Aufnahme, (Vor)Bild, Malerei
Ulrich Schmitts Landschaftsfotografie

2010

Malerei wird immer wieder mit der Subjektivität des Künstlers in Verbindung gebracht, Fotografie hingegen gilt aufgrund ihrer Abbildungsmechanismen als weitgehend objektives, realistisch dokumentierendes Medium. Zweifellos basiert die klassische analoge Fotografie auf vorgegebenen, objektiven Gesetzmäßigkeiten – auf optischen, was den Einsatz von Linsen, und chemischen, was die Konservierung, Entwicklung und Fixierung des durch Licht erzeugten Bildes anbelangt. Jede Aufnahme reproduziert diese Gesetzmäßigkeiten, das heißt, die Physik des Apparates und die Chemie des verwendeten Materials bestimmen Grenzen und Möglichkeiten des fotografischen Realismus. Ein subjektiver Spielraum eröffnet sich, in der Art und Weise wie mit den physikalisch-chemischen Parametern bei der Aufnahme und der Entwicklung umgegangen wird. Darüber hinaus sind es der subjektive Blick des Fotografen und seine Wahl des Motivs, des Bildausschnittes und der –komposition, die, jenseits von naturwissenschaftlichen Gesetzen, eine subjektive und ikonologische Ebene ins Spiel bringen.

Die das einzelne Subjekt übersteigende ikonologische Ebene ist die Ebene der (gemalten und fotografierten) Bilder und der Bildtraditionen. Bilder antworten hier nicht nur auf Bilder und generieren neue Bilder, sie formen auch, ganz im Gegensatz zur naiven Realismusvorstellung, die Wahrnehmung der Welt. In seinen Überlegungen zur Entstehung der Landschaftsmalerei, weist Ernst Gombrich auf die herausragende Rolle der der Wahrnehmung vorausgehenden Bilder: Anstelle der verbreiteten Annahme, die zunehmende Entdeckung der sichtbaren Welt führe in der Renaissance zur realistischen Landschaftsmalerei, tendiere er dazu „die Formel umzudrehen und die Behauptung aufzustellen, dass die Landschaftsmalerei früher da war als unser „Gefühl für Landschaft"." * Pointierter: Nicht die Weltwahrnehmung wird in Bilder übersetzt, sondern Bilder formen die Wahrnehmung der Welt. Gombrichs Andeutung vom Vorrang der Bilder lässt sich auf spezifische und im weitesten Sinne postmoderne Weise auf die Fotografien von Ulrich Schmitt übertragen.

Schmitt konzentriert sich seit Mitte der Neunzigerjahre insbesondere auf die Fotografie von Landschaften. Ehe er in jüngerer Zeit digitale Mittel zur Bildbearbeitung einsetzt, greift er immer wieder auf nahezu vergessene und kaum mehr praktizierte Entwicklungs- und Fixierungsverfahren zurück. Er experimentiert mit den unterschiedlichsten Chemikalien und bewirkt verschiedenartige subtile Farbtönungen seiner Schwarzweißaufnahmen. Die brillanten Abzüge entfalten eine eigene malerische Ästhetik und materiale Substantialität. Damals wie heute legt Schmitt Nachdruck auf eine, oft nur in äußert langwierigen Prozessen zu erzielende handwerkliche und ästhetische Präzision. Für seine Aufnahmen verwendet er zwei großformatige analoge Kameras, das Negativformat der größeren umfasst 20 mal 25 cm. Die von ihr produzierte detaillierte Schärfe, übertrifft die gewöhnliche Wahrnehmung des menschlichen Auges. Der Umgang mit der Großkamera macht den Akt der Aufnahme zum aufwendigen Fotoritual, das Zeit beanspruchende Sorgfalt benötigt. Seit einigen Jahren nun wandte sich Schmitt der Farbfotografie zu. Die eingescannten analogen Fotos werden von ihm am Computer so lange subtil überarbeitet, bis die Farbqualität den malerischen Vorstellungen Schmitts entspricht, Vorstellungen, die sich ganz entscheidend von anderen Bildern und bestehenden Bildtraditionen ableiten.

Am Ausgangspunkt von Schmitts Arbeit steht, in Einklang mit Gombrichs These vom Primat der Bilder, weniger die Erkundung einer Landschaft, als die Erkundung von Landschaftsbildern. Schmitt recherchiert in Museen und Galerien, Bibliotheken und Buchhandlungen, in Büchern, Katalogen, Zeitschriften und Magazinen. Dort stößt er auf Bilder, die ihm dann immer wieder zum Anlass werden, eine Landschaft aufzusuchen und die zuvor gesehenen und nun erinnerten Bilder vor Ort als Realität wieder zu entdecken und aufzunehmen. Mitunter fotografiert Schmitt auch Details und panoramatische Perspektiven, die er erst am Ort der Aufnahme findet, doch in den meisten Fällen bringt er das Bild, wenn er sich mit der Kamera in die Landschaft begibt, in seiner Vorstellung bereits mit. Die Bilder, auf die er rekurriert können Zeichnungen sein, wenn er etwa auf Goethes Spuren die Teufelsmauer ablichtet, es können Gemälde Caspar David Friedrichs sein, wenn er auf Rügen die Kreidefelsen hinunter fotografiert, es können aber auch immer wieder Fotos aus alten Merianausgaben oder Fotobänden

sein. Die durchgängige Zielrichtung seiner Aufnahmen und digitalen Bearbeitungen ist das Malerische, wie es sich in der Landschaftsmalerei herauskristallisierte. Der Bildaufbau seiner Fotos folgt mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund klassischen Kompositionen der Malerei und vermittelt, unterstützt durch die Farbe, romantisch zwischen Nähe und Ferne.

Die Funktion von Landschaftsbildern ändert sich im Laufe der Geschichte. Im Verweis auf regionale Besonderheiten dienen sie etwa der nationalen Konstruktion. In der jüngsten hochkommerzialisierten Zeit fungieren sie insbesondere als touristische Werbung, wie denn heute überhaupt Landschaft primär als Aktionsraum für die Freizeitindustrie betrachtet wird. Das Erstaunliche von Schmitts Landschaftsbildern besteht nicht zuletzt darin, dass es ihm gelingt, scheinbar vergangene Bilder in der Gegenwart wieder zu entdecken. Es bedarf mitunter wohl einiger Anstrengung, Autobahnen und Strommasten aus dem Bildvordergrund zu rücken, oder abzuwarten, bis der Touristenstrom eine landschaftliche Sehenswürdigkeit verlässt – Zeichen, die auf die Gegenwart verweisen, lässt Schmitt zumindest an der Peripherie durchaus zu. Im Insistieren auf dem Malerischen der Landschaft hält er ein bereits mit dem Beginn der Landschaftsmalerei einsetzendes Faszinosum aufrecht, gleichzeitig betreibt er im Rekurs auf andere, vorhergehende Bilder ein Stück postmoderner Erinnerungsarbeit.

*Ernst H. Gombrich, Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei, in: Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 154

Dr. Heinz Schütz