

Fotogramm

„Es entstanden gelegentlich spielerisch reizvolle Schattenbilder
in dieser 'kameralosen' Betätigung,
die mit der objektiven Lichtbilderei nichts gemein hat.“
(Erich Stenger, 1938)¹

„Das Fotogramm [...] ist eine fotografische Poesie,
die die Form entdeckt [...]“
(Jaromir Funke, 1940)²

„The photogram [...] is a marker of the space
between the object and its image,
but also the temporal movement (the spacing)
of this object's placement and setting made –
the very condition of the image's production.“
(Geoffrey Batchen, 1998)³

Das Fotogramm ist ein Gefährte von Schattenriss und Scherenschnitt. Die im 18. Jahrhundert stark aufkommende Mode der Silhouette trifft sich zeitlich mit der Entdeckung des Johann Heinrich Schulze von 1727, dass Silbersalze lichtempfindlich sind und Gegenstände sich bei entsprechender Anordnung zur negativen Abbildung bringen lassen. Bei seinen Versuchen greift er unter anderem zur Schere, schreibt Buchstaben mit Tinte auf Papier, schneidet diese aus und befestigt das durchlöchernte Blatt mit Wachs auf einer präparierten Glasscheibe, worauf sich nach Einwirkung der Sonnenstrahlen die Worte abzeichnen. In dieser Verbindung von Licht und Schrift erscheint die letztere dunkel, für Schulze ein Versuch „im entgegengesetzten Sinne“⁴, in unseren Augen ein Fotogramm auf Zeit– nicht zuletzt eine Art Fotogrammatik, bei der sich im Fotogramm die 'positive Seite' der Fotografie andeutet.

Die Schnitte aus weißem Papier eines Jean Huber ab den 1750er Jahren liefern helle Wiedergaben von Objekten, die er auf farbigem Untergrund montiert. Analog präsentiert Philipp Otto Runge seine Scherenschnitte nach pflanzlichen Motiven, die in den beiden Jahrzehnten um 1800 entstehen.⁵ So wirken diese wie Fotogramme des 20. Jahrhunderts, bei denen sich auf dem Fotopapier weiß abhebt, was auf ihm zu liegen gekommen ist. Auch Thomas Wedgwood und Humphrey Davy verwenden Produkte der Natur bei ihren Experimenten ab Ende der 1790er Jahre, über deren Erfolge sie 1802 berichten.⁶ Doch ihre „Schattenbilder“ lassen sich nicht fixieren, dies wird erst 1834/35 William Henry Fox Talbot mit seinen „photogenic drawings“

¹ Erich Stenger, *Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren*, Leipzig: E. A. Seemann, 1938, S. 89.

² Jaromir Funke, „Vom Fotogram zur Emotion“, gekürzt in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II. 1912 – 1945*, München: Schirmer/Mosel 1979, S. 253-258, hier S. 253 f.

³ Geoffrey Batchen, „Photogenics“, in: *History of Photography*, vol. 22, Spring 1998, S. 18-26, hier S. 23.

⁴ Beschrieben und zit. nach: Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Erste und Zweite Hälfte, 2 Bde., Halle (Saale): Wilhelm Knapp, 1932 (Ausführliches Handbuch der Photographie, Bd. 1, Teil 1), S. 104.

⁵ Zu Huber und Runge siehe die Abbildungen in: Marion Ackermann, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, mit Beiträgen von Claudia Denk u.a., hrsg. von Helmut Friedel, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 17-29, 88-105.

⁶ Die Versuche von Wedgwood und den Anteil Davys beschreibt ausführlich Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen, 1983 (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), „Die erste Vorstellung der Photographie“, S. 36-41.

gelingen.⁷ Er plant 1839 zunächst eine Publikation mit Fotogrammen botanischer Objekte,⁸ bevor er von 1842 bis 1844 mit *The Pencil of Nature* das erste fotografisch illustrierte Buch herausgibt.



Philipp Otto Runge: „Narzisse“, um 1805, Scherenschnitt, weiß, auf blaues Papier aufgelegt, 39,4 x 32 cm (aus: Marion Ackermann, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, hrsg. von Helmut Friedel, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 88)



William Henry Fox Talbot: Ohne Titel, „Feb. 6th. 1836“, Fotogenische Zeichnung (aus: Geoffrey Batchen, *William Henry Fox Talbot*, London, New York: Phaidon Press, 2008, Tafel 6)



Anna Atkins: „Clematis vitalba“, 1843, Cyanotypie (aus: *Sun Gardens. Victorian Photographs by Anna Atkins*, Text by Larry J. Schaaf, New York: Aperture, 1985, S. 60)

Dass das Fotogramm vor der Fotografie erfunden worden ist, liegt nahe und hat einfache Gründe. Man benötigt nicht das Gehäuse einer Kamera und auch kein Objektiv, weder beschichtete Platten aus Kupfer oder Glas, sondern nicht mehr als ein lichtempfindlich gemachtes Papier. Darauf werden Blumen und Blätter, Halme und Gräser oder andere Dinge gelegt, und für eine gewisse Zeit wird das Arrangement dem Sonnenlicht ausgesetzt, worauf die Gegenstände ihren Abdruck hinterlassen. Die undurchsichtigen Partien bilden sich nicht ab, die transparenten führen zu Grauwerten, die unbedeckten Flächen des Papiers verfärben sich unter dem Einfluss des Lichts dunkel. Es entsteht ein Unikat mit negativer Darstellung.

In der Einmaligkeit des Negativs besteht zwischen Fotogramm und Fotografie eine Analogie, und ebenso was den fotografischen Akt betrifft – nicht in dem weiten Sinn, wie ihn Philippe Dubois versteht⁹, sondern begrenzt auf den Vorgang des Entstehens. „Jede Fotografie“, so Rosalind Krauss, „ist das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird.“ Diese Gegebenheit würde durch „das Fo-

⁷ Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer/Mosel, 1977, S. 44 f., 82-86.

⁸ Vgl. Geoffrey Batchen, „Photogenics“, in: *History of Photography*, vol. 22, Spring 1998, S. 18-26, hier S. 23.

⁹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [L'Acte photographique*, 1990], hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, [Aus dem Französischen von Dieter Hornig], Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998 (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1), S. 59-106.

togramm verdeutlicht oder verstärkt“, es bleibe damit eine „Untergattung des Fotos“. ¹⁰ Doch selbst wenn beide – Fotogramm wie Fotografie – Ansichten liefern, nachdem etwas im Augenblick der Belichtung da gewesen ist, so zeigt doch die Fotografie dieses Etwas, während es im Fotogramm nicht zu sehen ist. Das Fotogramm übermittelt nur den Schatten dieses Etwas, der weiß erscheint, wo sich etwas befunden hat. Zwar bildet auch die Fotografie das Dunkel hell und das Helle dunkel ab, das Schwarz als Weiß und das Weiß als Schwarz – beide sind ja Negative –, und zur Erscheinung gelangt in beiden, was sich der lichtempfindlichen Schicht gegenüber befunden hat.

Doch die fotografische Sichtweise ist eine perspektivische, ausgehend von der Öffnung der Kamera, egal ob diese mit einem Objektiv bestückt ist. Die Gegenstände vor der Kamera schreiben ihr Bild verkleinert oder vergrößert – je nach Art der Linsenkombination – auf Platte oder Film. Die Perspektive des Fotogramms wird dagegen von der Lichtquelle bestimmt, also vom Winkel, in dem das Licht auf die Gegenstände fällt. Worauf sich im Verhältnis 1 zu 1 abbildet, was direkt auf der Schicht zu liegen gekommen ist, wogegen bei mehrdimensionalen Objekten die darüber stehenden Teile – je nach Lichteinfall – verkleinert oder vergrößert oder verzerrt ins Bild eingehen. Das heißt auch, dass bei Verwendung einer Kamera der fotografische Ausschnitt, der für das Negativ gewählt wird, von der Konstruktion und Einstellung der Apparatur abhängt, also eine räumliche Dimension bestimmend ist, während der ‘Ausschnitt’ des Fotogramms der Fläche des Fotopapiers entspricht.

Was das Licht betrifft, öffnet sich das Fotogramm während der Prozedur der Hervorbringung dem gesamten Raum, der vor ihm liegt. Trifft bei der fotografischen Aufnahme das Licht über die Linsen beziehungsweise die Öffnung der Lochkamera nur in bestimmten Winkeln auf Platte oder Film, fällt es beim Fotogramm von allen Seiten auf die lichtempfindliche Schicht. Auch bei nur einer einzigen künstlichen Lichtquelle erfolgen möglicherweise Reflexionen von den im Raum befindlichen Gegenständen auf das Fotopapier. Der ungleichmäßige Lichteinfall bewirkt unscharfe Ränder im Fotogramm bei jenen Teilen, die nicht vollkommen flach auf dem Fotopapier aufliegen. Dieserart Konstellationen sind aber die Regel und bewirken einmal mehr, dass sich das endgültige Aussehen des Fotogramms nicht vorhersehen lässt.

¹⁰ Rosalind H. Krauss, „Anmerkungen zum Index: Teil 1 [1976], in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* [*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985], hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Aus dem Amerikanischen von Jörg Heininger, durchgesehen und neu bearbeitet von Wilfried Prantner, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000 (Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2), S. 249-264, hier S. 256 f.



Christian Schad: Ohne Titel (Schadographie Nr. 8), 1919, Fotogramm auf Tageslicht-Auskopierpapier, getont, 5,5 x 8,4 cm (aus: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 29)



Pablo Picasso: „Le Corrigan du litteral“, 1960, Collotype-Fotogramm, 40 x 30 cm, aus der Serie „Diurnes“, © Galerie Johannes Faber, Wien (aus: *Fotogramme 1920 > now*, hrsg. von Inge Nevole, Maria Schindelegger, Christina Natlacen und dem Künstlerhaus Wien, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, Passau: Dietmar Klinger, 2006, S. 19)



Waltraud Palme: aus der Serie „Family Life“, 2000, Fotogramm, 18 x 24 cm (aus: *Fotogramme 1920 > now*, hrsg. von Inge Nevole, Maria Schindelegger, Christina Natlacen und dem Künstlerhaus Wien, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, Passau: Dietmar Klinger, 2006, S. 29)

Es ist das Moment des Zufalls, der für Foto und Fotogramm gleichermaßen konstitutiv ist, wenngleich in ganz unterschiedlicher Weise. Kein Fotograf vermag im Augenblick des Auslösens sämtliche Einzelheiten zu erfassen, die sich vor dem Objektiv befinden und im Sucher präsent sind. Also gehen zahlreiche – und in der Regel die meisten – Details zufällig ins Bild ein: „Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, daß der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, daß er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.“¹¹ Beim Verfertigen des Fotogramms sieht sein Schöpfer ausschließlich jene Seite der Objekte, die keine Spuren hinterlassen werden, oder – bei Luminogrammen, die ohne Mitwirkung von Gegenständen und nur durch Modulation von Licht entstehen – operiert er zwar mit den Lichtquellen, ohne aber deren Wirkung im einzelnen abschätzen zu können. Ulrich Raulff hat darauf hingewiesen und auf den besonderen Blick, der sich niederschlägt, wenn „im fertigen Fotogramm die Objekte uns (meist) den Rücken zukehren. Das Fotogramm lehrt uns also in gewisser Weise, mit den Augen des Fotopapiers zu sehen, und es gibt uns dabei alle Objekte von hinten bzw. von unten zu sehen. Vielleicht ist das Fotogramm einer der wenigen gelungenen Versuche, von der Dingseite her einen Blick in die Welt zu werfen. Mit Dingaugen zu sehen.“¹²

¹¹ William Henry Fox Talbot, Kommentar zu Tafel XIII von *The Pencil of Nature* (1844], zit. nach: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 74.

¹² Ulrich Raulff, „Ein Etwas oder ein Nichts“ [1985], in: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 406-410, hier S. 409.

Dieser Blick ist weder abzusehen noch nachzuvollziehen. Denn was das Fotopapier berührt beziehungsweise sich ihm zuwendet, ist für den Arrangeur nicht sichtbar. Nicht einmal die Umrisse kann er im voraus erkennen, weil ihr Abdruck von der Entfernung und der Lage der Lichtquellen abhängt. Insofern ist das Fotogramm weniger als eine „Untergattung des Fotos“ denn die Fotografie als Kind des Fotogramms zu verstehen, das in seinem erwachsenen Status auf den direkten Kontakt von Gegenstand und Fotopapier verzichtet und die Spuren des Realen nicht mehr in der Rückseite der Dinge, sondern in Konfrontation mit ihnen sucht.

Der Begriff Fotogramm ist immer wieder synonym für Fotografien verwendet worden.¹³ In der heutigen Bedeutung setzt er sich erst durch, nachdem László Moholy-Nagy seine Kreationen von 1922 drei Jahre später als Fotogramme bezeichnet. Man Ray nannte seine unabhängig im selben Jahr gewonnenen Schöpfungen Rayographien; Christian Schads Produkte von 1917/18 wurden später von Tristan Tzara Schadografien genannt. Davor waren andere Begriffe in Umlauf: fotogenische Zeichnung, Cyanotypie, Luminogramm. Diese Wortschöpfungen wahrten terminologisch gewissermaßen Distanz zur Fotografie, wogegen es auch in unseren Tagen noch vorkommt, dass Fotogramme als „Fotografie ohne Objektiv“ bezeichnet werden,¹⁴ was schon dahingehend falsch ist, dass auch die Hervorbringungen der Lochkamera kein Objektiv benötigen und gleichwohl keine Fotogramme sind. Auch die häufig verwendete Zuweisung „Fotografie ohne Kamera“ berücksichtigt nicht, dass die Produkte der Röntgenfotografie ohne Kamera entstehen und trotzdem keine Fotogramme darstellen.



Lotte Jacobi: „photogenic“, 1959, Fotogramm, 34,9 x 27,5 cm (aus: *Abstrakte Fotografie*, hrsg. von Thomas Kellein und Angela Lampe, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000, S. 165)



Floris M. Neustüss: „Den eigenen Schatten aufhängen“, Fotogramm-Installation, 1983, 28,5 x 10,4 x 6 cm (aus: Floris M. Neustüss, *Fotogramme*, Ausstellungskatalog Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1992, S. 17)



Kilian Breier: Papierschnitte, 1960–66, Luminogramm, 60 x 50 cm (aus: *Fotogene*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Steyr, Gumpoldskirchen: dea, 1999, S. 23)

¹³ Vgl. Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen, 1983 (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), S. 92.

¹⁴ *Neue Geschichte der Fotografie*, hrsg. von Michel Frizot, Köln: Könemann, 1998, S. 444.

Fotogramme sind keine Fotografien. László Moholy Nagy hat in ihnen nicht mehr gesehen als „eine Art fotografischer Arbeiten“¹⁵, und Floris M. Neusüss, der ihrer Geschichte in der Kunst des 20. Jahrhunderts nachgespürt hat, hält nicht einmal die ‘verwandtschaftliche’ Nähe für erwähnenswert: „Das Photogramm hat [...] mit der Linsenphotographie überhaupt nichts zu tun.“¹⁶ Es gilt umgekehrt: Ein Foto ist kein Fotogramm. Wie auch? Verweist es doch auf ein Reales, das sich der Kamera gegenüber befunden hat und identifiziert damit den Raum, in dem die Objekte und das Licht (über die Schatten) ihre Spuren hinterlassen haben. Während das Fotogramm in körperlichen Kontakt mit seinen Objekten tritt und den Raum abgibt (auch die präparierte Oberfläche des Fotopapiers stellt einen solchen dar), in dem sich deren Spuren abzeichnen. *Das Fotogramm ist die Spur*, wogegen die Fotografie bloß auf sie aufmerksam macht.

30.12.2008

¹⁵ Laszlo Moholy-Nagy, „Fotoplastische Reklame“ [1926], in: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 122-124, hier S. 122.

¹⁶ Floris Neusüss in einem Gespräch während des Symposiums „Das Photogramm. Licht, Spur und Schatten“ im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 8./9. April 2006 (<http://www.photogram.org/symposium/neusuess.html>; 23.6.2008). Vgl. auch Tim Otto Roth, „This is not a Photograph. Some Remarks on the Photogram as a Picture“, in: *Jubilee – 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna*, ed. by Anna Auer and Uwe Schögl, Salzburg: Fotohof Edition, 2008 (Fotohof Edition Bd. 104), S. 464-469.