Katalogext zur Ausstellung, „Ulrich Schmitt -The Hinterland“ in der Neuen Galerie Dachau, 2005

Die fotografische Ästhetik des „Noch-immer“

0.

Die Fotografie bringt ihren eigenen Diskurs hervor und steht doch mit anderen Diskursen in enger Verbindung. Seit ihrer Entstehung partizipiert sie als technisches Medium an Entdeckungen der Physik und der Chemie, gleichzeitig ist sie eng mit dem Kunstdiskurs verkoppelt. Die Fotografie übernimmt Funktionen, die vorher, als das Autonomieideal der Moderne noch nicht den Kunststatus bestimmte, die Malerei und insbesondere die Druckgraphik erfüllten. Sie greift bereits in ihrer Frühzeit Gattungen auf, die die Kunst als Porträt-, Stillleben- oder Landschaftsmalerei für sich reklamiert hatte. Im 20. Jahrhundert ist die immer wieder aufkeimende Debatte, ob Fotografie Kunst sein kann, endgültig obsolet geworden. Fotografie hat sich nicht nur im Kunstkontext positioniert, in den neunziger Jahren entwickelt sie sich dort für einige Zeit zum wohl meist beachteten Medium, wobei heute die auf sie gerichtete Aufmerksamkeit zunehmend von der Malerei absorbiert wird.

Der Blick auf zeitgenössische, historische und technische Aspekte der Fotografie ermöglicht es, erhellende Schlaglichter auf die Arbeit von Ulrich Schmitt zu werfen. In den einzelnen Aspekten und in ihrem Verhältnis zueinander manifestiert sich eine Grundhaltung, aus der heraus das Charakteristische von Schmitts Bildern erwächst.

1.

Zu den folgenreichsten Beiträgen im Rahmen des zeitgenössischen Fotografiediskurses in der Kunst gehören, zumal in Deutschland, die Fotoarbeiten der „Düsseldorfer Schule“. Obwohl Ulrich Schmitt in keiner unmittelbaren Verbindung zu ihr steht – er

studierte in den achtziger Jahren an der Münchner Kunstakademie –, kann ein Vergleich seine Arbeit vor der Folie des Dokumentarismus situieren und ihre Spezifika verdeutlichen.

Bernd und Hilla Becher, die Lehrer der „Düsseldorfer Schule", brachten mit ihren Schwarz-Weiß-Fotografien das Dokumentarische und eine spezifische Form der seriellen Präsentation in die Kunstwelt. Mit ihrer Arbeit an klar umrissenen Motivfeldern und deren systematischer fotografischer Archivierung konzentrieren sie sich insbesondere auf Industriearchitekturen, die in der postindustriellen Gesellschaft zu allmählich verschwindenden Relikten werden. Der Objektivismus ihrer Sachfotografie zielt auf die Aufhebung des expressiv Subjektiven und findet Vorbilder in der Industriefotografie der zwanziger Jahre.

Die im weitesten Sinne dokumentaristischen Schwarz-Weißfotografien von Ulrich Schmitt umkreisen ebenfalls, meist in klar begrenzten Fotoserien, motivische Schwerpunkte. Nachdem er sich Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre hauptsächlich auf Architekturen konzentrierte, folgen Aufnahmen von Landschaften und jüngst zunehmend von Pflanzen. Insbesondere die Architekturfotografien fordern den Vergleich heraus, der, insbesondere dann, wenn man Schmitts Arbeit als gesamtes betrachtet, rasch grundlegende Unterschiede deutlich werden lässt.

Während die seriellen Fotoarbeiten der Bechers dem Paradigma der konzeptuellen Kunst der siebziger Jahre verbunden sind – die einzelnen Motive sind jeweils reale Konkretisierungen einer von funktionalen Erfordernissen geprägten Idee – setzt Schmitt auf die singuläre Komposition des Einzelfotos und wenn er, wie häufig, ein und dasselbe Motiv in einer Serie von Fotos präsentiert, durchbricht er den scheinbaren Objektivismus des Bildes und bringt unterschiedliche Perspektiven der Kamera ins Spiel. Während das Archivarische der Becherschen Fotografie den Gegenstand zumindest im Bild vor dem Verschwinden bewahrt, fokussiert Schmitt eine Welt, die für die postindustriell und medial konditionierte Wahrnehmung wie vergangen erscheinen mag, die aber immer noch als scheinbar unscheinbare Parallelwelt neben den herrschenden medial forcierten Spektakeln weiter existiert. An die Stelle einer

dokumentierenden Ästhetik des „Gerade-Noch“ tritt bei Schmitt eine Ästhetik des „Noch-immer“.

Bezeichnend hierfür ist, dass Schmitt gewöhnlich alle Artefakte und Zeichen, die Rückschlüsse auf das beginnende 21. Jahrhundert erlauben, aus seinen Bildern verbannt. Durchaus symptomatisch für Schmitts Fokus ist, dass er sich in seinen Architekturfotografien auf unspektakuläre und grau unauffällige Architekturen seiner nächsten Umgebung bezieht wie etwa Siedlungen, die in den dreißiger Jahren im „Heimatstil“ gebaut wurden, in einem Stil, der sich von der klaren Geometrie der Bauhausmoderne abwendet und Wohnblocks wieder mit Dachstühlen versieht, einem Stil der Indifferenz und grauen Tristesse, die durch die Grauvaleurs der Fotos betont und verstärkt wird.

2.

Mit seiner Architektur- und insbesondere mit seiner Landschaftsfotografie betreibt Schmitt immer auch ein Stück Heimatkunde. Historisch gesehen erfolgt die Entdeckung der Landschaft als ein eigenes Genre im 19. Jahrhundert. Die Wahrnehmung der Landschaft in der Malerei und dann in der Fotografie geht aufs engste einher mit dem sich allmählich herausbildenden touristischen Blick, der sich nun von außen auf die eigene Umgebung richtet und die Landschaft als Heimat entdeckt.

Der Rekurs auf das Naheliegende ist konstitutiv für Schmitts Vorgehen. Er wendet sich nicht fernen touristischen Großspektakeln zu, sondern richtet seine Kamera auf die nähere Umgebung und schlägt dabei eine Brücke zur Kunst- und Fotogeschichte. Er sucht etwa jene Ort an der Isar auf, die auch von den Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts besucht wurden. Er folgt den Spuren der Harzreise, die Goethe zusammen mit seinem Zeichner Georg Melchior Kraus unternommen hatte und „refotografiert“ die in Goethes und Krauses Zeichnungen überlieferten geologischen Sensationen, an denen sich einst die beunruhigte Fantasie entzündete – Namen wie

„Teufelsmauer“ oder „Hexenküche“ weisen auf das Außerordentliche und Unheimliche, das mit den Orten verbunden wurde. In Schmitts Harzserie bleibt das Markante der Orte erhalten und doch erscheinen sie im der Sinne der Ästhetik des „Noch – immer“ nahezu unauffällig selbstverständlich. Dieser Blick, der heute dem aufputschenden Blick der Medien entgegensteht, wird besonders deutlich, wenn Schmitt etwa das Hochwasser an der Isar fotografiert. In seiner Schwarzen-Weiß-Grauen-Abstraktion erweist sich das latent Katastrophale als ästhetisches Naturereignis, das nicht bedroht, sondern einfach nur ist.

Den fotografischen Erkundungen, die etwa nach Weltenburg an der Donau, an den Teufelstisch in der Pfalz, nach Klobenstein und Pottenstein oder an die Schleierfälle führen, geht immer eine gründliche Recherche voraus. Mit Vorliebe greift Schmitt dabei auf bereits bestehende Bilder zurück, auf Bilder, die nicht unbedingt Kunst sein wollen, sondern wie die Abbildungen in alten Merian-Heften den Blick möglichst direkt auf das Motiv konzentrieren. Von den Vorbildern inspiriert wählt Schmitt seine Motive und Kameraeinstellungen. Dabei strebt er keine fotografische Rekonstruktion der bestehenden Bilder an, sondern der bereits bestehende Blick wird in den eigenen Aufnahmen gleichsam mit gesehen.

3.

Als technisches Medium mit inzwischen über 150 jähriger Tradition, bestimmt sich die Bedeutung eines Fotos auch über sein Verhältnis zum Stand der Fototechnik und zu den tradierten Kompositions- und Aufnahmeverfahren. Vor der Folie der digitalen Revolution, die inzwischen die Fotowelt erfasst hat, stellt der Umgang mit der analogen Kamera heute eine bewusste Entscheidung dar, ebenso wie die Wahl von handwerklich aufwendigen und zumal für die großformatigen Fotos zeitintensiven Entwicklungs-, Tonungs- und Fixierungsprozesse. Entgegen dem digitalen Sog, das Bild zu entmaterialisieren, setzt Schmitt auf die Alchemie des Fotografischen. Er greift tief in das Labor der Fotochemie und setzt zur Tonung seiner Bilder Gold, Palladium, Schwefel,

Uran, Eisen, Kobalt und Kupfer ein. Anstelle der handelsüblichen Kunststoffpapiers verwendet er meist aufwendig zu bearbeitendes Baryt-Papier.

Was das Handwerkliche und die Komposition der einzelnen Fotos anbelangt, bewegt sich Schmitt weitgehend im Rahmen der klassischen Fotografie. Er verlässt sie partiell, wenn er etwa mehrere Bilder zu lang gestreckten panoramaartigen Friesen kombiniert. Ein für seine Arbeit maßgeblicher und spezifischer Aspekt wird im seriellen Umgang mit den einzelnen Motiven deutlich.

Schmitt begnügt sich nicht mit der sich absolut gerierenden Aufnahme eines Motivs aus der vermeintlich idealsten Kameraperspektive. In seinen Serien wird ein Motiv von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommen. Mitunter unterscheiden sich die so entstehenden Fotos nur durch minimale Differenzen, wenn das fokussierte Objekt leicht in die Ferne gerückt oder umrundet wird. Mitunter gibt es Sprünge, so dass nun ein Detail des einen Fotos das andere dominiert oder etwa im Hintergrund nahezu verschwindet.

Was sich in den Landschaftsaufnahmen zeigt, gilt auch für die jüngst entstehenden Fotoserien von Pflanzen. Schmitt dokumentiert nicht nur mit klassischen Aufnahmen die Stadien ihres Verblühens und Verfalls, er umrundet die Pflanzen, so dass, mitunter für das Auge kaum wahrnehmbar, von Foto zu Foto ein Perspektivwechsel stattfindet. Ähnlich wie bei den Landschaftsaufnahmen, wo mitunter, über die Jahrhunderte hinweg, ein einst gezeichnetes Motiv neu fotografiert wird, arbeitet Schmitt auch hier mit Zeit- und Raumsprüngen. Sie dienen der Vergewisserung, dass das Fotografierte immer noch existiert.

Dr. Heinz Schütz