Martin Ruckert

Baryt 2.57

Photography Masters 2025

Malte Radtki

Blackbox Dunkelkammer. Zu Martin Ruckerts *Baryt 2.57*

Ein Diptychon aus Schwarz-Weiß-Fotografien öffnet den Blick auf jenen Ort, der sich hinter der kryptischen Bezeichnung *Baryt 2.57* verbirgt. Ausgebreitet über beide Bilder hinweg, wird hier ein Panorama eines einfach und funktional eingerichteten Raumes eröffnet. Das auf dem hellen Mobiliar scheinbar zufällig verteilte Sammelsurium von Objekten wird durch die präzise Komposition der Fotografien in eine klare Ordnung überführt. Nicht allein wird deren formales Zusammenspiel betont; die tiefschwarz gestrichene Wand wird zu einer Bühne, vor der sich die Gegenstände nach ihrer je eigenen Rolle befragen lassen. Immerhin geben sie entscheidende Hinweise auf die Funktionsbestimmung von Raum 2.57. Auf einer Steckdosenleiste, die gleichzeitig einen verbindenden Horizont der Einzelbilder formt, stehen aufgereiht alltägliche Gebrauchsgegenstände und Laborutensilien: eine Lupe, eine Flasche und ein Blasebalg, Teststäbchen für Fixierbad und eine Rolle Klebeband. Frontal darauf befestigt ist ein kurzer Streifen von Kleinbildnegativen. Kabel ziehen sich über die Wand und die schlichten Tische. Am linken Bildrand steht ein Kornscharfsteller. Neben dem Steuergerät eines Vergrößerers ruht eine Baseballkappe; eine Schere liegt auf einer lichtdichten Box für Fotopapier. Rechterhand, wie beiläufig hinterlassen: eine volle Kaffeetasse, eine Banane, ein Notizbuch, Zigarettentabak, ein Feuerzeug, Kopfhörer. Das gleißende Blitzlicht der Kamera erhellt einen Raum, der sich allein dem Namen nach einer solch sezierenden Betrachtung meist entzieht. Wir blicken in die Dunkelkammer eines Fotolabors.

Was in den letzten bald zweihundert Jahren mit dem Wort Fotografie bezeichnet wurde, war stets ein Plural von Techniken, Materialien und Praktiken. Gemeinsam war den meisten Verfahren bis in das späte 20. Jahrhundert hinein, dass sie einen Ort voraussetzten, an dem das namensgebende Licht effektiv kontrolliert und ausgeschlossen werden konnte, um ein latentes Bild in ein dauerhaftes und sichtbares Objekt zu übersetzen. Dieser zentralen Stellung

im fotografischen Prozess zum Trotz, hat die *Dunkelkammer* selbst, als architektonische Struktur wie als theoretisches Objekt, wenig Aufmerksamkeit erfahren. Erstaunlich dürftig ist sowohl die Zahl historischer Forschungen als auch künstlerischer Arbeiten, die sich diesem Ort kritisch annähern. Einen möglichen Ansatz zur Erklärung dieses Desiderats lässt sich in den Dynamiken der Popularisierung der Fotografie finden. Noch im 19. Jahrhundert vollzog sich hier eine bedeutende Veränderung. Ein bald alchemistisches Interesse und ein profundes Wissen über Techniken und Prozesse waren zunächst eine notwendige Voraussetzung, um an der Herstellung fotografischer Bilder teilzuhaben. Doch mit einer zunehmenden Standardisierung fotografischer Verfahren wandelte sich auch der Status der Dunkelkammer. Nicht zuletzt die Werbung der großen Kamerahersteller propagierte eine Vereinfachung des Fotografierens – mit der Konsequenz, dass die Dunkelkammer zunehmend aus dem Bewusstsein gerückt wurde: Eastman Kodaks ab 1888 publiziertes Werbemotto, «You Press the Button, We Do the Rest» betonte die spontane, unmittelbare Geste des Fotografierens und verlegte den aufwendigen Entwicklungsprozess schlicht hinter die Kulissen. Zunehmend wurde die Dunkelkammer damit ein Raum des spezialisierten Wissens, oftmals getrennt von der Sphäre derjenigen, die fotografierten. Insbesondere in kommerziellen Kontexten wurde das Labor zur unsichtbaren Werkstatt, in der anonyme Technikerinnen und Techniker die Aufnahmen bearbeiteten, retuschierten und optimierten. Eine Vielzahl von Handbüchern mit akribischen Anleitungen und Skizzen zur Einrichtung der Dunkelkammer zeugt von der Rationalisierung dieses Ortes. Vorschläge für optimale Grundrisse finden sich dort neben Hinweisen zur korrekten Beleuchtung und Belüftung, sowie zur möglichst effizienten Handhabung von Apparaten, Chemikalien und Materialien. Das Bild der Dunkelkammer, das hier im engeren Wortsinn gezeichnet wird, ist zuvorderst schematisch: Optimierte Systeme, entkoppelt von jedem Eigensinn ihrer Anwender*innen.

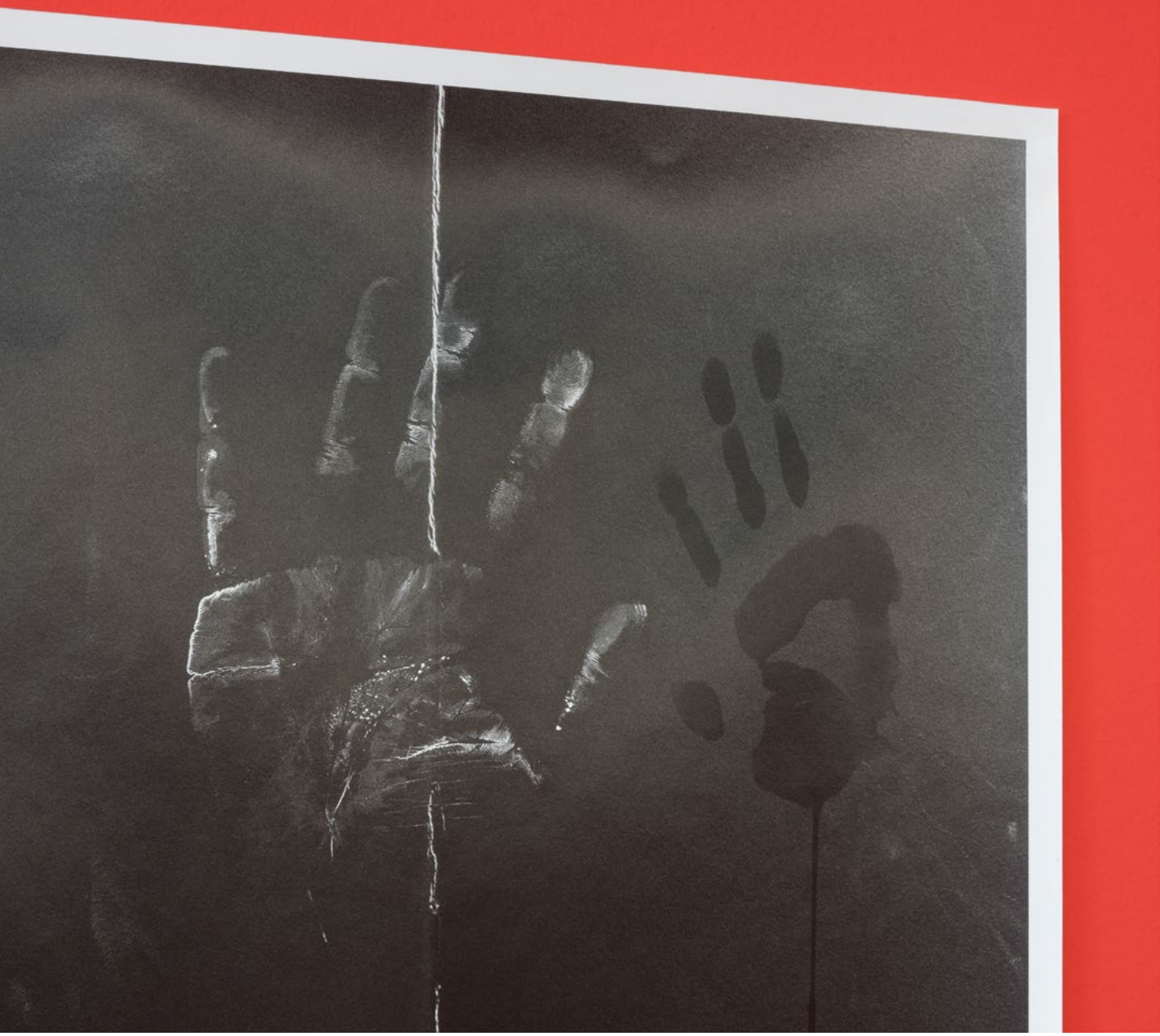
Ganz anders verhält es sich in Martin Ruckerts fotografischer Vermessung dieses Ortes. In 32 Silbergelatine-Abzügen, die ohne Rahmen auf einer rot gestrichenen Wand

montiert sind, detailliert er ein klassisches Verfahren der analogen Fotografie: Aus einem belichteten Film wird ein Negativ, dann ein Positiv. Die Darstellung dieses Prozesses bleibt in *Baryt 2.57* jedoch fern jeder fotografischen Didaktik. Betrachtet man das eingangs beschriebene Diptychon, wird schnell deutlich, dass es sich hier nicht um eine ideale, funktional optimierte Dunkelkammer handelt. Im Gegenteil, die Spuren der hier arbeitenden Person (Ruckert selbst) sind schwer zu übersehen. Nicht nur halten sich Laborutensilien und persönliche Gegenstände zahlenmäßig die Waage – zwei Objekte aus der letzteren Kategorie sind besonders betont, folgt ihre Abbildung doch einer gänzlich eigenen Logik. Die Kopfhörer im linken und das Feuerzeug im rechten Bild waren offenbar nicht im Raum präsent, als die Szene mit der Kamera aufgenommen wurde. Sie sind nicht als Teil des Negativs auf das lichtempfindliche Papier projiziert, sondern wurden während der Vergrößerung direkt darauf gelegt. Als Schattenrisse fügen sie sich proportional ein, wirken dabei aber seltsam entrückt. Zum Prozess der Bildproduktion in der Dunkelkammer, so insistieren diese Fotogramme, gehört mehr als bloße technische Präzision. Untrennbar damit verwoben sind im gleichen Maße die individuellen Entscheidungen, Gewohnheiten und Eigenarten der Fotograf:in – Musik im Ohr, Tabak für die Pausen. Die fotogrammatischen Interventionen weisen aber nicht nur darauf hin, dass das Ergebnis der Dunkelkammerarbeit stets von den ausführenden Menschen abhängt; sie irritieren auch die Präzision des Abzugs und legen eine paradoxe Struktur offen: Auf dem Abzug erscheint die Dunkelkammer einerseits als Abbild, während sie sich zugleich als Spur des Entstehungsprozesses einschreibt. Es entsteht ein Bild, das die Bedingungen seiner Sichtbarkeit in sich trägt.

Schleifen, Iterationen und Überlagerungen – bisweilen geisterhafte Erscheinungen und Wiederkehren – sind so auch die bestimmenden Stilmittel, die Ruckert nutzt, um eine Diagrammatik seiner Arbeit in der Dunkelkammer zu entwerfen: Ein Abzug zeigt eine Fotoschale. Entwickler und Fixierbad finden sich darin jedoch nicht in flüssiger Form, sondern sind nur in den fotografierten Behältnissen auf einem ausentwickelten Abzug zu sehen. Ein weiteres Motiv zeigt eine Schublade, die randvoll mit Probestreifen

gefüllt ist. Zu sehen sind Fragmente. Zwischenstufen von Bildern, die an anderer Stelle im Ausstellungsraum in ihrer finalen Form zu finden sind. Ein dritter Abzug zeigt prominent den Abdruck einer nassen Hand, der von der Wand der Dunkelkammer abfotografiert wurde. Gesteigert wird dieser fotografische Index durch einen ganz unmittelbaren. Ein weißer Abdruck, entstanden dadurch, dass Ruckert seine in Fixierbad getränkte Hand auf das Fotopapier gelegt hat, vervollständigt das Händepaar. So fährt die Serie fort. Selbstgebaute Werkzeuge werden zum Gegenstand von kontrastreichen Fotogrammen. Vergrößerungsapparate erscheinen mal in geometrischer Strenge, mal vermenschlicht als Gesicht. Auf einem überbelichteten Blatt Fotopapier, das zum Trocknen an der schwarzen Wand der Dunkelkammer hängt, erscheint die Reflexion des Fotografen als leuchtende, geisterhafte Figur. Die Dunkelkammer wird zu einem geschlossenen System, das auf die Bedingungen der fotografischen Bildproduktion befragt wird. Stets schauen wir gleichzeitig auf und durch Bilder. Immer wieder stellt die Serie das langlebige Versprechen der Fotografie, ein Fenster zur Welt zu sein, auf die Probe. Konsequenterweise wird in einem der wenigen Momente, in denen die Außenwelt Eingang in den abgeschlossenen Raum der Dunkelkammer findet, die Bildhaftigkeit der Fotografie besonders betont. Der Ausschnitt einer wolkigen Himmelspartie ist klar durch die ausfasernden Ränder des zerrissenen Papiers begrenzt. Perspektive und räumliche Logik geraten ins Wanken. Die Wolken schwimmen im Wasserbad und werden zugleich von oben beregnet.

Mit seiner fotografischen Analyse der Dunkelkammer reiht sich Martin Ruckert in eine Tradition künstlerischer Reflexionen ein, die die Fotografie mit ihren eigenen Mitteln untersuchen. Insbesondere die Folkwang Universität der Künste, an der sich die Dunkelkammer mit der Raumbezeichnung Baryt 2.57 befindet, zählt zu ihren Alumni einen prominenten Vertreter einer *Bildanalytischen Photographie*. Schon Timm Rauterts zwischen 1968 und 1974 entstandene Werkgruppe dieses Namens suchte eine «Grammatik der Fotografie» zu entfalten. Diese Medienreflexion prägte anderenorts Ugo Mulas in seinen *Verifiche*

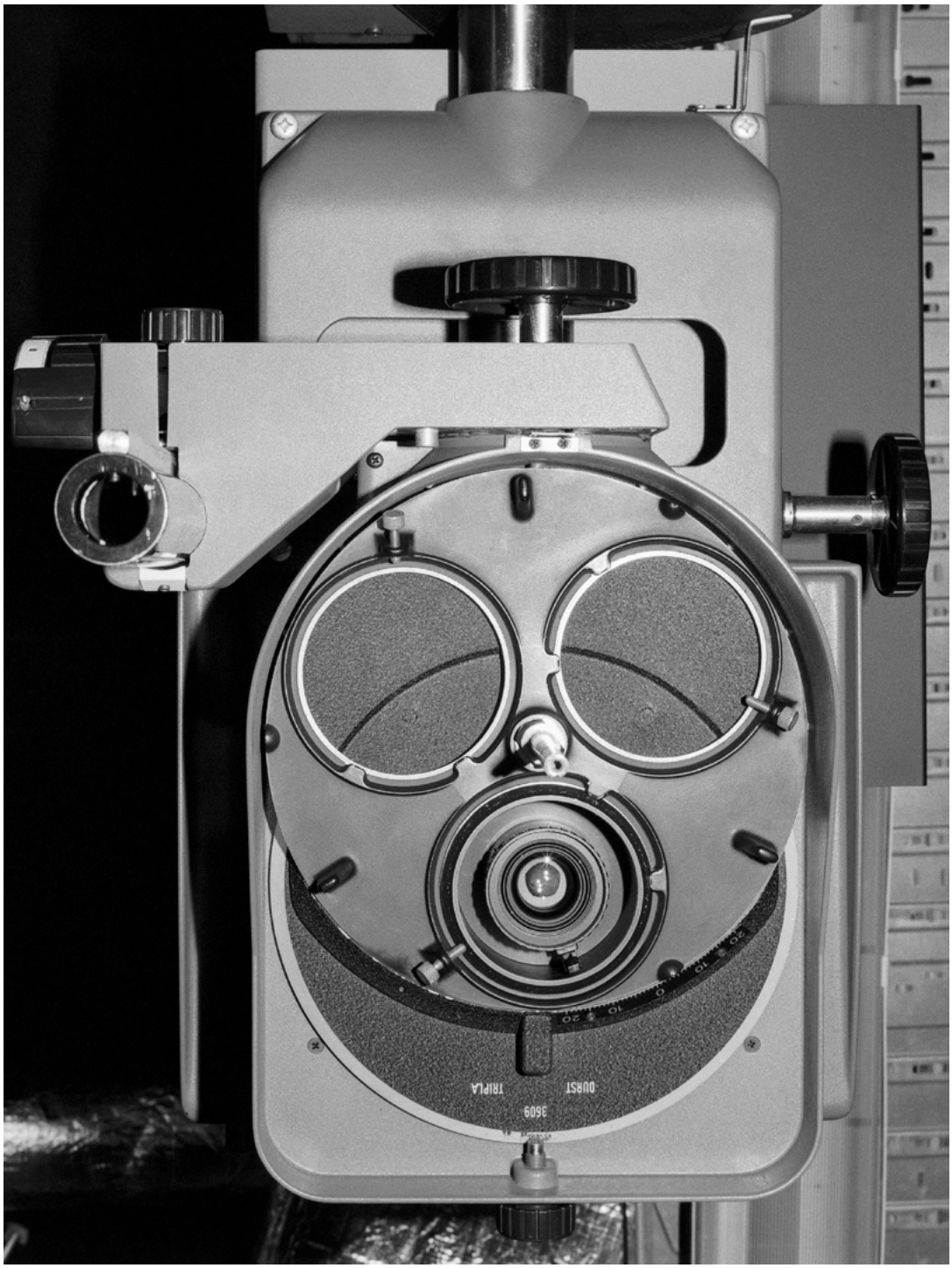


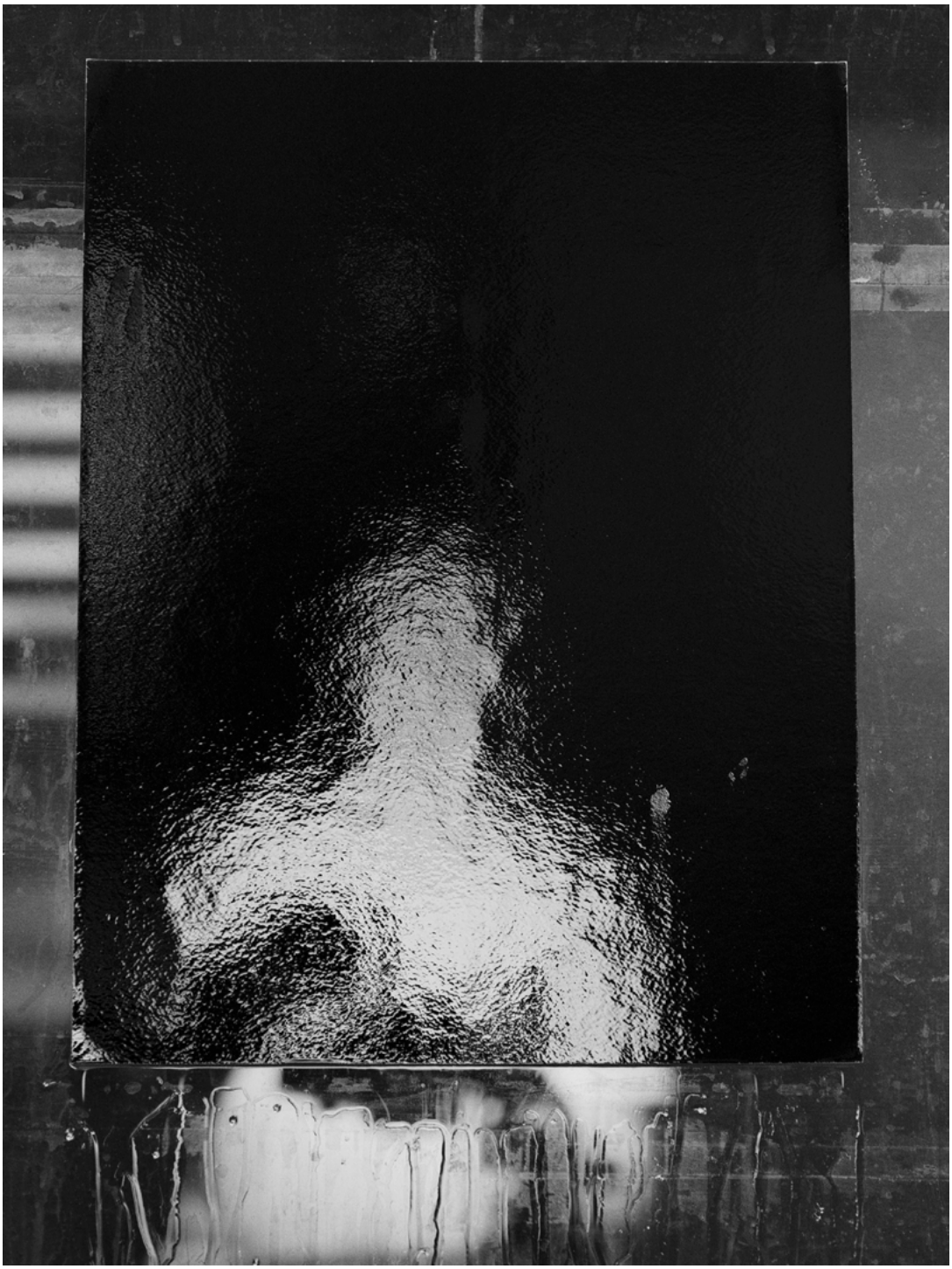
(1968–1972), vor deren «Prüfungsanordnungen» Ruckert erkennbar eine Verneigung vollzieht.

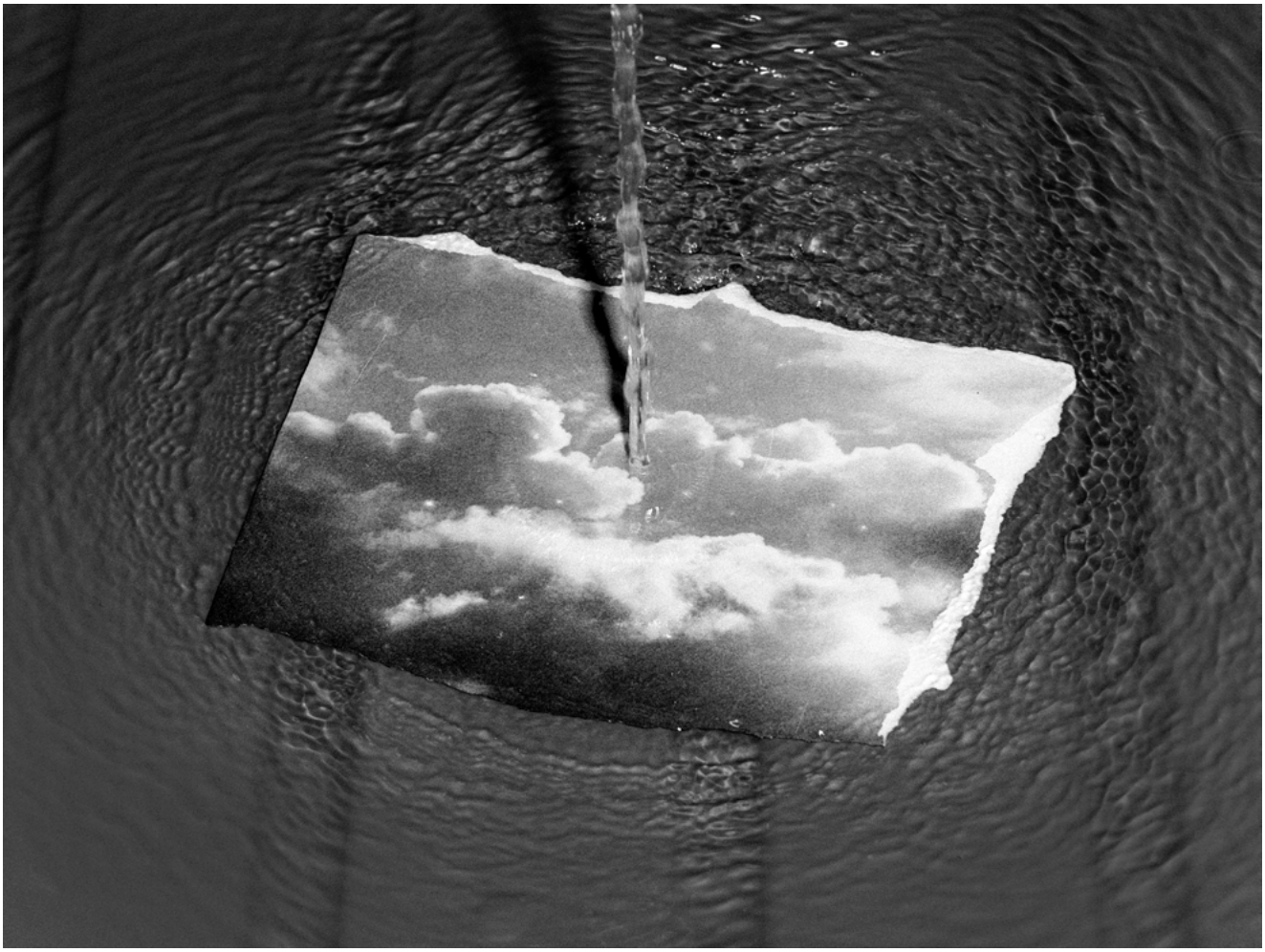
Im Sinne einer solch selbstreflexiven Fotografie präsentiert *Baryt 2.57* die Dunkelkammer als epistemischen Raum. Der Ort, an dem latente Bilder sichtbar werden, ist nie eine Produktionsstätte allein von fotografischen Objekten, sondern immer auch ein Ort der Produktion von Wissen – in Fotografien und über die Fotografie, über Bedingungen ihrer Sichtbarkeit, über Kontrolle und Selektion des Wahrnehmbaren.

Es ist kaum ein Zufall, dass Ruckert diese Dimension der Dunkelkammer zu einem Zeitpunkt besonders thematisiert, an dem sich die analoge Fotografie zum Residualmedium sedimentiert. Gerade jetzt, wo sie im Alltag der meisten Menschen von einer digitalen Bildproduktion abgelöst wurde, gewinnt die Frage nach den technischen und materiellen Voraussetzungen fotorealistischer Bilder neue Dringlichkeit. Während sich der Glaube an das privilegierte Verhältnis fotografischer Bilder zur sichtbaren Welt hartnäckig hält, wird aus der analogen Dunkelkammer mit Blick auf digitale Fotografien und KI-generierte Bilder schnell eine Blackbox, deren Algorithmen kaum mehr nachvollziehbar sind. Indem Martin Ruckert in *Baryt 2.57* die Mechanismen der analogen Fotografie untersucht, stellt er implizit auch die Frage, wie zukünftig die Entstehungsbedingungen fotografischer Sichtbarkeit offengelegt werden können – oder ob sie endgültig in der opaken Struktur algorithmischer Prozesse verschwinden. Die Geister, die den Raum *Baryt 2.57* bevölkern, so lässt sich erahnen, werden diese Bilder noch auf lange Zeit heimsuchen.

Werkangabe
«Baryt 2.57», 2024.
26 Silbergelatine-Abzüge, verschiedene Größen.
6 Fotogramme, je 40 × 30 cm.


3609
DUBST
TRIPLA





Martin Ruckert, geb. 1992 in Oschatz und wuchs in der ostdeutschen Provinz auf. Später lebte er in Leipzig und studierte Kultur- und Medienpädagogik an der FH Merseburg, wo er 2021 mit einem Bachelor of Arts abschloss. Seit Oktober 2021 lebt er in Essen, wo er an der Folkwang Universität der Künste im Masterprogramm Photography Studies and Practice studierte, welches er im September 2024 abschloss.

Malte Radtki, geb. 1985 in Marburg. 2021 Bachelor of Arts Fotojournalismus und Dokumentarfotografie, Hochschule Hannover. 2024 erhielt er seinen Master of Arts im Programm Photography Studies and Research an der Folkwang Universität der Künste, Essen. Seine Masterarbeit wurde 2025 mit dem Gisèle-Freund-Preis für Theorie und Geschichte der Fotografie ausgezeichnet.

Impressum

Photography Masters II erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 24. Januar bis 27. April 2025 im Museum Folkwang, Essen

Projektkonzeption und künstlerische Leitung
Prof. Elke Seeger, Thomas Seelig
Herausgeber*innen
Folkwang Universität der Künste, Museum Folkwang
Gestaltung
Kai Behrendt
Dokumentationsfotografien
Samuel Solazzo
Werkfotografien
Martin Ruckert
Textbeitrag
Malte Radtki
Begleitet von
Francisco Vogel
Jury
Dr. Inke Arns, Direktorin des HMKV Hartware MedienKunstVerein, Prof. Elke Seeger, Lehrstuhl Fotografie & Konzeption, Folkwang Universität der Künste, Thomas Seelig, Leiter der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, und Francisco Vogel, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Theorie und Geschichte der Fotografie, Folkwang Universität der Künste.

© 2025 Folkwang Universität der Künste, Museum Folkwang
© 2025 Fotografien und Texte bei den Autor:innen

Folkwang Universität der Künste

Museum Folkwang

Förderer
Folkwang-Museumsverein e.V., Gesellschaft der Freunde und Förderer der Folkwang Universität der Künste e.V., Johanna und Marc Steinbach

Folkwang MUSEUMSVEREIN

GESELLSCHAFT DER FREUNDE UND FÖRDERER DER FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE E.V.

Mit der Reihe *Photography Masters* präsentieren die Folkwang Universität der Künste und das Museum Folkwang eine Ausstellungsreihe, die sechs Studierende des Masterstudiengangs «Photography Studies and Practice» der Folkwang Universität der Künste nominiert und von einer Jury für eine jährliche Ausstellung im Museum Folkwang auswählt. Begleitet werden die künstlerischen Positionen mit Texten von Studierenden des benachbarten Masterstudiengangs «Photography Studies and Research».