

Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) hat seit dem Jahr 1910 versucht, das futuristische Programm auf die Fotografie zu übertragen. Im Zentrum seiner Bemühungen stand demgemäß das Problem der Bewegung, eine fundamentale Herausforderung an den statischen Charakter der überkommenen Bildkünste. Bragaglia entschied sich gegen die Reihenfotografie Muybridges, der Bewegung durch nebeneinandergestellte Kameras einfiel, gegen die Chronofotografie Mareys, der Bewegungsabläufe durch Mehrfachbelichtung auf eine Platte bannte, und gegen das neueste Verfahren der filmischen Fotografie. Die futuristische Fotografie, genannt Fotodinamica, bestand aus der Langzeitaufnahme eines Bewegungsvorgangs, auf diese Weise die Bewegungsspur in allen Phasen, als Ganzes aufzeichnend. 1911 begründete Bragaglia sein Verfahren theoretisch in dem Traktat »Fotodinamismo futurista«, der 1913 in zweiter und dritter veränderter Auflage wiedererschien. Hier ist zuerst das nicht-realistische Programm der modernen Fotografie formuliert worden. Anders als De Zayas, der Fotografie quasi als Funktion des Faktischen begreift, setzt Bragaglia auf eine Fotografie, die sichtbar macht, »was man oberflächlich nicht sieht«. Anders als De Zayas und die ihm folgenden Theoretiker der Neuen Sachlichkeit, die einen mediengerechten Gebrauch der Fotografie ohne Manipulation propagieren, will Bragaglia das Objektiv »überwältigen, bis es auch das wahrnimmt, was seine

fotografische, mechanische Natur an sich übersteigt». Entstehen soll eine Fotografie, die mehr leistet als das mechanische Vermögen des Apparates und die Sinnesfähigkeiten des Menschen, eine Fotografie des Transzendenten. Moholy-Nagy und Benjamin begreifen dieses Programm später als eine Bewußtmachung des Unbewußten mit naturwissenschaftlich-technischen Mitteln, als einen Realismus des Noch-Nicht-Sichtbaren. Bragaglia realisiert durchaus diese wissenschaftliche, erkenntnisfördernde Seite seines Verfahrens. Gleichzeitig betreibt er aber auch eine »Fotografie des Unsichtbaren« (so der Titel eines Aufsatzes von 1913). Wenn er die Entmaterialisierung, die Auflösung des Körperfesten und Statischen durch die Fotodinamica beschwört, dann trägt er zur Bildung einer hermetischen Tradition der neuen Fotografie bei, aus der Marcel Duchamp, Man Ray, Moholy-Nagy, der fotografische Surrealismus wichtige Antriebe bezogen. Die diaphanen Schemen der Fotodinamica, die Röntgenbilder und Solarisationen erweckten in Bragaglia und seinen Nachfolgern die Hoffnung, das geeignete Medium gefunden zu haben, um »das Fantasma« der Dinge zur Erscheinung zu bringen, »das so lichtvoll ist durch die Polarität der magnetischen Strahlung, die Aura der Theosophen« (Bragaglia 1914).

Die tiefe Differenz zu den pragmatischen Formeln der vorübergehenden Texte wird hier deutlich. Gemeinsam haben die beiden Konzepte des Jahres 1913 nur das Pathos des Aufbruchs und den Willen, den Veränderungen ihrer Zeit Rechnung zu tragen. Sie unterscheiden sich schon dort, wo sie ihren Gegenstand einordnen wollen. Für Bragaglia ist ausgemacht, daß seine Fotografie Teil der künstlerischen Bewegung ist, ihr dienend zuarbeitet und zumindest »essentielle Qualitäten« der Kunst schon besitzt, während De Zayas Fotografie, reine Fotografie als das Verfahren begreifen möchte, das die Kunst nach dem Ende der Kunst vertritt.

4. ANTON GIULIO BRAGAGLIA, FOTODINAMISMO FUTURISTA (1911–13)

Wir wollen eine Revolution der Fotografie bewirken: sie soll gereinigt, nobilitiert und zu einer wirklichen Kunst erhoben werden. Ich behaupte, daß aus den mechanischen Mitteln der Fotografie nur dann Kunst werden kann, wenn man die einfache fotografische Wiedergabe der unbewegten Wirklichkeit oder der in einer Momentaufnahme eingefrorenen Wirklichkeit überwindet und mit Hilfe anderer Mittel und Versuche erreicht, daß die Fotografie auch Ausdruck und Schwingung des lebendigen Lebens wird, daß sie fern von der eigentlichen obszönen und brutalen Realistik des Statischen die eingefahrenen Vorstellungen von Fotografie abschüttelt und einen Zustand anstrebt, den wir Fotodinamica (dynamische Fotografie, Fotografie des Dynamischen) genannt haben. [. . .]

Wir sind die alte leichenhafte Statik leid. [. . .]

Wir betrachten das Leben als reine Bewegung.

Wir lieben und beobachten die Wirklichkeit mit ihren vom Schicksal und vom Leben bestimmten Bewegungsabläufen.

Wir wollen mit grafischen Mitteln die unablässige Bewegung in der Dauer einer gestischen Darstellung wiedergeben.

Wir freuen uns, auf diese Weise das Leben in seinem einzigen, logischen Ausdruck und die Wirklichkeit in ihrem tieferen Wesen erfassen zu können, weniger realistisch, d. h. auch: weniger fotografisch, auf diese Weise das Verfahren der von uns beherrschten und gelenkten Maschine läuternd. So zeigen wir, was in unserer Empfindung enthalten ist, so überwältigen wir die Macht des Objektivs, bis es auch das wahrnimmt, was seine fotografische, mechanische Natur an sich übersteigt. [. . .]

Uns kümmert weniger die äußere und innere Realität, soweit sie körperhaft ist, als der Geist des Lebendigen in der Wirklichkeit, d. i. die innere Tendenz der Bewegung zur molekularen Veränderung, als molekulare Veränderung.

Wir wollen auf nicht-realistische Weise die Realität wiedergeben. Wir wollen das festhalten, was man oberflächlich nicht sieht. [. . .] Der Fotografie ist es nicht möglich gewesen, auch nur einen Begriff von der allgemeinen Idee der Bewegung zu vermitteln.

Auf ganz willkürliche und dümmliche Weise hat die Momentaufnahme die Bewegung in absurden Stellungen eingefangen und nur das Transitorische betont.

Allein die Kunst hat es vermocht, zwei Hauptmomente im Übergang von einem Zustand zum anderen zu synthetisieren, und hat beinahe die allgemeine Idee der Bewegung erreicht: hier aber nur den Begriff einer intendierten Bewegung – nicht die Bewegung an sich, denn auch mittels dieser ingeniösen Methode bewegen sich die Figuren nicht.

So hat man also den vollständigen Begriff der Bewegung wiedergegeben, aber können wir heute, im extrem bewegten Leben der Moderne, uns mit der Darstellung eines bloßen Begriffs begnügen? Unsere Ansprüche wachsen mit dem Tempo des Lebens.

Wir haben keine Zeit, uns einem Begriff zu widmen und darauf zu warten, was er uns eingibt. Wir fühlen ein starkes Bedürfnis, getroffen zu werden, schlagartig von einer Empfindung, die gleichzeitig mit dem ursprünglichen Seherlebnis ist. Wir müssen also mit einem Mal und vollkommen die vollständige Empfindung hervorrufen können. Und weil diese aus dem kompletten Bewegungsablauf entsteht, kann sie nur durch die komplette Abwicklung der Bewegung wieder hervorgerufen werden.
[. . .]

Wir Heutigen, dem unablässigen Treiben unserer Tage ausgeliefert, sehen alles in Bewegung, wir sehen alles bewegt und in ständiger Revolution begriffen.

Die intuitiven Kräfte, die uns zu hochempfindlichen Wesen machen, zu schnell und fiebrig lebenden Menschen, rufen hundert Stimmen und hundert Vorstellungen in uns hervor, optischer, geistiger, gefühlsmäßiger Art, die sich vermischen und durchdringen, die sich mit der Wahrnehmung des gegenwärtigen Augenblicks vereinigen.

Um also eine moderne Kunst zu schaffen, die als wirkliche Kunst evoziert und bewegt, müssen wir genau jene Empfindungen wieder hervorrufen, in einem Moment vereinigt und das wirkliche und echte Gefühl bewirkend, das aus dem gelebten Moment hervorgeht. So entsteht die dynamische Empfindung des Lebens, das rhythmische Pulsieren des Blutes, das unaufhörliche Atmen, ausgedrückt in der vibrierenden Energie von Gesten und Handlungen. [. . .]

Wir werden das Bild der Straße festhalten, wie wir sie durcheilen, ihre Häuser, die sich neben uns überstürzen und zurückgleiten. Das Bild der Straße vom Auto aus gesehen, das mit höchster Geschwindigkeit fährt.

Und alle vertikalen Linien der Häuserblöcke verändern sich und stürzen nach hinten. Die Rechtecke der Fenster werden zu länglichen Rhomben. Die Häuser schließen sich wie Fächer mit einem Schlag hinter uns, als eilte man an Strahlen vorbei, die von den Mittelpunkten zahlloser Kreise ausgehen, die alle auf einer Linie liegen.
[. . .]

Die Fotodinamica analysiert oder synthetisiert je nachdem die Bewegung und dies mit großer Wirkung, weil sie nicht die Bewegung für die Beobachtung auseinanderreißen muß, sondern die Kraft besitzt, die Kontinuität eines Gestus im Raum festzuhalten. Sie läßt auf einem Gesicht nicht nur den Ausdruck des Gemütswechsels verfolgen, wie es Fotografie und kinematografische Fotografie nie vermocht haben, sondern auch die unmittelbare Veränderung des Körpers durch die unmittelbare Veränderung des Ausdrucks. Ein Schrei, ein von Tragik erfülltes Innehalten, ein Schreckensgestus können mitten im szenischen Ablauf, in der ganzen äußeren Entwicklung des inneren Dramas durch ein einziges Werk festgehalten werden. Nicht nur in den Stadien des Anfangs und des Endes oder im Scheitelpunkt der Bewegung, wie es die Chronofotografie machen würde, sondern ohne Unterbrechung, vom Anfang bis zum Ende, denn die Fotodinamica kann auch alle Zwischenstadien der Bewegung festhalten. [. . .]

Die Fotodinamica erarbeitet also positive Daten über die bewegte Welt, nicht anders als die Fotografie ihre eigenen positiven Resultate über die Realität des Statischen gewinnt.

Der Künstler, der nach Formen und Formkombinationen sucht, die irgendeinen Zustand der Realität charakterisieren, findet in der Fotodinamica eine Erfahrungsbasis, die seine Forschungen und Intuitionen betreffend die Wiedergabe der bewegten Wirklichkeit unterstützt. Denn unbestreitbar eng sind die wesentlichen Beziehungen zwischen dem Verlauf einer realen Handlung und der künstlerischen Konzeption, ganz gleich wie diese ausfällt und wie unabhängig sie sich von jeder direkten Auseinandersetzung mit der Realität entwickelt. [. . .]

So finden das Licht und die Bewegung im Allgemeinen, das Licht, das die Bewegungen erfaßt und daher die Bewegungen des Lichts, in der Fotodinamica das Medium ihrer Offenbarung. Denn berücksichtigt man die transzendente Natur der Bewegung, dann kann nur die Fotodinamica den Maler lehren, was in den Zwischenstadien geschieht; nur sie lehrt ihn, die Körperveränderungen bei den einzelnen Bewegungen erkennen und sie in allen Details analysieren, so daß er beurteilen kann, wie der ästhetische Wert eines rasch bewegten Körpers zu- oder abnimmt, in Abhängigkeit vom Licht und von den Begleiterscheinungen der Entmaterialisierung, die mit der Bewegung einhergehen. Nur mittels der Fotodinamica verfügt der Künstler über die notwendigen Elemente, ein Werk in seiner angestrebten Synthese zu verwirklichen.

Der Bildhauer Roberto Melli schrieb mir zu diesem Thema, daß seiner Meinung nach die Fotodinamica »durch ihre neuen Bewegungsstudien, die so stark das Denken der Künstler beeinflussen, den Platz einnehmen soll, den bis jetzt die Zeichnung innehat, die durch ihre dem Physischen und Mechanischen verbundene Wesensart so verschieden vom transzendenten Wesen der Fotodinamica ist wie die neuen ästhetischen Strömungen von der alten Kunst«. [. . .]

Gegen alle Widersprüche möchte ich behaupten, daß die Fotodinamica zwar noch keine Kunst ist, aber doch dasjenige Mittel verkörpert, dessen Ergebnisse die essentiellen Qualitäten der Kunst aufweisen und die gleichen Empfindungen erwecken wie ein Kunstwerk. Die Tatsache, daß die Ausführung der Fotodinamica beträchtliche Fähigkeiten als Techniker und Künstler voraussetzt, läßt den Vergleich mit der einfachen Fotografie absurd erscheinen, die ja nur die Öffnung des Objektivs vor einem mehr oder weniger geschickt ins Licht gerückten Sujet verlangt. Wenn die Fotodinamica also Fähigkeiten eines Künstlers in Anspruch nimmt und wenn ihre Ergebnisse reich an bewegenden Elementen sind, was sehr oft für Bilder nicht gilt, wenn sie die unendlichen Schwingungen des intellektuellen Vergnügens mitteilt wie ein Kunstwerk, dann darf sie behaupten, eine Kunst zu sein oder das mechanische Mittel, dessen Ergebnisse die essentiellen Qualitäten der Kunst aufweisen und die gleichen Empfindungen erwecken wie ein Kunstwerk, die immer mehr dazu tendieren, sich zu vergeistigen und ihren maschinellen Ursprung vergessen zu machen.