

Laura Biela, Color Lab Club, 2007/2008

Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Professor Peter Piller

„Ich habe meinen Apparat nie losgelassen, er war immer an meinem Handgelenk. Mein Blick tastete das Leben unaufhörlich ab. Darin fühlte ich mich Proust sehr nahe, der am Ende von ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘ sagt: „Das Leben, das endlich wiedergefundene Leben. Für mich war es die Photographie.“¹ — Henri Cartier-Bresson

Wie sieht ein Fotograf seine Welt? Während Theoretiker wie Walter Benjamin, Roland Barthes oder Susan Sonntag sich in erster Linie mit der Botschaft des Bildes und deren Wirkung auf den Betrachter befassen, bleiben der Lebensraum, das Werkzeug und die Wirkstätte des Fotografen im Hintergrund. Die Leipziger Fotografin Laura Biela nimmt genau diesen Raum in ihrer Arbeit sowie ausgewählte Eckdaten der Fotografiegeschichte in den Fokus. Durch Inspirationen und Assoziationen, die das Labor mit seinen Gebrauchsgegenständen in ihr auslösen, entsteht aus Gewohntem das Ungewohnte. Was auf den ersten Blick wie das detaillierte Abbilden der Objekte in und um Bielaus „fotogeschichtlicher Wunderkammer“ anmutet, wird sortiert, umgruppiert, und erhält schließlich einen neuen inneren Sinn. In einem eigenständigen Fotozyklus innerhalb ihrer Arbeit gilt ein besonderer Augenmerk Laura Bielaus der Dunkelkammer als Ort sinnlicher Begegnungen. Bewusst nutzt die junge Fotografin die Doppeldeutigkeit des Begriffes „Dark Room“² als Assoziation. In der Intimität des Raumes, der aufgrund seiner Enge und dem für die Entwicklung der Fotos notwendigen Rotlicht an das verschwiegene Areal heimlicher Sexualkontakte erinnert, lässt sie Profistripperinnen sich in gewagten Posen inszenieren und gibt ihrer Definition „Wunderkammer“ noch eine zusätzliche, sehr pikante Note.

Der Streifzug der Künstlerin durch die Geschichte der Fotografie spiegelt, auf spielerische Weise zitiert, den historischen Rahmen des Mediums Fotografie wider. Mitte des 19. Jahrhundert nahm die fotografische Abbildung der Wirklichkeit ihren Ursprung. Eine neue Sprache wurde geboren, die doch vorläufig nur als zusätzliches Medium neben der Malerei zur visuellen Wahrnehmung einer möglichst naturnahen Realität diente. Gleichzeitig folgte sie einem „Zwang zu größeren Produktionsleistungen“³, um den wachsenden Bedarf an Bildern zu decken, deren Nachfrage durch den Aufstieg des Bürgertums in den vergangenen Jahrzehnten ausgelöst wurde. Von diesem Zeitalter zeugt „nièpce“, das Foto eines schlichten, schnörkellosen Gedenksteines, den Laura Biela in dem kleinen französischen Städtchen Saint Loup de Varennes fotografierte. Er erinnert an Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), der als Vater des ersten fotografischen Bildes (1826) gilt, das fixiert werden konnte, und noch heute erhalten ist. Der endgültige Sprung hin zum Massenprodukt gelang der Fotografie aber erst durch die Entwicklung des Negativ-Positiv-Verfahrens des Briten William Henry Fox Talbot (1800–1877).

Ende 1843 eröffnete er das erste kommerzielle Atelier und Entwicklungslabor, in dem er Abzüge von Negativen machte und verkaufte.

„Bisher hat sich die Photographie im allgemeinen damit zufriedengegeben, die Wahrheit darzustellen. Aber läßt sich ihre Sphäre nicht erweitern?“⁴, fragte 1861 der englische Kritiker C. Jabez Hughes. Sie konnte! Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte sich neben der von jeder Bearbeitung freien „reine(n), geradlinige(n) Fotografie“⁵, eine neue Richtung, die verstärkt den künstlerischen Ausdruck der Fotografie als Ziel hatte. Das Medium schuf parallel zu seiner Bedeutung als „Zeichenstift der Natur“ (W. Fox Talbot) eine ihm eigene Ästhetik und wurde neben der modernen Malerei zur autonomen Gattung, wobei die Grenzen zwischen den beiden Kunstformen häufig verschmolzen.

Bei Fotografen wie dem Amerikaner Paul Strand galt um 1917 nach wie vor das Gesetz der „reine(n) Fotografie“– „ohne Tricks und Manipulation, nur durch die Anwendung rein photographischer Methoden“⁶, jedoch traten bei ihm und anderen Künstlern verstärkt Form und Gestaltung des Objektes in den Vordergrund. Mit seinen Arbeiten um 1920 ging der kalifornische Fotograf Edward Weston noch einen Schritt weiter. Sein Gespür für Licht und Form floss in halbabstrakte Kompositionen ein, die er allerdings später zugunsten des Realismus in seinen Arbeiten wieder abschwächte.

Die schöpferische Wucht neuer Kunstströmungen wie Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus sorgte in den kommenden Jahren dafür, dass die Künstler das Medium weitaus vielfältiger nutzten als bisher. Die künstlerische Avantgarde sprengte die Grenzen der reinen Fotografie und ihrer ästhetischen Grundsätze. Der amerikanische Dadaist Man Ray (1890–1976), den Laura Bielau in ihrem gleichnamigen Bild zitiert, gab 1921 die traditionelle Malerei zugunsten der Fotografie vorübergehend auf. Er „zweckentfremdete“ alltägliche Gegenstände und brachte sie durch Arrangieren und „De-Arrangieren“ in einen neuen Sinnzusammenhang. Anschließend wurden diese Objekte fotografiert und mit Titeln versehen, die bewusst andere Assoziationen hervorrufen sollten.

Die scharf abgegrenzten Tonwerte von Schwarz und Weiß sowie Grautöne und Struktur in Bielaus Bildern „labor“ und „abwedeln“ weisen den Weg zur nächsten epochalen Etappe der Fotogeschichte. Sie erinnern durch die scharfe Kontrastierung der abgebildeten Objekte an die „Photogramme“ des ungarischen Konstruktivisten László Moholy-Nagy (1895–1946) und die „Rayographien“ Man Rays. Ein- oder auch dreidimensionale Gegenstände wurden auf lichtempfindliches Papier gelegt. Nicht nur die Umriss des Gegenstandes erschienen auf dem Papier, sondern auch ihre Schatten und – je nach Lichtdurchlässigkeit – ihre innere Beschaffenheit.

Laura Bielau, Color Lab Club, 2007/2008

Durch weitere Experimente mit Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Negativbildern und strukturalen Veränderungen erreichte die fotografische Abbildung endgültig in Rang eines Kunstwerkes. Das innere Wesen der Objekte, nicht mehr länger nur ihre möglichst naturalistische Nachahmung der Wirklichkeit, bestimmte den Inhalt und die Aussage des Fotos.

Im Gegenzug flossen die neuen Darstellungsformen der Fotografie in die Malerei ein. Künstler wie Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann und John Heartfield mischten in ihren Photocollagen beide Kunstformen. Trotzdem führte das Medium über viele Jahre in seinem Ringen um die Anerkennung als künstlerische Gattung ein Schattendasein. Der Durchbruch als Kunstform gelang ihm erst nach dem Zweiten Weltkrieg. 1940 etablierte als erstes Museum der Welt das New Yorker „Museum of Modern Art“ eine eigenständige Fotoabteilung. Mit dem Interesse der Darstellung der urbanen Welt im Werk von Künstlern wie Andy Warhol, Robert Rauschenberg und Gerhard Richter, die die Fotografie als festen Bestand ihrer Arbeit sahen, wurde das Medium als bildende, nicht mehr nur abbildende Kunst schließlich und endlich „museumsreif“.

Betrachtet man nach diesem ausführlichen Spaziergang Laura Bielaus durch die wegweisenden Phasen der Fotografie die technischen Veränderungen der Gegenwart, wird in ihren Bildern eine fast museal anmutende Chronik einer fotografischen Kultur spürbar, die im Verschwinden begriffen und durch das Zeitalter der digitalen Fotografie und Bildbearbeitung bereits in ein neues Stadium eingetreten ist.

Text von
Sabine Tropp

¹ Cartier-Bresson, Henri: Les Cahiers de la photographie, Nr. 18, Paris, 1986, Im Gespräch mit Gilles Mora.

² Darkroom (engl. für Dunkelkammer für die Entwicklung von Photographien, dort auch backroom/ back room (Hinterzimmer) oder blackroom genannt, einen Raum, der in der chemischen Fotografie als Lichtschutz für lichtempfindliche Materialien als Teileinheit vom Fotolabor bzw. Kopierwerk dient; ebenso: ein spärlichst beleuchteter Raum für Sexualkontakte, bei denen der Partner meistens anonym bleibt, in: www.wikipedia.org/wiki/.

³ Kemp, Wolfgang: Foto-Essays, München 2006, S. 17.

⁴ Hughes, C. Jabes: On Art Photography. In: American Journal of Photography, Bd. 3, Boston, 1861, S. 260 f.

⁵ Hartmann, Sadakichi: A Plea for Straight Photography. In: The Valiant Knights of Daguerre. Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers. Herausgegeben von: Lawton, Harry W., Knox, George. Berkeley, 1978. S. 108–114.

⁶ Strand, Paul: Photographie, Seven Arts, Bd. 2, 1917, S. 524f.