

«Die Natur hat ihre Unschuld verloren – ironischerweise auch durch die Fotografie»

Wenn der Titel einer Ausstellung «Natur?» – mit Fragezeichen – lautet, geht er implizit der Frage nach, was Natur sei, beziehungsweise, was ist sie eben *nicht* sei. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, will sie einerseits den Blick schärfen für Bilder *vermeintlicher* Natürlichkeit, wie man sie gerade in der Fotografie nicht selten antrifft, andererseits die Spielarten der Verfremdung des Natürlichen aufzeigen. Ein Gespräch mit Dr. Martin Gasser, Konservator der Fotostiftung Schweiz, und Thomas Seelig, Kurator im Fotomuseum Winterthur.

Aufgezeichnet von Paulina Szczesniak

Paulina Szczesniak: Das älteste Exponat in der Ausstellung „Natur?“ stammt aus dem 19. Jahrhundert, das jüngste entstand 2013. Wie hat sich das fotografische Interesse an der Natur innerhalb dieser Zeit verändert?

Martin Gasser: Spulen wir zurück, zur Geburtsstunde der Fotografie in den späten 1830er Jahren. Das neuartige Medium der *Peinture de la nature* stellte eine ungeheure ästhetische Sensation dar. Dass sich die Natur, nur mithilfe von Licht, selbst abbildete – so etwas hatte es zuvor noch nie gegeben! Dabei unterschied man zwischen zwei technischen Verfahren: einerseits der Fotografie, wie wir sie heute noch kennen, andererseits der sogenannten Daguerreotypie. Bei letzterer platzierte man in einer tragbaren Holzkamera eine lichtempfindliche, versilberte Kupferplatte, welche man belichtete und dann entwickelte, und heraus kam dann direkt ein positives Bild, das so scharf und detailreich war, dass man es sogar mit der Lupe anschauen konnte – im wahrsten Sinn ein Spiegel mit Gedächtnis. Parallel dazu experimentierte man mit der Negativ/Positiv-Fotografie, die Papier als Bildträger verwendete und deren Produkte sich nahtlos in die existierenden Bildtraditionen der Kunst einfügten. Anders als die Daguerreotypie, die auf maximale Naturnähe abzielte, erlaubte die Papier-Fotografie den Nutzern mehr Freiheit in der Bildgestaltung – die sehr bald erste Bilder mit künstlerischem Anspruch hervorbrachte. Es gab also von Beginn weg zwei Stränge in der Fotografie: hier die des Abbildens, dort die des Bilder-Machens. Beide Stränge sollten sich im Laufe der Zeit parallel zueinander weiterentwickeln. Und beide sind bis heute wahrnehmbar: Hier etwa die akkuraten, gestochen scharfen Bergbilder eines Reto Camenisch, dort ein Jules Spinatsch, bei dessen Arbeiten man erst auf den zweiten Blick erkennt, dass man es mit Landschaften zu tun hat.

Szczesniak: Verließ die Entwicklung der Naturfotografie in der Schweiz denn anders als etwa in Frankreich?

Gasser: Natürlich hatte Paris als Kulturhochburg ganz andere Startbedingungen. Da gab es eine bildnerische Tradition der Landschaftsmalerei, die das neue Medium mehr oder weniger akzeptierte – auch deshalb, weil die Mehrzahl der Leute, die Fotografie praktizierten, künstlerisch geschult war. Oft waren das junge Künstler, die beispielsweise als Maler nicht sofort Erfolg gehabt hatten und sich deshalb vom neuen Medium begeistern liessen. Darüber hinaus gab es in Frankreich ein Milieu für diese neuen Bilder, das heisst: ein Publikum, das sich damit auseinandersetzen wollte, einen Käufermarkt, eine Regierung, die an solchen Dingen interessiert war. All das gab es in der Schweiz nicht. In den 1850er-Jahren wäre es hier niemandem in den Sinn gekommen, die Landschaft um ihrer selbst Willen zu fotografieren. Die wenigen Ansichten von malerischen Schweizer Landschaften, die damals entstanden, wurden mit wenigen Ausnahmen nicht von Einheimischen gemacht, sondern von ausländischen Besuchern wie etwa dem Elsässer Adolphe Braun. Er kam in die Schweiz und fotografierte die Alpen, um die Bilder im Ausland – vor allem in Italien, in Frankreich, in England – zu verkaufen. Erst Ende der 1870er-Jahre, als die Industrie und der Tourismus in Fahrt kamen, begann man, selbst Landschaftsbilder in grossen Auflagen zu produzieren.

Szczesniak: Gescheiterte Maler wurden Fotografen? Da denkt man doch unweigerlich an den auch heute noch gehörten Vorwurf, die Fotografie kenne, im Gegensatz etwa zur Malerei oder

Bildhauerei, keine eigentliche Werkgenese, keinen künstlerischen Leidensweg... Alles, was man für ein Foto tun müsse, sei ein «Klick!», ein simpler Druck auf den Auslöser.

Thomas Seelig: Dieses «Klick» ist nur eine Hundertstelsekunde im ganzen Prozess des Fotografierens. Der Fotograf muss aber auch das Sujet aussuchen, er muss sich da hinbewegen, er geht in die Dunkelkammer, interpretiert das Negativ, definiert die Grösse des Abzugs. Mit anderen Worten: Durch die ganze Geschichte der Fotografie hindurch gab es immer Tausende von Entscheidungen zu fällen. Ausserdem: Das Wissen um alles, was vor einem schon an Fotografie gewesen ist, ist ein wesentlicher Teil des Erarbeitens – also das Bewusstsein des Künstlers, wo seine jeweilige künstlerische Setzung zu finden ist, welches seine Koordinaten in der langen Geschichte der Fotografie sind.

Gasser: Ausserdem läuft es in der Fotografie ja nicht so wie in der Malerei, wo am Schluss des Werkprozesses ein einzelnes Bild steht. Vielmehr ist eine Fotografie meist Teil einer ganzen Bildserie, Resultat einer unglaublichen Verdichtung. Ich denke da etwa an Robert Frank, der 80 000 Aufnahmen gemacht hat – für ein Buch, in dem gerade mal 83 Bilder Aufnahme fanden. Fotografie ist ein Erarbeiten über Monate, gar Jahre hinweg, da heisst es: schauen, ausprobieren, vergrössern, auswählen, daneben stellen, verwerfen... Kurz: Da kommen unglaublich viele Entscheidungen zusammen, die aber halt nicht vor einem Einzelwerk passieren. Das ist eine andere Art von Werkgenese.

Szczesniak: Gibt es spezifische Herausforderungen innerhalb der naturfotografischen Werkgenese in der Schweiz?

Seelig: Möglich, dass in der hiesigen Landschaft überdurchschnittlich viele ästhetische Fallen lauern. Generell will man ja vermeiden, irgendein Klischee zu bedienen, und da ist wahrscheinlich derjenige, der von ausserhalb in die Schweiz kommt, schneller mal unreflektiert als derjenige, der mit dem Klischee gross geworden ist, vielleicht sogar darunter gelitten hat.

Gasser: Die Schweizer Landschaft fordert vom Fotografen eine ästhetische Gegenkraft: Er muss versuchen, Klischees zu unterlaufen, sie zu hinterfragen, zu relativieren, bewusst gegen einen Mythos oder gegen eine (in den Köpfen existierende) Idylle anzuarbeiten. Es ist interessant, wie die hiesige Tourismusbranche heute wieder voll auf Klischees setzt. Dass Leute, die künstlerisch arbeiten, sich provoziert fühlen, genau diese in Frage zu stellen – das ist vielleicht eine typisch schweizerische Reaktion. Andererseits: Im 19. Jahrhundert bis zu einem Hermann Stauder, während der Kriegszeit oder in den 20er Jahren ist dieses Erhalten einer Idylle aber auch ein Thema. Dieser Versuch, eine Welt, die selbst damals schon nicht mehr existierte, zu inszenieren und für die Ewigkeit zu sichern: Das mag, so betrachtet, ebenfalls typisch schweizerisch sein.

Seelig: Das hat aber auch damit zu tun, dass es für solche Bilder einen Markt gab. Touristen wollten idyllische Postkartenmotive, also wurden sie produziert.

Gasser: Genau: Die Nachfrage bestimmte die Produktion. Künstlerisch anspruchsvollere Naturbilder wurden lange Zeit weder verkauft noch ausgestellt. Museen, die sich mit Fotografie beschäftigten, sie gar sammelten, gab es vor dem Zweiten Weltkrieg nicht. Die erste Schweizer Institution, die sich ausschliesslich mit Fotografie beschäftigte – die Schweizerische Stiftung für Fotografie (heute Fotostiftung Schweiz) – entstand erst in den 70er Jahren.

Szczesniak: In den USA war das Interesse für Fotokunst viel früher da. Europa, mit seinem reichen kulturellen Erbe, setzte lange Zeit nur auf die Malerei und die Bildhauerkunst; das vergleichsweise junge Medium der Fotografie wurde indes nicht als museumswürdig empfunden.

Seelig: Die Akzeptanz für ein Medium ist immer von der Seherfahrung des Publikums abhängig. Heute sind wir erfahrene Seher: Erstens müssen wir Tag für Tag eine Bilderflut bewältigen, zweitens kennen wir schon so viele Bildbeispiele aus der Fotogeschichte, mit deren Hilfe wir uns «eingesehen» haben. Uns ist bewusst, dass sich Künstlerinnen und Künstler einerseits auf der horizontalen Zeitachse der Geschichte der Fotografie bewegen, andererseits auf der vertikalen der Gegenwart. So entsteht ein Koordinatensystem, in dem wir uns beim Entschlüsseln eines jeden Bildes orientieren.

Gasser: Der Kontext ist zentral. Ohne ihn können wir kein Bild richtig verstehen. Die Bilder selbst sind interpretatorisch zu «offen»: Sie könnten alles Mögliche aussagen. Jedoch: Wenn wir ein Bild von Jules Spinatsch betrachten, haben wir vielleicht die Arbeiten eines Jérôme Leuba im Hinterkopf, und dieser Vergleich hilft uns, das Gesehene einzuordnen.

Seelig: Entscheidend ist auch der Zeitpunkt, in dem ein Bild betrachtet wird. Wie wird man über Jules Spinatsch in dreissig Jahren denken? Vielleicht werden wir seine Bilder ansehen und darauf nur noch Allgemeinerfahrungen entdecken, und das Ambivalente, das uns heute ins Auge sticht, wird komplett weggefallen sein. Wenn ich etwa an die Arbeiten von Robert Frank denke, so haben diese aus unserer heutigen Perspektive etwas sehr Historisierendes an sich. Wir gucken heute anders auf die Zeit, welche dort abgebildet ist.

Szczesniak: Gerade in der Naturfotografie fehlen aber bisweilen jegliche Zeichen der Gegenwart.

Seelig: Das ist korrekt, sofern wir von Landschaftsfotografie sprechen. Das Stilleben ist eine andere Geschichte. Sie ist eine Gattung, bei der man die jeweilige Entstehungszeit extrem gut ablesen kann, finde ich, sei es anhand technischer oder ästhetischer Aspekte. Shirana Shahbazi zum Beispiel ist höchst zeitgenössisch; ihre Bilder kann ich mir nirgendwo anders vorstellen als in der Gegenwart. Die knalligen Farben, die Kombinationspaare... Man spürt diesen Rest an analogem Denken – an der Grenze zur digitalen Welt.

Szczesniak: Geht man die Liste der erfolgreichsten Fotografen der Gegenwart durch, stehen da Cindy Sherman und die ehemaligen Becher-Schüler wie Gursky oder Struth – allesamt Schöpfer total naturferner Bildwelten. Ist Naturfotografie schlichtweg out?

Seelig: Die Frage ist vielmehr, ob es überhaupt noch reine Naturfotografen gibt. Zum einen, weil niemand das Risiko eingehen will, in die Kitschfalle zu tappen. Zum anderen, weil momentan das Konzept in der Fotografie einen sehr hohen Stellenwert hat. Kein Bild, das heute ohne konzeptuelle Rahmung entsteht. Wir sind geprägt von einer analytischen Herangehensweise an alles. Ein unschuldiges Naturbild zu machen, ist in dieser Umgebung wohl fast nicht mehr möglich.

Gasser: Es gibt durchaus brisante Aspekte rund um die Natur: der Umweltschutz, die Ausbeutung der Natur und so weiter. Das sind aber Themen, wo man sich heute als künstlerisch arbeitender Fotograf nur schwer mit einbringt. Und ausser diesen Themen hat die Natur vielleicht zu wenig Aktualität, um sich damit herumzuschlagen. Ausserdem: Der grosse Reiz des Abbildens der Natur liegt doch in deren Unberührtheit. Solange man noch etwas fotografieren kann, was bisher noch nicht gesehen wurde, ist es spannend. Mittlerweile aber wurde praktisch jede Ecke dieser Welt erschlossen. Die Natur hat ihre Unschuld verloren – ironischerweise auch *durch* die Fotografie.

Szczesniak: Hat also die Natur als Sujet in der Fotografie keine Zukunft mehr?

Seelig: Das würde ich so nicht sagen. Nehmen Sie zum Beispiel die Mars-Bilder von Thomas Ruff. Die Sehnsucht, unberührte Orte zu entdecken, existiert noch immer. Aber vielleicht ist das auf dieser Welt nicht mehr zu finden, und deswegen muss eine neue her.

Paulina Szczesniak schreibt seit 2010 für den Züritipp und für das Kulturressort des Tages-Anzeigers über Kunst.