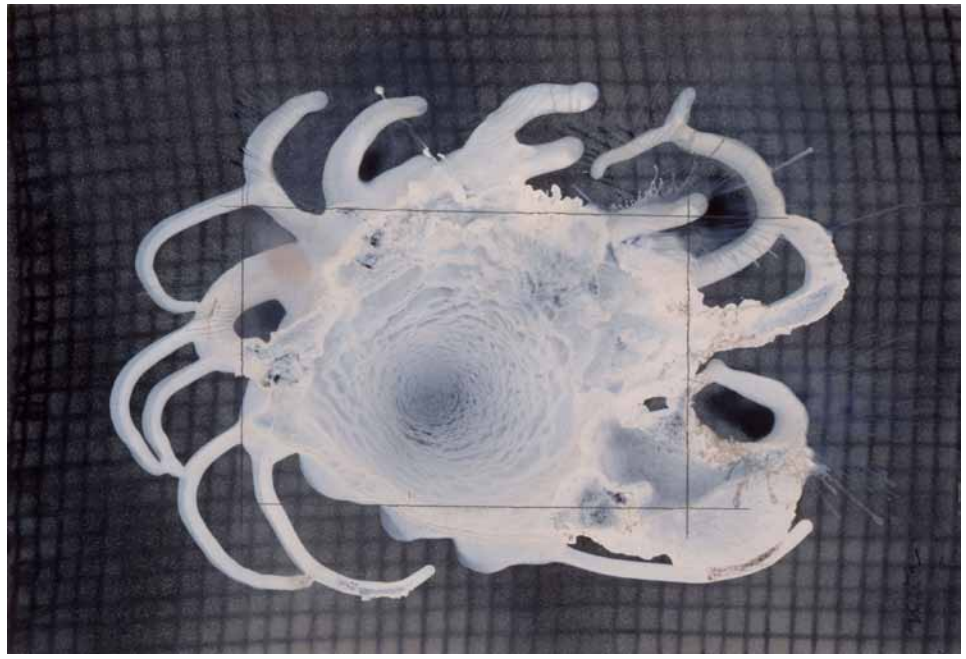
Bildbesprechung I

Modulation und Patina.
Franz Krause arbeitet mit Druckluft.[1]

Ein schwarzes, feinmaschiges Gitter liegt vor einer in unterschiedlich starken Grau-Schwarz-Tönen abgestuften Hintergrundfläche (Abb. 1). Die Tiefenräumlichkeit des Bildes erweitert ein darüber liegender weißer Fleck ins Vielfache: Seine an den Rändern in dicken Linien im Uhrzeigersinn verlaufende, stark plastisch und weich erscheinende Masse verdichtet sich im Zentrum zu einer tunnelartigen Häufung von kleinen, unregelmäßigen Farbzellen. Diese werden zur Mitte hin winziger und das sie zu einer wolkig erscheinenden Formation modellierende, bläuliche Weiß dunkler. Für den Betrachter ergibt sich daraus geradezu ein Tiefensog – ein Effekt, der mit Druckluft erzeugt wurde, die man für die Oberflächengestaltung der 20 x 29 Zentimeter umfassenden Sperrholztafel nutzte. So ist das gekästelte Muster der Grundfläche durch Aufspritzen von druckluftvernebelter, silbergrauer Farbe entstanden, die durch ein als Schablone dienendes Gitter aufgebracht wurde. Nach einer Trocknungsphase wurde darauf die weiße Farbe aufgesetzt und in flüssigem Zustand mit senkrecht aufgeblasener Druckluft modelliert. Die dabei schwungvoll nach außen geschobene Farbe bildete erst konzentrische Ausläufer, wurde dann durch das simultan erfolgende Abdampfen des Lösemittelbestandteils zunehmend zähflüssiger und formierte sich schließlich in Farbansammlungen von unterschiedlicher Intensität.

Die kleine Holztafel fertigte der Architekt und Künstler Franz Krause (1897–1979) im Jahre 1942 an, als er zusammen mit Willi Baumeister und Oskar Schlemmer bei der Lackfabrik Dr. Kurt Herberts & Co in Wuppertal angestellt war. Franz Krause hatte nach seinem Studium in Darmstadt und Stuttgart unter anderem 1928 als technischer Bauleiter an der Weißenhofsiedlung gearbeitet und baute für Herberts 1947 in Wuppertal das Haus Waldfrieden. Außer wenigen lokalen Ausstellungen seiner Aquarelle ist das Werk dieses Eigenbrödlers – zu dem auch Styroporskulpturen und Erfindungen wie ein Brettspiel und ein Flugapparat gehören – vergessen. Für die Künstler bedeutete die Anstellung bei dem Kunstinteressierten und Kunstfördernden Herberts ein festes Einkommen in unsicherer Zeit. Krause und seine Kollegen wurden zuerst herangezogen zu Entwürfen für Werbematerial, Typografien, Fresken in neuen Gebäuden und die Gestaltung kleiner lackierter Schränke und Dosen, die Kunden als Weihnachtsgeschenke erhielten. Baumeister und Schlemmer hatten 1933 sofort ihre Professuren verloren und galten als „entartet“, ab 1941 hatten sie auch Mal- und Ausstellungsverbot. Beide waren bei Herberts als „Professoren für Maltechnik“ geführt und unternahmen gemeinsam mit Krause umfassende Forschungen auf dem Gebiet der (historischen) Werkstoffkunde und der Maltechniken, die in mehreren Büchern und Broschüren mündeten. Die Unmöglichkeit, als Künstler in Erscheinung treten zu können, ließ sie in einem Maße zu wissenschaftlichen und praktischen Forschern sowie Autoren von Fachtexten werden, wie es von anderen Künstlern nicht bekannt ist. Ihr letztes gemeinsames Projekt, das sie zwischen 1940 und 1944 bearbeiteten, nannten sie *Modulation und Patina*. Das eingangs beschriebene Täfelchen Franz Krauses ist eine von noch ca. 172 erhaltenen Bildern, die als Abbildungen für das geplante Buch dienen sollten.

Im Mittelpunkt von *Modulation und Patina* standen jedoch nicht das Konzept oder Agieren des Künstlers, sondern die „Eigenkräfte“ des von ihm zusammengefügten Materials. Unter diesem Oberthema suchte die Wuppertaler Arbeitsgruppe auch nach Wegen, auf künstliche Weise Spuren hervorzurufen, die natürlichen Strukturen und Alterungsprozessen ähnlich wirken. Die Trägermaterialien reichten von Briefpapier



1: Franz Krause: Versuchstafel, 1941, Lackfarben auf Sperrholz, 20 x 29 cm.

über Pappen und Sperrholz bis zu Metallblechen, auf denen u. a. Tusche, Öl- oder Dispersionsfarben und immer wieder Lacke aufgetragen wurden. Ihre ästhetische Wirkung umfasst kommentierte Versuchsreihen genauso wie sehr bildhafte Tafeln, die etwa Baumeisters *Fliegende Formen* zitieren oder seine Sandbilder. Die durch den Krieg bedingte Materialknappheit hat zum Potpourri der verwendeten Stoffe ebenso beigetragen wie der umfassende Anspruch des Projekts. Mit der Frage nach dem „Selbstbildungstrieb der Stoffe“ bewegten sich die drei Künstler – wie sie selbst 1944 entdeckten, als sie ihr Projekt so benennen wollten – auf den Spuren des Chemikers Ferdinand Friedlieb Runge, der bereits 1855 ein gleichnamiges Buch publiziert hatte.[2] Wo Runge aber systematisch das Wirken chemischer Substanzen an die Methode der Papierchromatografie koppelte, um charakteristische Farb- und Formenbildungen anhand dieses Visualisierungsverfahrens zu zeigen, ging es in Wuppertal um die Nähe der Gestaltungen zur Ästhetik von Naturphänomenen. Wichtige künstlerische Bezugspunkte waren, wenn es um die „Eigenkräfte“ des Materials und den Zufall als Gestaltungsprinzip ging, auch die Surrealisten und etwa die von ihnen genutzte Abklatschtechnik, die Décalcomanie, immer aber auch für Baumeister die prähistorische Höhlenmalerei und ihre Bildtechniken wie Sandritzungen und die Einfachheit ihrer Formen.

Der für die Veröffentlichung 1944 angefertigte Bebilderungsplan vermerkt zu dieser Tafel: „Durch Pressluft verblasene Farbe ergibt scheinbare Tiefe durch die Wellenbildung. Ähnliche Erscheinungen wie am Meere oder auf Wasserspiegeln.“[3] Eine solche an Wellen erinnernde Zellenstruktur wäre durch diese Erklärung ohne weiteres nachzubilden, da die zufällige Bildung zum guten Teil zu lenken ist. Wenn die Gestaltung der Tafel heute Assoziationen an einen Wasserstrudel hervorruft, so kann man also davon ausgehen, dass dies von ihrem Verfertiger durchaus gewünscht war: Derarti-

ge Analogiebildungen waren das Thema des Buches. Die verschiedenen Möglichkeiten, durch den Umgang mit dem Material strukturierte Farbflächen hervorzurufen, wurden ergänzt durch optisch vergleichbare Naturphänomene.[4] Im Band sind deshalb neusachlich anmutende Naturfotografien ebenso abgebildet wie Reproduktionen von Kunstwerken. Wolken- und Sandformationen, Kristallbildungen, Blüten, verwitterte Wände boten ebenso Anregung wie Werke von Rembrandt, Renoir, van Gogh oder auch Asiatika, jeweils versehen mit Detailabbildungen der Pinselführung.

Kurt Herberts gelang es, die Forschungen als „kriegswichtig" einstufen zu lassen. Sie erscheinen unter diesen Vorzeichen ähnlich widersprüchlich wie ihr Auftraggeber, der Wehrwirtschaftsführer und Anthroposoph Kurt Herberts. Seine Firma stellte Industrielacke genauso her wie Beschichtungen, Bau-, Schiffs- und Tarnfarben.[5] Die Naturnähe der Modulationen zur Tarnung ist bestechend und diese Verbindung der Lackexperimente zur Gestaltung von Tarnfarben erscheint plausibel, obgleich sie nicht eindeutig belegbar ist. Hinzu kommt, dass Schlemmer während des Krieges immer wieder für den Stuttgarter Malermeister Kämmerer, einen Verwandten Baumeisters, Tarnanstriche ausführte. Die Verwendung von Pressluft zum Auftrag von Farbe, die Spritztechnik, war ein bereits lange etabliertes Verfahren zur Oberflächenbeschichtung in der Industrie.[6] Mit ihr arbeitete Krause auch noch bei acht weiteren Tusche- oder Schablonenbildern, und sie wurde auch von Schlemmer und Baumeister benutzt. Die Tafeln lassen sich jedoch genauso wenig eindeutig der Farbtechnologie oder der künstlerischen Gestaltung zuordnen, wie der Kriegsindustrie oder der Forschung; sie sind Teil aller dieser Kontexte.

Die immer wieder als „Versuchstafeln" bezeichneten Objekte verschwanden nach 1945 für Jahrzehnte in einem Schrank in der Lackfabrik. Erst im Nachhinein, im Jahre 1968, wurden sie von Franz Krause den Beteiligten zugeschrieben, und damit begann ihre eindeutige Zuweisung zum Kunstkontext. Die von ihm angefertigten Tafeln signierte Krause und datierte sie teilweise auch. Seine eigene Kunst der 1930–50er Jahre weist jedoch starke Ähnlichkeit zur Ästhetik der Tafeln auf, und Willi Baumeister nahm bereits während der gemeinsamen Arbeit einige Tafeln aus Wuppertal nach Stuttgart mit und lehnte sie unter seine Bilderwand im Wohnzimmer. Er bezeichnete auch in einem Brief an Heinz Rasch von 1943 das Thema „Modulation und Patina" als „einen der Kernpunkte moderner Malerei".[7] Damit sprach er der gemeinsamen Arbeit künstlerischen Wert zu, auf den auch die Analogiebildungen zu Kunstwerken im Buch verweisen sollten. Ihr Status blieb ambivalent, denn das Schaffen von Ästhetiken war Arbeitsmethode und Arbeitsziel zugleich: Sie gaben Aufschluss über Eigenschaften von Materialien und Gestaltungstechniken sowie deren Wirkung. Die Bildpraxis erschloss die Theorie bildhafter Erkenntnis, und dabei brachte die Oberfläche das tiefere Wissen. Aber durch sie gelangten auch in neuer Form der Stellenwert der Materialästhetik und vor allem die industrielle Technik in die Kunst. Lange bevor sich Künstler der Pop-Art wie Roy Lichtenstein und James Rosenquist mit der Technik des Airbrush beschäftigten, taten dies drei „Maltechniker" in ihren zu einer Wuppertaler Lackfabrik gehörenden Arbeitsräumen.

Stella Eichner und Angela Matyssek

1 Der Objektbestand von „Modulation und Patina" befindet sich seit Ende 2006 in der Sammlung des Kunstmuseum Stuttgart und war Gegenstand der Ausstellung „Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937–1944" (Kunstmuseum Stuttgart, 28. April–22. Juni 2007) zu der ein gleichnamiger Katalog erschienen ist. Für Austausch und Anregungen danken die Autorinnen Marion Ackermann herzlich. Vom 11. Mai bis 25. Juli 2010 zeigt das Von der Heydt-Museum Wuppertal die Ausstellung „Der dritte Mann – Franz Krause 1897–1979".

2 Vgl. Hans-Jürgen Krug: Der Bildungstrieb der Stoffe. Faksimile. In: Bildwelten des Wissens 1, 2 (Oberflächen der Theorie), S. 57–61.

3 Bebilderungs-Plan für die Publikation von „Modulation und Patina", Typoskript im Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, ca. 1944, S. 25.

4 Kurt Herberts: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Modulation und Patina. Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause 1937–1944, Stuttgart 1989, S. 7.

5 Zur Tarnung auch Birgit Schneider: Gefleckte Gestalten. Die Camouflage von Schiffen im Ersten Weltkrieg. In: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hg.): Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, Zürich/Berlin 2007, S. 141–158.

6 Enzyklopädie der technischen Chemie, hg. von Fritz Ullmann, Bd. 7, 2: Kunstharz – Natrium, Berlin 1931, S. 262.

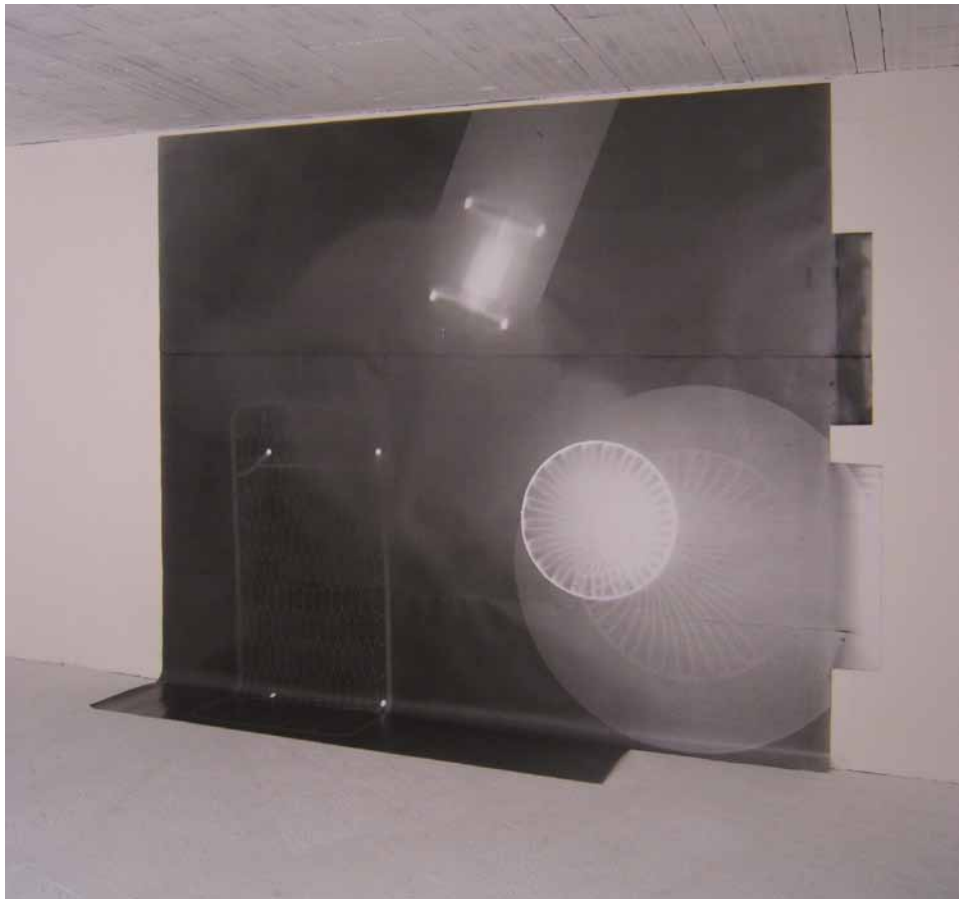
7 Baumeister an Rasch, 21.9.1943, zitiert nach Günter Aust, Chronik 1937–1944. In: Enzyklopädie (s. Anm. 6), S. 24.Bildbesprechung

Bildbesprechung II

Das Zimmer als intimes Höhlenszenario. Schatten und Berührung in Fabio Sandris *stanze*

Als Ursprung der Malerei wird in vielen einschlägigen kunstgeschichtlichen Werken immer wieder die Projektion eines Schattens im nächtlichen Schein einer Kerze herangezogen. Prototypisch für die Entstehung eines Bildes gilt das antike Szenario, in dem die Tochter des Korinther Töpfers Dibutades den an die Wand projizierten Schatten ihres Geliebten durch Umreißen als Profil festhält. Diese Schilderung im 35. Buch der Naturgeschichte Plinius des Ältern (ca. 23–79 n. Chr.) bleibt jedoch nicht auf die Fixierung einer flächigen Projektion beschränkt: In einer späteren Passage wird die umrissene Fläche ins Plastische erweitert, indem Dibutades Vater dem Schattenriss eine räumliche Gestalt gibt und mit Ton ausfüllt. Diese Rückübersetzung in einen Körper hat sich vom planen „Ursprung" – so scheint es – weit entfernt. Aber bereits die geschilderte horizontale Projektion lässt, indem sie aus der Distanz an die Wand geworfen wird, vergessen, was den Schatten ursprünglich kennzeichnet: Erst bei Tageslicht betrachtet zeigt sich, dass jeder Schatten unvermeidbar mit einem Körper verbunden ist.

Dass der Schatten ein besonderes visuelles Potenzial aus der relativen räumlichen Nähe von Objekt und Oberfläche entfaltet, wird mit der Entdeckung lichtempfindlicher Aufzeichnungsmedien deutlich. Mit der Einführung von fotosensitiven Platten, Filmen und Papieren wandelt sich die Schattendarstellung: Negiert das Silhouettieren das nuancierte Wechselspiel von Halb- und Vollschatten innerhalb der Umrisslinie, so können die auf einem lichtempfindlichen Träger festgehaltenen Schatten zuweilen differenzierte Binnenstrukturen aufweisen. Den ästhetischen Reiz verdankt das Verfahren vielfach dem Spiel mit Berührung und Distanz, die ein direkt auf das lichtempfindliche Material gelegter Gegen-



1: Fabio Sandri: Stanza 10, 2004, Reflexkopie und Schattenaufnahme, schwarzweißes Kunststoffphotopapier, 381 x 425 cm.

stand unter Wirkung verschiedener Lichtquellen hervorruft.

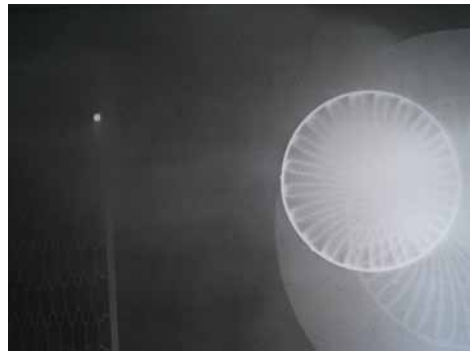
Trotz der potenziellen Gründung von Abdruck und Schatten im Taktilen, blieben Schattenbilder in der theoretischen Reflexion bislang eher unterbelichtet.[1] Dies verwundert umso mehr, als Schattenaufnahmen in Form des Röntgenverfahrens Ende des 19. Jahrhunderts für eine Bildrevolution in den Naturwissenschaften sorgten.[2] Wenig später wurde nach dem Ersten Weltkrieg die Schattenaufnahme unter Namen wie „Rayographie“ oder „Fotogramm“ von der künstlerischen Avantgarde als Kunstform etabliert.[3]

Dass gerade die Schattenaufnahme hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Berührung bis heute noch lange nicht künstlerisch ausgeschöpft ist, zeigt beispielsweise das aktuelle Œuvre von Fabio Sandri. In seinem Zyklus der *stanze* (ital. Zimmer) vermögen Abdruck und Schattenaufnahme gar eine besondere Liaison einzugehen.[4] Hierzu vertikalisiert der norditalienische Künstler seit 2003 gewissermaßen das Korinthische Szenario, indem er Innenräume in eine platonische Höhle verwandelt: Als Projektionsquelle dient ihm die Glühbirne der Deckenlampe, zur Projektionsebene wird der Boden des Raumes. Hierzu räumt er ein Zimmer vollständig aus,

dunkelt es ab und legt den Boden mit Bahnen von Schwarz-Weiß-Fotopapier aus. Nachdem er das Mobiliar und die Gegenstände wieder an der ursprünglichen Stelle positioniert hat, belichtet er die Anordnung durch die kurze Betätigung des Lichtschalters. Die langen schwarzweißen Kunststofffotopapierbahnen werden schließlich von Hand in großen Bassins entwickelt.

Was Sandris *stanze* eine außerordentliche Haptik verleiht, ist eine weitere Besonderheit in der Vorgehensweise, die ihn etwa von den skulpturalen Blaupausenräumen des deutschen Künstlers Jörg Wagner unterscheiden. Sandri bedient sich des Verfahrens der Reflexkopie, wie es u. a. von Floris M. Neusüss für seine Nachtbilder der 1980er Jahre verwendet wurde: Die lichtempfindliche Schicht des Schwarz-Weiß-Papiers zeigt nicht nach oben, sondern ist nach unten gekehrt. Die Emulsion berührt überwiegend den Boden und wird durch das Papier hindurch belichtet. Der italienische Kunsthistoriker Elio Grazioli spricht nicht zuletzt deshalb von „doppelten Fotogrammen“[5]: Nicht nur die Schatten der Gegenstände hinterlassen ihre Spur in den großen Schattenaufnahmen, sondern auch Details des Bodens drücken sich sprichwörtlich in einem Akt der Berührung ab.

Steht man unmittelbar vor einer solchen *stanza*, wie sie im Sommer 2009 in der Gruppenausstellung *Lichtklang + Schattenblitz* im Kulturhaus Karlshorst im Berliner Bezirk Lichtenberg erstmals in Deutschland zu sehen war,[6] so ist diese Berührung durch die Dichte der Repräsentation unmittelbar spürbar (Abb.1). Betrachtet man eine der beiden in Karlshorst präsentierten *stanze* näher, so stellt sich ein „mehrdeutiges Raumgefühl“ ein: Der Abdruck des Laminatbodens durchdringt sich in der 2004 entstandenen stanza mit den Schattenprojekten dreier Möbelstücke. Dabei zeigt sich die Berührung im Abdruck und im Schattenbild jeweils grundverschieden. Die Stellen, an denen die Möbel das Fotopapier berührten, resultieren vollkommen weiß, da kein Licht dorthin gedrungen ist. Der Laminatbo-



2: Fabio Sandri: Stanza 10, Detail.

den zeigt sich an den Berührungsstellen in voller Konkretion, verliert sich aber nur beim geringsten Abstand in einem Sfumato (Abb. 2).

Die aus drei matten Fotopapierbahnen zusammengesetzte Arbeit sprengt nicht nur aufgrund ihrer Größe (381 x 421 Zentimeter) gängige Präsentationsformate; da die horizontal angeordneten Bahnen entsprechend der den Boden konturierenden Zimmerwände zugeschnitten sind, fällt die *stanza* zudem sprichwörtlich aus der rechwinkligen Disposition konventioneller Rahmen. Aufgrund der nicht ausreichenden Deckenhöhe ist ein Teil der untersten Bahn auf den Boden geklappt.

Drei Möbelstücke, die mehr oder weniger in einem Dreieck zueinander angeordnet sind, dominieren motivisch die *stanza*: ein Drahtliegegestell, ein kreisförmiger Glastisch mit einem runden, nach unten sich verjüngenden Ständer – vermutlich aus Rohrgeflecht – und schließlich ein rechtwinkliger Gegenstand mit einem fahrbaren Untersatz. Der Lichtkegel der belichtenden Glühbirne macht sich nicht nur durch eine kreisförmige Projektion in der Mitte der drei Gegenstände bemerkbar,[8] sondern er wirkt wie eine Zentrifugalkraft, die die Schatten von der Bildmitte weg zum Rand hin schleudert.

Sandri ist von Hause aus Maler, der sich bereits früh für den Abdruck interessierte. Für den Schüler des informellen Malers Emilio Vedova bildeten Abdrücke eine technische, aber

3: Fabio Sandri: Stanza 2, 2003, Reflexkopie und Schattenaufnahme, schwarzweißes Kunststoffphotopapier, 318 x 340 cm.

auch konzep*tionel*le Brücke von der Malerei hin zu einem schattenbildnerischen Umgang mit lichtempfindlichen Materialien. Der Arbeit mit dem eigenen Schatten auf Fotopapier gingen Experimente mit dem plastischen Abdruck seines Körpers in Materialien wie Gips, Parafin oder einem Gemisch aus Silikon, Heu und Grafit voraus. Wahrscheinlich inspirierten ihn derartige Erfahrungen mit dem Abdruck, Schattenaufnahmen mit zum Boden hin gewandtem Fotopapier herzustellen, so dass sich sein Körperschatten mit dem Abdruck des Dielenfußbodens durchdrangen (Abb. 3). Beinahe wie ein Embryo schwebt Fabio Sandri hier im Schattenbildraum. Der Auslöserdraht, der den Künstler mit der an der Decke befindlichen Birne verbindet, wird zur Nabelschnur. In den darauf folgenden *stanze* ersetzt er seinen Körper schließlich durch das vorhandene Mobiliar. Waren es anfangs noch einzelne Zimmer, so hält Sandri mittlerweile ganze Wohnungen in seinem unverwechselbaren Verfahren fest.

Sandris *stanze* wecken Assoziationen zu den *Delocazione*, in denen Claudio Parmiggiani seit 1970 anstatt Licht immer wieder Staub und Rauch einsetzt, um ganze Raumsituationen auf Wänden zu projizieren.[9] Wenn Parmiggiani das Resultat dieses räumlichen Übersetzungsprozesses als ein „Schattenambiente“[10] bezeichnet, so unterstreicht er die Nähe zum Schatten und die atmosphärisch wirkende Raumdarstellung. Auch Sandri geht es in den *stanze* keineswegs nicht nur um den konkreten Zimmerraum, sondern vor allem um eine andere Konzeption von Räumlichkeit (concetto spaziale). Diese offenbart sich jedoch auf sehr unterschiedliche Weise im Abdruck und in der räumlichen Schattenprojektion: Im Abdruck ist das Räumliche abwesend, da nur das wiedergegeben wird, was sich im unmittelbaren Kontakt mit dem Fotopapier eingedrückt hat. Der Raum verschwindet hinter all diejenigen Stellen, die ohne Kontakt mit einer Objektoberfläche geblieben sind. Dagegen bietet die Schattenprojektion ein breites

räumliches Interaktionsfeld von Licht und Körper. Die Schatten bleiben dabei in spezifischer Weise auf das taktile Moment bezogen. Wo sich schattenwerfender Gegenstand und lichtempfindlicher Träger berührten, schlägt sich der Kontakt in höchster Schärfe nieder, die sich jedoch mit zunehmender Distanz kontinuierlich in Grauwerten verliert. Oftmals zeigt sich der Ort der Berührung zugleich auch als Leerstelle: Opake Auflageflächen verbleiben im unbelichteten Weiß.

Diese wesentlichen Charakteristika von Abdruck und Schattenaufnahme lässt Fabio Sandri durch die Durchdringung beider Verfahren in den *stanze* nur allzu deutlich werden. Während Parmiggianis Arbeiten an den Ort ihrer Entstehung gebunden bleiben, löst Sandri sie von diesem ab. Abwesend sind bei ihm nicht mehr nur die Gegenstände, sondern auch der Raum selbst. Schatten und Abdruck verlassen die Wände der platonischen Höhle und emanzipieren sich so vollends zum Bild.

Tim Otto Roth

1 Vgl. Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999 und Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999. Beide Autoren gehen nicht auf Schattenaufnahmen ein. Ferner behandelt die meiste Literatur zu Schattendarstellungen die Darstellungen von Schatten in Bildern, jedoch nicht den Schatten als eigenständiges bildgebendes Phänomen. Vgl. z.B. Ernst H. Gombrich: Schatten – ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, Berlin 1997.

2 Monika Dommann: Durchsicht, Einsicht Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963, Zürich 2003; Vera Dünkel: Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900. In: Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 136–147.

3 Vgl. Roland März: Die Kunst der kameralosen Fotografie – Versuch über das Fotogramm. In: Bildende Kunst 30, 1982, Nr. 6, S. 279–283; Floris M. Neusüss: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990. Der im Folgenden verwandte Begriff der Schattenaufnahme für ein direkt auf lichtempfindlichem Material festgehaltenen Schatten geht auf den Braubiologen Paul Lindner zurück und bezieht auch nichtkünstlerische Verwendungsweisen mit ein. Vgl. Paul Lindner: Photographie ohne Kamera, Berlin 1920.

4 Im Folgenden ist mit Abdruck der bildhafte, überwiegend flächig-strukturierende Abdruck gemeint.

5 Vgl. Elio Graziolis Begleittext zu: Fabio Sandri: Fotosensibilità, Ausst.kat., Bologna 2006, o. S.

6 Katharina Hausel: Giusi Fanella, Pierpaolo Pagano Fabio Sandri – „Lichtklang und Schattenblitz“. In: Brennpunkt, 2009, Nr. 3, S. 8.

7 Hausel (s. Anm. 6).

8 Dass dieser Kreis sich heller darstellt, ist auf die ungleichmäßige Ausleuchtung durch die Birne zurückzuführen.

9 Parmiggiani staubt oder räuchert möblierte Räume ein und entfernt anschließend das Mobiliar. Vgl. dazu Georges Didi-Huberman: Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise, Paris 2001; Peter Weiermeier: Claudio Parmigiani, Ausst.kat., Bologna 2003.

10 „un ambiente di ombre“, vgl. Claudio Parmiggiani: Stella, sangue, spirito, Parma 1995, S. 195.