

Vom *tableau vivant* zur *étude d'après nature*

Wandlungen der Raumbetrachtung im fotografischen Akt des 19. Jahrhunderts

I Eine «andere Natur» in neuen Räumen

«Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht» bemerkt Walter Benjamin, «anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.»¹ Die «andere Natur» postuliert Benjamin am besonderen Zeitmechanismus des fotografischen Bildes, bei dem Personen und Gegenstände aus ihrem lebendigen Zusammenhang in einen isolierten Zustand überführt werden und der aufgenommene Moment geradezu einzigartig und zuvor nicht denkbar gewesen ist. Die mitunter minutenlangen, später mindestens mehrere Sekunden andauernden Belichtungszeiten in den frühen fotografischen Verfahrensweisen zwangen die Modelle dazu, sich nach Möglichkeit unbewegt vor dem Kameraobjektiv zu platzieren. Im Gegensatz zu den späteren Momentaufnahmen ist die erlebte Zeit des Modells hier wesentlich rascher als die Technik, wodurch es zu einer bewussten Verfremdung und Wandlung der aufgezeichneten Körper im dargestellten Raum kommen musste. Benjamin beschreibt die Rolle der Modelle während der Aufnahme daher als das sukzessive Hineinwachsen in den fotografischen Bildraum: statt den Augenblick der Aufnahme wahrzunehmen, fühlen sie sich in diesen ein.² Der Bildraum emanzipiert sich in seiner Wahrnehmung auf diese Weise von zeitlichen Faktoren und wird Benjamin zufolge unbewusst durchwirkt.

Dieses unbewusste Durchwirken eines Raumes kann insbesondere in Bereichen der Fotografie exemplifiziert werden, die darauf abzielen, bildmäßig die Beschaffenheit und das Aussehen der Modelle aufzuzeichnen, sei es als Erinnerung, Dokumentation oder Studienarbeit. Der fotografische Akt durchläuft in diesem Zusammenhang ab den 1860er Jahren eine eigene künstlerische Entwicklung: *Académies* – ursprünglich die Bezeichnung einer obligatorischen Zeichenübung in der Kunsthochschule – belehrten als fotografierte *tableaux vivants* sowohl Kunststu-

1 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1977, Bd. 2.1, S. 368–385, hier S. 371.

2 Benjamin 1977, S. 373.

denten als auch arrivierte Künstler beim Studium und in der Praxis am menschlichen Körper.³ Anstelle eines tatsächlich lebenden Modells sah man dessen Abbild, welches sich zudem in Posen bekannter kunstgeschichtlicher Meisterwerke vor der Kamera drapierte und nicht selten klassische Modi der Anatomie- und Morphologielehrbücher wiederholte. Das Studium am lebenden Körper wurde zudem vom Zeichensaal ins Fotoatelier verlegt, wodurch ad hoc Mechanismen der ästhetischen Inszenierbarkeit auf den Plan gerufen wurden, die auf diese Weise bislang beim Aktstudium keine Rolle gespielt hatten. Im ursprünglichen Sinne bezeichnete der Aktbegriff (lat. *agere* = handeln und *actus* = Handlung) die Positur des Modells von einer Bewegung in die nächste und hebelte so per se den Zeitfaktor für eine gewisse Dauer an Ort und Stelle aus. Aktmodelle im Medium der Fotografie aufzunehmen erscheint in diesem Zusammenhang als eine wahrhaftige Symbiose von Historizität und Zeitgenossenschaft.

Die Konvolute des französischen Fotografen Gaudenzio Marconi (1841–85) gehören zu den bekanntesten dieser Art von Aktaufnahmen. In der weitläufigen Forschung wird das ästhetische Qualitätsmoment seiner Aktaufnahmen bisweilen unter Wert diskutiert. Eingedenk des vorfotografischen Aufwandes – Einrichtung des Ateliers, Eruierung der Beleuchtungssituation und Bereitstellung markanter Requisiten bzw. des jeweiligen Staffagehintergrunds – den dieser Fotograf bei der Auswahl und geeigneten Anpassung seiner Modelle an das Bildrepertoire der griechisch-römischen Antike und der Alten Meister rekapituliert hat, kann mittlerweile der oft bemühte, rein praktische Wert dieser Studien längst ad acta gelegt werden. Nicht zuletzt wurde dadurch der markante Paradigmenwechsel innerhalb des Verständnisses und der Generierung von genuin künstlerischem Wissen verkannt, durch den der direkte, nahezu unmittelbare Bezug zum Leben vor dem Objektiv fixiert worden ist. Gleichermäßen konsequent lösen die *académies* schlagartig die klassisch dreigeteilten Etappen des akademischen Zeichenunterrichts als neues, technologisch bedingtes Wissensformat ab. Der reglementierte *Parcours* – die Zeichnung nach Vorlagen, nach Antiken und schließlich dem lebenden Modell – findet im Medium der fotografischen ‚Papierkopie‘ auf diese Weise im Vergleich zur Arbeit mit dem lebenden Modell nicht nur eine permanent verfügbare, sondern auch eine kostengünstigere und nicht zuletzt alle Etappen exzerpierende Alternative.⁴

Im Folgenden soll beispielhaft die Spannweite der künstlerischen Raumkonstruktion in den *académies* anhand von drei Fallbeispielen aus den überlieferten Kon-

- 3 Vgl. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwert: Akademien. Photographische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler. In: Michael Köhler/ Gisela Barche (Hrsg.): *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im photographischen Zeitalter – Ästhetik, Geschichte, Ideologie*. München 1985, S. 62–15; Ulrich Pohlmann: Die Aktfotografie im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit. In: Ulrich Pohlmann/Rudolf Scheutle (Hrsg.): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Photographie*. Heidelberg 2009, S. 15–26.
- 4 Vgl. u.a. Ulrich Pohlmann: Körperbilder: Akte, Akademien, Anatomien. In: Ulrich Pohlmann/ Johann Georg Prinz Hohenzollern (Hrsg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malelei im 19. Jahrhundert*. München 2004, S. 69–98, hier S. 70.

voluten von Gaudenzio Marconi diskutiert werden. Dargelegt wird der spezifische Aufnahmemodus, der den künstlerischen Raum nicht bloß konzipiert, sondern für den Betrachter geradeaus Parameter eines tatsächlich konstruierten Anschauungsraums in situ bereitstellt. Dieser durch die Kamera suggerierte und behutsam etablierte Anschauungsraum, der im Wesentlichen dem idealen Betrachterstandpunkt entspricht, zeigt hierbei auf, dass unterschiedliche Medien der Vorbilder in der fotografischen Aufnahme nicht nur lebendig erscheinen, sondern vielmehr auch als wahrhaftig aus dem Leben gewirkte Kunstwerke erscheinen können. Die Zäsuren zwischen Natur- und Kunstraum sind aufgebrochen und durchdringen gleichermaßen markant den von der Kamera aufgebauten Bildraum.

II *Tableau vivant, étude d'après nature, plâtres de la nature*

Bevor wir die Albumblätter von Marconi einer genaueren Raumanalyse unterziehen, seien noch einige Anmerkungen zur Begriffsgeschichte und dem konkreten Darstellungsmodus der *académies* vorausgeschickt. Verwandtschaftlich vereint mit den *tableaux vivants* sind die fotografischen Aktstudien aufgrund der körperlichen Nachahmung bekannter Kunstwerke, bei denen das Vorbild eindeutig oder zumindest mit einer gewissen Bestimmtheit vom Betrachter erkannt werden sollte. Die *académies* sind dem Sinne und künstlerischen Anspruch nach eine Sonderform der *tableaux vivants*, oder anders gesprochen: das stillgelegte Posieren in einem festgelegten Bild- und Raumausschnitt wurde – statt vor einem Publikum – nunmehr im Atelier ausgeführt. Der Fotograf am Auslöser entschied, wie der Aktkörper bildmäßig in Szene gesetzt wurde, wobei ebenso wie bei den historischen Aufführungen v.a. das Resultat überzeugen musste: machten sich Diskrepanzen zwischen dem Vorbild und dem gestellten, re-inszenierten Nachbild bemerkbar, wirkte dies zwangsläufig als fast unüberbrückbarer Makel, sei es im Hinblick auf die Rezeption durch das Publikum oder dem späteren Betrachter der fotografischen Wiedergabe. Im Gegenzug allerdings konnte die nahezu ideale Übereinkunft über eine passende Rollenzuweisung zwischen Modell und Motiv gar althergebrachte bildgebende Gattungen bis in die Wurzeln ihrer Herkunft erschüttern.⁵ Neben dem Zeitfaktor, der bei den aufgeführten *tableaux vivants* und der Arbeit mit dem lebenden Modell im Zeichensaal eine gewichtige Bedeutung innehatte, bot die fotografische Wiedergabe einer sorgsam gestellten Szene oder Pose den Vorteil der absoluten Genauigkeit. Als unbewegtes und in keiner Weise ephemerer Bild konnte eine *académie* nach Belieben ohne Restriktionen studiert werden. Paul Delaroche lobt gar den zeitbewussten Künstler, der die fotografische der tatsächlich sichtbaren Realität vorzieht. Ohne jegliches Scheitern der Malerei zu prophezeien, vertritt er die Auffassung, dass die Fotografie dem Künstler eine gewichtige Hilfe sein werde, nicht zuletzt aufgrund der Handhabung und Bereitstellung von hervorragenden Studienmaterialien:

5 Vgl. André Malraux: *Geist der Kunst – Metamorphose der Götter*. Berlin 1978, Bd. 3, S. 101.

«Was ihn [den Künstler; Anm. Verf.] am meisten an den fotografischen Zeichnungen beeindruckt, das ist die unnachahmliche Feinheit des Bildes, die doch in keiner Weise die ruhige Wirkung der Massen stört, noch irgendwie dem Gesamteindruck schadet [...] Der Maler wird in diesem Verfahren ein rasch arbeitendes Mittel finden, um Sammlungen von Studien zu machen, die er sonst nur mit großem Aufwand an Zeit, Mühe und mit geringerer Vollkommenheit herstellen könnte, wie groß sein Talent auch sein mag.»⁶

Was Delaroche als «die ruhige Wirkung der Massen» beschreibt, die das fotografische Aufzeichnungsverfahren dokumentierte, sollte ab den 1860er Jahren als sog. *étude d'après nature* qualitative Konturen annehmen. Neben Stillleben, Aufnahmen von Landschaften und Architektur, Kunstreproduktionen sowie Tier-, Pflanzen- und Baumstudien waren es v.a. auch Aktdarstellungen, die unter dieser Bezeichnung als Lehrmittel und Vorlagen im Kunstunterricht als auch im Werkstattbetrieb ausgebildeter Künstler zum Einsatz kamen. Die fotografische, auf Albuminpapier fixierte Studie, fungierte demnach gleichberechtigt neben Kunstreproduktionen, ebenso wie im Sinne einer echten, neuartigen Reproduktion. Bei den Aktaufnahmen, die mitunter aufgrund ihrer Freizügigkeit in der Darstellung des nackten, unretuschierten Körpers nicht unumstritten waren, lieferte die Zugehörigkeit zu dem Genre der *études* nicht zuletzt auch eine Legitimation, die die Urheber dieser Aufnahmen vor strafrechtlichen Verfahren seitens der Sittenpolizei bewahrte.⁷ Zudem wurden die *académies* fortan offiziell als Bildvorlagen für den Künstlerbedarf anerkannt und ihr Vertrieb ermöglicht. Waren die fotografischen Aktaufnahmen einmal in den Kreis der reglementierten Arbeits- und Studienutensilien aufgenommen, blieb bisweilen heftige Kritik an der Trivialität der menschlichen Modelle nicht aus, die zwangsläufig – gerade für das streng geschulte akademische Auge – Risse und Blessuren im Vergleich mit der Idealvorstellung antiker Schönheit erkennbar werden ließen.⁸ Die Praxis übermannt hier die Kritik, denn sowohl im akademischen Studienprozess wie auch im privaten Werkstattprozess – teils sehr speziell auf die Werkgenese abgestimmt – kamen *académies* zum Einsatz und bezeugen somit die bislang für das künstlerische Spektrum unentdeckte «*réalité dévillée*»,⁹ die François Millet gar in seinen Korrespondenzen als in der Funktionsweise von «*plâtres de la nature*»¹⁰ lobend hervorhob. Nicht zuletzt zielte die künst-

6 François Arago, nachgew. bei Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*, 4 Bde. München 1980, Bd. 1, S. 52.

7 Vgl. Elizabeth Anne McCauley: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven 1994, S. 172.

8 Vgl. André-Adolphe-Eugène Disdéri: *Die Photographie als Bildende Kunst*. Bearb. v. Dr. A. H. Weiske, Berlin 1864, S. 306–308.

9 Dominique Planchon-de-Font-Réaulx: *La photographie comme modèle. Les études d'après nature*. In: Alain d'Hooghe (Hrsg.): *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*. Brüssel 2004, S. 59–68, hier S. 63.

10 Julia Cartwright (Hrsg.): *Jean-François Millet. Sein Leben und seine Briefe*. Leipzig 1903, S. 161.

lerische Konstruktion des fotografischen Anschauungsraums darauf ab, Parameter der musealen Präsentation und den Duktus der Zeichnung mit dem Medium des Albuminabzuges zu assimilieren.

Um die Möglichkeiten der Bild- und Raumkonstruktion im fotografischen Akt anhand der hier herangezogenen Fallbeispiele genauer betrachten zu können, sei ein kurzer Blick auf die philosophische Raumsystematik nach Elisabeth Ströker erlaubt, die den literarischen Raum in jeweils spezifisch artikulierte Wahrnehmungsformen unterscheidet.¹¹ Die Autorin bietet in ihrer Unterscheidung zwischen ‹Aktionsraum›, ‹gelebtem Raum› (auch ‹gestimmtem Raum›) und ‹Anschauungsraum› einen interdisziplinären Ansatz, durch den es ermöglicht wird, sowohl den modus operandi als auch die ästhetische Ausbildung des fotografischen Bildraumes eingehend zu betrachten. Nach Ströker besitzt jedes Raummodell bestimmte Qualitäten und phänomenologische Eigenschaften, die es dem Leser bzw. Betrachter erlauben, die dargestellte Wirklichkeitssituation zu begreifen und Rückschlüsse auf die Funktion des künstlerischen Raumes zu ziehen. Während der ‹Aktionsraum› im Begriff steht, jeglichen Handlungsspielraum abzubilden, so dient der ‹gestimmte Raum› primär und ausschließlich dem Ausdruck und der subjektiven Lektüre aller Raumelemente, sei es die Stimmungslage oder der emotionale Ausdruck der Personen als auch das spezifische Setting und Repertoire. Der ‹Anschauungsraum› bildet einen Sonderfall innerhalb von Strökers Argumentationsmodell, erscheint dieser doch als eine Sonderform des Aktionsraumes indem er eine Affinität zu den Strukturen eines bewusst wahrgenommenen Aktionsraumes in sich aufnimmt. Dennoch unterscheidet sich die Wahrnehmung einer konkreten Handlung grundlegend von der reinen Wahrnehmung des Anschauungsraumes und der deskriptiven Dominanz der Sehfähigkeit, die durch dieses Raummodell motiviert wird. Im Anschauungsraum ist die Eigendynamik des Körpers auf das Nötigste reduziert, bisweilen ‹eingefroren› und aufgrund der intensiven Betrachtung bleibt der Körper sich selbst fern, lässt Platz für die Wahrnehmung des Raumausschnittes mit all seinen (enthaltenen) Elementen. Die Betrachtung des Anschauungsraumes ist bisweilen abstrakt, d.h. sämtliche Elemente fließen in die Bewertung ein.

Per se müssen die Konstitution und Konstruktion des Anschauungsraumes für die Untersuchung des künstlerischen Raumes in seinen unterschiedlichen Medien die ausschlaggebende Kraft bei der Erfahrung und Betrachtung sein. Aktionsräume sind in nuce Parameter der unmittelbaren Erfahrbarkeit und Beurteilung von Handlungen. Selbst bei den vor Publikum aufgeführten *tableaux vivants* wird das Bild vor der Lektüre der Darstellung erst stillgestellt und auf einen idealen Mo-

11 Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt a. M. 1977, S. 93ff. Die methodische Analyse der Raumdarstellung wurde von Gerhard Hoffmann weitergeführt und um weitere phänomenologische Analyseschritte erweitert, vgl. Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*. Stuttgart 1978.

ment der Betrachtung hin konzipiert. Das ‹Davor› und ‹Danach› fließt in diese Bildkonstruktion ein, wobei der Aktionsraum solitär und isoliert erkennbar bleibt und unmittelbar in die Anschauung übergeht. Dem ‹Anschauungsraum› kommt so eine grundlegende Bedeutung zu und er erfährt gerade in der Fotografie eine völlig andere Dimension der künstlerischen Wahrnehmung: das vor der Kamera Sichtbare wird in jener Form später abgespeichert werden, in der es der Fotograf vor dem Objektiv fixiert hat. Grundlegend für den Anschauungsraum ist demnach die Statik der Betrachtung, die sowohl Elemente einer angezeigten Aktion als auch Stimmung in sich trägt. Benjamin hat dieses Zusammentreffen unterschiedlicher Raumkonzepte in der Fotografie als ‹unbewusst durchwirkt› gekennzeichnet und beschreibt hierbei nicht zuletzt die eigenwillige ‹réalité dévöllée›,¹² die Eigenschaften von ‹gestimmten› und handlungsbezogenen Raumelementen in der fotografischen Wiedergabe in sich subsumiert.

III Die Semantik und Perspektive des fotografischen Anschauungsraums

Marconi hat den fotografischen Raumausschnitt nahezu perfekt auf seine Modelle abgestimmt. Unabhängig davon, aus welcher Gattung die von ihm als Folie herangezogenen Vorbilder auch stammen, er hat die raumfüllende Wirkung des Körpers stets im Blick behalten. Auffällig sind die Ausnutzung des Bildformats und die Dramatik der Beleuchtung, die im Ergebnis den von Benjamin erwähnten ‹durchwirkten Raum› ins Gedächtnis rufen mag. Besonders bei den männlichen Akten wird eine spezifische Semantik der Raumkonstruktion sichtbar. In der um 1860 entstandenen Studie eines ruhenden männlichen Aktes, der an die antike Skulptur des *Barberinischen Fauns* aus der Münchener Glyptothek angelehnt ist (Abb. 1), scheint der umgekehrte



1 Ruhender männlicher Akt («Barberinischer Faun») Malibu, J. Paul Getty Museum

Pygmalion-Effekt nachgerade zur Darstellung gelangt zu sein. Die eigenwillige Atelierszene mit dem drapierten Leinen, der Kistenkonstruktion und Armhaltevorrichtung nimmt dabei Referenzen einer Werkstattszene in sich auf – unmittelbar nach Fertigstellung der Skulptur, aber noch nicht aus dem unmittelbaren Arbeitsumfeld

12 Vgl. Planchon-de-Font-Réaulx 2004, S. 67–68.

fortgerückt. Der Raumausschnitt ist präzise auf die dargestellte Positur ausgelegt. In leichter Untersicht ist die gesamte Körperhaltung eingerahmt. Der ‹Anschauungsraum› ist dabei gleichmäßig ausgeleuchtet, mit fein abgestimmter Lichtentfaltung auf dem Aktkörper, der en detail die Muskelausprägungen der Positur zur ‹Lektüre› freigibt. Bedenkt man, dass Marconi diese Studie von einer Antike beleiht, die einen trunken schlafenden, auf einen Felsen lässig hingestreckten Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos abbildete, der sich zudem in bedrängender physischer Nah- und Freisicht dem Betrachter entgegenbringt, wirkt der fotografische Raumausschnitt mit seiner leichten Fernsicht geradezu originell und wie aus der Realität ‹ausgeschnitten›. Die eigenwillige Weiterentwicklung und Interpretation der ursprünglichen Szene wird nicht nur durch die veränderte Perspektive deutlich, auch der athletische, idealschöne Körper des ausgewählten Modells führt die ursprüngliche Positur auf eine andere Ebene. Der Körper der hellenistischen Skulptur war muskulöser und zudem mit ihn als Gefährten des Dionysos auszeichnenden Attributen ausgestattet, wie etwa dem Ziegenfell, den Hörnern oder den Weinranken im Haar. Marconis Modell gehört eher dem Modus des jungen, ausgewachsenen Göttertypus, wie etwa dem Apolls, an und interpretiert somit die ursprüngliche Positur im Sinne eines schlafenden Athleten, Kriegers oder Gottes.

Ebenso originell wirkt in diesem Kontext das Negieren von attributiven Requisiten, das dem Betrachter, respektive dem Kunststudenten oder Künstler, den maximal möglichen Spielraum für eigene kompositorische Ideenfindungen ermöglichen soll.

Die um 1870 entstandene Aktstudie eines männlichen Modells in der Positur des toten Christus von Mantegna führt uns eine weitere, sehr eigenwillige Semantik des Raumausschnittes vor Augen (Abb. 2). In Mantegnas vermutlich um 1490 angefertigter Temperamalerei auf Leinwand, heute in der Sammlung der *Pinacoteca di Brera* in Mailand, sollte Christus in seinem ablebenden, menschlichen Augenblick präsentiert werden, unmittelbar nach Eintritt des irdischen Todes. Dieser Zustand wird durch die gemeinsame monochrome Farbkomposition von Leinentuch und Körper unterstrichen, die aus ein und demselben Material zu bestehen scheinen – fast



2 Männlicher Akt in der Positur des toten Christus nach Mantegna, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Estampes

petrifiziert, ebenso wie die Steinplatte und das Kopfkissen. Die Adern und Muskeln wirken in diesem Zustand entsprechend blutleer und ohne jegliche Anspannung.

Der liegende Körper ist zentral auf der Mittelachse platziert. Das Haupt Christi ruht auf einem Kissen und ist leicht zur rechten Seite gekippt. Auffällig an Mantegnas Darstellung ist die gemalte Perspektive, die sich selbst widerspricht und in Wirklichkeit niemals auf diese Art von einem Betrachter auf den Leib Christi eingenommen werden könnte. Würde der Betrachter in die Semantik einbezogen, stünde er am Ende der Steinplatte, wobei er gleichzeitig in das Gesicht des Verstorbenen schauen könnte. Mit der gleichzeitigen Auf- und Untersicht des Körpers, in Kombination mit einer merklichen Verkürzung der Gliedmaßen, kreierte Mantegna eine Malerei, die imstande ist, mehrere Raumkonstruktionen in sich aufzunehmen. Unabhängig davon, ob Mantegna aus praktischer Not oder schöpferischer Willenskraft heraus gehandelt haben mag, bleibt die Tatsache festzuhalten, dass wir hier ein markantes Interesse an der Natur im Sinne einer Studie oder eines Ausschnitts aus der Realität ausmachen können.

Eingedenk der Tatsache, dass nicht selten menschliche Leichname zum Zeichenstudium an den Kunsthochschulen verwendet wurden,¹³ liest sich die Motivübernahme in Marconis Aktstudie im wahrsten Sinne als Jesus Christus in menschlicher Gestalt. Der Fotograf korrigierte die Perspektive und hielt etwas Abstand zum Fußende, so dass ein Blick auf das Gesicht des Modells möglich gemacht wird. Zudem ist die Körperhaltung streng symmetrisch ausgerichtet, so dass beide Arme in nahezu identischer Position neben den Hüften liegen und der Kopf exakt auf der Mittelachse zwischen Füßen und Brustkorb auf einem Kissen ruht. Die Entblößung des Leibes ist in der fotografischen Aufnahme nun ausgeführt, während Mantegna die Scham unter dem Leinentuch lediglich abzeichnete. Die sexualisierte Darstellung von Gottes Sohn ist auf diese Weise fortgeführt und die eigenwillige Perspektive – dies vermag der fotografische Anschauungsraum zu transferieren – ist in ihrem wirklichen Handlungsspielraum angezeigt.

Die dritte Arbeit, die abschließend im Kontext der Raumsemantik und Perspektive des fotografischen Raumes aus den Konvoluten von Marconi näher betrachtet werden soll, ist eine um 1869 entstandene Körper- und Muskelstudie (Abb. 3). Im Gegensatz zu den voran besprochenen Beispielen handelt es sich bei dieser Aufnahme um eine frei gestellte Positur, die kein konkretes kunstgeschichtliches Vorbild abruft. Das Augenmerk ist auf die Wirkkraft und Verteilung der Körpermassen und Muskelpartien einer Sitzfigur bei ausgestreckter und angewinkelter Armhaltung gerichtet. Die Inszeniertheit der Positur wird durch den podestartigen Aufbau und die Armllehne untermauert. Die Lektüre des morphologischen und anatomischen Ap-

13 Vgl. Anthea Callen: *The Body and Difference. Anatomy Training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century.* In: *Art History* 20.1, 1997, S. 23–60, bes. S. 25–31.



3 Männliche Aktstudie, 1869, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Estampes

parats ist durch die gekrümmte Haltung des Modells stark markiert, zudem ist der ausgestreckte rechte Arm des Modells durch die gespreizte Haltung der Hand zusätzlich hervorgebracht. Interessant ist die Untersicht der Kamera, die an die reale Perspektive eines Schülers im Studiensaal während der Aktsitzung erinnert, wobei der Blickwinkel aufgrund des gedrehten Brustkorbes zwischen einer Profil- und einer Dreiviertelansicht schwankt. Das Modell scheint zudem aus dem Raum heraus zu wirken bzw. scheint sich gegen den hinter dem Anschauungsraum befindlichen Raum abzuschirmen. Die Semantik der Raumkonstruktion ist auf diese Weise funktional am engsten mit dem Einsatz als Vorlage und Studienblatt verknüpft, nimmt sogar wesentliche Aspekte einer

Modellsitzung in den Duktus der fotografischen Studie auf. Marconi rekonstruiert diesen Zustand in seiner Aufnahme, zum einen, weil er als Fotograf auf eine sehr ähnliche Art und Weise arbeitet, wie Studenten während einer Studiensitzung, zum anderen aber auch aus seinem Selbstverständnis als Künstler heraus. Ebenso wie ein Maler oder Bildhauer versteht er es, die Körpermasse seiner Modelle zu modellieren und den durch die Kamera suggerierten Bildraum nach seinem Belieben zu bespielen und je nach Bildaussage zu artikulieren. In der Studie zum *Barberinischen Faun* schien es, als sei das Modell gerade zur Statue verwandelt worden, während sich bei der Mantegna-Anspielung das Modell als ein Leichnam präsentierte. Zuletzt schien es, als sei die Positur im Studiensaal und nicht im Atelier aufgenommen worden, womit das Genre der *académies* eine sehr hohe Selbstreflexivität bewiesen hat. Nicht zu übersehen ist die augenfällige Spannweite, mit der die Modelle den fotografischen Anschauungsraum «durchwirkt» haben. Die Skala reicht von einem behutsamen Hineinwachsen über den horizontalen, sich streng symmetrisch vor uns aufbauenden bis hin zu einem sich eindrehenden und abschirmenden Modus, dem jeweils ganz eigene Semantiken zu entlocken sind. In allen Beispielen ist der fotografische Bildraum jeweils spezifisch auf eine konkrete Aussage hin konzipiert und detailliert konstruiert worden und bietet dem Betrachter überblickartig wichtige Informationen zur Lektüre und Interpretation des Dargestellten.

Schaut man zurück auf die Konstruktion und Wahrnehmungsform des literarischen Raumes nach Ströker, so wird ersichtlich, dass der fotografische Bildraum als Anschauungsraum stets auch Elemente eines «Aktionsraums» und «gestimmten

Raums» in sich aufgenommen hat: das primär emotionale Erleben des Raumes wird durch die Modelle in ihren spezifischen Posituren transportiert, die Semantik der Raumkonstruktion richtet hingegen den Blick auf die Handlungsmöglichkeiten, die in den Bereich des «Aktionsraums» gehören. Den Bereichen Körper, Raum und Medium kommt besonders im dritten hier besprochenen Beispiel eine besondere Funktionsweise zu. Herausgeschält sind hier zwei Funktionen, die die räumliche Konstruktion der Fotografie auf den Aktkörper ausübt. Zum einen spiegelt das Medium sowohl das Verfahren selbst als auch jenes, auf welches die Darstellung abzielt. Der Aktkörper, wie er im Atelier anzutreffen ist oder im Studiensaal, lässt im Medium der Fotografie die jeweiligen Räume zusammenfallen. Auf der anderen Seite wirkt das Medium wie ein «Relais» zwischen Körper und Raum, die nicht nur reproduziert, sondern auch erst etabliert werden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist nicht nur die Konstitution eines neuen künstlerischen Raumes, sondern auch die Generierung einer «anderen Natur», die gerade bei den fotografischen Aktstudien von Marconi die Grenze zwischen Kunst und Natur ausgehebelt haben und als Brücke zwischen traditionellen und modernen Medienräumen fungieren.