, sowie Richard Wollheim, „Sehenals, sehenin und bildliche Darstellung“, in *Objekte der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

⁸ Ibid.

⁹ Siehe: Kendal Walton, Michael Newall, Edward Winters, Jerrold Levinson, Susan Feagin et al.

¹⁰ Regina-Nino Kurg, „Seeing-in as Three-Fold Experience“, *Postgraduate Journal of Aesthetics* 11, Nr. 1 (2014), 18-26.

¹¹ Wollheim, *Painting as an art: with 388 illustrations, 30 in colour*, 67-69.

¹² Siehe: Edmund Husserl und E. Marbach, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898–1925)* (Den Haag: Springer Netherlands, 1980).

mit dem Verhältnis von „Konfiguration“ (die physische Dimension des Bildes), „Darstellung“ (das in der Bildoberfläche darstellende Bildobjekt) und „Figuration“ (das vom Bildobjekt dargestellte Bildsujet) zu tun.¹³



Abb. 9.4. Jean Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1851, Öl auf Leinwand, 147 x 100 cm. Foto und Copyright: National Gallery of Art, Washington



Fig.9.5. Edouard Manet, *La Prune*, ca. 1877, Öl auf Leinwand, 74 x 50 cm. Foto und Copyright: National Gallery of Art, Washington

¹³ Kurg, “Seeing-in as Three-Fold Experience”, 18-26.

Diese „Dreifachheit“ lässt sich offenbar auch auf *Madame Moitessier* anwenden, da der Betrachter ein Gemälde des dargestellten Sujets sieht, das außerhalb des Rahmens des Bildes gelebt hat, und dennoch kann darüber gestritten werden, ob es tatsächlich zu einer *Wahrnehmung* des Bildsujets kommt. Kendal Walton führt an, dass die Betrachterin oder der Betrachter das Sujet des Bildes nicht wirklich wahrnimmt (hier meint „Bild“ das Gemälde), sondern dass sie sich *vorstellen*, das Sujet wahrzunehmen. Er schreibt: „[...] bei der Betrachtung einer Abbildung eines Feuerwehrwagens beispielsweise stellt man sich vor, wie man eigentlich das Bild als die Wahrnehmung eines Feuerwehrwagens wahrnimmt.“¹⁴ Da in dieser zweiten Phase die Vorstellung und nicht die Wahrnehmung beteiligt ist, scheint Waltons Position weiterhin für eine zweifache Wahrnehmungserfahrung zu sprechen.

Auf Fotografien scheint die Unterscheidung zwischen Objekt und Sujet deutlich besser zu fassen zu sein als in Gemälden, da das Objekt in der Fotografie letztlich ein Abzug der außerhalb des Bildes existierenden Wirklichkeit (des Sujets) ist. In einer Schwarzweißaufnahme eines Kindes zum Beispiel weicht das darstellende Objekt vom realen Wesen in vielerlei Hinsicht ab: Es besteht aus schwarzen, grauen und weißen Farbpigmenten, ist von einer bestimmten reduzierten Größe, bleibt starr usw. Dennoch ist das dargestellte Sujet des Bildes eine spezifische Person, die auch außerhalb des Bildes existiert. Deshalb hat die Wahrnehmung des Kindes als Sujet im Bild laut Kurg mit einer dritten Art der Wahrnehmungserfahrung zu tun. Daraus kann geschlossen werden, dass alle Fotografien bei der Betrachtung allgemein eine dreifache Wahrnehmung beinhalten, da die darstellenden Objekte stets auch das dargestellte Sujet enthalten müssen, weil wiederum Fotografien stets Fotografien von *etwas* sein müssen. Für Jean-Paul Sartre (1905-1980) erfolgten diese drei Phasen der Wahrnehmung bei der Betrachtung einer Fotografie gleichzeitig und sofort. Er hielt fest, dass wenn ihm plötzlich eine Fotografie von Pierre gezeigt würde, „dann ist der Fall funktional derselbe, wie wenn in meiner Vorstellung plötzlich und unwillentlich ein Bild erscheint.“¹⁵

Man kann im ersten Fall zwischen dem Zeitpunkt des Zeigens der Fotografie und dem Begreifen, dass es sich um ein Bild handelt, höchstens eine leichte Verzögerung annehmen. Wir gehen von drei aufeinanderfolgenden Phasen des Begreifens aus: Foto; Foto eines Mannes, der auf Treppenstufen steht; Foto von Pierre. Es kommt jedoch

¹⁴ Kendall Walton, „Depiction, Perception, and Imagination: Responses to Richard Wollheim“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, Nr. 1 (2002). Anm. d. Übers.: eigene Übers.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre - Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (Reinbek: Rowohlt, 1980). Anm. d. Übers.: eigene Übers. a. d. engl. Übersetzung.

auch vor, dass die drei Phasen so dicht aufeinander folgen, dass sie in eine zusammenfallen; es kommt vor, dass das Foto nicht als Objekt funktioniert, sondern sich sofort als Bild vermittelt.¹⁶

Es wurde jedoch nachgewiesen, dass eine solche „Bilderfassung“ ausgehend von Fotografien nicht angeboren ist, sondern dass das „Lesen“ eines fotografischen Bilds erst erlernt werden muss. Wie David Lewis-Williams erwähnt, entdeckte der Anthropologe Anthony Forge, dass der Stamm der Abelam aus Neuguinea, die ungegenständliche Malereien anfertigen, beim Erkennen von Fotografien hingegen Schwierigkeiten bekundet:

Wurde ihnen eine Fotografie eines stehenden Mannes von vorn gezeigt, so konnten sie erkennen, worum es sich handelt. Wenn die Fotografie die Person jedoch in Bewegung oder in einer anderen Haltung als direkt in die Kamera blickend zeigte, dann waren sie ratlos. Manchmal musste Forge die Person auf einer Fotografie dick einkreisen, damit die Abelam diese auch tatsächlich ‚sahen‘. Dies heißt jedoch nicht, dass die Abelam per se nicht in der Lage sind, Fotografien zu verstehen. Forge gelang es nämlich, einigen jungen Abelam innerhalb weniger Stunden die fotografischen Konventionen beizubringen, doch bis zu seiner Unterweisung gehörte das ‚Sehen‘ von Fotografien noch nicht zu ihren Fähigkeiten.¹⁷

Einmal gelernt, scheint die Wahrnehmung des Sujets in der Fotografie aufgrund der zeigenden Funktion des Mediums jedoch unmittelbar zu erfolgen. Dies ist bei Gemälden jedoch nicht der Fall, da ein Gemälde durch den Künstler vermittelt wird und keine unmittelbare und gegenwärtige Verbindung zum Sujet herstellt.¹⁸ Ein wichtiger Unterschied zwischen Fotografie und Gemälde besteht deshalb darin, dass während Fotografien *stets* von einem dargestellten Sujet gemacht sein *müssen*, das tatsächlich außerhalb der Fotografie existiert, dies bei Gemälden so sein *kann* (*Madame Moitessier*), aber nicht so sein *muss* (*La Prune*). Natürlich „sieht“ der Betrachter weder bei Gemälden noch bei Fotografien das darstellende Objekt, sondern er sieht Formen, Helldunkeltöne und Farben, die als das darstellende Objekt *wahrgenommen* werden. Ernst H.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre - Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (Reinbek: Rowohlt, 1980). Anm. d. Übers.: eigene Übers. a. d. engl. Übersetzung.

¹⁷ David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (London: Thames and Hudson, 2004), 183. Anm. d. Übers.: eigene Übers.

¹⁸ Für Wollheim hat der Künstler (der Maler) die Intention, einen Korrektheitsmaßstab für das Erkennen der Darstellung im Kunstwerk zu setzen. Der Künstler erreicht dies dank seines Mediums. Wollheim räumt ein, dass der mechanische Vorgang der Fotografie, der stets ein Wegrücken vom Künstler bewirkt, zur Folge hat, dass dieser Versuch in Richtung einer absoluten Intention stets leicht verfehlt wird. Wollheim, *Objekte der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

Gombrich (1909-2001), der glaubte, dass der Betrachter beim Betrachten eines Bilds zwischen dem Sehen der Oberfläche und dem Sehen des auf ihr Dargestellten hin- und herwechselt, vertritt einen ähnlichen Standpunkt wie Walton und erklärt, die Betrachtung habe auch mit Vorstellungsvermögen zu tun.¹⁹ Für Gombrich hat der Betrachter Erinnerungen einzubringen, die auf die Farbleckse auf der Oberfläche des Bilds projiziert werden müssen:

Das Bild, so kann man sagen, hat keine feste Verankerung auf der Leinwand ... es wird lediglich in unserem Geist ‚heraufbeschworen‘. Der willige Betrachter antwortet auf die Suggestion des Künstlers, weil er die Transformation, die vor seinen Augen geschieht, genießt.²⁰

Für Walton unterscheidet sich die Wahrnehmung des Sujets in einer Fotografie von der Vorstellung davon, wie man das Sujet eines Gemäldes wahrnimmt. In Bezug auf Fotografien erklärt er, dass wir in einem direkten Kontakt mit den Objekten und Sujets im Bild sind und diese genau darum wahrnehmen: „Eine mechanische Verbindung mit etwas wie diejenige in der Fotografie zählt als Kontakt, wohingegen eine menschlich vermittelte Verbindung wie diejenige der Malerei dies nicht tut.“²¹ Und Wollheim selbst erkennt, dass es Unterschiede gibt, wie wir Objekte in einem Gemälde und Objekte in einer Fotografie wahrnehmen. Er hält fest, dass bei einem gemalten Bild dem Maler ein Zwilling anstelle seines Geschwisters stehen kann, wohingegen bei einer Fotografie ein für sein Geschwister stehender Zwilling die Fotografie des Zwillings und nicht seines Geschwisters ergeben würde.

Was oder wen wir wirklich sehen, wenn wir eine Fotografie betrachten, ist in großen Teilen abhängig davon, wer oder was wirklich an den kausalen Prozessen der Kamera beteiligt ist, und es ist deshalb absolut folgerichtig, dass die Unterscheidung zwischen sitzender Person und Modell, die für Gemälde gilt, für Fotografien nicht anwendbar ist.²²

¹⁹ Wollheim widerlegte die Theorie von Gombrich, wonach der Betrachter bei der Betrachtung eines Bilds zwischen dem Sehen der Oberfläche und dem Sehen der Darstellung darin hin- und herwechselt. Gombrich hatte diese an der Analogie (die seither als inkorrekt betrachtet wird) zwischen Ente und Hase vorgeführt. Siehe: Wollheim, *Painting as an Art*, 46-47.

²⁰ Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Berlin: Phaidon, 2002). Anm. d. Übers.: eigene Übers. a. d. engl. Übersetzung.

²¹ Kendall Walton, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry* 11, (1984): 246-277. Anm. d. Übers.: eigene Übers.

²² Wollheim, *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*, 208.

Damit wird klar, dass es, je nachdem ob wir fotografierte Sujets oder ob wir gemalte Sujets betrachten, unterschiedliche Wahrnehmungserfahrungen gibt: Bei Ersteren ist ein direkter Wahrnehmungszugang zum Sujet beteiligt, und bei Letzteren, auch wenn sie von einem „bestimmten Objekt“ gemacht sind, womöglich auch Vorstellungsvermögen oder Erinnerung. Wenn wir diese Konzepte auf das Werk von Lüders anwenden, können wir vielleicht einige der Komplexitäten seiner Bilder klären sowie auch Einblicke in ihre Machart und in die Art erlangen, wie sie gesehen werden.

„Figur“

Eine frühe Arbeit von Lüders, *0-93-31*, (1993) (Abb. 9.6), besteht aus einer kleinen, leicht unscharfen Farbfotografie einer Straßenszene mit geparkten Autos und Lastwagen vor einem aufragenden Gebäude, auf die ein loser Klecks schwarzer Ölfarbe (mit feinen weißen Striemen) aufgebracht wurde. Die Farbe, fast ein Schmutzfleck, scheint etwas nachlässig hingemalt worden zu sein und ist doch sofort als menschliche Figur zu erkennen. Zu ihrer Rechten ist ein einzelner gezogener Pinselstrich in derselben Farbe zu erkennen, der sich im Kontext der Arbeit sogleich als Straßenlampe „lesen“ lässt. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich dann, dass der Farbklecks der Figur aus mindestens zwei Teilen besteht, der größere für den Oberkörper und möglicherweise die Beine und der kleinere als Tupper, den man als Kopf interpretiert.²³ Lüders unternimmt bei der Ausführung dieser Figur keinerlei Anstrengung in Richtung einer naturalistischen Wiedergabe, so dass der Farbauftrag zu einer Art semiotischem Zeichen wird: ein einfacher Code für „Mensch“. Dies zeigt, dass sogar die reduziertesten Farbmarkierungen, im Kontext des fotografischen Bilds minimal bearbeitet, gegenständlich werden können und als Objekte einer bestimmten Art wahrgenommen werden. Gleichzeitig sind alle Objekte auf der Fotografie bestimmte Objekte, da sie als spezifische und reale Entitäten – Auto, Lastwagen, Gebäude – auch außerhalb des Bilds existieren (oder existiert haben).

Durch die Vereinigung von einfachster Farbmarkierung und Fotografie werden nun die wahrnehmungsbezogenen Herausforderungen der Betrachtung zweier solch unterschiedlicher Medien in den Vordergrund gerückt: von gemalten Objekten einer bestimmten Art und fotografierten

²³ In Anbetracht der losen Pinselführung lassen diese Auftragungen vielerlei Interpretationen zu und werden von unterschiedlichen Betrachtern unterschiedlich gesehen. Hilfreich wäre hier die Anwendung der Grundsätze der Gestalttheorie – Figur/ Hintergrund, Prägnanz, Geschlossenheit, gemeinsame Bewegung. Siehe (beispielsweise): Kurt Koffka, *Principles of Gestalt psychology* (IT, FR, UK: Mimesis International, 2014).

Objekten, die bestimmte Objekte sind. Das gemalte Element ist so schlicht ausgeführt, dass es, obwohl es sich sofort als menschliches Wesen (wenn auch nicht mit einem bestimmten Geschlecht) erkennen lässt, nicht wirklich in der Fotografie platziert scheint. Dadurch wird sich der Betrachter der Materialität der Farbe auf der Oberfläche des Abzugs bewusst und auch der Art, wie sich ihre nicht naturalistischen Darstellungseigenschaften vom Naturalismus der Fotografie unterscheiden. Darüber hinaus jedoch ist sich der Betrachter auch bewusst, dass der Künstler Marc Lüders diese Markierungen auf die Fotografie aufgebracht hat. Richtet man seinen Blick dann direkt auf das gemalte Objekt, so scheint es über der fotografischen Szenerie zu schweben, und der Betrachter beginnt, zwischen Gemaltem und Fotografiertem hin- und herzuwechseln, genau wie von Gombrich beschrieben. Dadurch entsteht sofort eine intensive Dynamik der visuellen Erfahrung. Und die Frage stellt sich, ob es bei der Betrachtung des Gemalten eine zweifache visuelle Erfahrung geben kann und bei der Betrachtung des Fotografierten sogar eine dreifache; ob dies alles Teil einer dreifachen Erfahrung ist oder der Betrachtung sogar noch einer weiteren Erfahrungsebene hinzugefügt wird.



Fig.9.6. Marc Lüders, *0-93-31*, 1993, Öl auf C-Print, 13 x 9 cm. Copyright Marc Lüders

Da der Betrachter ständig von Gemalten zu Fotografiertem hin- und herwechseln muss, um das eine und dann das andere zu erfassen, wird auf einmal die Singularität der phänomenologischen Erfahrung des „*seeing-in*“ in Frage gestellt. Aufgrund des Bruchs zwischen gemalten und fotografierten Elementen hilft es auch nicht, physisch vom kleinen Bild zurückzutreten: Man sieht immer noch kein einheitlicheres Ganzes. Folglich ist bei diesem Bild auch weiterhin keine singuläre Erfahrung des „*seeing-in*“ möglich. Damit zwingt Lüders den Betrachter mit seiner Kombination von Malerei und Fotografie von seinen ersten *Photopictures* an, von der gemalten Oberfläche der Arbeit zu den darstellenden Objekten darin ständig hin- und herzuwechseln. Und so ist sich der Betrachter unmittelbar bewusst, dass er die gemalte Komponente als vermitteltes Bild sieht, während die Betrachtung der Fotografie eine direktere Wahrnehmung der Objekte im Bild beinhalten muss. Die Verinnerlichung dieses Unterschieds schafft indes ein Bewusstsein dafür, dass man sich gerade einer Tätigkeit hingibt, was man als „*Seh-Tätigkeit*“ bezeichnen könnte.

Das Bild *0-93-31* ist Teil einer Reihe von Bildern mit „vereinfacht gemalten“ Figuren in Straßenszenen. Vergleicht man es mit den anderen Arbeiten der Reihe, die allesamt einzelne gemalte Formen in ansonsten unbelebten Straßenszenen enthalten, wird die gemalte Markierung im Werk noch deutlicher als menschliche Gestalt erkennbar (Abb. 9.7). Dies zeigt, dass jede Reihe zweidimensionaler visueller Arbeiten im gegenseitigen Bezug gelesen und verstanden wird, während ihre Einzigartigkeit und Unterschiedlichkeit gleichzeitig verstärkt werden.



Abb. 9.7. Marc Lüders, *0-93-1*, 1993, Öl auf C-Print, 9 x 13 cm. Copyright Marc Lüders

Die gemalte Figur in *0-93-11* (1993) (Abb. 9.8) ist naturalistischer gehalten als diejenige in *0-93-31*, wobei die helleren Töne an ihrer linken Seite andeuten, dass von oben links Sonnenlicht einfällt, im selben Winkel wie auf die gesamte fotografische Szene. Den Eindruck des auf die gemalte Form fallenden Lichts verstärkend, malt Lüders rechts davon einen Schatten ins Bild, wobei die hellere linke Seite des Kopfes die von der Sonne angestrahlte Oberkante des Minibusses am Bildrand aufnimmt. Zusätzlich zu dieser Lichtmodulierung wird die Figur auch durch ihre relative Größe im Vergleich zu den fotografierten Fahrzeugen „in“ der Szene verankert. Und obwohl die Figur im Gegensatz zur Farbfotografie monochrom gehalten ist, beginnt sich in der Wahrnehmungserfahrung trotzdem eine Einheit von Malerei und Fotografie zu bilden.



Abb. 9.8. Marc Lüders, *0-93-11*, 1993, Öl auf C-Print, 9 x 13 cm. Copyright Marc Lüders

Lüders macht diese Vereinigung in seinen späteren *Figur*-Arbeiten (2004-2018) (Abb. 9.9, Abb. 9.10) noch deutlicher. Die auf oder in die fotografischen Landschaften gemalten Figuren sind inzwischen genauer erkennbar geworden, nicht nur als menschliche oder sogar männliche oder weibliche Figuren, sondern als bestimmte Individuen. Die detailliertere Wiedergabe der Formen vermittelt ein Gefühl, dass diese Figuren auch ein Leben außerhalb des Bildrahmens haben müssen. Dies wird verstärkt durch ihre Platzierung oder Verankerung in der Fotografie und durch die Ansammlung bestimmter Objekte, die auch außerhalb des Bildes existieren. Die Wiedergabe dieser Männer und Frauen in ihrer isolierten

Versunkenheit außerhalb von Raum und Zeit fügt der Arbeit sodann eine psychologische Dimension hinzu. Und diese Versunkenheit, dieses Eingefrorensein in der Zeit wird verstärkt durch und verstärkt das Gefühl des Betrachters, dass der Prozess des Malens selbst ein zeitlicher Vorgang ist. Um eine derartige Verschiebung zwischen Sujet und Umgebung überhaupt zu erreichen, fotografiert Lüders diese Menschen zunächst draußen auf der Straße, wo sie an Bushaltestellen oder Kreuzungen stehen oder befahrene Straßen überqueren. Sie werden „eingefangen“, ohne dass sie es merken,²⁴ gedankenverloren, präsent und doch abwesend. Wenn ihre gemalten Abbilder dann in eine für sie fremde (fotografierte) Umgebung platziert werden, wird ihre Entfremdung nur umso deutlicher. Diese „abwesende Präsenz“ hat in der Tat eine dreifache Qualität: den eingefangenen Moment selbst, in den die Person versunken ist; die Versetzung dieser Versunkenheit in einen anderen Kontext, der das Gefühl der Entfremdung verstärkt; und die Anwendung von Malerei in ihrer medialen Andersartigkeit, mit der die Figur innerhalb des fotografischen Kontexts platziert wurde. Die „Wesen“ von Malerei und Fotografie werden durch diese Verbindung in einen extremen Kontrast gesetzt, in dem der Betrachter die Gegensatzpaare Opazität/ Durchsichtigkeit, Langsamkeit/ Unmittelbarkeit, Gegenwart/ Vergangenheit, Subjektivität/ Objektivität, vermittelt/ unvermittelt, künstlerischer Ausdruck/ mechanisches Verfahren findet, die allesamt der Verstärkung der visuellen Ähnlichkeiten und gleichzeitig der ontologischen Differenzen der beiden Medien dienen.

²⁴ Hier geht das fotografische „Einfangen“ noch weiter, da Lüders diese Personen aus ihrer ersten fotografischen Umgebung herauslöst und in einer anderen platziert.



Abb. 9.9. Marc Lüders, *Figur 98-36-6*, 2018, Öl auf Silbergelatine-Print, 93 x 60 cm.
Copyright Marc Lüders



Abb. 9.10. Marc Lüders, *Figur 98-36-5*, 2018, Öl auf Silbergelatine-Print, 93 x 60 cm.
Copyright Marc Lüders

Um die von ihm fotografierten Personen in die fotografische Landschaft hineinzumalen, projiziert Lüders den digitalen Schnappschuss über einen Projektor auf den digitalen (Farb-) oder analogen (Schwarzweiß-) Fotoabzug. Er malt dann „unter“ dieser Projektion direkt auf die Fotografie. Auf der Projektionsfläche verschmilzt die Fotografie der Person mit der fotografierten Umgebung, in die sie platziert wird; Person und Umgebung sind beide „bestimmte Objekte“, mit einem dargestellten Sujet, das sich außerhalb des Bildes befindet, und darin sind sie sich gleich. So etwa muss die ursprüngliche Fotografie des Mannes in *Figur 843-5-1* (2016) ein bestimmtes Objekt dargestellt haben, da der Mann auch außerhalb der Fotografie existierte. Würde Lüders die Figur einfach an dieser Stelle mit *Photoshop* in die fotografische Umgebung hineinmontieren, dann würde sie ihr Wesen als dargestelltes Sujet innerhalb von dargestellten Sujets der fotografischen Umgebung zwar behalten. Es gäbe eine zeitliche und räumliche Verschiebung zwischen der fotografierten Figur, die aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgelöst und in eine neue versetzt wurde. Aber es gäbe auch eine nahtlose digitale Einpassung, da das Medium dasselbe wäre. Solch ein digital montiertes Bild würde in der Tat einen „analogen“ Übergang haben, wohingegen die Kombination von Malerei und Fotografie diese Arbeiten an der Schnittstelle deutlich als „digitale Bilder“ auszeichnet.²⁵

Doch Lüders geht es letztlich wohl auch darum, die „Différance“ zwischen Farbe und Fotografie zu erkunden.²⁶ Wenn er die (zunächst fotografierte) Form des Mannes mit breiten Pinselstrichen übermalt, wird die Figur von einem „bestimmten Objekt“ zu einem „Objekt einer bestimmten Art“. Sie wird vom Bild einer spezifischen Person (die außerhalb der Fotografie existiert) zur Abbildung eines „Mannes“ – eines universellen Typs – der nur innerhalb des Bildes existiert. Die Beziehung zwischen darstellendem Objekt zu dargestelltem Sujet geht dann verloren, und uns bleibt nur noch das darstellende Objekt. Entscheidend für diesen Wandel ist die „grobe“ malerische Qualität beim abgebildeten Mann, nicht nur, weil sie die Eigenschaften des Mediums in seiner Materialität und der damit verbundenen künstlerischen Tätigkeit verstärkt, sondern auch weil die „Unschärfe“ den Mann zu einem bildlich nicht mehr zu spezifizierenden Mann werden lässt.

²⁵ Wobei „analog“ hier kontinuierlich und nahtlos bedeutet, und „digital“ für einen diskreten und getrennten Übergang steht.

²⁶ Siehe Jaques Derrida über „Différance“ in *Of Grammatology*: Jacques Derrida, Gayatri Spivak, sowie Judith Butler, *Of grammatology* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016), 49.

Siehe darin auch die Einführung des Übersetzers in *Dissemination*, worin er festhält, dass „Différance“ sowohl Unterschiedlichkeit *als auch* Abweichung bedeutet und dass dies „den Kern dessen ausmacht, was unmittelbar und gegenwärtig scheint“ (Anm. d. Übers.: eigene Übersetzung): Jacques Derrida and Barbara Johnson, *Dissemination*, (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017), ix.

Damit ein Gemälde als ein Abbild eines bestimmten Objekts mit einem darstellenden Sujet verstanden werden kann, ist deshalb ein Mindestgrad von Treue zum Original erforderlich. Dies wäre der Fall bei fotorealistischen Gemälden, doch Lüders malt kein fotorealistisches Portrait. Er stellt ein Sujet dar, das für einen universellen Typus steht: ein Objekt einer bestimmten Art. Dieser Widerstand gegen fotorealistische Malerei bewirkt nicht nur, dass das zentrale Sujet nicht ganz in die fotografierte Szene passt, sondern man kann die Figur dadurch auch als universellen Typus einordnen.

Die Art, wie Lüders die fotografierte Person auf die Oberfläche des Abzugs projiziert, erinnert stark an die mögliche Verwendung einer Camera obscura als Malhilfe bei Johannes Vermeer (1632-1675) und bei anderen Malern jener Zeit.²⁷ In den Werken sowohl Vermeers als auch Lüders' fallen dieselbe Art diskreter Pinselstriche in genau definierten Bereichen der Bildfläche auf, auch wenn diejenigen von Lüders viel grober als diejenigen von Vermeer (Abb. 9.11). Dass die darstellenden Objekte bei Vermeer Objekte einer bestimmten Art sind, steht außer Zweifel, zumal es sich nicht um spezifische Portraits handelt. Bei den Arbeiten von Lüders hingegen gibt es aufgrund der fotografieähnlichen Qualitäten der Figuren einen deutlichen Hinweis, dass diese von einem darstellenden Sujet in ein dargestelltes Objekt einer bestimmten Art verwandelt wurden. In *Figur 843-5-1* ist es die scheinbar spezifische Person, die eigentlich auch außerhalb des Bildes existiert müsste (aber nur darin existieren kann), die dieser Arbeit und den damit verwandten Bildern ihre besondere Kraft verleiht.

²⁷ Die Debatte, ob Vermeer für seine Gemälde tatsächlich eine Camera obscura verwendete, ist nicht abgeschlossen. Für Einblicke in die Verwendung eines solchen Geräts sowie anderer optischer Hilfsmittel durch ihn und weitere Künstler, siehe: Wolfgang Lefèvre, *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image* (Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2007).



Abb. 9.11. Johannes Vermeer, *Stehende Virginalspielerin*, 1670-1672, Öl auf Leinwand, 52 x 45 cm. Photo und Copyright: The National Gallery, London

„Objekt“

Durch das gesamte Werk von Marc Lüdgers zieht sich das Thema des unidentifizierten „Objekts“, das entweder vorbeifliegt oder in der Luft schwebt oder aber bewegungslos auf dem Grund ruht. Wie bei den anderen Arbeiten von Lüdgers sind auch diese Objekte einzelne Formen, und der Betrachter erhält keinerlei Hinweis zu ihrer Bedeutung oder dazu, warum sie sich gerade in diesem bestimmten Moment an diesem bestimmten Raumpunkt befinden. Der Betrachter interpretiert diese gemalten Markierungen als eine Formation eines spezifischen, doch nicht näher bestimmbar Materials, das diese Objekte einer bestimmten Art von Objekten zuordnet. Wie bei den *Figur*-Bildern besteht die fotografierte Umgebung, in die diese Objekte platziert sind, aus darstellenden Objekten und dargestellten Sujets, da es sich um Fotografien real existierender Orte außerhalb des Bildes handelt. Das gemalte Objekt in den *Objekt*-Bildern ist lediglich ein darstellendes Objekt, zu dem es kein Sujet außerhalb des Bildes gibt, und in dieser Hinsicht sind diese Arbeiten den früheren *Figur*-Arbeiten ähnlich, bei denen die gemalte Figur ebenfalls nur ein darstellendes Objekt ist. Anders als die ganz frühen *Figur*-Arbeiten hingegen, bei denen die Figur eine Art Sachverhalt ist – ein semiotischer

Code für „menschliches Wesen“ – scheinen die Formen in den *Objekt-*Arbeiten im realistischen Sinn fassbarer und genauer festlegbar zu sein. Dass es trotz ihrer konkreten Präsenz unmöglich ist zu erfassen, worum es sich bei diesen Formen tatsächlich handelt, macht die visuelle und konzeptuelle Spannung dieser Arbeiten nur umso größer.

Lüders' feinfühligke Reaktion auf das Licht innerhalb der Fotografie, von dem ausgehend er das auf das Objekt fallende Licht moduliert, intensiviert das Gefühl des Betrachters, er habe es mit einem dreidimensionalen Körper im realen Raum zu tun. Die Objekte erhalten Licht von oben und scheinen es auf eine Art zu reflektieren oder zu absorbieren, wie es weder polierte Metalloberflächen noch festes, unbehandeltes Material (wie etwa Holz oder Stein) tun würden, und die Festigkeit des Objekts wird innerhalb des fotografierten Raums dadurch angedeutet, dass sie einen Schatten werfen. Hier wird Lüders' selbstbezüglicher Witz, ein ortsfremdes Objekt in eine Umgebung einzupassen, zu einer Art *Trompe-l'oeil*²⁸, das die Seherfahrung vor weitere Herausforderungen stellt.

Während sich der Betrachter der Materialität des gemalten Teils des Werks bewusst ist – die den Blick auf die Oberfläche des Bilds lenkt und eine vertiefte zweifache Wahrnehmung dieses Aspekts auslöst –, findet eine wiederholte Suchbewegung zwischen dieser Materialität und dem Schweben des Objekts „innerhalb“ der Fotografie statt. Diese permanente Deutung führt zu einer intensiven Auseinandersetzung des Betrachterblicks mit dem Bild, wodurch die Unterschiedlichkeit der beiden Medien, zugleich aber auch die Ähnlichkeiten in der Darstellung betont werden. Durch diese gesteigerte Aufmerksamkeit während des Betrachtens wird auch der zeitliche Charakter der Arbeit stärker wahrgenommen, zusammen mit ihren formalen Qualitäten. Der Betrachter wird sich der Machart des Kunstwerks bewusst und damit auch des Kunstwerks als Objekt. Caroline Levine beschreibt es so:

[...] im Fall von *Trompe-l'oeil*-Kunst beansprucht die Malerei nicht nur, dass sie für etwas anderes steht, sondern dass sie auch für sich steht, als eigenständiges Objekt, das sich von der Natur unterscheidet. Durch das Hervorheben der Fähigkeit des Künstlers, die reale Welt zu imitieren, fordert uns das Bild, obwohl es sehr wie die Realität, die es darstellt, aussieht, tatsächlich auf, dass wir seinen Status als Gemälde anerkennen.²⁹

Die Arbeiten von Lüders triggern ein „besonderes Narrativ der visuellen Erfahrung“. Der Schritt von der Wahrnehmung des gemalten Objekts als etwas in die Fotografie Eingebettetes hin zum Verständnis,

²⁸ *Trompe l'oeil*: Französischer Begriff, wörtlich „täuscht das Auge“.

²⁹ Caroline Levine, „Seductive Reflexivity: Ruskin's Dreaded *Trompe l'oeil*“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, Nr. 4 (1998): 370. Anm. d. Übers.: eigene Übersetzung.

dass das Bild durch eine übermalte Fotografie entstanden ist, setzt eine reflexive Beschäftigung des Betrachters in Gang, der zwischen verschiedenen Antworten schwankt, was nun das Bild ausmacht (das Fotografierte und das Gemalte) und was man selbst dazu beisteuert. Während sich das Gemalte nicht verändert, so steigert sich durch die konzeptuelle Verschiebung seines veränderten Status doch der performative Charakter des Sehens und Wahrnehmens für den Betrachter. Gemäß Levine „zwingt uns der selbstreferentielle Aspekt ... des *Trompe-l'oeil*, uns über die Hervorbringung von Darstellung Gedanken zu machen, und *Trompe-l'oeil* ist deshalb die *kritische Kunstgattung par excellence*.“³⁰

Wollheim hält Folgendes fest: Wenn der Betrachter dreidimensionale oder räumliche Aspekte im Bild wahrnimmt, dann gehört das Bild zur allgemeinen Kategorie der „darstellenden Bilder“. „Gegenständlich“ ist ein Aspekt der Darstellung, bei der die abgebildeten Objekte als Typen erkennbar sind, wie etwa als Stuhl, Tisch, Person usw. Die meisten abstrakten Arbeiten sind deshalb „darstellend“, da sie einen dreidimensionalen Aspekt vermitteln. Ein gutes Beispiel dafür sind die Bilder von Hans Hofmann (1880-1966).³¹ Die Objekte in den Bildern von Lüders sind sowohl darstellend (sie sind abstrakt, obwohl der Betrachter dreidimensionale bzw. räumliche Eigenschaften wahrnimmt) als auch gegenständlich (sie sind als Typen erkennbar, auch wenn nicht klar ist, worum es sich bei diesen Typen handelt). Mit dem Auftauchen dieser Objekte in verschiedensten fotografischen Settings – Landschaften, Städten, Kircheninnenräumen, Operationssälen – ändert sich je nach Kontext auch ihre Bedeutung. Ein fest an einen Baum gelehntes Objekt in einem Wald hat etwas „Natürliches“. Ein über einem OP-Tisch schwebendes Objekt vermittelt das Gefühl eines unheilvollen Eindringens in einen sensiblen, abgegrenzten Bezirk. Ein durch die Stadtlandschaft fliegendes Objekt nimmt sofort eine seltsam fremdartige Form an (Abb. 9.129.16). Diese Kontextgebundenheit zeigt, wie scheinbar neutrale Formen innerhalb der Narrative zweidimensionaler Bilder verschiedene Bedeutungen annehmen können.

³⁰ Ibid., 374.

³¹ Siehe: Gary Kemp and Gabriele Mras Hg., *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation: Seeing-as and Seeing-in* (Abingdon: Routledge, 2016).



Abb. 9.12. Marc Lüders, *Objekt 843-4-3*, 2017, Öl auf Silbergelatine-Print, 75 x 75 cm.
Copyright Marc Lüders



Abb. 9.13. Marc Lüders, *Objekt 646-10-1*, 2004, Öl auf Silbergelatine-Print, 110 x 88 cm.
Copyright Marc Lüders



Abb. 9.14. Marc Lüders, *Objekt 678-5-4*, 2004, Öl auf Silbergelatine-Print, 58 x 109 cm.
Copyright Marc Lüders



Abb. 9.15. Marc Lüders, *Objekt 70-33-4*, 2005, Öl auf Silbergelatine-Print, 40 x 30 cm.
Copyright Marc Lüders



Abb. 9.16. Marc Lüders, *Objekt 216-1-1*, 1998, Öl auf Silbergelatine-Print, 60 x 50 cm. Copyright Marc Lüders

Es gibt jedoch noch einen weiteren Aspekt dieser Bilder von Lüders, der sie von seinen *Figur*-Arbeiten unterscheidet, da einige von ihnen eine Bewegung evozieren. Während das Objekt in den Bildern manchmal fest auf dem Boden steht wie in *Objekt 70-33-4* (Abb. 9.15) oder in einem unbewegten Schwebezustand zu sein scheint wie in *Objekt 216-1-1* (Abb. 9.16), kommt es vor, dass das Objekt scheinbar in Bewegung ist oder aber die Umgebung, in die es platziert ist, sich scheinbar bewegt. Diese Bewegung verweist auf einen zentralen Wesenscharakter von Malerei und von Fotografie und auf unsere Beschäftigung mit diesen Medien beim Sehen.³² Wenn sich das Objekt zu bewegen scheint, dann zieht es als Farbauftrag auf der Oberfläche der Fotografie Aufmerksamkeit auf sich, und der Akt des Malens rückt ungeachtet der Bearbeitung dieser Farbaufträge durch Lüders (oder verschiedener Farbaufträge, die zu einem einzigen verschmiert werden) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Besteht das Objekt aus einem einzigen Pinselstrich, dann wird sich der Betrachter des entscheidenden Streichens des Pinsels quer über die Bildfläche bewusst. Diese Art des Farbauftrags bei Lüders ist auch ein Augenzwinkern in Richtung der „gezogenen“ Farbeffekte bei Richter, der einen großen Beitrag dazu geleistet hat, dass diese Art des Applizierens von Farbe in der zeitgenössischen Malpraxis ihren Platz gefunden hat. Je

³² Gerhard Richter wandte in seinen „übermalten Fotografien“ die Aufmerksamkeit darauf. Siehe: Rosemary Hawker, "The Idiom in Photography As the Truth in Painting", *South Atlantic Quarterly* 101, Nr. 3 (2002): 541-54, doi:10.1215/00382876-101-3-541.

stärker Lüders die aufgetragene Farbe nachträglich bearbeitet, was etwa durch Wegwischen von Farbe am Rand für eine geschmeidigere Kontur geschehen kann, desto bewusster wird sich der Betrachter, dass der Künstler die farblichen Bestandteile absichtlich manipuliert hat, oder in anderen Worten, dass der Künstler tatsächlich mit dem Akt des Malens beschäftigt war. Das Anbringen einer Farbmarkierung in einer Art, die sowohl als Farbauftrag als auch als gegenständliche Darstellung eines „Objekts“ verstanden werden kann, ist ein zentraler Aspekt gegenständlicher Malerei; das heißt, dass die einzelnen Farbaufträge des Malers wiederum vom Betrachter interpretiert werden (Abb. 9.17).³³

Bei der Bewegung einer fotografierten Umgebung indessen wird die Aufmerksamkeit auf den fotografischen Akt des Erfassens einer Szene durch die Bedienung des Auslösers an der Kamera gerichtet. Lüders arbeitet mit dem Wissen des Betrachters, dass ein unscharfes fotografisches Bild auf eine Bewegung hinweist. Entweder ist der Gegenstand der Aufmerksamkeit unscharf, weil die Kamera unbewegt ist und das Objekt sich für die eingestellte Verschlusszeit zu schnell vorbeibewegt hat, oder die Kamera ist mit dem Objekt gewandert, so dass dieses sich relativ unbewegt zeigte, während die Umgebung unscharf geworden ist. Im fotografischen Akt greift die gegenseitige Bewegung von Objekten, Kamera, Auslöser und Fotograf ineinander und ist letztlich bestimmend für das Ergebnis. Lüders berücksichtigt und nutzt nun die Bewegung in der Fotografie geschickt als Mittel zur Verstärkung des Narrativs in seinen Arbeiten.



Abb. 9.17. Edouard Manet, *La Prune* (Detail), ca. 1877. Foto und Copyright: National Gallery of Art, Washington

³³ Für ein Verständnis davon, wie ein Gemälde „digital“ sein kann – da einzelne diskrete Farbeinheiten auf eine Oberfläche aufgebracht werden, ungeachtet dessen, ob dies nachträglich in analoge Formen übertragen wird – siehe: Walter Seitter, „Painting has Always been a Digital Affair“, in *Painting pictures: painting and media in the digital age* (Bielefeld: Kerber Verlag, 2003), 30.

In *Objekt 223-10-2* (2004) (Fig.9.18) beispielsweise handelt es sich bei der Unschärfe des Gebäudes im Hintergrund um eine *transversale* Verzerrung, wohingegen das Objekt im Vordergrund stationär erscheint. Evoziert wird dadurch ein das „Objekt“ durch eine mitschwenkende Kamera verfolgenden Fotografen. Der Verschluss bleibt gerade so lange geöffnet, dass das Objekt durch das Schwenken statisch eingefangen werden kann, wohingegen der Hintergrund unscharf wird. Allerdings ist diese Verzerrung eine *horizontale*. Sie soll andeuten, dass sich das Objekt anders als erwartet *quer* über die Bildfläche bewegt. Das Objekt könnte deshalb ein geworfener Stein sein, doch in Anbetracht der Größe des Objekts im Vergleich zu den Gebäuden ist dies eher unwahrscheinlich. Die gerade und flache Bahn der Form insinuiert, dass sich das Objekt – auch wenn es irrational erscheint – aus eigener Kraft bewegt und zwar, von der starken Verzerrung des Hintergrunds her zu schließen, mit hoher Geschwindigkeit.



Abb. 9.18. Marc Lüders, *Objekt 223-10-2*, 2004, Öl auf Silbergelatine-Print, 84 x 100 cm.
Copyright Marc Lüders

Da in der Fotografie keine Bodenstrukturen erkennbar sind, ist der Betrachter geneigt anzunehmen, dass sich das Objekt in großer Höhe durch die Luft bewegt und dass – zumal die Blickebene des Betrachters praktisch auf der Höhe des Objekts liegt – auch der Fotograf einen hohen Standpunkt innehat. Es ist doppelt raffiniert von Lüders, dass er den

scheinbar einzelnen Pinselstrich (oder mehrere, zu einem verwischte Striche) derart in den fotografischen Kontext platziert, um ein umso reicheres Narrativ zu generieren, und er arbeitet dabei geschickt mit dem Wissen des Betrachters über Malerei und Fotografie, um eine Synthese der beiden zu erzielen.

Wie in all seinen Kunstwerken erzeugt Lüders in seinem Bild eine einzigartige und überzeugende Realität, während er die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Unterschiedlichkeit von Malerei und Fotografie lenkt. Der Betrachter ist sich der Materialität der Farbe auf der Oberfläche des fotografischen Abzugs bewusst und interpretiert diese zugleich als das im Bild positionierte darstellende Objekt. Durch die physisch greifbare Farbe auf der Printoberfläche kann der Betrachter sich im Bild von „außen nach innen hin- und herbewegen“ und dies absichtlich und selbstbewusst tun. Diese Bewegung von „innerhalb“ des fotografischen Bilds zur Oberfläche des Abzugs führt zu einer Disjunktion der zweifachen bzw. dreifachen Wahrnehmung in ihrer Singularität und Unmittelbarkeit. Nichtsdestotrotz ist der Betrachter in der Lage (und willens), zum „*seeing-in*“ und zur Erfahrung eines damit verbundenen einheitlichen Ganzen zurückzukehren. Dies steht auch im Einklang mit den Standpunkten einiger Theoretiker, die das Sehen als deutlich mehrschichtigere Erfahrung betrachten als nur als eine zweifache. Dominic Lopes beispielsweise erklärt:

Eine angemessene Bildtheorie sollte das gesamte Spektrum unserer Erfahrungen mit Bildern erklären können, und dazu gehören auch die zweifachen Erfahrungen, diejenigen, die eine Aufmerksamkeitsverlagerung von Inhalt zu Gestaltung und wieder zurück erfordern, und diejenigen seltenen Bilder, deren Inhalte wir wahrnehmen, auch wenn ihre gestalteten Oberflächen nicht sichtbar sind.³⁴

Mit den von Lopes erwähnten „seltenen Bildern“ sind auch solche wie die *Trompe-l'oeil*-Gemälde gemeint, eine Kategorie, zu der auch einige von Lüders' Arbeiten zu passen scheinen. Diese Bewegung zwischen „*seeing-in*“ in einem Bild und „*seeing-as*“ als ein künstlerisches Konstrukt aus Farbe auf der Oberfläche von Fotoabzügen schafft eine dialektische Spannung zwischen den Medien, zwischen ihren Funktionsweisen und den entsprechenden Modi des Sehens. Genau diese Spannung erzeugt für den Betrachter auch den Genuss und die Faszination bei der Beschäftigung mit den Arbeiten von Lüders, und es ist genau dieser Aspekt seiner Praxis, die sie so aufregend machen. Dieses Oszillieren zwischen einem bewussten Begreifen der Arbeit als ein Konstrukt des Künstlers und dem „*seeing-in*“ innerhalb des Bildes scheint eine Rückkehr zur Theorie von Gombrich zu markieren, der zwischen dem Sehen der Oberfläche des Gemäldes und sodann – auf eine andere Weise –

³⁴ Dominic Lopes, *Understanding Pictures* (Oxford: Clarendon Press, 2007). Anm. d. Übers.: eigene Übersetzung.

dem „*seeing-in*“ innerhalb des Bildes hin- und herwechselt, wobei beide Arten des Sehens als unterschiedliche Vorgänge betrachtet werden.

Dennoch besteht ein Unterschied zwischen dem getrennten Betrachten eines Gemäldes *oder* einer Fotografie und dem Betrachten eines Kunstwerks, das Malerei und Fotografie mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften *vereint*. Der Betrachter kann sich einer ununterbrochenen zweifachen bzw. dreifachen Erfahrung hingeben, wenn er ein Gemälde oder eine Fotografie getrennt betrachtet. Es ist jedoch die Diskontinuität der beiden Medien *in Kombination*, welche die Oszillation zwischen diesen beiden Sehensweisen erzeugt, also zwischen dem unbewussteren Akt des „*seeing-in*“ und dem wissentlichen, selbstreflexiven Bewusstsein des Sehens. Beim Betrachten eines Bilds, das lediglich ein Gemälde *oder* eine Fotografie ist, kann der Betrachter die Position des „*seeing-in*“ für längere Zeiträume beibehalten, wobei die Länge dieser Zeit davon abhängt, wie „erfahren“ der Betrachter beim Betrachten von Bildern ist. Wie Michael Benton festhält, gilt: „Für ... Betrachter ... verändert sich die Zuschauerrolle. Ihr Schauen ist abhängig von ihrer Beteiligung und ihrer Aufmerksamkeit während des Betrachtungsvorgangs.“³⁵ Im Gegensatz dazu führt die Art, wie Malerei und Fotografie einander „stören“, zu einer gegenseitigen „Störung“ des Seherlebnisses. Bilder, die aus einzelnen Medien bestehen, lassen daher eine stärkere Präsenz des „*seeing-in*“ als Teil eines kontinuierlichen Sehvorgangs zu, wohingegen ein gegenständliches Bemalen von Fotografien, wie wir es in den *Photopictures* von Lüders finden, eine komplexere „Vielfachheit“ in der Wahrnehmungserfahrung des Sehens hervorzubringen scheint.

³⁵ Michael Benton, *Studies in the spectator role: literature, painting and pedagogy* (London: Routledge, 2000), 34. Anm. d. Übers.: eigene Übersetzung.

Referenzen

- Benton, Michael. *Studies in the spectator role: literature, painting and pedagogy*. London: Routledge, 2000.
- Blinder, David. "In Defense of Pictorial Mimesis". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, Nr. 1 (1986).
- Currie, Gregory. "Photography, Painting and Perception". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, Nr. 1 (1991).
- Deines, Stefan. "Art in Context: On cultural limits to the understanding, experience and evaluation of works of art", in *Gimme Shelter: Global Discourse in Aesthetics*. Edited by Jos De Mul and Renee Van de Vall. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Derrida, Jacques, und Barbara Johnson. *Dissemination*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017.
- Derrida, Jacques, Gayatri Spivak, and Judith Butler. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016.
- Fagot, Joël. *Picture perception in animals*. Philadelphia, PA: Psychology Press, 2000.
- Forge, Anthony. *Learning to See in New Guinea. Socialization: The Approach from Social Anthropology*. Edited by Philip Mayer. London: Tavistock, 1970, 178. Quoted in Joël Fagot. *Picture perception in animals*. Philadelphia, PA: Psychology Press, 2000.
- Gombrich, Ernst H. *Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Berlin: Phaidon, 2002).
- Hawker, Rosemary. "The Idiom in Photography As the Truth in Painting". *South Atlantic Quarterly* 101, Nr. 3 (2002): 541-54. doi:10.1215/00382876-101-3-541.
- Heidegger, Martin, John Macquarrie, and Edward Robinson. *Being and time*. Malden, MA: Blackwell, 2013.
- Husserl, Edmund und John B. Brough. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898–1925)* (Den Haag: Springer Netherlands, 1980)
- Janson, Jonathan. "Vermeer and the Camera Obscura". *Vermeer and the Camera Obscura, Part One*. Accessed November 26, 2017. http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_one.html.
- Kemp, Gary and Gabriele Mras eds. *Wolheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation: Seeing-as and Seeing-in*. Abingdon: Routledge, 2016.
- Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt psychology*. IT, FR, UK: Mimesis International, 2014.
- Kurg, Regina-Nino. "Seeing-in as Three-Fold Experience". *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 11, Nr. 1 (2014).
- Lefèvre, Wolfgang. *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image*. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2007.
- Levine, Caroline. "Seductive Reflexivity: Ruskin's Dreaded Trompe l'oeil". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, no. 4 (1998).
- Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Lopes, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 2007.

- Maynard, Patrick. "Seeing Double". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, Nr. 2 (1994).
- Newall, Michael. "Pictorial Experience and Seeing". *The British Journal of Aesthetics* 49, Nr. 2 (2009). doi:10.1093/aesthj/ayp002.
- Richter, Gerhard, Markus Heinzelmann, Siri Hustvedt, Uwe M. Schneede und Botho Strauss. *Gerhard Richter: übermalte Fotografien*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2008.
- Sartre, Jean-Paul. *The imaginary: a phenomenological psychology of the imagination*. Abingdon: Routledge, 2010.
- Seitter, Walter. "Painting has Always been a Digital Affair". In *Painting pictures: painting and media in the digital age*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2003.
- Tüscher, Anne. "Seeing-in Theory of Depiction and the Psychophysics of Picture Perception". Letzter Zugriff 15. November, 2016.
http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/ijn_00000071.
- Walton, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism". *Critical Inquiry* 11, Nr. 2 (1984).
- . "Depiction, Perception, and Imagination: Responses to Richard Wollheim". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, no. 1 (2002).
- Wollheim, Richard. „Sehenals, sehenin und bildliche Darstellung“, in *Objekte der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982)..
- . "On Pictorial Representation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, no. 3 (1998).
- . *Painting as an art: with 388 illustrations, 30 in colour*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Zhang, Canhui, Hans Rainer Sepp, and Kwok-ying Lau. *Kairos: Phenomenology and Photography*. Hong Kong: Edwin Cheng Foundation Asian Centre for Phenomenology, Research Institute for Humanities, Chinese University of Hong Kong, 2009.