

Als sei man eben aus einer hellen Stube in die stockfinstere Nacht hinausgetreten und würde zuerst nichts erkennen – ähnlich suchend steht man in den ersten Augenblicken vor Andri Stadlers Bildern. Leicht sind die Grossformate der Serie *Surface* an der Wand fixiert, sie hängen uneben vor der weissen Fläche, und ihre tief dunkle Oberfläche schimmert und glänzt.

Zuerst erkennt man vielleicht sich selbst und die Lampe an der Decke des Ausstellungsraums. Etwas verzerrt und fragmentiert zwar, aber doch: Das sind die Lampe und der eigene Körper, gespiegelt im Schwarz. Dann erst, die Augen haben sich inzwischen ans Dunkel des Bilds adaptiert, sieht man – zum Beispiel – einen blauen Schimmer. Er wird grösser, vielleicht ründer, man meint einen nur schwach beleuchteten Stein vor sich zu haben. Und tritt gleichsam mit einem grossen Schritt in die Tiefe des Bilds hinein, sieht sich sofort an der Küste eines Meers stehen. Täuscht man sich? Es ist Nacht, wohl kühl und moosig graugrün sind die Steine, die das Bild jetzt in Form von blau und violett schimmernden, fast wie aus sich selbst herausleuchtenden Lichtquellen – ja: erhellen. Der Himmel, der sich über diesen Steinen dehnt, muss aus Tinte sein, so denkt man, und so unendlich weit, dass man aufgesogen werden könnte in diesem Schwarzblau. Das, was man sieht im Bild, kann jedenfalls nur ein kleiner Ausschnitt aus einem immensen Raum sein, der jenseits des Bildrands erst richtig anfängt. Und was irritierend bleibt und schön in diesen dunklen Bildern: Erkennbares, Lokalisierbares, Identifizierbares ist unauflösbar mit dem reinen Farberlebnis verbunden. Diese Unauflösbarkeit ist der Energiespeicher dieser Bilder.

Andri Stadler – ein ruhiger Denker, unpräzise am Werk – fotografierte die Bilder der Serie *Surface* 2014 auf einer Reise durch Schottland. Er war allein unterwegs, und die Bilder vermitteln etwas von dem Gefühl existenziellen Ausgesetztseins, das jeden packen kann, der draussen in einer weiten, dunklen Landschaft steht. Auch wenn es zu den Grundbedingungen des Lebens gehört und eigentlich unerschwinglich immer da ist: im Licht des Tages oder der hell beleuchteten Zimmer bleibt dieses Verlorenheitsgefühl, das Unheimliche, Abgründige sozusagen überstrahlt, meistens jedenfalls. Ähnlich in der in Sizilien aufgenommenen Serie *Remain* (2013). Bewusst gemacht wird hier etwas, das gerade noch sichtbar ist, übrig geblieben ist vielleicht, sich an der Grenze zum Verschwinden befindet. Das einem entgleitet? Auch hier wird man an ein Gefühl erinnert: wie wenig man doch unter Kontrolle hat, wie sehr und wie oft die Dinge letztlich ein Rätsel bleiben.

D R A U S S E N U N D D R I N N E N In der Landschaft – en plein air – arbeitet Andri Stadler ohne Stativ, fängt mit langen Belichtungszeiten die (Rest-)Lichtreflexionen in der Umgebung auf. Er antwortet auf das, was ihm entgegenspringt, wie er sagt, treibt den Reichtum der Welt dann aber im Bild

immer weiter in die Reduktion. Er verdichtet die Eindrücke teils bis zur Unsichtbarkeit beziehungsweise bis zur Auflösung im Schwarz. Vor den Bildern dann findet man sich in einem Grenzbereich wieder, in dem etwas gerade noch wahrnehmbar ist oder gerade wahrnehmbar wird, einer Wirklichkeit zwar, wie sie so nur in einem Bild umgesetzt werden kann, die aber an Fragen nach der eigenen, tatsächlich gelebten Wirklichkeit rührt.

Umgekehrt dann die Serien *Blended Light* (2013/14) und *Shade* (2014/15): Ihr Entstehungsort ist das Atelier. Doch eigentlich ist es ein nicht definierter Raum im Irgendwo, die Ortlosigkeit. Mit diesen Bildern antwortet Andri Stadler nicht auf eine vorgefundene Situation, eine Landschaft und Lichtstimmung, sondern geht in die umgekehrte Richtung: Im dunklen Atelier lässt er aus dem Nichts etwas entstehen, indem er zwei Lichtquellen einsetzt und – etwa für *Shade* – mit den eigenen Händen Schatten bildet. Stadler arbeitet hier ohne Objektiv, sodass das Licht direkt auf den Sensor trifft. Die Kamera ist also ein kleines Zimmer im Zimmer, in dem sich das Licht verfängt, direkt aufs Speichermedium übertragen wird, ein Bild erzeugt. Andri Stadler geht nicht Richtung Reduktion, sondern tastet sich so an etwas Wahrnehmbares heran.

Ob aber *Surface, Remain, Blended Light* oder *Shade*: In allen Arbeiten versucht der Künstler aus zwei Richtungen zu einer ähnlichen Wirkung zu gelangen. Er treibt die Wirklichkeit in seinen Bildern an einen Punkt, an dem sie in einem schillernden Dasein zwischen abstraktem Konstrukt und der Wiedergabe einer Realität verharren – und sei diese Realität «nur» aus Licht. Wo aber, so fragt man sich vor ihnen unwillkürlich, befinde ich mich hier? Was sehe ich eigentlich? Und: Nicht zu wissen, was ich sehe – was bedeutet das?

ABSTRAKTION IN DER FOTOGRAFIE Seit ihren Anfängen wird die Fotografie als Vergewisserung des Realen gesehen. Sie gibt wieder, was einmal vor der Linse gewesen ist. Die unsichtbaren Fäden des fotografischen Bilds zur dreidimensionalen Wirklichkeit mit all ihren Gegenständen, Lebewesen und Szenen sind stark und scheinbar glaubwürdig. Die Fähigkeit der fotografischen Technik, einen Schnitt in der Zeitachse zu ziehen und festzufrieren, was in dem Augenblick vor der Linse war oder geschah, hatte und hat einen äusserst verführerischen Beweischarakter. Auch in Andri Stadlers Bildern klammert man sich an das, was man zu erkennen glaubt – eine Strasse, Steine am Meer, einen Hügel, Schatten, einen Lichtschein wie von einem anderen Stern. Dass aber jedes Bild ein Konstrukt ist, ein Resultat optisch-mechanischer, dann chemisch-physikalischer, heute auch digital-rechnerischer Technik, dass es zudem vom Standpunkt und also den Absichten des Fotografen abhängig und womöglich stark retuschiert und bearbeitet ist, geht nach wie vor leicht vergessen. Jemand war da, er hat fotografiert, es ist so gewesen! Doch von Beginn weg waren Fotografen fasziniert von der Ebene der Konstruktion in fotografischen Bildern, von derjenigen Realität also, die durch die Fototechnik in die Welt gesetzt wird. Sie experimentierten

von Anfang an mit den Möglichkeiten, die sowohl die Kamera – zuerst eine einfache Camera obscura – bietet als auch die lichtempfindliche Emulsion, die, auf Glas-, Metallplatten oder Papiere aufgetragen, das Licht aufzeichnen kann. Der in Boston geborene Alvin Langdon Coburn (1882–1966) zum Beispiel versuchte in England, wo er ab 1912 lebte, erste ungegenständliche Fotografien anzufertigen. Sich von seinen piktorialistischen Landschaftsbildern und Porträts zu lösen, gelang ihm im Umfeld der Vortizisten, denen er sich in England angeschlossen hatte. Der Vortizismus, eine künstlerische Bewegung, die parallel zum französischen Kubismus und italienischen Futurismus aufgeblüht war, setzte sich gegen eine realitätsnahe Darstellung und für die Autonomie des Bilds in der Kunst ein – ein Anliegen, das heute so aktuell ist wie damals neu, und das auch auf Andri Stadlers Arbeit zutrifft.

INTROSPEKTIONEN Langdon Coburn, auf den der Begriff der abstrakten Fotografie gerne zurückgeführt wird, obwohl auch sein Landsmann Paul Strand (1890–1976) 1916 Fotografien zeigte, die bereits den Begriff *Abstraktion* im Titel trugen, fertigte ab 1917 eine Reihe von Fotografien an, Vortographs genannt. Es handelt sich um abstrakte Bilder, die er mithilfe einer Konstruktion aus drei Spiegeln herstellte. Durch kaleidoskopartige Mehrfachspiegelungen und gebrochene Lichtstrahlen ergaben sich ungegenständliche Kompositionen. Materialien und Oberflächen wurden darin bis zur Unkenntlichkeit verfremdet und die Fotografie von der Aufgabe, die Welt abzubilden, befreit. Auch wenn das Resultat selbstverständlich vollkommen anders ist als in Andri Stadlers Arbeiten *Blended Light* und *Shade*: Nichts abbilden zu wollen, im Gegenteil etwas mittels Licht neu zu bilden, gehört fast von Beginn weg zur Fotografie wie der – sehr viel offensichtlichere – Auftrag, etwas zu zeigen und (vermeintlich) zu beweisen.

Tatsächlich sprach man schon in dieser Frühphase der abstrakten Fotografie davon, dass man auch ganz ohne Kamera arbeiten könne. Zu den kameralosen Foto-Experimenten gehören das Fotogramm, das die auf das Fotopapier ausgelegten Gegenstände in Form von weissen Schatten wiedergibt – etwa die Pflanzenbilder des viktorianischen Fotopioniers William Henry Fox Talbot (1800–1877) –, und das Chemogramm, das durch die Reaktion verschiedener Chemikalien mit der lichtempfindlichen Emulsion entsteht. Die vom deutschen Dada-Künstler Christian Schad (1894–1982) entwickelten *Schadographien* und Man Rays (1890–1976) *Rayogramme* zählen ebenfalls zu den Fotogrammen, während Lazlo Moholy-Nagys (1895–1946) *Luminogramme* durch die Einwirkung von verschiedenen Lichtquellen auf das Fotopapier entstehen – entweder mit oder ohne Kamera aufgenommen. Im weitesten Sinn könnte man also Andri Stadlers *Blended Light* und *Shade* zu den Luminogrammen zählen. Sie führen Lichtphänomene vor Augen, doch diese stellen nicht nur die Wahrnehmung sichtbarer Dinge grundsätzlich infrage, sie geben auch die Entstehung und das Wesen der Bilder zu bedenken. Der eigene Standort, die Perspektive, der Wahrheitsgehalt der Wahrneh-

mungen stehen zur Disposition. Wo bin ich, was sehe ich eigentlich? Wo wende ich mich hin, woher weiss ich, dass das richtig ist? Und: Wer bin ich denn, dass ich sehe, was ich sehe?

Die frühe Faszination für Abstraktion und für nicht sogleich Erkennbares basierte gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf einem Interesse für etwas im weitesten Sinn Optisch-Unbewusstes, das damals wie ein unerforschtes Territorium erkundet wurde: Die Entdeckung der Röntgenstrahlen 1895, die plötzlich einen Blick ins ansonsten unsichtbare Innere eines Körpers ermöglichten, die damals modische Begeisterung für spiritistische Séancen mit den zahllosen Versuchen, die Geistererscheinungen mit fotografischen Mitteln festzuhalten und zu beweisen und – nicht zuletzt – das Aufkommen der Psychoanalyse begünstigten die Entwicklung der abstrakten Fotografie. Denn auch für das menschliche Auge im Alltag unsichtbare Dinge haben einen (grossen) Einfluss – das war evident. Und also waren schon damals Bilder mit einer ganz eigenen oder nur auf sich selbst verweisenden Realität, mit einem Geheimnis ein Ausdruck für die Hinwendung zu dieser inneren seelischen oder geistigen Wirklichkeit.

REFLEXION DES MEDIUMS Während für manche Fotografen die Beschäftigung mit der abstrakten Fotografie ein Betätigungsfeld neben anderen blieb – etwa für Edward Steichen (1879–1973), der zwischen 1923 und 1931 an seiner ins Abstrakte gehenden Wolken-Serie *Equivalents* arbeitete –, hatte sie für Man Ray und Laszlo Moholy-Nagy eine ungleich zentralere Bedeutung. In den 1920er-Jahren schufen beide zahlreiche Fotogramme, darunter viele Unikate, und immer ist in diesen fotografischen Konstruktionen eine eigene Bildwirklichkeit realisiert. Doch die Abstraktion in der Fotografie ist nicht einfach eine Spielerei mit Formen und Farben, Licht und Schatten, sondern kann auch eine intellektuelle Revolte gegen gesellschaftliche, politische, ideologische und vor allem künstlerische Etabliertheiten sein. Sie basiert auf einer intensiven Auseinandersetzung mit den technischen und ästhetischen Möglichkeiten des Mediums und wird von einem fundamentalen Zweifel an der Eindeutigkeit fotografischer Bildbotschaften genährt – bis heute. Selbst wenn abstrakte Fotografien wie Andri Stadlers Arbeiten durch die Schönheit der Komposition, der Hell-Dunkel-Kontraste oder Farbigkeit beglücken, so ist in ihnen doch eine gewisse Verweigerung angelegt. Nämlich nichts (vermeintlich leicht) Wiedererkennbares als Antwort auf eine Welt liefern zu wollen, die doch selbst so verwirrend komplex, widersprüchlich, schwer lesbar ist. In der man durchaus zuweilen im Dunkeln tappt, nach etwas Licht sucht, nach erkennbaren Formen tastet, sich mit Vermutungen behelfen muss. Bilder wie diejenigen der Serie *Surface*, die zwar durchaus etwas von der Oberfläche der Welt vermitteln, widerspiegeln also weit mehr die Erfahrung, dass die Orientierung zuweilen nicht leicht ist, die Welt ein unwirtlicher Ort sein kann, schön, aber auch unheimlich, an dem man mit dem Gefühl des existenziellen Ausgesetztseins kämpfen muss.

Darüber hinaus aber reflektieren diese dunklen Bilder auch den Prozess ihrer Entstehung selbst: Ohne Licht kein fotografisches Bild. Es tritt zuerst in der Kamera ein, die eine Black Box ist, wird vom Negativ oder Speichermedium aufgefangen, bleibt aber vorerst latent, eine blosser Möglichkeit, die im Dunkeln – der Filmrolle, des Chips – schlummert. Erst mit der Entwicklung, der Umrechnung und Vergrösserung zum Bild in Form eines Gegenstands aus Papier kommt das einmal eingefangene Licht wieder ans Licht. Ein Fotografie kommt also immer mindestens einmal aus der Dunkelheit (das analog fotografierte Bild durchläuft zwei Dunkelheiten, eine in der Kamera, eine in der Dunkelkammer), doch verdankt sie dem Licht ihre Existenz. Wie also entsteht die Wirklichkeit im Bild, und woraus besteht sie? Was bildet eine Fotografie ab, wo konstruiert sie etwas?

F O R S C H U N G A M B I L D Wie Andri Stadler haben sich in jüngster Zeit eine ganze Reihe von Künstlern und Fotografinnen mit dieser Frage nach der Repräsentation und Konstruktion der Wirklichkeit im Bild beschäftigt. So etwa Thomas Ruff (*1958), Wolfgang Tillmans (*1968) oder Shirana Shabazi (*1974). Wolfgang Tillmans betreibt mit kameralos entstandenen Serien wie *Freischwimmer* (2003–2013) und *Silver* (seit 1998) eigentliche Studien über das Licht; sie entstanden in der Dunkelkammer allein durch die Einwirkung von verschieden farbigem Licht auf das Fotopapier. Shirana Shahbazi dagegen nimmt mit einer analogen Fotokamera im Studio farbige, geometrische Körper auf, es wären eigentlich Stillleben. Die stark bunten, abstrakten Kompositionen – auch mit *Komposition-01-2011* oder *Komposition-13-2011* betitelt –, sind jedoch an konkrete Malerei erinnernde Bilder, bei denen es oft schwer ist, die ursprünglich vorhandene Räumlichkeit zu erkennen. Im Gegensatz dazu geht Thomas Ruff in die Gegenrichtung und dekonstruiert vorgefundene, digitale Bilder. Ob Fotografien aus den Massenmedien wie für die grossformatigen *JPEGS* (2004–2007), Bilder aus der im Internet zugänglichen Pornografie für die Serie *Nudes* (2000–2012) oder die japanischen Manga-Comics für *Substrat* (2007): Ruff nimmt sie als Ausgangsmaterial, vergrössert und verschiebt die Pixel mehr oder weniger stark oder zerlegt alles so lange in einzelne Pixel, bis abstrakte Farbflächen und Farbwolken übrigbleiben beziehungsweise zum Vorschein kommen.

Was einmal da war als scheinbar eindeutiges Bildzeichen, ist jedenfalls bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst. Erneut gleicht das Resultat der abstrakten Malerei, doch eigentlich ist die Struktur der Fotografie, die von blosserem Auge unsichtbar ist, nun freigelegt, die Grundlage, auf der das Bild aufgebaut ist, kommt ans Licht. Kurz: Es wird deutlich, dass die Fotografie immer eine Konstruktion ist, das Resultat technischer Möglichkeiten und gestalterischer Entscheide, dass man es mit einer Verdichtung von Silbersalzkristallen, von Pixeln zu tun hat, die durch ihre Ballung einen erkennbaren Sachverhalt vor Augen führen. Insofern ist jede Fotografie, ob analog oder digital, immer Übersetzung, Manipulation, Interpretation – und im Kern:

Abstraktion. Dieser Kern ist jedoch nach wie vor optisch unbewusst. Man schaut nach wie vor erstaunlich oft erstaunlich naiv durch die Fotografie hindurch, verwechselt sie mit einem Fenster in die Wirklichkeit, glaubt ihr wie der Wirklichkeit selbst, die man sonst vor Augen hat. Vor allem wenn es um Dokumentarfotografie geht, die mit ihrer Zurückgebundenheit an die Dinge und Vorgänge in der sichtbaren Welt so viele Wiedererkennungseffekte bereithält, die also eine Vergewisserung des Realen zu sein scheint.

A H N U N G U N D E V I D E N Z Diese Art von Vergewisserung kann einem vor Andri Stadlers Bildern nicht so leicht passieren. Allein die glänzende, unebene Oberfläche der Bilder – oder ihre Präsentation hinter Glas – wirft einen auf die eigene Existenz zurück, erinnert an den Raum, in dem man steht. Man muss sich vor dem Bild bewegen, die Spiegelung der eigenen Person für Momente auslöschen, um das Bild ganz sehen zu können. Mit dem, was abgebildet ist, und dem, was man jeweils erkennt, ergibt sich ein Zusammenspiel, und dieses wirft Fragen auf. Wo bin ich, was sehe ich eigentlich? Und wieder: Wo wende ich mich hin, woher weiss ich, dass das richtig ist? Wer bin ich denn, dass ich sehe, was ich sehe? Fragen also nach dem Ursprung der Erscheinung, die man im Bild erkennt oder zu erkennen glaubt. Fragen nach der Eindeutigkeit der eigenen Wahrnehmung, nach der Tragfähigkeit von Erkenntnissen. Fragen auch nach den Grundsätzen oder Gewissheiten, nach denen man sich orientiert, aufgrund derer man Entscheide fällt. Existenzielle Fragen eben.

Dass diese Bilder also wie Fenster funktionieren könnten, durch die man hindurchsehen kann, darauf kommt so schnell niemand. Zu deutlich ist, dass sie nur einen kleinen Ausschnitt aus einem unüberblickbar grossen Raum öffnen. Zu sehr wird man auf sich selbst geworfen, sofort von Ahnungen, Vermutungen, von Erinnerungen heimgesucht. Zusehr werden durch sie Wahrnehmungsschwierigkeiten des Nachts und im täglichen Leben erkennbar: Je unerklärlicher das Motiv, je weiter und unendlicher der Raum, desto deutlicher treten diese Ungewissheiten zutage. Wenngleich nicht einfach nur unheimlich und beängstigend! In *Blended Light* etwa schimmern und leuchten farbige Lichtquellen verführerisch im dunklen Bildraum – doch auch sie erklären nichts. Sieht man das Licht eines fernen Sterns? Eine profane Lichtquelle ganz in der Nähe? Während das, was da möglicherweise abgebildet ist, nur eine Andeutung, eine Ahnung bleibt, ist die Farbe das einzige, was evident wird.

Nicht zu wissen, was ich sehe – was bedeutet das also? Vertrauen kann man nur der Farbe, ihrem Schimmern und Leuchten, es wirkt wie ein Versprechen. So dunkel Andri Stadlers Bilder meistens sind, es sind Reflexionen über das Licht. Und so schenken sie einem vor allem diese Vergewisserung: dass es existiert, das Licht. Woher es auch gekommen ist und wohin es auch immer weiterreisen wird. Und dass durch das Licht etwas sichtbar wird. Wenn vielleicht auch nur kurz, manchmal auch nur als Andeutung. Und dass auch das Unbenennbare ein Lichtblick sein kann.

NADINE OLONETZKY 1962 in Zürich geboren, schreibt u.a. für die *NZZ am Sonntag* über Fotografie, Kunst und kulturgeschichtliche Themen. Sie ist Autorin und Herausgeberin mehrerer Bücher und Mitglied von *kontrast* (www.kontrast.ch) in Zürich. Zuletzt erschienen: Daniela Keiser und Nadine Olonetzky, *bergen*, Verlag The Green Box, Berlin, 2015; *Meinrad Schade – Krieg ohne Krieg*, hsg. von Nadine Olonetzky, mit Texten von Nadine Olonetzky, Fred Ritchin, Michail Schischkin und Daniel Wechlin, Verlag Scheidegger & Spiess, 2015.