

GRAUES LICHT

Sebastian Pütz

KunstForum
Hannah Höch Gotha

StipVisite
Ausstellung der Landesstipendien
des Freistaats Thüringen 2023

GRAUES LICHT

Sebastian Pütz

StipVisite – Ausstellung der Landesstipendien des Freistaats Thüringen 2023
KunstForum Hannah Höch Gotha, 05. April – 26. Mai 2024

Stip**visite**
Landesstipendium für
Bildende Kunst Thüringen

Eine Kooperation von

Freistaat  Kulturstiftung
Thüringen

 **Sparkassen
Versicherung**

INHALT

- S. 3 EDITORIAL
von Konstantin Bayer und Bianka Voigt
- S. 5 SCHNELLE SCHLÜSSE AUSGESCHLOSSEN.
Sebastian Pütz und die Bedingungen fotografischer Bilderzeugung
von Kai Uwe Schierz
- S.17 WERKSÜBERSICHT „Graues Licht“
- S. 46 ANGABEN ZUM KÜNSTLER
Biografie, Ausstellungen, Publikationen, Sammlungen
- S. 48 DANK UND IMPRESSUM

EDITORIAL

von Konstantin Bayer und Bianka Voigt (Kuratorenteam „StipVisite“)

Der vorliegende Katalog entstand anlässlich der Ausstellung „Graues Licht“ von Sebastian Pütz, dem Landesstipendiaten für Bildende Kunst des Freistaats Thüringen. Pütz studierte Fotografie in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) und wandte sich in den letzten Jahren der konzeptuellen Herangehensweise im Kontext von Bild- und Medienanalyse zu. Mit seiner Vorgehensweise entbindet er, wie viele zeitgenössische Fotografen, das Medium von seiner klassischen Funktion der Abbildung von Wirklichkeit.

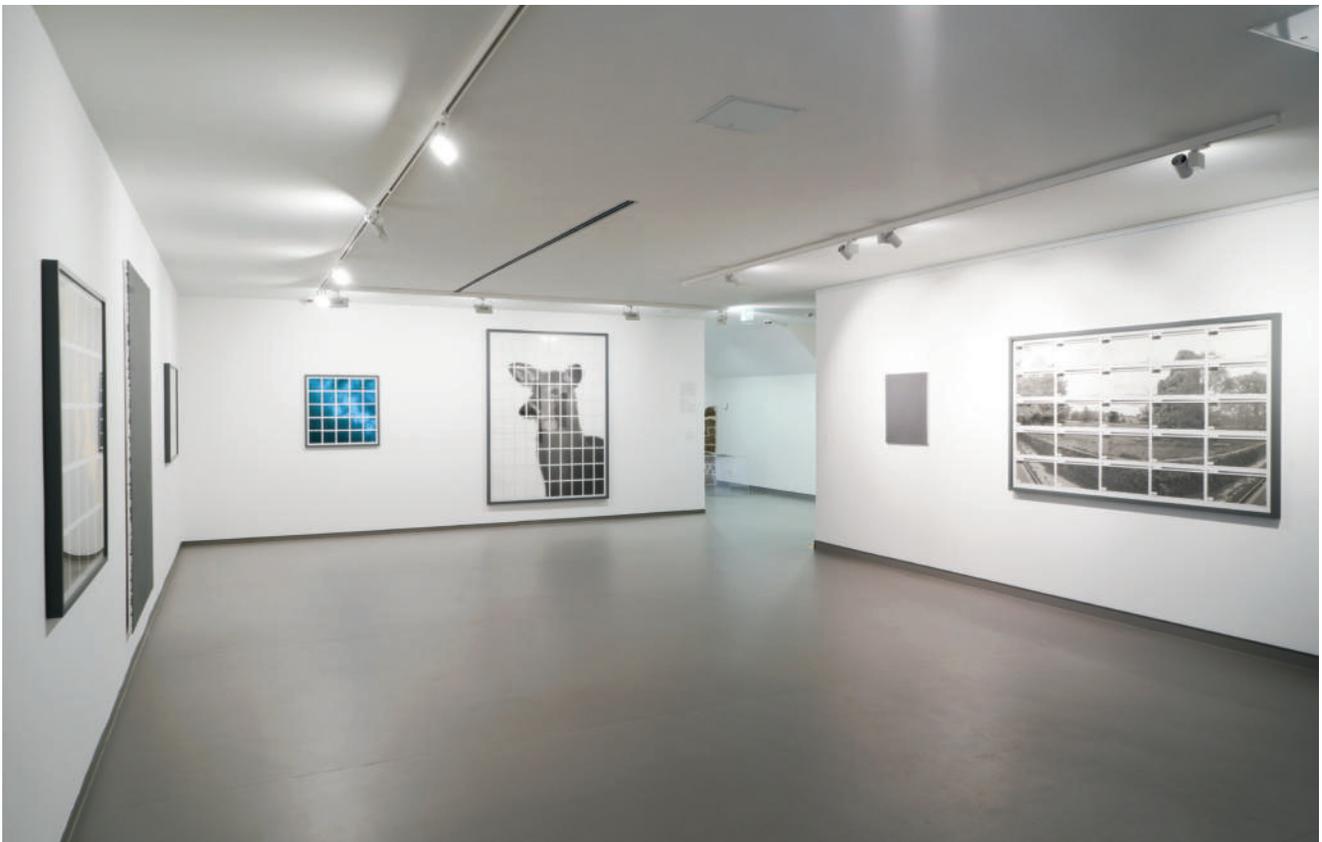
Die Ausstellung und der Katalog präsentieren Werke aus zwei Hauptserien: „PHOTO“, bestehend aus „Deer in the snow“, „WINDOW Normal“ und „Drucker HP DeskJet 2630“, sowie „Wolke Robert Adams Gerhard Richter“. Zusätzlich werden einzelne Tafeln in monochromem Grau gezeigt, die gleichmäßig mit einer leicht körnigen Materie bedeckt sind, welche Sebastian Pütz als „ANALOG“ bezeichnet.

Um einen tieferen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers zu ermöglichen, konnte Prof. Dr. Kai Uwe Schierz, Direktor der Erfurter Kunstmuseen, gewonnen werden. In seinem Text „Schnelle Schlüsse ausgeschlossen“ ordnet er die Werke kunsthistorisch ein und erläutert die technischen Verfahrensweisen.

Neben der rein ästhetischen Betrachtung fördert die Ausstellung eine reflektierte Auseinandersetzung mit Themen wie der Rolle der Fotografie in der Kunstgeschichte, technologischen Innovationen und aktuellen Debatten über die Fotografie als Kunstform.

Sebastian Pütz' Arbeit verdeutlicht, wie künstlerische Innovationen dazu beitragen können, die Grenzen zwischen verschiedenen Medien zu verschmelzen und Kunst einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Insbesondere seine Serie „PHOTO“ untersucht die Überschneidungen zwischen analoger und digitaler Fotografie. Durch die Kombination traditioneller Fotografietechniken mit modernen bildgebenden Prozessen schafft Pütz eine ihm ganz eigene hybride Kunstform.

Die Thüringer Landesstipendien für Bildende Kunst werden jährlich von der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen in Kooperation mit der SV Sparkassenversicherung vergeben. Die Ausstellung im KunstForum Hannah Höch entstand in Zusammenarbeit mit der KulTourStadt Gotha GmbH.



SCHNELLE SCHLÜSSE AUSGESCHLOSSEN.

Sebastian Pütz und die Bedingungen fotografischer Bilderzeugung von Kai Uwe Schierz

Wir betreten eine Ausstellung. Zu sehen ist: das fotografische Brustbild eines Rehs im Dreiviertel-Profil und in Schwarzweiß vor einem weißen Hintergrund, vermutlich Schnee, wenn man das dicke Winterfell des Tieres in Rechnung stellt. Die Darstellung des Rehs ist auf verschiedene Weise in Raster unterteilt, gerahmt und in unterschiedlichen Formatgrößen präsent. Zu sehen ist auch: eine Wolkenformation, vom Licht der Sonne durchbrochen, ebenfalls in Raster unterteilt, aber jeweils monochrom eingefärbt – in drei der insgesamt vier Tintenfarben Cyan, Magenta, Yellow und Schwarz. Nicht sichtbar ist: Wir können die Tintenfarben Cyan, Magenta und Yellow, welche die Wolkenbilder jeweils überziehen, nur identifizieren, weil wir gelernt haben, im Alltag mit Tintenstrahldruckern und digitaler Bildbearbeitungssoftware umzugehen. Die Abkürzung CMYK steht für ein subtraktives Farbmodell, das die technische Grundlage für den modernen Vierfarbdruck bildet, ausgeführt von Offset- und vielen Digitaldruckmaschinen.¹ Dabei werden die drei Farben und das Schwarz technisch kombiniert, um eine breite Farbpalette im Druckprozess zu erzeugen – und den Anschein von farbigen Bildern zu geben, die dem natürlichen Sehen des Menschen recht nahekommen. Weiterhin zu sehen ist: das fotografische Bild eines handelsüblichen Tintenstrahldruckers, gerastert, gerahmt – eine Produktfotografie, die man im Internet auffinden und als digitales Bild downloaden kann. Was man nicht sehen kann: Dieser Drucker verweist auf ein wichtiges Detail im Bildherstellungsprozess in der aktuellen Arbeit von Sebastian Pütz.

Zum Schluss kommt eine fotografische Aufnahme aus der Welt der Google Street View-Bilder in den Blick. Sie zeigt einen Park mit englischem Herrenhaus im Hintergrund – schwarzweiß, gerastert, gerahmt. Kenner der Fotogeschichte wissen vielleicht, dass es sich um eine Ansicht der Südseite von Lacock Abbey, dem Familiensitz der Talbots, handelt. William Henry Fox Talbot (1800–1877) gilt als einer der wichtigsten Erfinder in der Frühzeit der fotografischen Bilderzeugung. Im August des Jahres 1835 richtete Talbot eine Camera Obscura auf ein vergittertes Erkerfenster im Inneren der Südgalerie von Lacock Abbey, das hinaus in den angrenzenden Park zeigte. Er belichtete ein

Papiernegativ mit der Ansicht und kopierte es im Umdruckverfahren, sodass auch eine Positivaufnahme des Motivs auf Papier entstand. Beide gelten heute als die frühesten erhaltenen Belege für den Negativ-Positiv-Prozess der Fotografie.² Im Zentrum des Google Street View-Bildes, dessen Screenshot Sebastian Pütz verarbeitet hat, kann man das berühmte Erkerfenster von Lacock Abbey erkennen.

All diese fotografischen bzw. fotografisch anmutenden Bilder in der Ausstellung werden nicht etwa in Vollansicht präsentiert – ein Motiv, ein Bildobjekt –, vielmehr hat Pütz die Bildmotive in zahlreiche Segmente in Form einer Gitterstruktur unterteilt. Man kann Rechteck- und Quadratformate in dieser Struktur ausmachen, außerdem verschiedene Größen der Fenster in der jeweiligen Gitterstruktur und unterschiedliche Formatgrößen der gerahmten Exponate. Was die Betrachtenden dieser Werke vermutlich nicht wissen: Die Größe der einzelnen Fenster und ihre Anzahl, die schließlich die Größe der jeweiligen Bildobjekte bestimmt, wurden nicht intuitiv gewählt, sondern nach Maßgabe der industriell konfektionierten Fotopapierformate und der Menge, die sich jeweils in einer Packungseinheit Barytpapier³ befindet, wie sie im Handel angeboten werden: 25 Blatt à 12,7 x 17,8 cm; 100 Blatt à 12,7 x 17,8 cm; 25 Blatt à 17,8 x 24 cm; 25 Blatt à 20,3 x 25,4 cm und 100 Blatt à 20,3 x

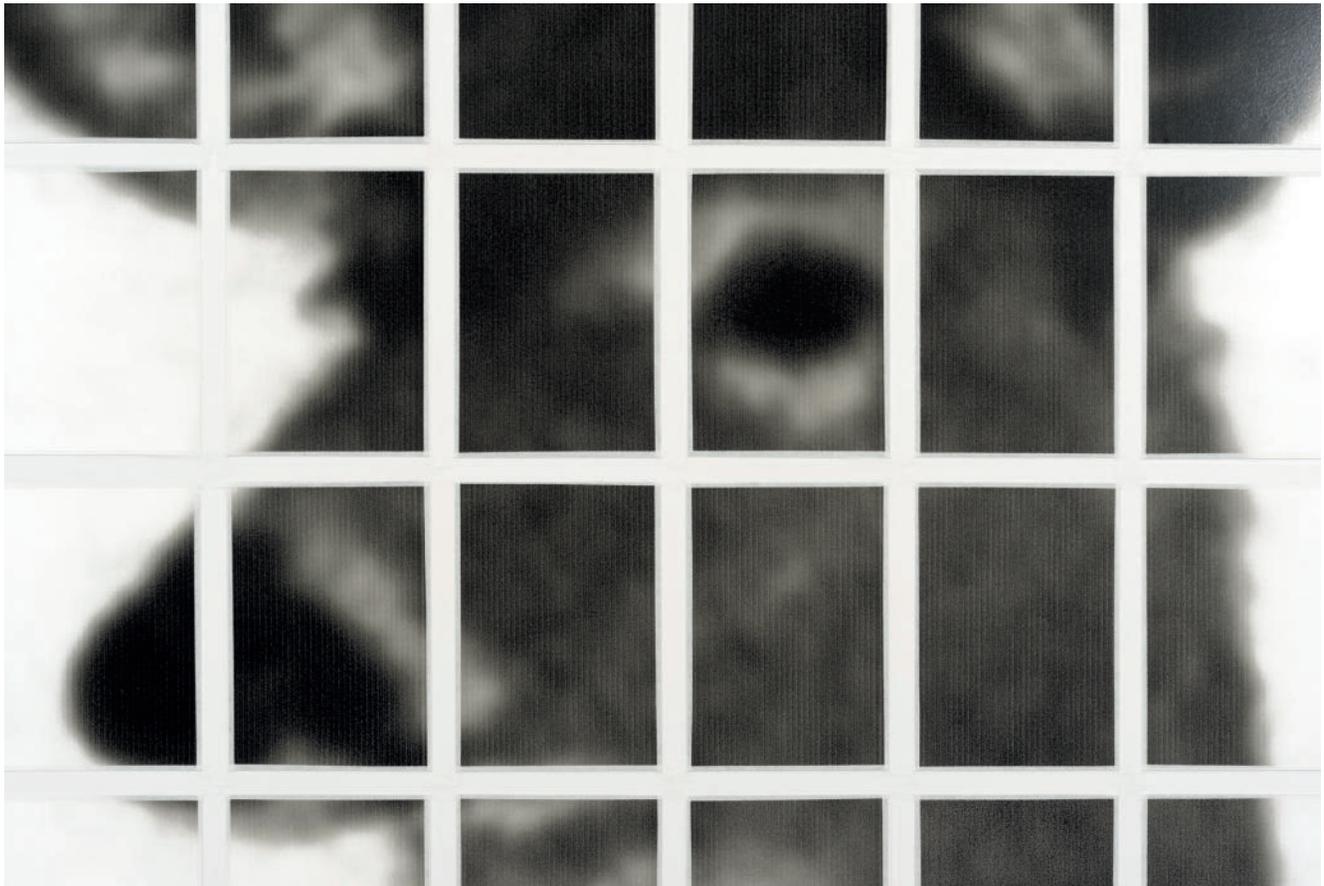


25,4 cm. Jedes Motiv bzw. Ausgangsbild, so hat es der Künstler festgelegt, kann in einer dieser fünf verschiedenen Größen produziert werden. Dafür wird das Ausgangsbild in Rechteck- oder Quadratformate zerlegt, diese werden einzeln produziert und erst vor dem Prozess der Trocknung wieder miteinander verbunden. Konkret bedeutet das: Die noch vom letzten Bad in der Dun-

◀
Ausstellungsansicht „Graues Licht“ von Sebastian Pütz, KunstForum Hannah Höch Gotha, 2024

◻
Wolke Robert Adams Gerhard Richter 12,7 x 12,7 cm / 25 / Magenta (Detail)

aus der Serie „PHOTO“ Silbergelatineschicht auf Barytpapier, im Fixierbad mit Magentafarbe eingefärbt, mit Nassklebeband fixiert, 76 x 76 cm, 2023



kelkammer feuchten Barytpapiere werden mit Nassklebeband auf einer Platte fixiert, damit sie nicht verwellen. Im getrockneten Zustand bildet das weiße Klebeband die Balken des Rasters. Es bleibt als ein Element des Arbeitsprozesses im jeweiligen Kunstwerk sichtbar. Die weiße Gitterstruktur der Kompositionen, die in der Ausstellung präsentiert werden, stammt also aus dem handwerklichen Prozess. Ihre Form und Größe ist für alle Werke dieser Serie, unabhängig vom Motiv, schon im Voraus durch die Packungseinheiten des Barytpapiers festgelegt. In diesen Einheiten zeigt sich die industrielle Normung des handwerklichen Negativ-Positiv-Arbeitsprozesses in der Dunkelkammer.

Der Künstler präsentiert seine Kunstwerke in grau gestrichenen Bilderrahmen. Die Rahmenfarbe entspricht dem genormten Tonwert einer Graukarte. Diese Information haben die Betrachtenden in der Ausstellung, soweit sie keine Fotospezialisten sind, nicht präsent. Ihnen wird auch nicht erklärt, was eine Graukarte überhaupt ist. Das soll hier kurz geschehen: Eine Graukarte war in den Zeiten vor der vollautomatischen Belichtungsmessung nötig, um die exakte Belichtungsmessung und eine optimale Einstellung von Blende und Belichtungszeit mit Hilfe eines Belichtungsmessers vorzunehmen. Im Bereich der professionellen Objektfotografie wird neben

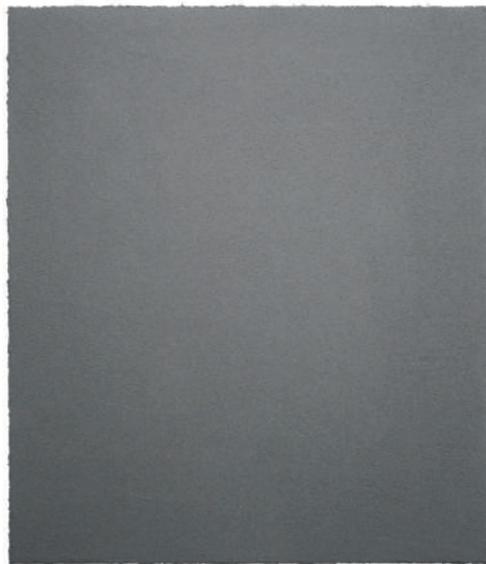
einer Graukarte auch eine genormte Farbskala neben den zu fotografierenden Objekten platziert. Sie gelangen am Rande mit ins Bild, um in der Phase der digitalen Bildbearbeitung als Maßstab zu dienen.

Neben den Werken der Serie „PHOTO“, zu der „Deer in the snow“, „WINDOW Normal“, und „Drucker HP DeskJet 2630“ gehören, und den Werken mit dem Titel „Wolke Robert Adams Gerhard Richter“ begegnen wir in der Ausstellung auch einzelnen Tafeln, monochrom grau, die gleichmäßig flächig mit einer leicht körnigen Materie bedeckt wurden. Sebastian Pütz nennt diese Gruppe „ANALOG“. Was vorerst, beim intuitiven Betrachten der grauen Flächen, nicht gewusst werden kann: Der Künstler hat zur Gewinnung der grauen Materie die Oberflächen von optisch-chemisch erzeugten Schwarzweiß- und Farbfotografien (wir sprechen heute von Analogmaterial) aus früheren Arbeitsprozessen mit Schleifpapier angeschliffen, bis das jeweilige Motiv nicht mehr sichtbar war. Die Darstellungsebene von ausgewählten fotografischen Positivprints wurde gleichsam zu Staub – unwiederbringlich zerrieben. Ein Akt der systematischen Bildvernichtung, des Ikonoklasmus. Die abgeschliffenen Oberflächenpartikel versetzte Sebastian Pütz mit einem handelsüblichen Bindemittel für die Herstellung von Acrylfarben und mischte sie zu einer Farb-

^
Deer in the snow 12,7 x 17,8 cm
/ 100 (Detail)

aus der Serie „PHOTO“
Silbergelatineschicht auf Barytpapier mit Nassklebeband fixiert, 152 x 202 cm, 2023

masse an, die er weiterverarbeiten konnte. Im Fall von „ANALOG“ trug er sie flächig auf Leinwände in bestimmten Formaten auf. Auch die Maße der Leinwandflächen, aufgezogen auf Spanrahmen, replizieren bestimmte Maßeinheiten, die im Bereich der professionellen optisch-chemischen Fotografie jahrzehntelang gebräuchlich waren bzw. sind. So orientieren sich die Seitenverhältnisse der Leinwände an jenen, die in der industriellen Negativproduktpalette produziert und gehandelt wurden – 1 : 1, 2 : 3, 3 : 4, 6 : 7, 13 : 18 cm – und deren jeweils kürzere Seite folgt den Maßen handelsüblicher Fotopapierrollen: 50,8 cm; 61 cm; 76,2 cm, 105 cm; 127 cm und 182,8 cm. Produziert hat er beispielsweise sechs Tafeln mit dem Seitenverhältnis 2 : 3 und der jeweils kurzen Seite zu 50,8 cm, 61 cm, 76,2 cm, 105 cm, 127 cm und 182,8 cm.



›
6 : 7 / 50,8 cm

aus der Serie „ANALOG“,
abgeschliffene Oberflächen-
partikel von Fotografien mit
Acryldispersion auf Leinwand,
50,8 x 59,3 cm, 2023

Sebastian Pütz zerstörte für die Arbeit „ANALOG“ fotografische Positive aus der eigenen Produktion, die jeweils von einem fotografischen Negativ gewonnen wurden und sich potenziell beliebig oft vervielfältigen ließen, in gemalte Unikate. Sie hängen in unterschiedlichen Formatgrößen an der Wand, zeigen in kaum wahrnehmbaren Variationen Grauf Flächen. Die sie Betrachtenden können vorerst nicht wissen, dass es sich bei ihnen um die Gräber von fotografischen Bildern handelt, die ihre materielle Existenz noch einem optisch-chemischen Prozess verdanken. Ebenso wenig wissen sie, dass die Ausmaße der Werke auf die im Fotoprozess gebräuchlichen Maßein-

heiten verweisen, die heute fast verschwunden sind. Für eine adäquate Deutung und Bewertung der Arbeit ist dieses Wissen jedoch essenziell – ein Dilemma.

Die hier bisher mitgeteilten Informationen zur Systematik des Herstellungsprozesses – das sind noch längst nicht alle – hat mir der Künstler dankenswerterweise für mein eigenes Verständnis zur Verfügung gestellt. Einige Sachverhalte konnte ich knapp beschreiben, um einen Einstieg ins Verständnis zu ermöglichen. Noch habe ich nichts über die komplexe Weise der fotografischen Bilderzeugung geschrieben, in welcher der Künstler Elemente der optisch-chemischen (analogen) und digitalen Bilderzeugung auf einzigartige Weise zusammenführt und Hybride erzeugt, die es so in der Welt der Fotografie bisher nicht gab. Auch die Spezifik der Darstellungen dieser Werke, ihr Bezug auf vorangehende Abbilder⁴ oder nicht, fand bisher keine Betrachtung.

Warum präsentiert uns Sebastian Pütz fotografische Werke, die wir nicht intuitiv erschließen und verstehen können, die ein umfangreiches Vor- und Begleitwissen benötigen, um sie verstehen zu können? Es ist *die* Frage – sie wurde und wird Konzeptkünstlern gestellt, seit es Konzeptkunst gibt. Eine erste Antwort darauf lautet: weil Sebastian Pütz schnelle Schlüsse über die Natur von Fotografien gestern und heute ausschließen will. Was aber ist die Natur von Fotografien, das heißt konkret: von fotografisch-bildlichen Darstellungen? Wenn wir unter „Natur von Fotografien“ ihren materiellen, methodischen und kommunikativ-inhaltlichen Kern verstehen wollen, werden wir schnell sehen, dass es den einen Kern gar nicht gibt, sondern verschiedene Naturen zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Nutzungskontexten. Die Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption von Fotografien haben sich von den Ursprüngen bis heute stark verändert. Doch unser intuitives Vorverständnis des fotografischen Mediums weiß von diesen Veränderungen und den verschiedenen Naturen des Fotografischen in der Regel nichts. Es ist zwar alltagstauglich, aber in Bezug auf die Bedingungen der Herstellung, Verteilung und die Deutung von fotografischen Bildern naiv. Sebastian Pütz dagegen zeigt historisches Be-

wusstsein beim Blick auf das Medium Fotografie. Er analysiert seine Geschichte, Bedingungen und Bestandteile, handhabt sie in analytisch-experimentellen Projekten. Im besten Falle regt er Menschen durch seine Arbeit dazu an, ihre fotografische Kompetenz zu entwickeln. Zur Kompetenz in Sachen Fotografie gehört auch das Fragenstellen, etwa: Wie wurde was aufgenommen (in Apparaturen eingefangen), wie verarbeitet, wie und wo präsentiert und kommuniziert? Welche anthropologischen, sozialen, technischen und ökonomischen Rahmenbedingungen bestimmten die Art und Weise der Produktion und Distribution? Was verstand man im 19. Jahrhundert unter einem fotografischen Bild, was im 20. Jahrhundert? Was verstehen wir heute darunter?

Beginnen wir mit den einfacheren Fragen: Was ist Konzeptkunst? Was wollte, was will sie? Im Unterschied zur figürlich-darstellenden oder ungegenständlich-abstrakten Kunst entlehnen Konzeptkünstlerinnen und -künstler einige ihrer Methoden aus der Wissenschaft. Es geht also nicht nur um Ästhetik, Wahrnehmung, Gefühl, Intuition und Kunst, deren Maßstäbe – auf Seite der Produzierenden wie auf Seite der Rezipierenden – bekanntermaßen hoch subjektiv verfasst sind. Es geht um Analyse und Synthese, um die Aufdeckung und Darstellung von verborgenen Strukturen, die unser offensichtliches Tun und Lassen als Menschen in sozialen Gemeinschaften bestimmen, also auch um unseren Umgang mit Bildern als kommunikativen Mitteln und Gegenständen. Einige wenige Beispiele aus der Kunstgeschichte sollen verdeutlichen, was ich meine.

Im Frühjahr 1917 signierte und datierte Marcel Duchamp, Dadaist und wohl auch einer der Begründer der Konzeptkunst, ein handelsübliches Urinal aus Sanitärkeramik, das er in einem New Yorker Sanitärgeschäft erworben hatte, auf dem oberen Rand mit „R. Mutt“ und „1917“, bestimmte seine neue Nutzung um 90 Grad gedreht und liegend, bezeichnete das Objekt als „Fountain“ und reichte es bei der „Big Show“ genannten Jahresausstellung der Society of Independent Artists im New Yorker Grand Central Palace ein. Erst im Jahr davor war er Mitglied dieser Society geworden. Die liberalen Regularien der Gesell-

schaft sahen vor, dass ihre Ausstellungen weder einer Zensur noch einer Vorauswahl durch eine Jury unterliegen sollten. Ordnungsgemäß zahlte Duchamp sechs Dollar, um maximal zwei Werke in der Jahresausstellung der Society zeigen zu können, dann reichte er unter dem Pseudonym Richard Mutt die „Fountain“ ein. Natürlich war das eine Provokation, die einem Dadaisten alle Ehre machte; und natürlich wurde das eingereichte Werk nicht in die Ausstellung aufgenommen. Doch das widersprach den Regularien der Society. Eine hitzige Auseinandersetzung um den Kunstcharakter des signierten Urinals folgte, in deren Verlauf Duchamp und der in den Plan eingeweihte Kunstsammler Walter Conrad Arensberg, Mitglied des Direktoriums der Society, ihren Austritt erklärten, jedoch ohne ihre Urheber- bzw. Mitwisserschaft zu offenbaren. Der öffentliche Diskurs über die „Big Show“ 1917, die mit 2.500 Kunstwerken von rund 1.200 Künstlerinnen und Künstlern mehr als nur „big“ war, drehte sich zum Teil um ein Werk, das gar nicht gezeigt wurde. Der New Yorker Fotograf Alfred Stieglitz stellte es wenig später in seiner Galerie 291 aus und fotografierte es dort. Diese Fotografie wiederum wurde 1917 in der zweiten Ausgabe der Dada-Zeitschrift *The Blind Man* abgedruckt, wo sie den Text „The Richard Mutt Case“ begleitete, in dem das Objekt als ein Kunstobjekt verteidigt wurde, weil der Künstler das Recht habe, einen Gegenstand durch seine Auswahl und Signatur in den Rang eines Kunstwerks zu erheben. Das bis heute in der Kunstwelt akzeptierte Argument lautet: „He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.“⁵ Kunst wird hier als eine individuelle Setzung durch eine autorisierte Person bezeichnet, in der die ursprüngliche Funktion eines Objektes hinter dem neuen Titel und der neuen (mentalen/emotionalen/sprachlichen/philosophischen) Blickperspektive/Anschauung zurücktritt, einer neu geschaffenen Bedeutung über das Objekt Platz macht. Künstlerisch ging es bei dieser Setzung durch Duchamp eigentlich nicht um die Frage, ob ein industriell hergestelltes Sanitärobjekt auch ein Kunstwerk (genauer: eine Plastik) sein kann und als solche eine besondere, künstlerische Form aufweist, die besticht, beeindruckt und

das Kunstpublikum überzeugt. Vielmehr stellte er erstens eine Frage zur auktorialen Rolle des Künstlers als einem Initiator von Ideen, einem Auswählenden aus dem riesigen Feld von Möglichkeiten. Eine Frage also zu der geistigen Autorität des Künstlers, die ihren Ursprung in der Paragone-Debatte der italienischen Renaissance hat. Und zweitens befragte er den aktuellen Kunstbetrieb seiner Zeit, indem er die Regeln der Jahresausstellung der Society formell beachtete, zugleich aber unterwanderte und damit herausforderte. Dieses erste Readymade Kunstwerk blieb indes nicht erhalten; seine Existenz bezeugen einzig Dokumente und Überlieferungen der 1917 öffentlich geführten Kontroverse und die Fotografie von Stieglitz. In den großen Kunstmuseen weltweit sind heute lediglich die in den 1960er Jahren von Duchamp gefertigten Repliken der „Fountain“ zu finden.

1929 malte der belgische Surrealist René Magritte ein Ölbild mit dem Titel „Ceci n'est pas une pipe“ (Dies ist keine Pfeife). Auf dem Gemälde ist jedoch eine gewöhnliche Tabakpfeife zu sehen, groß im Format und exakt in den Details. Das kleinformatige Bild (59 x 65 cm) ist in einer Werkgruppe entstanden, die Magritte „La trahison des images“ (Der Verrat der Bilder) nannte. Scheinbar widerspricht die bildliche Darstellung der schriftlichen Feststellung, denn jeder Betrachtende kann sehen, dass Magritte eine Tabakpfeife gemalt hat, die vor einem monochromen Grund zu schweben scheint. Unser intuitives Sprachverständnis beim Lesen der Behauptung „Dies ist keine (Tabak-) Pfeife“ auf dem Kunstwerk geht in die Richtung eines Widerspruchs. Semiotisch präzise müssten wir jedoch formulieren: „Das ist die mit Ölfarbe auf eine Leinwandfläche gemalte Darstellung einer Pfeife.“ Aus diesem Blickwinkel ist die Behauptung, die Magritte unter seine Darstellung geschrieben hat, korrekt. Es ging René Magritte und anderen Surrealisten um die Frage, inwieweit die gesprochene und geschriebene Alltagssprache mit der Sprache der Bilder prinzipiell kompatibel ist. Das genannte Gemälde streut Zweifel, ganz im Sinne der Sprachkritik der Surrealisten, mit bedeutsamen Nachwirkungen: So griff der berühmte französische Philosoph und Sozialtheoretiker Michel Foucault den Titel für seinen 1968 publizierten

Essay zum Verhältnis von Sprache und Bild in Magrittes Malerei auf. Die gemalte Pfeife repräsentiert die dreidimensionale Pfeife (den referentiellen Gegenstand der Pfeife-Malerei) über die Herstellung einer visuellen Ähnlichkeit, einer sogenannten mimetischen Repräsentation. Das Prinzip der Ähnlichkeit verführt Menschen dazu, Abbild und Objekt nicht nur zu vergleichen, sondern gleichzusetzen. Visuelle Medienkompetenz zu erwerben bedeutet dagegen, sich diese Differenz immer wieder bewusst zu machen. Insbesondere der menschliche Umgang mit technisch verfassten visuellen Medien, wie Fotografie und Film (Video), welche die Nachrichtenströme der Gegenwart dominieren, bedarf eines solchen Bewusstseins. Hier, mit diesem Argument, sind wir schon nahe an der besonderen Art und Weise, mit der Sebastian Pütz das Fotografische befragt. Denn seine Kunst ist im Kern Befragung des Fotografischen bzw. unseres Umgangs mit dem fotografischen Bildmedium.

Schreiten wir weiter in diesem kleinen Exkurs zu Joseph Kosuth, Begründer und ein Hauptvertreter der analytischen Richtung der Konzeptkunst. Ihm ging und geht es um die Betrachtung der Natur von Kunst. Das schließt alle Bereiche der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen, das Denken, seine Ideen – also seine Vorstellungen von der Welt – und die Weisen der sinnlichen Vergegenwärtigung (Repräsentation) dieser Ideen ein. Es geht Kosuth um Fragen wie diese: Was ist Kunst als Erkenntnisgegenstand, was leistet sie als Erkenntnismittel? Ist sie überhaupt ein genuines Mittel der Erkenntnis oder versinnlicht sie nur, was der Geist produziert? Seine Arbeit „One and Three Chairs“ von 1965 gilt als eines der frühesten und zugleich wichtigsten Werke der analytischen Konzeptkunst. Der Künstler vergegenwärtigt drei verschiedene Erscheinungsformen – physisch, bildlich, sprachlich – des Gegenstandes ‚Stuhl‘. Präsentiert wird ein Stuhl, eine Fotografie dieses Stuhles und ein Lexikoneintrag mit einer Definition des Wortes „Stuhl“. Eine künstlerische Handschrift, fixiert in einem durch Tradition beglaubigten Material, lässt sich nicht erkennen, auch kein subjektives Ausdruckswollen. Dafür fällt die Systematik des Vergleichens der drei Phänomene auf – wie bei einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung. Die Fotografie

des Stuhles wird in jeder neuen Raumaufstellung des Kunstwerks ebenfalls neu erstellt, sodass die jeweils aktuelle innenräumliche Umgebung zu einem Bestandteil des Werkes wird. Kosuth hebt darauf ab, dass er nicht länger (künstlerische) Materialien forme, sondern Bedeutungen:

Meine Arbeit basiert auf dem Grundgedanken, daß Künstler mit Bedeutung arbeiten und nicht mit Form und Farbe. Bei der Herstellung von Bedeutung (welche ebenso das Auslöschen oder die Aneignung schon bestehender Bedeutung beinhaltet) hat der Künstler die Freiheit, alles zu verwenden, was schon in der Welt vorhanden ist. Es kann keine neuen ‚Formen‘ und ‚Farben‘ geben ohne eine Transformation ihrer Bedeutung für die Lebenden.⁶

Was im Fall von Kosuth schnell einsichtig ist: dass dieser Künstler mit Bedeutungen arbeitet, die wir Objekten und Verhältnissen in unserer Lebenswelt verleihen; Bedeutungen, die letztlich signalisieren, ob wir unser Leben als sinnvoll wahrnehmen oder nicht, das zeigt sich im Fall von Gerhard Richter nicht so eindeutig, obwohl dieser Grundsatz der Konzeptkunst auch für sein Schaffen gilt. Denn Gerhard Richter hat seine künstlerische Laufbahn als traditionell ausgebildeter Maler und Grafiker begonnen. Erst nach seinem Wechsel von Dresden nach Düsseldorf (1961) begann er die Kunstform Malerei, das Malerische, die Farben und ihre Wirkungen intensiv zu befragen. Seit 1962 sammelte er Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften, private, familiäre und öffentlich zugängliche Fotografien, Farbstudien, eigene Fotografien von Landschaften, Porträts, Stillleben und Collagen, Bilddokumente zu seinen Ausstellungen, in denen sich biografische und historische Fakten spiegeln und die teils als Vorlagen für Werkgruppen dienten, um sie auf Kartons neu zu ordnen. Später nannte er diese Sammlung „Atlas“, die heute über 800 Tafeln umfasst. Sie ermöglicht Einblicke in die künstlerische Praxis und die Art und Weise, wie Richter seine Bildideen entwickelte. Auch die umfangreiche Sammlung von Briefen, Interviews und Schriften des Künstlers zwischen 1961 und 2007 belegt die intensive und Widersprüche einschließende konzeptuelle Dimension seiner Arbeit. Seit den 1960er Jahren hat er sich unterschiedliche Materialien, Techniken, Motive und

Methoden der Malerei angeeignet und praktiziert, sodass Werkgruppen entstanden, die dem üblichen Begriff von Personalstil (Entwicklung eines Personalstils im werkbiografischen Kontext) nicht mehr entsprechen. Abmalungen nach Fotografien und Foto-Übermalungen, Abstrakte Bilder, Farbfelder, die Grauen Bilder – dieses verblüffend weite Spektrum an malerischen Ausdrucksformen ist nur als ein zusammengehöriges Werk zu begreifen, wenn man in ihnen die praktischen Erforschungen zur Natur der Malerei und zur Natur der Kunst erkennt, die sich einer intensiven geistigen Auseinandersetzung mit allen Fragen zur Malerei und Kunst heute verdanken. Was Richter beispielsweise über seine Gruppe der Grauen Bilder schrieb, nämlich, dass Grau einerseits „die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit“⁷ gewesen sei, die den Gefühlen persönlicher Ausweglosigkeit und Depression entsprochen habe, und dass er andererseits Qualitätsunterschiede zwischen den Graufächern wahrnahm und zu Formen gelangt sei, „wo diese Bilder dann eine Schönheit besitzen [...], keine heitere Schönheit, sondern eine ernste“⁸, dass diese Grauen Bilder angefangen hätten, ihn zu belehren, zeigt pro toto, was für seine gesamte Arbeit gilt: Richter malt (oder lässt malen), weil er der Natur des Malens als Kunst auf den Grund gehen will.

Wie Gerhard Richter die Kunst (Malerei) sieht und praktiziert, wirkt vorbildhaft auf Sebastian Pütz und sein Schaffen. An der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst studierte er im Fach Fotografie unter anderem bei Timm Rautert. Sabine Weier schreibt über Rautert:

Dessen Bildanalytische Photographie (1968–1974) ist ein Standard der jüngeren Kunstgeschichte: Rautert untersuchte mit diesem Werkkörper die Bedingungen des fotografischen Bildes, mit analogen Fotografien in Schwarzweiß und Farbe, Kombinationen von Bild und Text und eingehenden Untersuchungen des Materials seines Mediums, um so das Verhältnis von fotografischer Wahrnehmung und Wirklichkeit zu studieren.⁹

Von Rauterts „Grammatik der Fotografie“ zieht

Weier eine gerade Linie hin zum Verständnis der fotografischen Arbeit von Sebastian Pütz, der das Fotografische bis zur grammatikalisch-analytischen Dekonstruktion des Mediums führe. Es sei ihm schlicht nicht sinnvoll vorgekommen, Tausenden von fotografischen Perspektiven noch eine weitere hinzuzufügen, bekennt der Künstler. Vielmehr faszinieren ihn die Bedingungen des fotografischen Mediums und wie sich diese im Verlauf der nun fast 200-jährigen Geschichte der Fotografie mitunter kaum merklich, mitunter aber auch radikal verändert haben. Diese Bedingungen testet er experimentell aus, gerade entlang der Bruchlinien zwischen der optisch-chemischen (analogen) Fotografie mit ihren Entwicklungsschritten in der Dunkelkammer, und der digitalen Fotografie, die zwar immer noch optische Apparaturen zur Bündelung des Lichtes nutzt, dieses jedoch auf Bildsensoren weiterleitet, welche die eingesammelten Daten digitalisieren und an Fotosoftware zur weiteren Bearbeitung und Archivierung weiterleiten. Anstatt mit lichtsensibler Chemie, verbindet sich die optische Technik heute mit Computertechnik.

Was die Rede vom experimentellen Austesten fotografischer Mittel und Methoden bei Sebastian Pütz bedeutet, wird klar, wenn man sich seine Arbeitsweise näher anschaut. So integrierte er vor einigen Jahren digitale Technik in den Prozess der analogen Bildbelichtung in der Dunkelkammer, indem er im dunklen Atelier, nur erhellt von einer Dunkelkammerleuchte und dem LCD-Bildschirm seines Laptops, einen Bogen Barytpapier auf den abgeschalteten Monitor des Laptops legte. Anschließend schaltete er diesen kurz ein und wieder aus, wodurch das aufgelegte Fotopapier belichtet wurde. Danach entwickelte er das fotografische Bild des Barytpapierbogens in einem für Dunkelkammerarbeit üblichen Chemiebad, fixierte und wässerte es, um es wieder zu trocknen. Mit dem Browser des Laptops hatte Pütz eine Internetseite geöffnet und ließ den Bildschirm den vergrößerten Ausschnitt eines der Fotogramme anzeigen, die Henry Fox Talbot um 1840 von pflanzlichen Details hergestellt hatte – also ganz zu Beginn der Entwicklung des fotografischen Bildmediums. Talbot presste ausgewählte pflanzliche Teile mit einer Glasplatte auf einen fotochemisch sensibilisierten Bo-

gen Papier und setzte beides dem Sonnenlicht aus, um die negative Silhouette der Pflanze zu erhalten, die er wiederum mit chemischen Mitteln fixierte. Für den englischen Privatgelehrten waren diese fotografischen „Naturselbstdrucke“ (Fotogramme, konkret: negative Kontaktkopien der physisch auf das Fotopapier aufgelegten Naturalien) ein starker Beleg für seine Auffassung von der Fotografie als „Pencil of Nature“, weil Talbot die Fotografien als Selbstabbildungen der Natur verstand, die gleichsam von Naturkräften erzeugt wurden – „impressed by Nature’s hand“. Für seine Werkgruppe „Negativ“ entnahm Pütz ab 2015 einige der Talbotschen Fotogramme dem Internet und erzeugte fotografische Abzüge, die man „impressed by computers visual interface“ nennen könnte.



Eine derartige Verschränkung von analogen und digitalen Techniken und Methoden der Bilderzeugung führt er uns nun auch mit den Werken aus der Serie „PHOTO“ vor. Für diese Arbeitsweise befüllt Pütz die Patronen eines handelsüblichen Tintenstrahldruckers, anstatt mit farbigen Tinten, mit Entwicklerflüssigkeit aus dem analogen fotochemischen Arbeitsprozess. In einem nächsten Schritt wird am PC/Laptop eine Bilddatei geöffnet und am Bildschirm angezeigt. In den präparierten Tintenstrahldrucker legt er im Dunkeln einen fotochemisch sensibilisierten Barytpapierbogen ein, der zuvor kurzzeitig dem Licht ausgesetzt wurde. Mit dem Auslösen der Druckfunktion sprüht der Druckkopf die Entwicklerflüssigkeit auf das bereits belichtete Fotopapier. An den Stellen des Auftreffens der Chemikalie beginnen die Silberbromidkristalle zu reagieren – sie schwärzen sich. Es kommt zu einer Visualisierung, die auf das digitale Ausgangsbild im Computer verweist, darüber hinaus aber auch

>
Drucker HP Deskjet 2630
(Detail)

aus der Serie „PHOTO“, Silbergelatineschicht auf Barytpapier mit Nassklebeband fixiert, 78 x 103 cm, 2023



Indizien des Druckprozesses offenbart (den Verlauf der Entwicklerflüssigkeit, die Spuren der Tintenstrahldüsen, Abdrücke der Walzen für den Papiertransport). Anschließend erfolgt die Weiterverarbeitung der belichteten, ‚bedruckten‘ und entwickelten Darstellung auf dem Barytpapierbogen entsprechend der Vorgehensweise in einer traditionellen Dunkelkammer: Das Fotopapier wird in ein Stoppbad getaucht, danach in ein Fixierbad gegeben und abschließend gewässert und getrocknet (durch Nassklebeband auf einer Fläche fixiert).

In der Werkgruppe „PHOTO“ verbindet Sebastian Pütz Materialien, Techniken und Prozesse aus der Welt der analogen und digitalen Erzeugung fotografischer Bilder. Die hybriden Resultate sind Kunstwerke, die sich durch den kreativ-experimentellen Mix verschiedener Prozesse auszeichnen. Sie sind Geschöpfe zweier Welten – weder digitale Fotodrucke, noch analoge Fotoabzüge. Die Experimente offenbaren die Spielfreude und die Risikobereitschaft des Künstlers, aber auch seine logisch-systematische Vorgehensweise. Nichts an diesen Kunstwerken verdankt sich spontanen, intuitiven Aktionen. Dennoch gibt es, wie in jedem Experiment, auch ungeplante, zufällige Effekte, die der Künstler jedoch nicht weiterverfolgt.

Sebastian Pütz ist ein Konzeptkünstler, der sich

im Medium Fotografie bewegt. Handelt es sich bei den hier vorgestellten Kunstwerken um Fotografien des Autors? Das fotografische Bildnis eines Rehs geht genauso wenig auf seine Autorschaft zurück, wie der Blick auf das Anwesen der Talbots in England, die Produktfotografie des Druckers oder die monochrom gefärbte Ansicht von Wolken. Die Ansicht eines Rehs im Schnee hat seine Quelle in dem Foto „Deer in the snow“, das 1963 in den USA produziert wurde und als aufwändig hergestelltes, riesiges Leuchtbild (5,5 x 18 m) ein Teil der über Jahrzehnte laufenden Kodak Colorama-Werbekampagne war, bei der im beinahe monatlichen Wechsel attraktive Farbfotomotive im New Yorker Grand Central Terminal präsentiert wurden. Aus der digitalen Reproduktion des Panorama-Farbfotos hat Sebastian Pütz einen Ausschnitt gewählt und weiterverarbeitet. Bei dem für die Arbeit „Drucker HP DeskJet 2630“ verwendeten Ausgangsbild handelt es sich, wie schon erwähnt, um eine Produktfotografie des Tintenstrahldruckers HP DeskJet 2630, das Sebastian Pütz aus dem Internet heruntergeladen hat. Die Quelle der Fotografie des Parks mit der alten Abtei („WINDOW Normal“) findet sich ebenso im Internet: Es handelt sich um eine Ansicht, die automatisch von der auf einem Fahrzeug montierten Google-Kamera erzeugt wurde; sie wird im Programm Google Street View auf dem Computermonitor sichtbar, wenn man die entsprechenden Koordinaten eingibt. Der Künstler

WINDOW Normal (Detail)

aus der Serie „PHOTO“, Silbergelatineschicht auf Barytpapier mit Nassklebeband fixiert, 111 x 183 cm, 2023

hat von dieser Ansicht 25 Screenshots erstellt und für sein konzeptuelles Projekt verwendet. Für die Arbeit „Wolke Robert Adams Gerhard Richter“ diente ein Wolkenmotiv als Quelle, welches durch das Computerprogramm DALL-E der Firma OpenAI generiert wurde. Um diesen Prozess der Artificial Intelligence in Gang zu setzen, gab der Künstler die im Titel aufgeführten Begriffe in die Generate-Funktion der Softwareoberfläche ein. Die Namen der Künstler Robert Adams und Gerhard Richter führten den Algorithmus des AI-Programms zur Durchsicht bestimmter Datenbanken; sie beeinflussten also die Form der „Wolke“, die Sebastian Pütz in Auftrag gab. Zugleich stehen der Fotograf Adams und der Maler Richter für Künstler, deren Werke Pütz im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer wieder interessiert und begleitet haben. Da das Programm DALL-E sämtliche selbst erzeugte Bilder im Quadratformat ausgibt, hat der Künstler das zu bedruckende Baryt-Fotopapier aus einer



>
*Wolke Robert Adams Gerhard
 Richter 17,8x17,8 cm / 25 /
 Yellow (Detail)*

aus der Serie „PHOTO“,
 Silbergelatineschicht auf
 Barytpapier, im Fixierbad mit
 Yellowfarbe eingefärbt, mit
 Nassklebeband fixiert,
 105 x 105 cm, 2023

der genormten Verpackungseinheiten so beschnitten, dass sie ein Seitenverhältnis von 1 : 1 aufweisen. Das AI-Programm war also nicht nur für die Form der Wolke verantwortlich, sondern auch für das Ausgabeformat des Bildes von dieser Wolke. Die unterschiedliche Färbung der Bildobjekte in der Werkgruppe „Wolke Robert Adams Gerhard Richter“ verdankt sich dagegen dem innovativen Umgang des Künstlers mit dem Tintenstrahldrucker. Denn um die Druckerpatronen für das Projekt „PHOTO“ mit Entwicklerflüssigkeit füllen zu können, entfernte er zuvor die Druckerfarbe daraus und sicherte Yellow, Magenta und Cyan, um sie an anderer Stelle, in der Werkgruppe „Wolke Robert Adams Gerhard Richter“, wieder einsetzen zu können: Hier wurde, nachdem der Drucker die Entwicklerflüssigkeit auf das Fotopapier aufgesprüht hatte und die Entwick-

lung des Wolkenmotives abgeschlossen war, das Fotopapier in ein Stopfbad und anschließend in ein Fixierbad gegeben, dem eine der Druckertinten Yellow, Magenta oder Cyan beigemischt war. In diesem Bad verband sich die farbige Tinte mit der Oberfläche des Fotopapiers und erzeugte die charakteristische Färbung der einzelnen Bilder des jeweiligen Bildobjektes. Mit der Präsenz der farbigen Tinten war ein dem Künstler wichtiger Hinweis auf die massenweise Vervielfältigung von fotografischen Bildern in gedruckten Büchern gesetzt.

Keine der fotografischen Ansichten der in der Ausstellung präsentierten Kunstwerke hat Sebastian Pütz selbst aufgenommen. Und doch ist er der Autor dieser Kunstwerke. Bildliche Darstellung und Verfahren müssen getrennt voneinander betrachtet werden. Wie Kosuth, erforscht auch Pütz die Natur des fotografischen Mediums und arbeitet mit Bedeutungen, also auch mit dem Shift von Bedeutungen durch Kontextwechsel und dem Fortschreiten der Zeit. Sein aktuelles Projekt umgreift beinahe 200 Jahre Geschichte der Fotografie. Von den Anfängen – den folgenreichen Experimenten Talbots – über die Epoche der Dunkelkammerfotografie, die sich optischen und chemischen Prozessen verdankt und deren massenweise Nutzung im 20. Jahrhundert wesentlich durch Entwicklungen der Firma Kodak ermöglicht wurde, über die Phase der digitalen Fototechnik, der automatisierten fotografischen Erfassung von fotografischen Bildern zur internetgestützten Orientierung der Menschen in der Welt bis hin zur kamerалosen Bilderzeugung durch AI-Programme, sind sämtliche Entwicklungsschritte des fotografischen Mediums, seines Verständnisses und seiner Nutzung in diesem Projekt direkt oder indirekt präsent. Mit dieser Entwicklung einher ging ein enormer Bedeutungswandel: War Talbot noch überzeugt, dass die Natur sich im fotografischen Verfahren selbst zur Abbildung bringt – war Fotografie für ihn also ein objektives Verfahren, das den Wissenschaften nützlich sein konnte – so steht das Werk des US-amerikanischen Fotografen Robert Adams für eine zugleich subjektive wie sozial genaue Weise des Gebrauchs der Fotografie, die zum Mittel der Bestandsaufnahme und der Deutung jener vom Menschen geprägten Land-

schaften wurde, die Adams im Westen der USA fand – analog zum Titel der richtungsweisenden Ausstellung „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“ im George Eastman House’s International Museum of Photography in Rochester, New York (1975–76), an der er beteiligt war. Der Stil von Adams’ fotografischen Projekten kann als nüchterner Zeigegestus beschrieben werden, in dem emotionale und formal-ästhetische Wirkungsaspekte zurückgestellt werden, wenngleich er immer noch subjektiv grundiert ist – im Sinne von „point of view“, Welt-Anschauung. Von den zahlreichen Belegen, die Fotografinnen und Fotografen im 20. Jahrhundert geschaffen haben und dem Umstand, dass dieses Medium einen genuine Beitrag zur künstlerischen Formensprache und Welterkundung leistet, bis zur automatisierten digitalen Fotografie der urbanen Geografie weltweit, wie sie Google Maps mit seinem Street View-Modus praktiziert, ist es ein großer Schritt. Hier wandelt sich Fotografie in ein sachliches Werkzeug ohne individuelles Ausdruckswollen, jedoch im Dienst individueller Orientierung via Internet. Sie weitet die Kreise der Sichtbarkeit von Welt, wobei ältere Ansichten kontinuierlich durch neuere ersetzt werden, wenn das Ausmaß der Datennutzung groß genug ist und sich der Aufwand für den Serviceanbieter lohnt. Von der automatisierten Bild-erzeugung und -verarbeitung bis zur permanenten Neuerfindung von Bildern, die scheinbar eine fotografische Form haben, aber keine konkreten Referenzpunkte mehr in der uns umgebenden sichtbaren Wirklichkeit (die also das semiotische Paradoxon „Bilder ohne Abbilder“ erzeugen), ist es zeitlich ein winziger Schritt, doch erkenntnistheoretisch ein riesiger Sprung. Kann man im Falle der AI-generierten ‚Bilder‘ überhaupt noch von Bildern im bisher üblichen Verständnis und Gebrauch des Begriffs sprechen? Haben diese ‚Bilder‘ noch eine fotografische Struktur oder simulieren sie nur die den Nutzerinnen und Nutzern vertraute fotografische Bildform für die Ausgabe von automatisiert gesammelten und immer wieder neu synthetisierten digitalen Daten? Kann man für diese Datensätze in Bildform noch eine Autorin, einen Autor, mehrere Autoren benennen? Gilt als Autor, wer die Worte in die Eingabemaske der Software eintippt und den Enter-Button drückt? Welchen Erkenntnis-

wert haben derartige Datensätze, die wir immer noch „Bilder“ nennen? Das sind Fragen, die den Kern, den Wirklichkeitsbezug der Fotografie, im Innersten betreffen. Wir befinden uns mitten in einem neuen Kontext-Shift. Die hier nur angedeuteten Fragen sind so brandaktuell wie offen, derzeit noch nicht schlüssig zu beantworten. Aber sie betreffen die Zukunft des Menschen, seine Kontrolle über die Werkzeuge der menschlichen Erkenntnis und Kommunikation, darin eingeschlossen auch seinen Umgang mit dem so wandelbaren Medium Fotografie.

Wer sich auf das künstlerische Werk von Sebastian Pütz einlässt, seine konzeptuelle Methode, die ‚Natur‘ des Fotografischen zu erforschen und seine Erkenntnisse visuell zu gestalten, kann mit ihm einen Parforceritt durch die wandlungsreiche Geschichte des Gebrauchs der Fotografie erleben und über den Wandel der Technik, der Erzeugung, der Form, der Vervielfältigung, des Gebrauchs und letztlich der Bedeutung des Bildmediums Fotografie staunen. Ohne Zweifel ein weites Feld, das er als Künstler in zahlreichen direkten und indirekten Verweisen und Anspielungen berührt. Freilich widersetzen sich seine Werke allen Versuchen einer spontanen und intuitiven Aneignung. Schnelle Schlüsse sind ausgeschlossen. Nichts ist, was es oberflächlich zu sein scheint. Dennoch ist das Werk von Sebastian Pütz nicht hermetisch. Es ist konzeptuell in seiner Methode, lässt sich erschließen (sicherlich nicht ohne Mühe), denn alles darin ist strukturiert und sinnvoll. Vor allem ist es innovativ, interessiert an Erkenntnis, Fragen formulierend, ohne die Antworten vorwegzunehmen. Es ist meines Erachtens vergleichbar mit der konzeptuellen Art und Weise, wie Gerhard Richter die Welt der Malerei als Kunst reflektiert und zugleich formt.

Dieser Text kann nur eine erste Tour d’Horizon sein, um die komplexe künstlerische Denk- und Arbeitsweise von Sebastian Pütz kennenzulernen. Vor allem möchte ich ihn als eine Einladung verstanden wissen, die ersten Hürden des Verständnisses zu überspringen und gemeinsam mit dem Künstler in den unglaublich vielfältigen Kosmos des Mediums Fotografie und seiner Geschichte einzutauchen.



^
Ausstellungsansicht „Graues
Licht“ von Sebastian Pütz,
KunstForum Hannah Höch
Gotha, 2024

¹ Der Schwarzanteil des Farbmodells wird als Key bezeichnet, vom englischen Begriff Key plate; daher die Abkürzung CMYK.

² Abbildungen von Talbots Papiernegativ und -positiv veröffentlichte Sabine Weier in ihrem Essay über die Arbeit von Sebastian Pütz (vgl. Sabine Weier: Zurück zum Anfang, in: Sebastian Pütz. Vor einem Bild, Ausstellungskatalog, hrsg. von Susanne Knorr und Kai Uwe Schierz für den Erfurter Kunstverein e. V., Erfurt 2018, S. 13).

³ Bögen aus hochwertigem Papier, die zuerst mit einer Suspension aus Gelatine und Bariumsulfat (Baryt) beschichtet werden, bevor darüber eine lichtempfindliche Schicht aus in Gelatine gelöstem Silberbromid aufgebracht wird. Den Abschluss bildet wieder eine matt bis glänzend ausgeführte Gelatineschicht. Auf den Barytpapieren werden in der Dunkelkammer mithilfe eines Belichters die für den Schwarzweiß-Negativ-Positiv-Umkehrprozess gebräuchlichen Negative ausbelichtet. Im Entwicklerbad vollzieht sich die Umkehr: aus der negativen Bildform entsteht eine positive. In einem Wasserbad wird der Entwicklungsprozess unterbrochen und dieser Zustand in einem anschließenden Bad chemisch fixiert

⁴ Der Begriff „Abbild“ bezeichnet hier den visuellen Referenzpunkt, den eine darstellende Fotografie für gewöhnlich in der Wirklichkeit hat.

⁵ Marcel Duchamp (oder Beatrice Wood): The Richard Mutt Case, in: The Blind Man, Nr. 2, Mai 1917, hrsg. von Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché und Beatrice Wood, S. 4 (Fotografie) und S. 5 (Text). Übersetzung: „Er WÄHLTE es aus. Er nahm einen Alltagsgegenstand, platzierte ihn so, dass seine nützliche Erscheinung unter dem neuen Titel und dem neuen Blickwinkel (der Betrachtung und Deutung) verschwand – erschuf so eine neue Bedeutung für dieses Objekt“ (vgl. Auch Calvin Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie, München 1999, S. 218 f.).

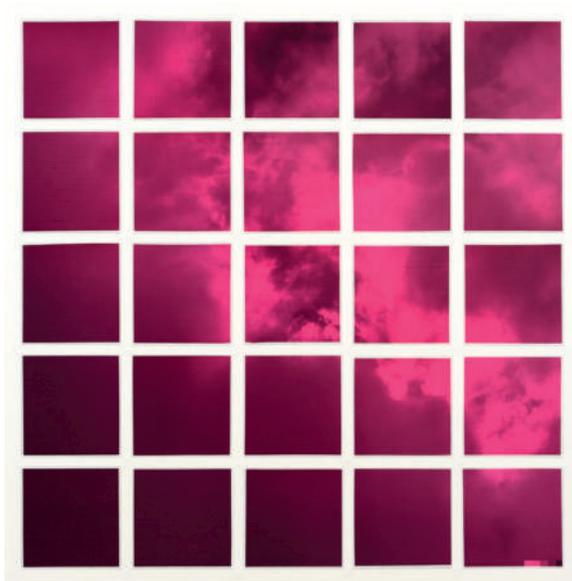
⁶ Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 1995, S. 45.

⁷ Gerhard Richter in einem Brief an Edy de Wilde, 23.2.1975, in: Gerhard Richter – Text, 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008, S. 92.

⁸ Gerhard Richter: Grey Paintings, in: <https://gerhard-richter.com/de/quotes/subjects-2/grey-paintings-9>, abgerufen am 10.03.2024.

⁹ Sabine Weier: Zurück zum Anfang, in: Sebastian Pütz, Vor einem Bild, a. a. O., S. 12; vgl. auch: Timm Rautert: Bildanalytische Photographie 1968–1974, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Leipzig 2016.



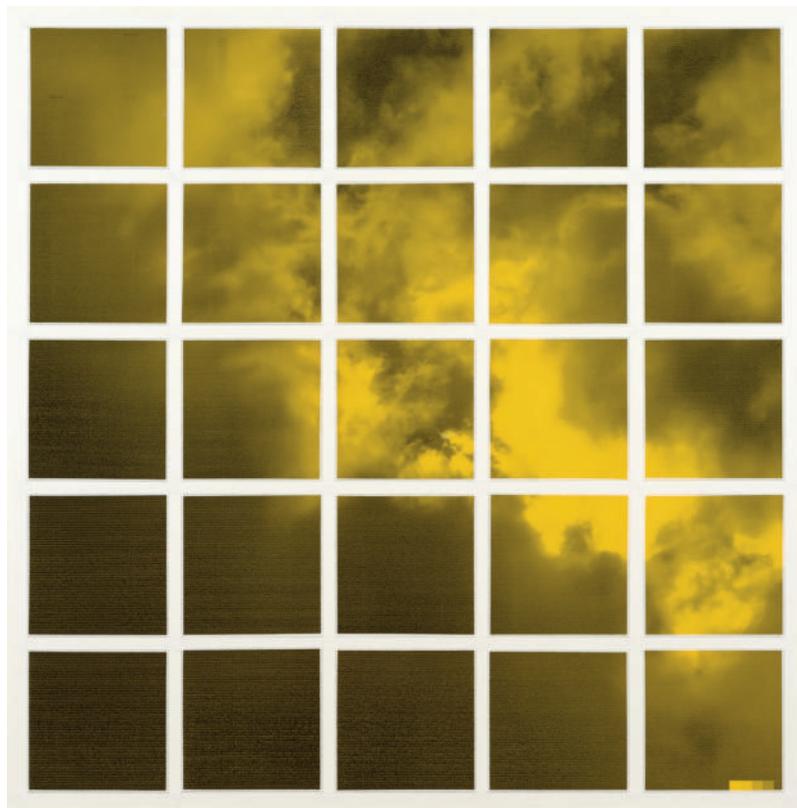


^
Wolke Robert Adams Gerhard
Richter 12,7 x 12,7 cm / 25 /
Magenta (im Maßstab 1 : 10)

<
(Detail im Maßstab 1 : 1)

aus der Serie „PHOTO“,
Silbergelatineschicht auf
Barytpapier, im Fixierbad mit
Magentafarbe eingefärbt, mit
Nassklebeband fixiert,
76 x 76 cm, 2023

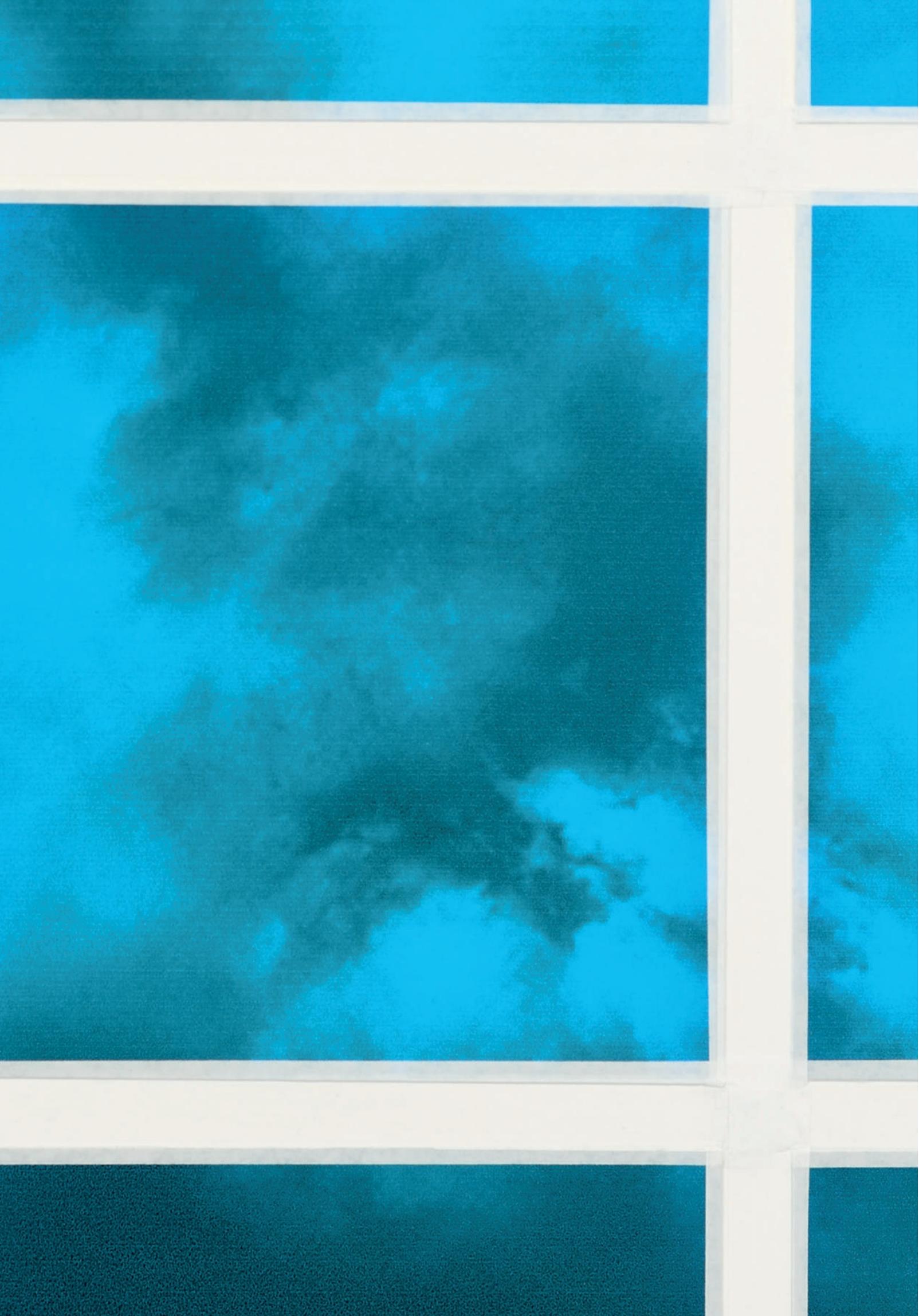


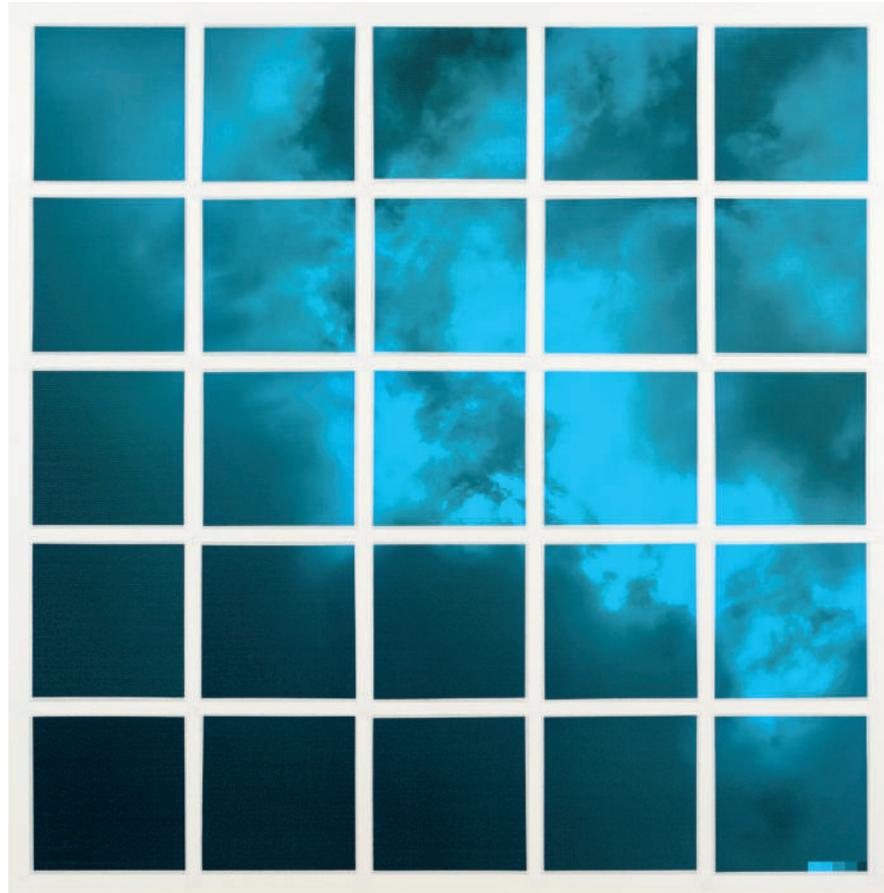


^
Wolke Robert Adams Gerhard
Richter 17,8 x 17,8 cm / 25 /
Yellow (im Maßstab 1 : 10)

<
(Detail im Maßstab 1 : 1)

aus der Serie „PHOTO“,
Silbergelatineschicht auf
Barytpapier, im Fixierbad mit
Yellowfarbe eingefärbt, mit
Nassklebeband fixiert,
105 x 105 cm, 2023

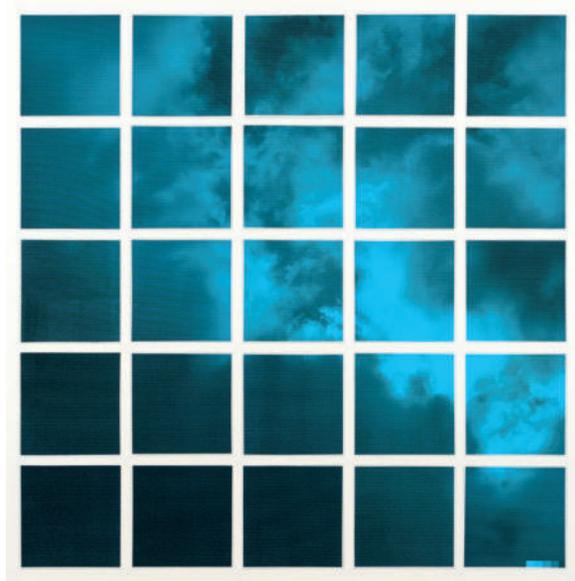




^
Wolke Robert Adams Gerhard
Richter 20,3 x 20,3 cm / 25 /
Cyan (im Maßstab 1 : 10)

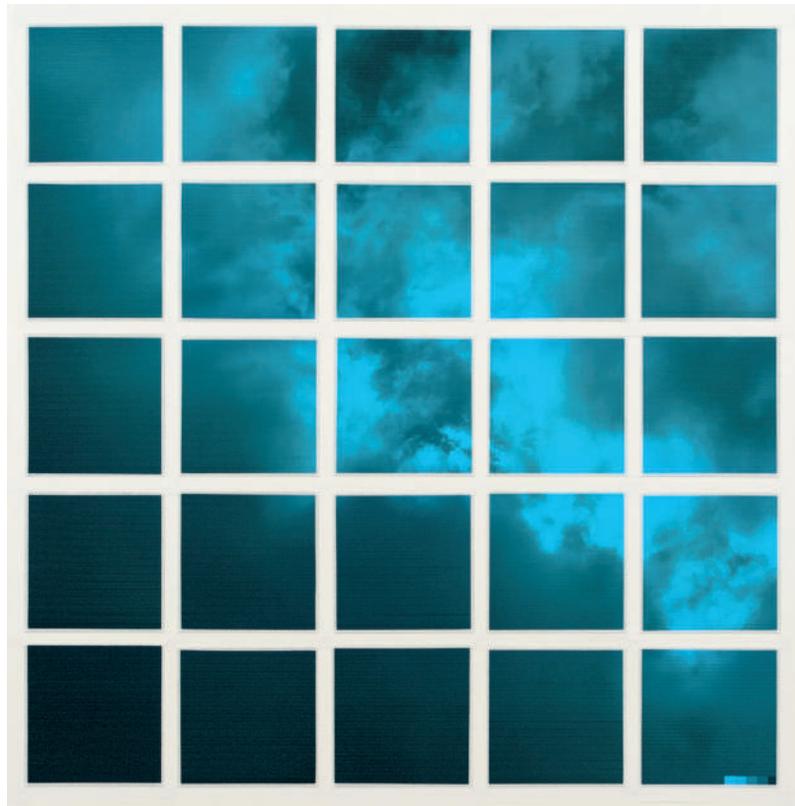
<
(Detail im Maßstab 1 : 1)

aus der Serie „PHOTO“,
Silbergelatineschicht auf
Barytpapier, im Fixierbad mit
Cyanfarbe eingefärbt, mit Nass-
klebeband fixiert,
117 x 117 cm, 2023



^
Wolke Robert Adams Gerhard
Richter 12,7 x 12,7 cm / 25 /
Cyan (im Maßstab 1 : 10)

aus der Serie „PHOTO“,
Silbergelatineschicht auf
Barytpapier, im Fixierbad mit
Cyanfarbe eingefärbt, mit Nass-
klebeband fixiert,
76 x 76 cm, 2023



^

Wolke Robert Adams Gerhard
Richter 17,8 x 17,8 cm / 25 /
Cyan (im Maßstab 1 : 10)

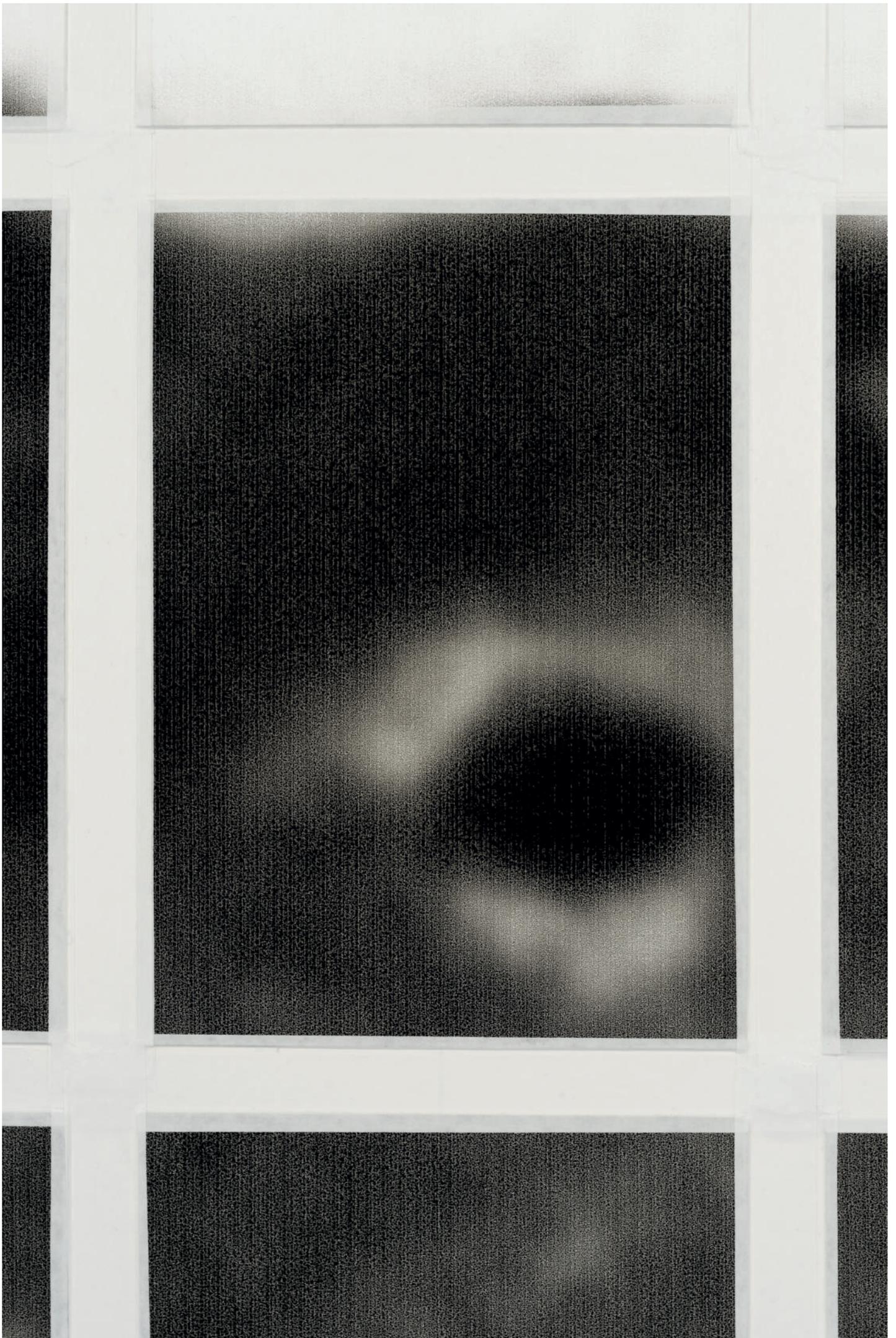
aus der Serie „PHOTO“,
Silbergelatineschicht auf
Barytpapier, im Fixierbad mit
Cyanfarbe eingefärbt, mit Nass-
klebeband fixiert,
105 x 105 cm, 2023

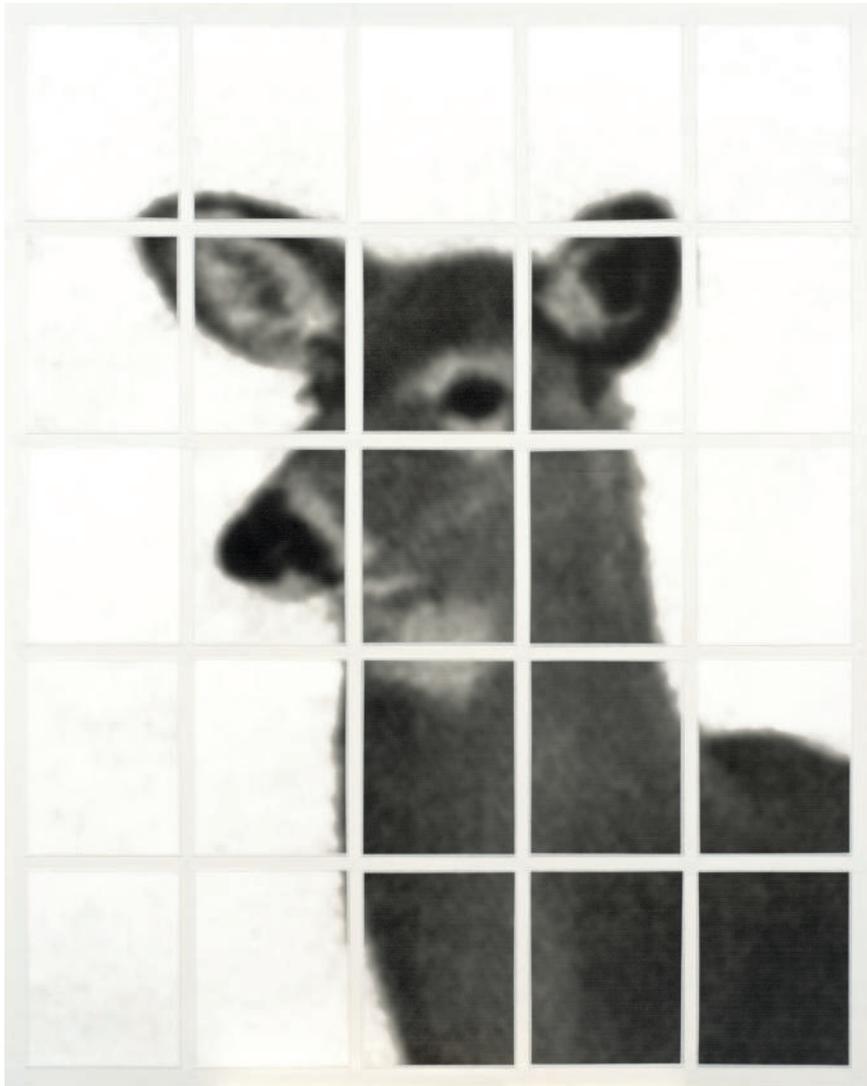


^
Deer in the snow 12,7 x 17,8 cm
/ 25 (im Maßstab 1 : 10)

>
(Detail im Maßstab 1 : 1)

aus der Serie „PHOTO“, Silber-
gelatineschicht auf Barytpapier
mit Nassklebeband fixiert,
78 x 103 cm, 2023





^
Deer in the snow 20,3 x 25,4 cm
/ 25 (im Maßstab 1 : 10)

>
Deer in the snow 12,7 x 17,8 cm
/ 100 (im Maßstab 1 : 10)

aus der Serie „PHOTO“, Silber-
gelatineschicht auf Barytpapier
mit Nassklebeband fixiert, 116
x 143 cm (links), 152 x 202 cm
(rechts), 2023







^
Deer in the snow 17,8 x 24 cm /
25 (im Maßstab 1 : 10)

<
(Detail im Maßstab 1 : 1)

aus der Serie „PHOTO“, Silber-
gelatineschicht auf Barytpapier
mit Nassklebeband fixiert,
109 x 138 cm, 2023



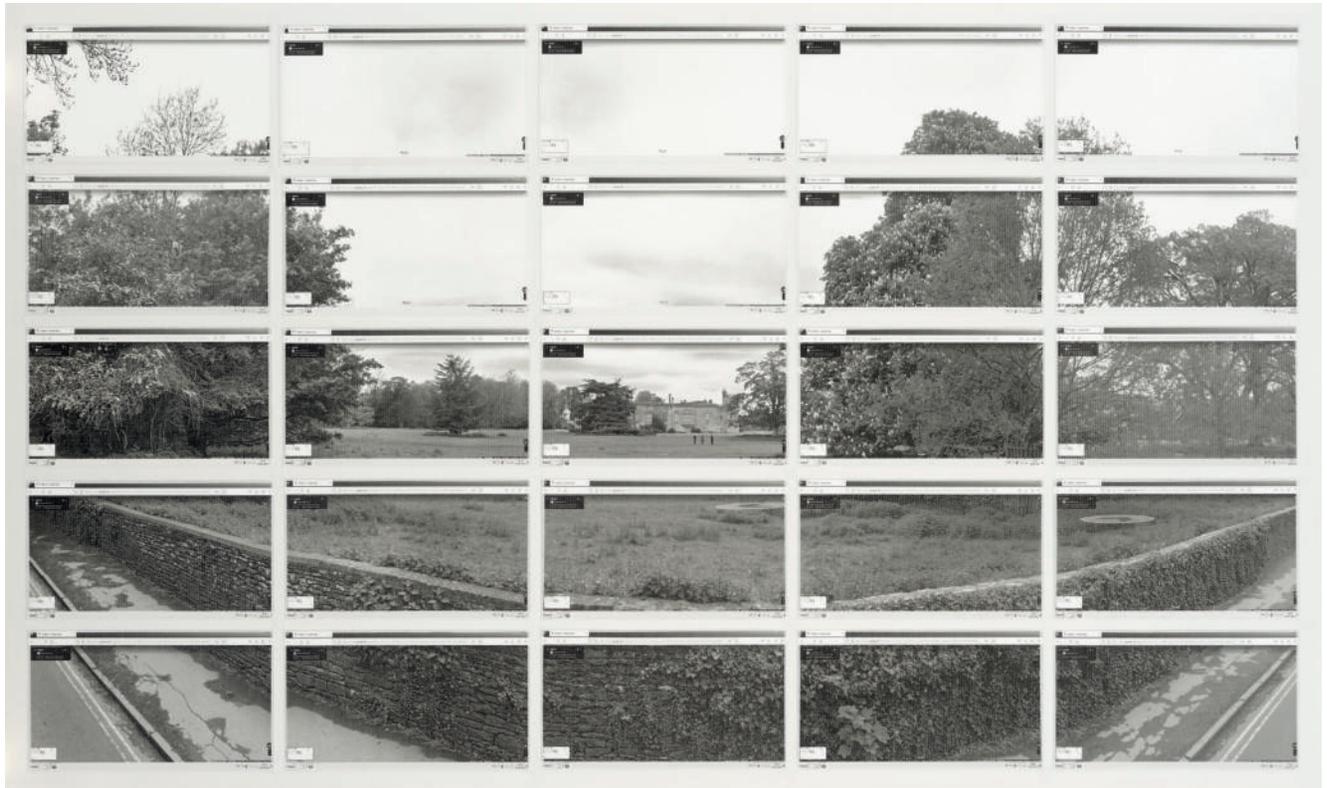
^
Drucker HP DeskJet 2630
(im Maßstab 1 : 10)

~
folgende Doppelseite:
Detail im Maßstab 1 : 1

aus der Serie „PHOTO“, Silber-
gelatineschicht auf Barytpapier
mit Nassklebeband fixiert,
78 x 103 cm, 2023



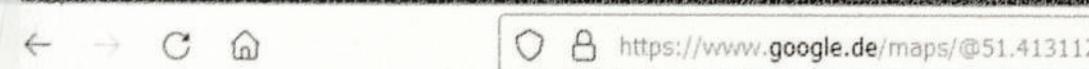
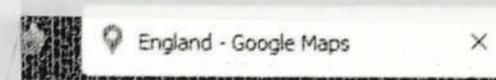
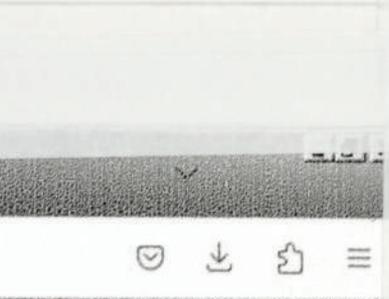
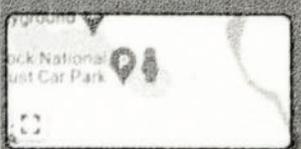
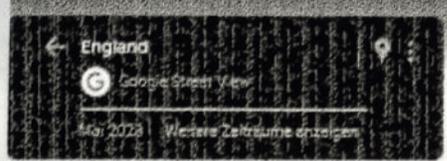
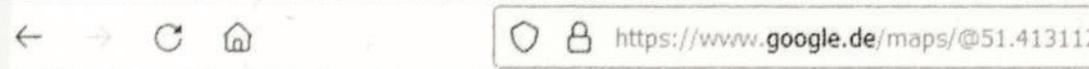
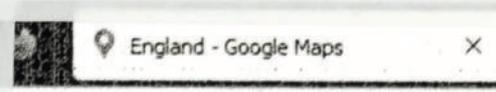
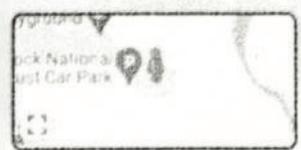
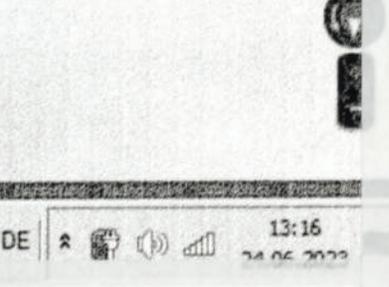




^
WINDOW Normal
(im Maßstab 1 : 10)

~
folgende Doppelseite:
Detail im Maßstab 1 : 1

aus der Serie „PHOTO“, Silber-
gelatineschicht auf Barytpapier
mit Nassklebeband fixiert,
111 x 183 cm, 2023



31126,-2.118349,3a,15y,27.98h,93.73t/data=!3m6!1e1!3m4!1sPS1nSM-uo8pW6CCl 67% ☆

📌 ⬇️ 📄 ☰



31126,-2.118349,3a,15y,27.98h,78.92t/data=!3m6!1e1!3m4!1sPS1nSM-uo8pW6CCl 67% ☆

📌 ⬇️ 📄 ☰



1 : 1 / 127 cm
(im Maßstab 1 : 10)

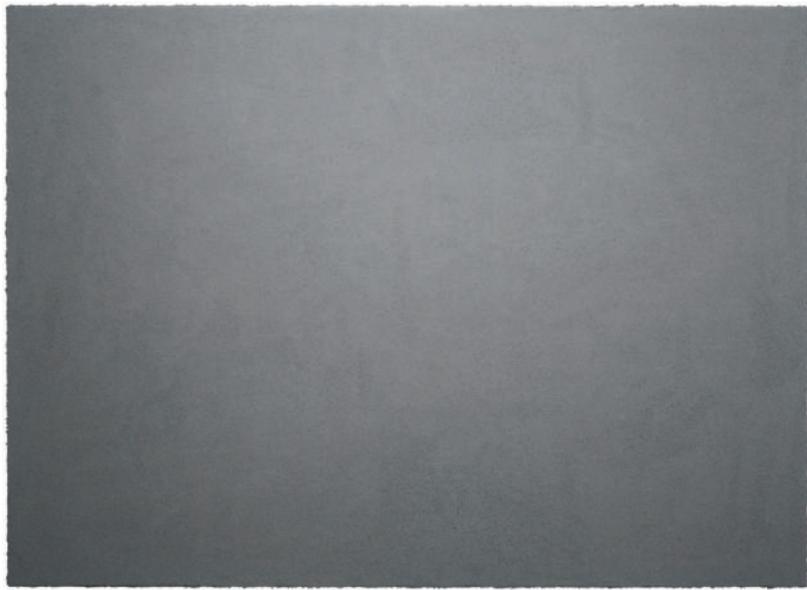
aus der Serie „ANALOG“,
Abgeschliffene Oberflächen-
partikel von Fotografien mit
Acryldispersion auf Leinwand,
127 x 127 cm, 2023



^
2 : 3 / 127 cm
(im Maßstab 1 : 10)

aus der Serie „ANALOG“,
Abgeschliffene Oberflächen-
partikel von Fotografien mit
Acryldispersion auf Leinwand,
127 x 190,5 cm, 2023





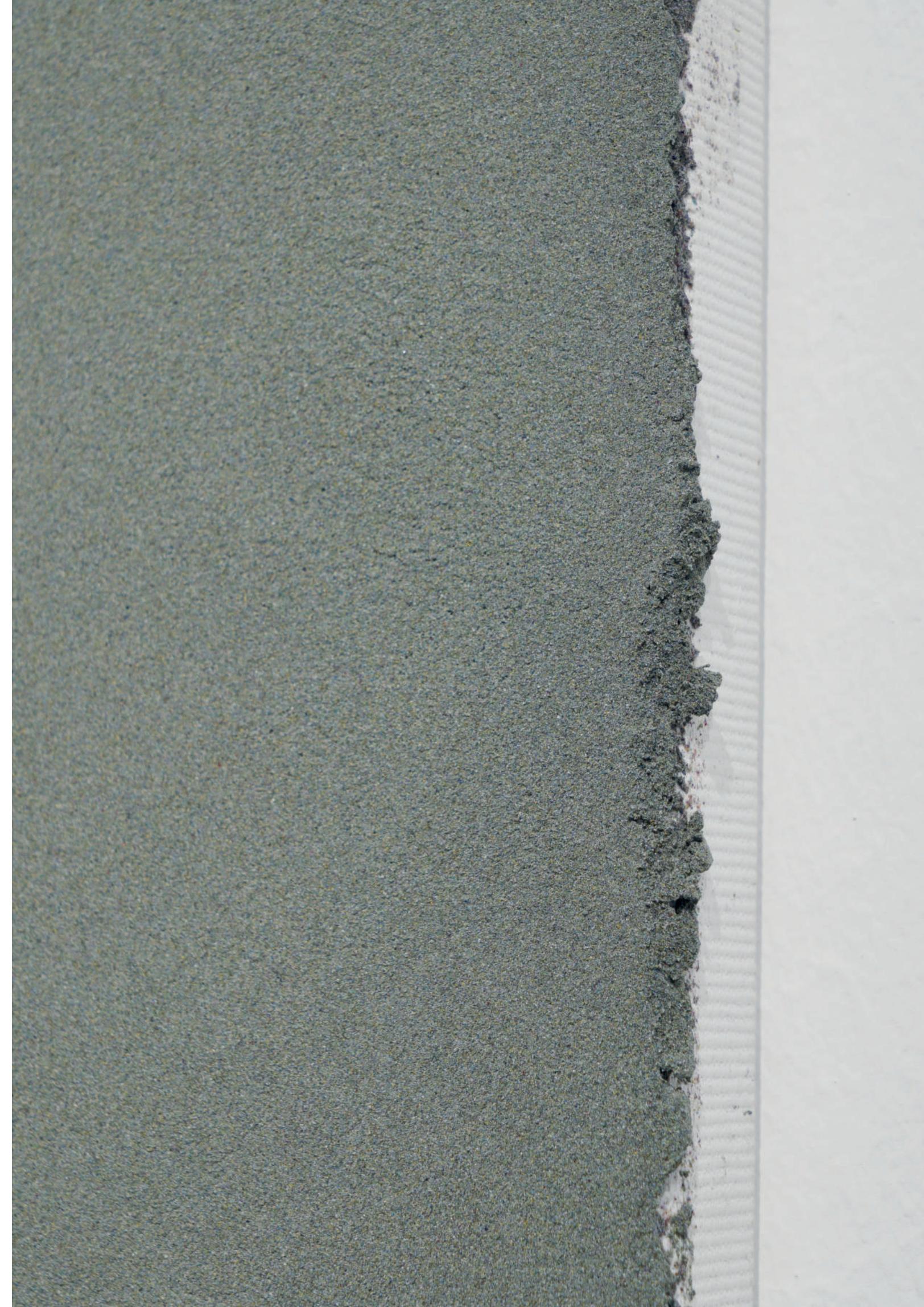
^
13 : 18 / 76,2 cm
(im Maßstab 1 : 10)

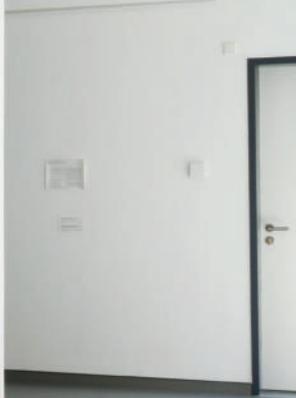
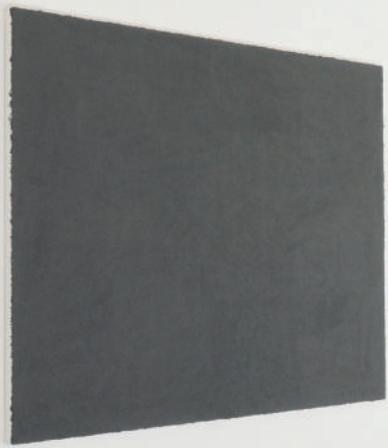
<
6 : 7 / 50,8 cm
(im Maßstab 1 : 10)

aus der Serie „ANALOG“,
Abgeschliffene Oberflächen-
partikel von Fotografien mit
Acryldispersion auf Leinwand,
50,8 x 59,3 cm bzw.
76,2 x 105,5 cm, 2023

›
Detail der Arbeit
1 : 1 / 127 cm

aus der Serie „ANALOG“,
Abgeschliffene Oberflächen-
partikel von Fotografien mit
Acryldispersion auf Leinwand,
127 x 127 cm, 2023





SEBASTIAN PÜTZ

BIOGRAFIE

Sebastian Pütz (*1975 in Erfurt) arbeitet an der Schnittstelle zwischen den Techniken und Materialien analoger und digitaler Fotografie. Er studierte ab 2002 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig bei Timm Rautert und Christopher Muller und schloss 2010 mit dem Diplom in Bildender Kunst ab. Sebastian Pütz lebt und arbeitet in Greiz.

PREISE/ STIPENDIEN

2023 Landesstipendium für Bildende Kunst des Freistaats Thüringen

AUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2024 „Graues Licht“, Einzelausstellung, KunstForum Hannah Höch Gotha
2018 „Vor einem Bild“, Einzelausstellung, Kunsthalle Erfurt
2010 „Laboratorium“, Einzelausstellung, Spinnerei Leipzig
2009 „Baum“, Einzelausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
„1:1“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2008 „pilot projekt_4“, Gruppenausstellung, pilot projekt für kunst e. V., Düsseldorf
2007 „Vor einem Bild“, Einzelausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
„Die andere Kammer“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
„Die Sonne, Mutter! Gib mir die Sonne!“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
„Wald“, Einzelausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2006 „Der Mond von einst war runder“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2005 „Kalte Herzen“, Gruppenausstellung, Kunstverein Radolfzell
2004 „Einzelbild“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2003 „Planquadrat“, Gruppenausstellung, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

PUBLIKATIONEN

2024 „Graues Licht“, Publikation anlässlich des Landesstipendiums des Freistaats Thüringen für Bildende Kunst
2018 „Vor einem Bild“, Ausstellungskatalog – Kunsthalle Erfurt



IMPRESSUM

Seit 1997 schreibt der Freistaat Thüringen Arbeitsstipendien für bildende Künstlerinnen und Künstler aus. Ziel dieser Förderung ist die Unterstützung der künstlerischen Weiterentwicklung der in Thüringen lebenden Künstlerinnen und Künstler.

Die Kulturstiftung des Freistaats Thüringen hat 2019 diese Aufgabe für den Freistaat übernommen und führt sie in Kooperation mit der SV Sparkassenversicherung seit 2003 fort. Bis heute erhielten 91 Künstlerinnen und Künstler dieses Stipendium.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Graues Licht“ von Sebastian Pütz im Rahmen der StipVisite - Ausstellung der Thüringer Landesstipendien für Bildende Kunst 2023 im KunstForum Hannah Höch Gotha vom 05.04. – 26.05.2024.

KunstForum Hannah Höch, Querstraße 13-15, 99867 Gotha

www.thueringer-landesstipendien.de

AUSSTELLUNG

Kuration: Konstantin Bayer und Bianka Voigt

KATALOG

Herausgeber: Kulturstiftung des Freistaats Thüringen, Hauptmarkt 40, 99867 Gotha

Text: Prof. Dr. Kai Uwe Schierz, Bianka Voigt, Konstantin Bayer

Lektorat: Franziska Winter

Gestaltung: Konstantin Bayer

Fotografien: © Sebastian Pütz (Werkabbildungen),

Konstantin Bayer (Ausstellungsbilder und Serie ANALOG)

ISBN: 9 783982 480640

Druck: wir-machen-druck.de

copyright: Prof. Dr. Kai Uwe Schierz, Sebastian Pütz, Konstantin Bayer, Bianka Voigt

Auflage: 250 Stück

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers.

Eine Kooperation von



in Zusammenarbeit mit

