

Ein Gramm Licht. Gedanken zu einer Ausstellung

„Oft lernen wir durch Zufall, was wir durch Nachdenken und zielbewusste Arbeit kaum gefunden hätten. So ging es auch mir, da ich anderes suchte und betrieb, dass ich fand, was ich nicht erhoffte.“

Mit einem solch freimütigen Bekenntnis leitete Heinrich Johann Schulze, der an der Universität Altdorf höchst unterschiedlichen wissenschaftlichen Studien nachging, im Jahre 1727 den Abschlussbericht seiner 233. Beobachtung ein. Schon im Untertitel des Berichts machte der promovierte Naturforscher keinen Hehl daraus, dass ihm zwei Jahre zuvor ein sonderbarer Zufallsfund gelungen war. Er hatte nämlich einen „Scotophorus (Dunkelheitsträger) anstatt Phosphorus (Lichtträger) entdeckt.“ Bei dem Versuch, einen Leuchtstein herzustellen, war dem Universalgelehrten die Lichtempfindlichkeit einer Flüssigkeit aufgefallen, die mit Silberpartikeln durchsetzt war. Durch mehrmaliges Überprüfen konnte Schulze ausschließen, dass Wärme oder andere Indikatoren für die Veränderung der flüssigen Silbersubstanz ausschlaggebend waren. Die spektakuläre Erkenntnis konnte für ihn nur heißen: Eben das Licht, jene so ephemere wie mystische Urkraft des Lebens, war in der Lage, auf einer metallenen Materie sichtbare Spuren zu hinterlassen.

Wie man heute weiß, bildete Schulzes „merkwürdiger Versuch über die Wirkung der Sonnenstrahlen“, der im ersten Band der Physikalisch-Medizinischen Abhandlungen der kaiserlichen Leopoldinisch-Karolingischen Akademie der Naturforscher veröffentlicht wurde und internationale Beachtung fand, den Beginn einer langen Reihe von Experimenten, um Lichtstrahlen zu fixieren und für die technische Bildherstellung nutzbar zu machen.¹ „Nach dieser Sachlage muss Schulze unzweifelhaft als Erfinder der Photographie mit Silbersalzen bezeichnet werden“, konstatierte rückblickend Josef Maria Eder, der österreichische Doyen der Fotohistorie, „und er ist auch der erste Naturforscher, der die spezielle photochemische Wirkung der Lichtstrahlen zum Unterschiede von den Wärmestrahlen scharf erkannte und durch Experimente bewies.“²

Wider den toten Blick

Wenn das Museum Industriekultur in Nürnberg im Jubiläumsjahr 2014 in einer Gruppenausstellung an das technische Verfahren der Fotografie erinnert, ist der Verweis auf jene bahnbrechende Entdeckung lichtempfindlicher Silbersalze nicht allein regionalen Gründen geschuldet. Denn mit der noch jungen Perspektive unseres 21. Jahrhunderts, dem infolge der Digitalisierung die analoge Bildkultur nahezu abhanden gekommen ist, stellt sich die Frage nach dem Wesen der Fotografie radikal neu. Und mit ihr die Suche nach all ihren Ursprüngen, Entwicklungen und Ausprägungen.

Beispielhaft lässt sich gerade in Gegenüberstellung zu den zahlreichen kulturellen Gedenkveranstaltungen, die anlässlich des 150jährigen Jubiläums der Fotografie durchgeführt wurden, ein fundamentaler Wahrnehmungsbruch des Mediums erkennen.³ Während die Ausstellungen und Publikationen von 1989 noch fast ausnahmslos von dem Impuls geleitet waren, einen Kanon der Fotografie zu setzen und zu vermitteln, um ihre kulturelle Wertigkeit endlich ins kollektive Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken, scheint heute wieder Verunsicherung zu herrschen. Sie spiegelt sich allein in dem Faktum, dass die Zahl der memorierenden Veranstaltungen zu diesem Jubiläum dieses Jahr beachtlich gering ausgefallen ist.⁴ Dabei sind die Schlachten längst geschlagen. Fotografische Bilder haben im letzten Vierteljahrhundert einen spektakulären Siegeszug davongetragen. Sie hielten mitunter Einzug in die Kunstmuseen und -messen und emanzipierten sich von eingeengten Bildvorstellungen, wie sie gerade das 19. Jahrhundert noch bereithielt. Man erinnere sich:

Diskreditiert als seelenloser, gar toter Auswurf von Apparaturen, die einen „toten Blick“⁵ evozierten und so gar nicht zu den vorherrschenden Konzepten des Geniekults dieses Zeitalters

passen wollten, wurde die „fotografische Industrie“ (Charles Baudelaire) damals in Bausch und Bogen verworfen.⁶ So blieb ihre kulturelle Bedeutung über Jahrzehnte hinweg an einen mühsamen Emanzipationsprozess gekoppelt. Errungenschaften der fotografischen Moderne, des Neuen Sehens und der Straight Photography leisteten wertvolle Dienste. Derart mutierten Fotografien mit reichlich Zeitverzug in der Öffentlichkeit von einem technologischen zu einem kulturellen Bedeutungsträger. Im Rückblick mag man, was die Fotografie anbelangt, das Jahr 1989 durchaus als ein Schlüsseljahr bezeichnen. Ein Jahr der Zäsur.

Sackgassen und Nebenausgänge

Und heute? Man kommt nicht umhin, Fotografie erneut aufs Neue zu denken. Zumal eine überraschende Klammer greift. Auch sie ist verbunden mit der Freigabe des Daguerreschen Patents durch die französische Deputiertenkammer im Jahr 1839. Rückblickend handelt es sich um ein Ereignis, das eine bis dato unvorstellbare Demokratisierung der Bildkultur und somit eine Revolution einläutete, welche bis heute nachwirkt. Bekanntlich hat sich die Produktion fotografischer Bilder aufgrund des Internets und mobiler bildgebender Digitalapparaturen inschier Unermessliche potenziert. Ein Ende der Entwicklung ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht absehbar. Folglich hat die Frage nach dem digitalen Bild in der letzten Dekade die Theoriedebatten dominiert. Was ist im Zuge der Digitalisierung verloren gegangen? Was konnte gewonnen werden? Unabhängig davon, wie die Antwort ausfiel, offenbarte sich im Zeitverzug, dass sich mit der Durchsetzung des Digitalen nach der Jahrtausendwende alle Parameter der Fotografie substantiell gewandelt haben. Gleichermaßen betrifft der Wandel nämlich die Produktion, die Distribution und die Rezeption von fotografischen Bildern. Und somit auch die Ästhetik.

In dem Zusammenhang ist es wenig erstaunlich, dass sich auch der retrospektive Blick auf die Fotografie jüngst fundamental gewandelt hat. Verstärkt wird der gesetzte Kanon von 1989 in Zweifel gezogen, verstärkt wird einmal mehr nach den Anfängen gefragt. Neue Namen tauchen auf, neue Geschichten und sogar neue erste Bilder, die zunehmend die (foto-) historischen Gewissheiten des Mediums kontaminieren.⁷ Insofern mag man Eder sogar Recht geben mit der provokanten Einschätzung, ausgerechnet in Johann Heinrich Schulze einen der Inventoren der Fotografie zu erkennen. Fakt ist: Etliche Fragen bedürfen von Seiten der Wissenschaft weiterhin der Klärung. Dennoch darf man anno 2014 konstatieren: Bei der Fotografie handelt es sich um eine bildgebende Technologie, deren Erfindung in zahlreichen Schritten erfolgte. Mit einer Vielzahl von Bildern und Brüchen, Gewinnern und Verlierern, Sackgassen und Nebenausgängen. Faktum ist auch, die technologische Entwicklung und Optimierung der Fotografie dauert mehr als zweihundert Jahre an. Und wenn wir ehrlich sind, sollten wir unter der Prämisse des Digitalen hinzufügen: sie ist keineswegs beendet.

Belichtete Welt

Mehr denn je stellt sich also mit Urs Stahel die Frage, was sie denn nun ist, die Fotografie.⁸ In diesem Zusammenhang mag es kaum verwundern, dass in jüngerer Zeit frei agierende Fotografen und Künstler, die mit fotografischen Bildern operieren, aus der latenten Ungelöstheit der historischen Gemengelage Kapital schlagen. Sie tun dies auf eine höchst kreative Weise, indem sie sich in ihrer Arbeit instinktiv wie bewusst wieder vermeintlich anachronen Bildtechniken zuwenden, insbesondere denjenigen des 19. Jahrhunderts. Fast mag man von einer Renaissance sprechen. Es liegt nahe, von einem kollektiven Vergewisserungsimpuls auszugehen, der diese Bildermacher insgeheim antreibt. Da ist zum einen die Materialität des Bildträgers, der nachweislich länger als ein Jahrhundert überdauert hat und ergo Haltbarkeit verspricht. Dass dem konservierenden Faktor im digitalen Zeitalter ein hoher Wert beigemessen wird, ist evident, entsprechend lautet das Postulat: Analoge Bilder haben Bestand! Dieser Attraktor ist umso bedeutender, weil sich im Kontrast die digitalen Bilderwelten der Gegenwart zunehmend entmaterialisieren und verflüchtigen. Das Dilemma ist bekannt.

Hinzu kommt, dass der Rückgriff auf das fotografische Erbe der Vormoderne für Bildermacher, die mit tradierten Technologien arbeiten, innovative ästhetische Strategien eröffnet. Wenngleich die fotografische Bildkultur des 19. Jahrhunderts das visuelle Gedächtnis geprägt hat wie keines zuvor, blieben nämlich die materiellen und motivischen Bilderwelten in den bildenden Künsten bis heute weitgehend außen vor. Was liegt also näher, als diesen gewaltigen visuellen Fundus zu heben und für die eigene künstlerische Arbeit nutzbar zu machen? Mit sicherem Gespür wird diese Lücke nun retrospektiv geschlossen. Man lasse sich also nicht täuschen von all den vertraut wirkenden Genres, sei es dem Einzel- und Gruppenporträt, der Landschafts- und Naturaufnahme oder dem Stilleben. Sie sind keineswegs einer nostalgischen Sehnsucht geschuldet, die die Errungenschaften des modernen Sehens und Denkens, wie sie in der Fotografie im 20. Jahrhundert entwickelt wurde, ausschließen wollen. Im Gegenteil: die bildästhetischen Resultate, die das erste Jahrhundert der Fotografie gezeitigt hat, werden mit Wonne konzeptioniert vor der Folie der Gegenwart. Sie wollen diskursiv gespiegelt werden von einem reichen Erkenntnispotential, wie es etwa die Realismusdebatte, die Concept und Minimal Art und der zeitgenössische Bilddokumentarismus bereithalten. Derart changieren die Bildserien des vorliegenden Projekts beständig zwischen Referenzlust und Referenzlast.

Ihnen zu folgen, ist das Ansinnen der Gruppenausstellung „Ein Gramm Licht“.⁹ Sie eröffnet eine Zusammenschau von 14 fotokünstlerischen Positionen der Gegenwart aus dem deutschsprachigen Raum, die allesamt mit tradierten Bildverfahren der sogenannten fotografischen Vormoderne operieren. Dabei stellt sich die Schau bewusst jenem vordergründigen Anachronismus, der zwangsläufig mit einer historisch-technologischen Perspektive verbunden ist. Denn die Fragen bleiben virulent: Können solche Bildverfahren heutzutage überhaupt noch akzeptabel sein? Welche zeitgemäßen Aussagen können mit ihnen getroffen werden, welche bildästhetischen Lösungen können für den zeitgenössischen Diskurs dienlich sein? Inwiefern sind künstlerische Denkstrategien der Gegenwart mit ihnen adaptierbar? Und nicht zuletzt: Vermögen solche weitgehend vergessene Verfahren in unserer digitalen Bilderwelt noch eine Faszination auszulösen?

Eine Matrix

Die Ausstellung „Ein Gramm Licht“ ist als eine Matrix angelegt. Sie folgt zum einen jenen weitgehend vergessenen und grundverschiedenen technologischen Spuren des 19. Jahrhunderts, die es in der Anschauung der Exponate mit frischem Blick wiederzuentdecken gilt. Beginnend mit den eigenwilligen, noch linsenlosen Vorläufern der Camera Obscura über die ersten kameralosen Bilder, die man heute mit dem eher hilflosen Begriff der Fotogenischen Zeichnung zu fassen sucht und die unter künstlerischen Vorzeichen zu Beginn der fotografischen Moderne die Bezeichnung Fotogramm erhalten haben; gefolgt von der Heliografie, der sogenannten Sonnenzeichnung, und den epochalen Verfahren der Daguerreotypie und Talbotypie, die mit dem Namen ihrer berühmten Erfinder etikettiert wurden; bis hin zu den zahlreichen Ausdifferenzierungen ab der Jahrhundertmitte, die in Bezug auf ihre metallenen Anteile als Cyanotypie, Ferrotypie und Ambrotypie bezeichnet wurden. Und schließlich zur Kallotypie, der Brauntönenzeichnung, einem Verfahren der 1880er Jahre, das ebenfalls nicht überdauern sollte. Die klassische Silbersalz fotografie auf Papier, die das 20. Jahrhundert dominieren sollte, rundet die Schau mit einem monumentalen Nürnberg-Panorama ab.

Parallel lädt ein zweiter fotohistorischer Ordnungsstrang dazu ein, die kreative Leistung der meist dilettierenden Forscher und Inventoren der Frühzeit in Erinnerung zu rufen. Mit der Antike und den Beobachtungen des Aristoteles beginnend, über den großen Giambattista della Porta, über die schon skizzierte Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen durch Schulze, weiter über die bis vor kurzem als glücklos eingestuft Experimente des Engländers Thomas Wedgwood. Des Weiteren sind natürlich Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, Henry Fox Talbot und sicher auch Sir John Herschel anzuführen, deren Verdienste bis heute in den kanonischen Schriften der Fotogeschichte fest verbrieft sind. Aber auch die Folgegeneration um Hamilton Lanphere Smith, Frederick Scott Archer und W.W. J. Nicol, die getrieben von Optimierungswillen und merkantilem Kalkül das fotografische Bild maßgeblich vorangebracht

haben. Dieses Moment der Autorisierung mag man nicht nur im Sinne einer retrospektiven Würdigung begreifen. Repräsentieren die genannten Namen doch in der Summe eine fast gänzlich verblasste und überaus reiche Bildkultur, zu der die gezeigten Positionen der Gegenwart mal mit gebührendem Respekt, mal mit augenzwinkernder Ironie eine Brücke schlagen. Die Werkserien seien im Folgenden erläutert.

Von Glühbirnen und Bäumen

Wie lässt sich ein Gramm Licht überhaupt fassen? Gabriele Pütz beantwortet die blasphemische Frage, die im Ausstellungstitel angelegt ist, auf charmant schalkhafte Weise. Die Künstlerin, die in Bad Honnef bei Bonn lebt und sich in ihrer meist skulpturalen Arbeit mit Wahrheits-, Glaubens- und Wissenschaftssystemen auseinandersetzt, hat auf Einladung einen erhellenden Kommentar beigesteuert. Es handelt sich um eine stattlich große Glühbirne, die einer Holzschachtel entnommen wurde. Geheimnisvoll implementiert, findet sich in dem fragil gläsernen Lichtspender der Edisonzeit ein Messinggewicht von exakt einem Gramm. Als ob damit alles geklärt wäre ... Metaphorisch provoziert ihr Objekt in bester Duchamp-Beuyscher Tradition einen Kurzschluss, bei dem nicht nur die Physik auf der Strecke bleibt. Das Objekt macht ganz augenscheinlich klar, dass in einem solch wörtlichen Sinne dem Mirakulum des Lichts nicht beizukommen ist. Dieser Erkenntnis folgt auch die 2014 entstandene Wandarbeit zu Johann Heinrich Schulze. Sie versammelt auf einer Konsole die Ingredienzien jener ersten Versuchsanordnung aus dem Jahr 1727, die angereichert worden ist mit einer chemischen Formel, einem Grundriss und der Reproduktion eines Kupferstichs. Dieser zeigt auf Glas ein barockes Konterfei des berühmten Gelehrten. Doch wie gehören all die Zeichenelemente letztlich zusammen? Das Phänomen Fotografie, so postuliert das Ensemble von Gabriele Pütz mit Nachdruck, bedeutet schon am Punkt Null mehr als die Summe seiner Teile.

Auf inspirierende Weise reagiert auch Günter Derleth aus Fürth auf die Feierlichkeiten der Gegenwart. In Anlehnung an den angesprochenen Jahrestag gab er seiner Werkserie den Titel 175 Tage Licht. Die Angabe beschreibt präzise die Belichtungszeit, die seine archaischen Bildfindungen benötigten. Über genau diesen Zeitraum hat Derleth, der seit Jahrzehnten auf virtuose Weise mit dem Wahrnehmungsinstrument der Camera Obscura experimentiert, mehrere Espressokaffeedosen, die innen geschwärzt und mit einem Loch versehen wurden, an Bäumen aufgebunden. In ihnen steckte kein Filmmaterial, sondern allein schwarzweißes Fotopapier. Die Wirkung des Lichts ist dann auch unmittelbar. Bei diesem Verfahren folgt die Bildentstehung nicht dem üblichen Prozess, der von Entwicklung, Fixierung, Wässerung und Trocknung bestimmt ist. Vielmehr „brennt“ sich das Motiv direkt ins Fotopapier ein. Erstaunlicherweise generieren die entstandenen Baumotive eine eigene, geheimnisvolle Farbigkeit. Derart überführen die Bilder den innewohnenden Moment der Dauer in die Anschauung. Vor allem der Lauf der Sonne zeitigt in den Winterbildern eine gesonderte linienreiche Spur. Ihr und dem Mysterium der Zeit nachzusinnen, ist gleichsam Konzept. Bildarbeit bedeutet für Günter Derleth stets ein Einlassen auf den Kontrollverlust, ein Zulassen der Kontingenz. Bei aller Archaik, die sein objektivloses Instrument der Camera Obscura auszeichnet, scheint in der wohlkalkulierten Einbindung des Zufalls ein zeitgenössischer Blick durch.

Falsche Pixel, Wiesen und Plastiktüten

Vordergründig wirkt hierzu die fotografische Serie von Thomas Bachler aus Dresden wie ein Kontrapunkt. Sie ist 2006 entstanden und heißt Pixel Trees. Der Betrachter sieht sich konfrontiert mit querformatigen Aufnahmen von Naturmotiven, die mit gebührendem Betrachtungsabstand ebenfalls als Bäume erkennbar sind. Allerdings markiert ihre Visualität eine ganz andere Archaik. Zumal sie in kleinste querrrechteckige Flächen pixeliert sind und sich in solcher Erkennung mit Nachdruck als digitaler Auswurf outen. Doch nicht nur der Titel ist trügerisch, auch der eigenen Anschauung gilt es zu misstrauen. Aufgenommen wurden diese Bilder nämlich mit einer quadratischen Lochblende, die auf simple Weise den Wahrnehmungseffekt des Digitalen zu simulieren vermag. Für Bachler, der in den 1980er

Jahren bei Floris Neusüss an der Kunstakademie Kassel studiert hat, ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der Fotografie, die nicht selten aktionistisch geprägt ist, fest mit einem Skeptizismus gegenüber dem eigenen Medium verbunden. Als Fake konzipiert, offenbart Pixel Trees für den Betrachter reichlich Erkenntnispotential. „Aristoteles lässt grüßen. Photoshop winkt zurück“, kommentiert Bachler bissig wie lustvoll seine Serie auf der Website.

Fermyn Woods Wild Flower Project nennt Claudia Fährenkemper ihr Fotoprojekt. Bei ihr verweist der Titel dezidiert auf ein dokumentarisches Unternehmen. Fotogramme von verschiedenen Pflanzen- und Blumenmotiven entstanden im Hochsommer 2009 in einem Zeitraum von vier Wochen auf dem Terrain der nichtkommerziellen Fermynwoods Gallery, die zwischen Leicester und Northampton in Mittelengland liegt. Als Gegenstand der Bilddokumentation diente eine der heute seltenen und geschützten Wildblumenwiesen, wie sie für die Flora der britischen Insel charakteristisch sind. Die Fotokünstlerin, die in Werne in Westfalen lebt, drapierte die Blumen und Pflanzen als „Objects trouvées“ zügig auf lichtempfindliches Silbergelatinepapier und setzte dieses, abgedeckt mit einer Glasplatte, der starken Sonnenbestrahlung aus. Die vorliegenden, lediglich fixierten Fotogramme, bei denen es sich ausnahmslos um Unikate handelt, entstanden in einem Zeitraum von ein bis drei Stunden. In ihrer Serie nimmt Fährenkemper, die bei Bernd Becher an der Kunstakademie Düsseldorf studiert hat, ausdrücklich Bezug auf ein erstes technisches Bild, das vor einiger Zeit in der fotohistorischen Forschung für Furore sorgte. Es wird dem Engländer Thomas Wedgwood zugeschrieben und als erste fotografische Abbildung überhaupt (!) diskutiert. Schon diese „fotogenische Zeichnung“, die von dem renommierten Fotohistoriker Larry J. Schaaf in die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts datiert worden ist, zeigt mit dem feinädriigen Blatt eines Laubbaumes ein Naturmotiv aus der Pflanzenwelt. Fährenkemper greift die historische Referenz aus der Frühzeit der Fotografie auf, um sie mit Kalkül gegen die Folien der Moderne auszuspielen. Hierbei wendet sie Klassifizierungsmuster an, wie sie etwa aus der dokumentarischen Fotografie des 20. Jahrhunderts unter anderem in den Pflanzenbildern von Karl Blossfeldt überliefert sind.¹⁰

In der umfangreichen Serie BAG PIECES, die 2005 ihren Anfang genommen hat, agiert Wolfgang Reichmann, der in Wien beheimatet ist, ebenfalls mit der kamerlosen Bildtechnik der fotogenischen Zeichnung. Motivisch konzentriert er sich hierbei auf Plastiktaschen, wie sie in den renommierten Kunst- und Designmuseen der westlichen Welt Verwendung finden. Zu gleichen Teilen definieren sie sich als nobilitierende Werbemittel, kulturelle Zeugnisse und Artefakte, die höchästhetischen Ansprüchen genügen wollen. In seinem abgedunkelten Atelier legt Reichmann die teils transparenten Taschen auf lichtempfindliche Platten, um diese unter Neonlicht über mehrere Tage in Fotogramme zu überführen. Die künstlerische Bildarbeit von Wolfgang Reichmann schöpft aus einem Gedanken des französischen Philosophen Gilles Deleuze. „Man stelle also die Allgemeinheit als Allgemeinheit des Besonderen der Wiederholung als Universalität des Singulären gegenüber.“¹¹ Es ist ein Satz, der gleich mehrere diskursive Stränge bereithält, die es weiterzudenken gilt. Daher bewegen sich die BAG PIECES auf gleich mehreren Ebenen der Bild-, Kultur- und Konsumkritik. Allenthalben scheint hier der Faktor Ambivalenz zu gelten. Umso beachtlicher ist, dass die fotografischen Bilder, die betont seriell angelegt sind, ihre ästhetische Autonomie zu wahren wissen. Schließlich sind auch sie Artefakte und keineswegs außen vor.

Falsche Mikroben, Gletscher und ein Fußballtor

Ein weiteres Mal legt der Titel eine Spur. Heliografien nennt Claus Stolz seine Werkgruppe (zu Deutsch „Sonnzeichnungen“). Der Begriff spielt explizit auf die erste fotografische Bildinkunabel an, jenes erste Kamerabild, das dem Franzosen Nicephore Niépce im Jahr 1826/27 glückte. Es zeigt – welches Motiv wäre schöner und treffender für den Beginn eines fotografischen Zeitalters? – einen Blick aus dem heimischen Fenster. Während der Franzose seinerzeit unter anderem mit Lavendelöl, Terpentin und Asphalt [sic!] experimentierte, um sein Lichtbild zu fixieren, nutzte Stolz ebenfalls sein häusliches Milieu für überraschende Bildfindungen. „Wenn die Sonne erbarmungslos vom Himmel sticht, stellt er seine Kamera auf

ein Stativ vor dem Balkon. So muss er nicht aus dem Haus. Wie praktisch. Claus Stolz tut genau das, was sonst kein Fotograf auf der Welt mit seiner Kamera täte. Er fixiert mit der Linse seines Objektivs die Sonne und stellt unscharf. Jetzt öffnet er für Minuten den Verschluss. Ohne Reflexion sammelt sich die Strahlung, wächst sich auf wenige Millimeter aus – zum Sonnenball auf Zelluloid. Plötzlich brennt es in der Kamera, Qualm steigt auf. Eine Film-Sonne wird geboren.“¹² Sollte man betonen, dass Stolz, der an der Mannheimer Kunstakademie zunächst Schwerpunkt Malerei studierte, ehe er sich der Fotografie zuwendete, aus dem befremdlich zerstörerischen Akt ein künstlerisches Programm und eine faszinierende Bildsprache abschöpft? Die Bildergebnisse, die mittels einer Projektion in monumentaler Größe projiziert werden, erinnern nicht selten an mikroskopische Kristalle, Miniaturen und Mikroben. Etwas Animistisches ist diesen Bilddestruktionen eigen, die auf verstörende Weise selbst Bild geworden sind.

Konträr dazu verhält sich in dieser Beziehung die fotokünstlerische Position von Jos Schmid aus Zürich. Der Fotograf, der unter anderem als leitender Assistent bei Richard Avedon in New York gearbeitet hat, macht darauf aufmerksam, dass er mit der einzigen Technologie der Fotografie operiert, die rigoros ohne organische Anteile auskommt. Der Faktor Haltbarkeit tendiert also, wenn das Bildobjekt nicht physisch zerstört wird, de facto gegen unendlich. Markanterweise handelt es sich um jenes erste praktikable Verfahren, das Daguerre 1839 der Weltöffentlichkeit vorstellte. Zusammen mit dem Chemiker Roger Alberto, Professor an der Technischen Universität Zürich, reanimierte Schmid das ungemein aufwendige und komplizierte Verfahren der Daguerreotypie, um es in ein stringentes dokumentarisches Konzept zu überführen. Mit hohem physischen Aufwand erfasst Schmid die schmelzenden Gletscher der Schweizer Alpen. Zu den Anforderungen zählt es, 60 Kilogramm schweres Equipment auf einen Berg zu schleppen, weil vor Ort alle Maßnahmen zur Bildentstehung vorzunehmen sind. Hierzu gehört das Polieren, Lichtempfindlichmachen, Belichten, Entwickeln und Fixieren. Aufgrund des Klimawandels und der zunehmenden Erderwärmung ist es sehr wahrscheinlich, dass seine Daguerreotypien die abgebildeten Naturmotive überleben werden. „Vielleicht ist diese qualvolle Form der Fotografie gleichwohl Performance und Ritual als Reaktion auf das Abschmelzen der Gletscherwelt“, bekennt er. „Ich weiß es nicht. Wahrscheinlich ist es der Drang, ein Handwerk mit großer Hingabe auszuüben.“¹³

Als Hommage an William Henry Fox Talbot, jenen anderen britischen Erfinder der Fotografie, dem Ende der 1830er Jahre die ersten Abzüge auf Papier gelungen waren, begann Roland Wirtz seine Auseinandersetzung mit der Kalotypie. Mit großer Obsession widmete sich der in Berlin lebende Künstler seit Mitte der 1990er Jahre der Wiederentdeckung des Positiv-Negativverfahrens, das fotografischen Bildern erst ermöglichen sollte, reproduziert zu werden. Wirtz frühe Bildforschungen mündeten in dem Katalogprojekt Der Zeichenstift der Natur, das ausdrücklich auf Talbots epochales Buchwerk The Pencil of Nature aus dem Jahr 1844 Bezug nimmt.

„Er hat Talbot's [sic] Entdeckung nachvollzogen, indem er den chemischen Entwicklungsprozess und den Abzug auf Papier mit den Original-Chemikalien wiederholt – durchaus im ursprünglichen Sinne als ein Zurückholen. Und das keineswegs in nostalgischer Absicht ... Wirtz steht mit beiden Beinen in der Gegenwart, er historisiert nur vordergründig. Wer seine Fotos aufmerksam betrachtet, wird entdecken, dass die Jetztzeit nicht etwa verschämt ausgeblendet wird,“ schreibt Hans Löser mit Blick auf diese frühen Arbeiten.¹⁴ Die ausgestellte Werkserie Kalotypien, die in Katalonien entstanden ist, löst sich von der fotohistorischen Referenz bereits in Format und Größe. Es handelt sich um Kontaktprints auf Büttenpapier mit dem Maß von einem Quadratmeter, für die Wirtz eigens eine Großformatkamera bauen ließ. Während die Anmutung der Fotografien dominiert wird von einer samtig körnigen, ja sfumatoartigen Oberfläche, die aus den chemischen Eigentümlichkeiten des Talbotschen Verfahrens resultiert, ist die Motivik betont reduziert. Der Betrachter sieht sich etwa mit einem Fußballtor und einem Strommast konfrontiert, oder auch Hochhausfassaden und einer Platzanlage, die aus extremer Untersicht aufgenommen worden sind. Es zeichnet die Bildstrategie von Wirtz aus, dass den Resultaten eine hohe kompositorische Präzision eigen ist, die gerade in der formalästhetischen Beschränkung bewusst grafisch anmutet und ohne die Errungenschaften des modernen Sehens nicht denkbar wäre.

Meere, Muskeln und immer wieder ein Sellerie

Einen durchaus vergleichbaren Weg schlägt Katia Liebmann aus Oldenburg mit ihrer 2010 entstandenen Serie Meer ein. Die Künstlerin, die in den 1990er Jahren an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg studierte, verwendet für ihre Bildarbeit das Verfahren der Cyanotypie, das auf einer Erfindung des britischen Gelehrten Sir John Herschel beruht. Ein monochromatisches Moment steht, wie die Bezeichnung suggeriert, bei dieser Technologie im Vordergrund. Naheliegenderweise verquickt Liebmann die farbgebundene Tonalität mit einem Reigen von Meeresmotiven. Die querformatigen Aufnahmen weisen aufgrund des papiernen Trägers eine hohe haptische Qualität auf, zudem zeichnet sie ein gewisses stoisches Moment aus, das auf die Schönheit eines bewussten Augenblicks verweist. Dabei belässt die Künstlerin die Meeresaufnahmen betont im Ausschnitt. Kein Horizont ist sichtbar, nicht einmal ein Mensch. In Wechselwirkung mit der subtil blauen Farbigeit, die mit der Cyanotypie unweigerlich verbunden ist, evoziert Liebmanns Bilderfolge nicht nur eine kontemplative Betrachterhaltung. Auch stellt sich mit Blick auf die Untertitel der Arbeiten die spekulative Frage, inwieweit die Meeresmotive natürlich oder künstlich erzeugt worden sind.

Mit dem Genre des Gruppenporträts setzt sich Agnes Prammer auseinander. Die in Wien lebende Künstlerin arbeitete von 2008 bis 2013 an einem „Human Atlas“. Innerhalb von drei Zeitperioden, die Prammer nach Missouri, Wien und Salzburg brachte, konnte das Projekt realisiert werden. Muscles & Bones hat Agnes Prammer den jüngsten Projektabschnitt übertitelt. Er entstand an der Donau in den Sommermonaten 2013. Thematisch widmet sich ihre dreiteilige Porträtserie dem Lebensalter der Jugend. Mit Kalkül operiert Prammer dabei mit einem Nasskollodiumverfahren, konkret der Ferrotypie, einer preiswerten Bildtechnologie basierend auf Blech, die um 1856 von dem US-Amerikaner Hamilton Lanphere Smith erfunden wurde. Auf faszinierende Weise gelang es Prammer, die maßgebliche Determinante des Verfahrens konzeptionell nutzbar zu machen. Eine lange Belichtungszeit, die die Ferrotypie bei Tageslicht erfordert, zwang den jugendlichen Modellen nämlich auf, ihre von Pose gezeichnete Körperhaltung im Zeitraum der Aufnahme aufzugeben. Derart zeichnen die Bildresultate eine komplexe physische wie psychische Verwandlung nach, die in einen stillen Moment von Erkenntnis mündet. Die Maske fällt, die Porträts mutieren zu einem Akt der Selbstoffenbarung. Hinzu kommt, dass die materielle Anmutung der Ferrotypie und das tradierte Genre des Porträts gezielt fotohistorische Bezüge eröffnen. So stellt sich in Motivik und im gebündelten Moment der Konzentration, welche die Aufnahmen auszeichnet, nicht zufällig eine Nähe zu den Menschenbildern von August Sander (1876-1964) ein. Zu Beginn der 1920er Jahre arbeitete Sander schon an seinem epochalen Werk Menschen des 20. Jahrhunderts. An der Schnittstelle von Materialität, Darstellung und Motiv werfen die Bilder von Muscles & Bones die durchaus provokante Frage auf, in welche Epoche eigentlich die erfasste jugendliche Spezies eingeordnet werden muss.

Headshots! Keinen Hehl daraus, dass es sich bei der Fotografie mitunter um eine aggressive Geste handeln kann, macht Peter Kunz in seiner gleichnamigen Werkserie. Dass die Geste in seinem Fall zutiefst ironisch aufgeladen ist, lässt sich schon auf den ersten Blick erkennen. Denn der in Fürth lebende Künstler und Fotograf „porträtiert“ ausgerechnet die fleischigen Wurzelknollen von Selleriegemüse. Was zunächst vielleicht unter dem schlichten Prädikat Objektfotografie eingeordnet werden könnte, erfährt bei längerer Betrachtung eine überraschende Wendung. Freigestellt auf einer Metallplatte, entfalten die Gemüseporträts eine stupende Kraft. Als kulinarische Exponate wirken sie erschreckend präsent, individuell und auf böse Weise gar kristallin. Dank einer zeichnerischen Präzision, die mit dem Verfahren der Ambrotypie verbunden ist, offenbaren sich faszinierende Einblicke bis in die kleinste Falte hinein. Als Serie agieren die Headshots spielerisch mit Wirkstrategien der typologischen Betrachtung. Sie laden augenzwinkernd geradezu ein, in einem Akt des Vergleichens „dem Wesen des Selleries“ nachzuspüren und lustvoll nach Unterschieden und Ähnlichkeiten zu suchen. Ob es hilft? Gefahr ist zumindest nicht im Verzug. Angeblich soll Sellerie den Blutdruck senken.

Ein See, Discjockeys und Wurzelwerke

Ebenfalls auf dem Verfahren der Ambrotypie, das 1851 von dem Briten Frederick Scott Archer erfunden wurde, basiert die mehrteilige Arbeit Arbersee von Friedrich Saller. Rund 900 Meter über dem Meeresspiegel gelegen, zählt der See zu den begehrtesten touristischen Zielen im Erholungsgebiet des Bayerischen Waldes. Der in Regen lebende Fotograf näherte sich ihm auf behutsame Weise in den ersten, noch spätwinterlichen Monaten des Jahres, in denen das Naturreservat von Menschenleere geprägt ist. Seine Aufnahmen erfassen die Seelandschaft mit atmosphärisch beeindruckender Sensibilität. Eine Holzhütte überdauert etwa winterlich verlassen im Schnee, ein Motorrad wurde abgestellt, ein Banner verspricht noch in spiegelverkehrter Schrift ein Reiseandenken. Es handelt sich zweifellos um einen Moment, der selbst eingefroren ist. Bewusst lässt Saller in seiner Bildarbeit die Emulsionen und Spuren chemischer Prozesse, die auf der Platte Spuren hinterlassen haben und gemeinhin als Fehler bei der Entwicklung gelten, sichtbar zurück. Das fluide, mitunter gar dampfende Moment der Materie steht dabei in merkwürdiger Stimmigkeit zum dokumentierten Sujet des Arbersees. Es scheint, als instrumentalisieren Friedrich Saller die anachrone Technik der Ambrotypie für einen grundlegenden Diskurs über Zeitlichkeit.

William Fitzsimmons, Paul Kalkbrenner, Maximilian Hecker ... In der Serie Artist Portraits präsentiert Stefan Sappert, der in Texingtal in Österreich lebt, zahlreiche Protagonisten der musikalischen Subkultur. Vereinzelt mischen sich hierunter auch Fotografen, Kuratoren und eine Designerin. Sappert erfasst die namhaften Köpfe der zeitgenössischen Kreativszene betont „en face“ in Kopf- und Brustporträts. Das Verfahren der Ambrotypie dient ihm hierbei als ein visuelles Vehikel, das den alles dominierenden Retrotrend unserer Ära adäquat zu spiegeln vermag. Mit Kalkül mäandert die Bildwirkung zwischen Coolness und einer Faszination für das Altbackene. Hauptsache es gilt die Einladung, sich retrospektiv wieder neu in Augenschein zu nehmen. Nichts scheint gegenwärtiger als ausgerechnet diese Technologie, behauptet Sapperts Bilderserie durchaus genussvoll. Ideologien dies- und jenseits der Bildkultur sind jedenfalls nicht mehr angesagt. Entsprechend eindrucklich sind die Resultate, die nicht ohne Augenzwinkern an die biometrischen Passbildaufnahmen unserer Tage erinnern. Rigoros schauen die Bilder in den Gesichtern auf uns zurück und machen klar, dass auch der Betrachter nicht frei von Narzissmus ist. Noch Fragen? Provokant genug, inszenieren sich die Sappertschen Ambrotypien als Ensemble im betont klassischen Sinne einer Porträtgalerie.

Die Farbe Braun enthält zwangsläufig eine melancholische Textur. In der Kallitypie, einem frühen Edeldruckverfahren, das 1889 von dem englischen Chemiker W. W. J. Nicol patentiert wurde, dominiert die monochrome Braunfärbung stets den abgebildeten Gegenstand. Er färbt ihn buchstäblich ein. Der Fotograf Ulrich Frewel aus Insingen bei Ansbach reaktivierte eigens das weitgehend vergessene Verfahren, um Unikate von Naturmotiven herzustellen. Der Betrachter sieht sich konfrontiert mit schlichten Aufnahmen von Rhabarberblättern, Hölzern, Wurzeln und Steinen oder auch von einem Erdbeben und einem Steinbruch. Nicht zufällig verweigert Frewel, der in der DDR als dokumentarischer Fotograf in der Denkmalpflege tätig gewesen ist, seinen Naturmotiven jedwede romantische Attitude, überführt sie eben nicht in eine idyllische Szenerie. Merkwürdig genug, verharren die betont unspektakulären Kallitypien an einer Schnittstelle, die weder einem starren Formwillen folgen wollen noch einer plumpen dokumentarischen Rhetorik. Als Bildwerke charakterisiert sie bei aller Präzision des Blicks eine fast unmerkliche Bescheidenheit. Ein deiktischer Impuls ist ihnen nicht mitgegeben. „Wir zeigen nicht mehr“, scheinen diese Kallitypien zu flüstern. „Wir sind nur da.“

Meisenbach

Wie bei allen hier vorgestellten frühen Verfahren der Fotografie war auch der Kallitypie im ausgehenden 19. Jahrhundert kein Erfolg beschieden. Um die Jahrhundertwende sollten noch die Edeldruckverfahren eine kurze Blüte erleben sowie farbchromatische Verfahren, die aber über Jahrzehnte hinweg noch optimiert werden mussten. Industriell durchsetzen konnte sich hingegen das Silbersalzverfahren auf Papier, das in der Ausstellung „Ein Gramm Licht“ mit

einem monumentalen Nürnberg-Panorama von Günter Derleth den Endpunkt setzt. Wie wir wissen, ist auch diese analoge Bildtechnologie heute Historie. Abschließend sei hier noch ein weiteres Verfahren erwähnt, das die Fotografie revolutionieren sollte. Um 1880 entwickelte Georg Meisenbach in München ein fotografisches Reproduktionsverfahren, um Klischees als Druckform für den Buchdruck nutzbar zu machen. Dieses Verfahren, Autotypie genannt, markiert den Beginn einer spektakulären Entwicklung der fotografischen Reproduktion. Georg Meisenbach wurde übrigens am 27. Mai 1841 in Nürnberg geboren. Aber das ist eine andere Geschichte.¹⁵

Christoph Schaden

-
- ¹ Zitiert nach Josef Maria Eder (Hrsg.), *Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum XVIII. Jahrhundert*, Halle an der Saale 1913, S. 98-104.
 - ² Ders., *Geschichte der Photographie. Erste Hälfte*, 4. Aufl., Halle an der Saale 1932, S. 106.
 - ³ Siehe stellvertretend Bernd Busch. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München/Wien 1989, S. 7ff.
 - ⁴ Andreas Kesberger, *D-Day im August. Der 175. Geburtstag der Fotografie am 19.08.2014*, in: *Photonews*, Nr. 7-8, 2014, S. 26.
 - ⁵ Vgl. stets noch grundlegend Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.
 - ⁶ Charles Baudelaire, *Das moderne Publikum und die Fotografie (1859)*, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Band. 1. 1839-1912, München 1980, S. 110ff.
 - ⁷ Siehe beispielhaft ein Text des Verfassers in der kommenden Ausgabe des *PhotoResearchers* der ESHPH über die Hillografie und die Anfänge der Farbfotografie.
 - ⁸ Urs Stahel, *Ja, was ist sie denn, die Fotografie?*, Zürich 2003.
 - ⁹ Bei dem poetisch anmutenden Titel handelt es sich um eine „lichere“ Variante des meisterlichen Fotobuchs *Zwei Gramm Licht* von Filmregisseur Bernhard Wicki aus dem Jahr 1960. Bernhard Wicki, Georg Ramseger (Hrsg.), *Zwei Gramm Licht*, Zürich 1960.
 - ¹⁰ Christoph Schaden, *Fermyn Woods Wild Flower Project 2009*, in: *Der Westen leuchtet*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2010, o.S.
 - ¹¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 16.
 - ¹² Klaus Kleinschmidt, *Claus Stolz – Sunburns. Ein Essay*, in: Claus Stolz, *Sunburns*, Heidelberg 2009, S. 4.
 - ¹³ Jos Schmid, *Die Daguerreotypie und ihr Bezug zur Gegenwart*, in: Paul Good (Hrsg.), *Analog und Digital. Techniken und Kunst der Fotografie*, 3. Ragazer Herbstgespräch, Bad Ragaz 2013, S. 24.
 - ¹⁴ Hans Löser, *Einleitende Bemerkungen*, in: Roland Wirtz, *Der Zeichenstift der Natur. ... über die Erfindung der Photographie*, Berlin o.J., S. 3.
 - ¹⁵ Für den Hinweis bedanke ich mich bei Peter Kunz, Fürth.