

# Lentos Kunstmuseum Linz

## Spuren der Wirklichkeit

### 200 Jahre Fotografie aus den Sammlungen der Museen der Stadt Linz

Vor rund 200 Jahren gelang es dem Erfinder Joseph Nicéphore Niépce, den Blick aus seinem Arbeitszimmer dauerhaft auf einer beschichteten Zinnplatte zu fixieren. Dieses Ereignis gilt heute als eine der Geburtsstunden der Fotografie. Anlässlich dieses Jubiläums versammelt die Ausstellung *Spuren der Wirklichkeit* im Lentos Kunstmuseum Linz Werke unterschiedlicher Zeitperioden aus den Sammlungen der Museen der Stadt Linz und richtet den Blick auf die vielfältigen künstlerischen, technischen und materiellen Dimensionen der Fotografie.

Die Ausstellung, kuratiert von Sarah Jonas, widmet sich in fünf Kapiteln – *Der Apparat, Das Licht, Das Material, Die Referenz* und *Die Zeit* – den zentralen Bedingungen fotografischer Bildproduktion. Gezeigt werden knapp 150 Exponate aus den Sammlungen der Museen der Stadt Linz, darunter historische und zeitgenössische Fotografien, Kameras und Fotogeräte, Fotogramme, Collagen und Installationen. Die Schau umfasst Arbeiten aus nahezu zwei Jahrhunderten Fotografiegeschichte: Das früheste gezeigte Werk entstand um 1839, die jüngste Arbeit wurde 2025 realisiert.

„Fotografie war immer eng mit technischen Entwicklungen verbunden, gleichzeitig war sie von Beginn an ein künstlerisches Experimentierfeld. Das 200-jährige Jubiläum bietet Anlass, die Geschichte und Gegenwart des Mediums anhand der umfangreichen Sammlungsbestände der Museen der Stadt Linz zu betrachten und zugleich seine anhaltende Relevanz sichtbar zu machen“, so Hemma Schmutz, Direktorin des Lentos Kunstmuseum Linz.

„Die Ausstellung geht von der Frage aus, welche grundlegenden Bedingungen Fotografien, unabhängig von ihrer Entstehungszeit, miteinander verbinden. Historische und zeitgenössische Arbeiten werden nicht nur gegenübergestellt, sondern in einen offenen Dialog gebracht. Gerade in einer Gegenwart, in der digitale Bildproduktion das Verständnis von Fotografie zunehmend verändert, erscheint es notwendig, sich erneut mit den materiellen, technischen und referenziellen Grundlagen des Mediums auseinanderzusetzen“, so Kuratorin Sarah Jonas.

Die Schau beginnt mit dem Kapitel *Der Apparat*, das das Wechselspiel von technischer Entwicklung und bildhaftem Ausdruck in den Fokus rückt sowie das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und dem Einfluss der Kamera beleuchtet. Hier treffen historische Kameras auf Fotografien, die den Apparat selbst zum Bildgegenstand machen – darunter eine wandfüllende Aufnahme aus dem Atelier des Linzer Fotografen Wolfgang Pflanz, die den fotografischen Arbeitsraum zum Ausgangspunkt des Rundgangs macht. Weitere Positionen zeigen, wie Künstler:innen die Rolle der Technik für ihren künstlerischen Ausdruck reflektieren. In der Serie *Interferenzen* untersucht Felix-Benedikt Sturm technische Komponenten digitaler Fotografie. Sophie Thun behandelt in ihrer Arbeit analoge Fotografie als Zusammenspiel von Körper, Raum und Produktionsprozess – dabei tritt sie als aktive Produzentin auf und legt die technischen und prozessualen Bedingungen ihrer Arbeit offen.

**29.05. bis 16.08.26**



# Lentos Kunstmuseum Linz

*Das Licht* zählt zu den grundlegenden Voraussetzungen der Fotografie und ist bereits im Begriff selbst eingeschrieben (griechisch *phōs/phōton*) – sowohl analoge als auch digitale Verfahren beruhen auf der Aufzeichnung und Verarbeitung davon. Als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel eröffnet Licht darüber hinaus ein breites Spektrum visueller Möglichkeiten. Im Ausstellungsabschnitt dazu sieht man Fotogramme, experimentelle Dunkelkammerarbeiten, abstrakte Lichtzeichnungen und zeitgenössische Positionen, die Licht als bildbestimmendes Element einsetzen. Besonders deutlich wird dies in den kamerалosen Fotogrammen von László Moholy-Nagy, Man Ray oder Waltraud Palme. Heinrich Heidersbergers Rhythmogramme übersetzen Lichtspuren in abstrakte Linienformationen, *Every Shade an Image 9* von Katharina Gruzei setzt Blitzlicht als atmosphärisches und räumliches Gestaltungsmittel ein.

*Das Material* widmet sich der Vielfalt fotografischer Verfahren und ihrer jeweiligen Materialität. Kaum ein anderes Medium kennt eine vergleichbare Bandbreite technischer Prozesse und Bildträger – das Kapitel versammelt Daguerreotypien, Ambrotypien, Ferrotypien, Albumin- und Salzpapierabzüge ebenso wie Cyanotypien, Bromöldrucke oder Fotografien auf Porzellan und macht damit jene Vielfalt fotografischer Verfahren sichtbar, die sich im Spannungsfeld von Wettbewerb und Experiment entwickelten. Zeitgenössische Künstler:innen setzen historische Techniken digitalen und hybriden Produktionsweisen gegenüber, zugleich wird die Fotografie selbst zum bearbeitbaren Objekt: Shirin Neshat, Ingeborg G. Pluhar oder Caroline Heider machen durch Schnitte, Faltungen oder Überlagerungen die Materialität des fotografischen Bildes sichtbar.

Das Kapitel *Die Referenz* beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit und zeigt, wie fotografische Bilder seit ihren Anfängen als Spur oder Abdruck der Realität verstanden wurden, zugleich jedoch schon früh durch Retuschen, Inszenierungen und Eingriffe konstruiert wurden. Edward Steichens ikonische Fotografie *Rodin – Der Denker* zählt zu einem bedeutenden Beispiel, in dem er zwei Negative zugunsten einer künstlerischen Bildidee miteinander kombinierte. Die ausgestellten Arbeiten zeigen, wie Künstler:innen den referenziellen Charakter fotografischer Bilder immer wieder verschoben oder unterlaufen haben – von Herbert Bayers Fotomontagen bis zu computergenerierten Bildwelten von Julie Monaco. Arbeiten von Olena Newkryta, VALIE EXPORT oder Anita Witek thematisieren fotografische Spuren, mediale Bildstrukturen und die Konstruktion von Wirklichkeit. Vor dem Hintergrund digitaler Bildbearbeitung, algorithmischer Bildproduktion und künstlicher Intelligenz gewinnen diese Fragen erneut an Aktualität.

Das letzte Kapitel *Die Zeit* behandelt unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit, die der Fotografie eingeschrieben sind: Der Zeitpunkt der Aufnahme, der im Bild eingefangen ist, der Moment der Betrachtung oder die Belichtungszeit. Gezeigt werden historische Dokumentationsfotografien ebenso wie Arbeiten, die Zeit als Dauer, Erinnerung oder Spur verhandeln. Fotografien von Édouard-Denis Baldus verweisen auf die frühe Funktion des Mediums als Instrument der Dokumentation und Bewahrung. Die Arbeiten der Magnum-Fotografin Inge Morath fangen im Sinne einer von humanistischen Idealen geprägten Nachkriegsfotografie, einen besonderen Augenblick bildhaft ein. Huda Takriti verwendet in ihrer Rauminstallation Fotografien aus dem eigenen Familienarchiv und stellt die Frage, wie viele Erzählungen ein fotografisches Bild über seine sichtbaren Grenzen hinaus in sich tragen kann. Andere Positionen lösen sich bewusst von der Vorstellung des einzelnen, eingefrorenen Moments und machen in der Fotografie die Zeit selbst sichtbar: Inge Dick zeigt in ihren Bildtableaus subtile Veränderungen von Tages- und Jahreslicht, während Estefanía Peñafiel Loaiza mit Langzeitbelichtungen von Überwachungsvideos arbeitet, wodurch die Menschen in den Bildern verschwinden.

*Spuren der Wirklichkeit* ist von 29. Mai bis 16. August 2026 im Lentos Kunstmuseum zu sehen. Begleitend zur Ausstellung finden Workshops, Führungen und Dialogformate statt, darunter ein Workshop zu historischen Fotografietechniken mit Restaurator Andreas Gruber sowie eine Dialogführung mit Rainer Iglar (Fotograf Salzburg) und Kuratorin Sarah Jonas.

**29.05. bis 16.08.26**



# Der Apparat

**„Fotografie ist kein unwillkürlicher Reflex wie der Herzschlag. Sie entstand aus Jahrhunderten wissenschaftlicher Forschung, die in der Entwicklung einer Maschine und einer Methode mündeten, welche über einzigartige Möglichkeiten der Bilderzeugung verfügen.“**

(Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, 1941)

Wie kein anderes Medium ist die Fotografie seit ihren Anfängen untrennbar mit den technischen Voraussetzungen ihrer Herstellung verbunden. Entsprechend ist ihre Geschichte auch eine Geschichte ihrer Apparate und des Versuchs, deren Spielräume zu erweitern, zu reflektieren und zu hinterfragen.

Während die Fotografie heute aus einer breiten Palette an analogen und digitalen Möglichkeiten schöpft, lag der Fokus des 19. Jahrhunderts vor allem darauf, die junge Technik stetig zu optimieren: Belichtungszeiten wurden verkürzt, das Bild mittels verfeinerter Optik geschärft und die Handhabe der Apparate vereinfacht. Jeder kameratechnische Durchbruch veränderte auch die Bildproduktion. So eröffnete die Einführung der Leica-Kleinbildkamera 1925 neue Formen des visuellen Ausdrucks, indem ihr kompaktes Format spontane Momentaufnahmen und ungewöhnliche Perspektiven begünstigte. Im Bewusstsein dieser Zusammenhänge reflektierten Künstler:innen in ihren Werken immer wieder auch über die Rolle der Technik für ihren künstlerischen Ausdruck – nicht zuletzt, indem sie diese selbst zum Bildmotiv erhoben.

Von Beginn an begleitet das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und dem Einfluss der Kamera auf die Bildfindung auch den fototheoretischen Diskurs. In seinem Werk „Für eine Philosophie der Fotografie“ (1983) beschrieb der Medientheoretiker Vilém Flusser dieses Verhältnis mit folgenden Worten: „Der Fotoapparat ist programmiert, Fotografien zu erzeugen, und jede Fotografie ist eine Verwirklichung der im Programm des Apparats enthaltenen Möglichkeiten.“ Demgegenüber betonten Fotograf:innen in Selbstporträts ihre gestalterische Autor:innenschaft, indem sie die Kamera – als Werkzeug oder Verlängerung des eigenen Blicks – explizit mit ins Bild rücken.

**Felix-Benedikt Sturm, *Ohne Titel [260520 take (3) III]* und *Ohne Titel [260520 take (8) III]*, aus der Serie *Interferenzen*, 2020**

In der Serie *Interferenzen* untersucht Felix-Benedikt Sturm die Fotografie selbst als technisches System. Ausgangspunkt sind Bauteile aus der Kamera- und Bildproduktion, wie etwa Bildsensoren. Sturm entnimmt diese Elemente aus ihrem Funktionszusammenhang und präpariert sie für die fotografische Aufnahme. Unter kontrollierter Beleuchtung werden ihre mikroskopischen Strukturen sichtbar gemacht und mit hochauflösenden Scans weiterverarbeitet.

Die dabei entstehenden Bilder thematisieren die Bedingungen des Sehens selbst. Interferenzen, Farbspektren und Rastereffekte werden zum eigentlichen Bildinhalt. So wird die Fotografie nicht als Abbild, sondern als ein technisches System sichtbar, das Licht misst, übersetzt und dabei eigene Bildräume erzeugt.

**Sophie Thun, *Friedrichstraße 12 (Graphisches Kabinett)*, 30.4.–25.06.2020, KJ, 2020**

Die Arbeit entstand im Rahmen einer Ausstellung im Grafischen Kabinett der Wiener Secession, für die Sophie Thun ihre Dunkelkammer und damit die Werkproduktion selbst in die Ausstellungsräume verlagerte. In der dabei entstandenen Werkserie untersucht sie die Bedingungen analoger Fotografie als Zusammenspiel von Körper, Raum und institutionellem Kontext. Durch das Zerschneiden und Neuverknüpfen von Negativen entstehen Bildkonstellationen, in denen Körperposen miteinander in Beziehung treten und sich als konstruiert erweisen. Die Künstlerin tritt dabei als aktive Produzentin auf: Mit Selbstauslöser und souveränem Blick demonstriert sie ihre Kontrolle über den Bildprozess und unterläuft voyeuristische Lesarten weiblicher Nacktheit. Zugleich legt Thun die technischen und prozessualen Bedingungen ihrer Arbeit offen. Fotografie erscheint als materielles Verfahren, in dem auch ihre Hände als Spuren der Herstellung sichtbar werden und den Körper als handelndes Medium im Bild verankern.

**29.05. bis 16.08.26**



# Das Licht

Als ontologische Grundbedingung wurde das Licht (griechisch *phōs/phōton*) namensgebend für die Fotografie selbst. Der Begriff *photography* ist erstmals 1839 belegt und wird dem englischen Erfinder John Herschel zugeschrieben. Auch andere Bezeichnungen des 19. Jahrhunderts, wie Heliographie (Sonnenszeichnung), Skiagraphie (Schattenzeichnung) oder Lichtbildnerei, verweisen auf diese unabdingbare Verbindung zum Licht. In der analogen Fotografie ist es Auslöser chemischer Prozesse, in der digitalen Praxis trifft es wiederum auf Sensoren, deren Pixel Helligkeitswerte messen und in elektrische Signale übersetzen.

Besonders unmittelbar zeigt sich diese Verbindung im kameralosen Verfahren des Fotogramms, bei dem Objekte ihre Umrisse auf lichtempfindlichem Papier hinterlassen. Obwohl das chemische Prinzip bereits im 18. Jahrhundert bekannt war, gelang erst in den 1830er Jahren die dauerhafte Fixierung dieser Abdrücke. Die „fotogenische Zeichnung“, wie ihr Erfinder Henry Fox Talbot sie nannte, kann als ein Vorläufer des Fotogramms der klassischen Moderne gelesen werden, wenngleich sich deren Vertreter:innen aus gänzlich anderen Beweggründen dafür interessierten. Fotograf:innen der Nachkriegszeit führten die abstrakten Entwicklungen des Mediums fort, indem z. B. mechanische Apparaturen Lichtspuren zogen, die sich in mathematisch strukturierten Linienformationen auf dem Trägermedium einschrieben.

Als bewusst eingesetztes Gestaltungselement eröffnet das Licht auch abseits der abstrakten Fotografie ein breites Spektrum visueller Möglichkeiten: So erprobten Fotograf:innen im Kontext des Neuen Sehens gezielt das Wechselspiel von Licht und Schatten, um Dynamik, Perspektive und Abstraktion zu steigern. Zeitgenössische Künstler:innen nutzen Kunst- und Blitzlicht, um Atmosphären zu erzeugen und mit Sehgewohnheiten zu brechen. Und auch im Entwicklungsprozess in der Dunkelkammer kann Licht zu einem experimentellen Werkzeug werden, wenn etwa mit der Technik der Solarisation das Bild verfremdet und Tonwerte umkehrt werden.

## László Moholy-Nagy, *Fotogramm*, 1925 (Abzug 1973)

Der ungarische Künstler László Moholy-Nagy zählt zu den zentralen Protagonist:innen der experimentellen Fotografie am Bauhaus. Als wichtiger Vertreter des Neuen Sehens gab er der Technik des Fotogramms 1925 ihren Namen und beschrieb seine Faszination an deren unmittelbarem Ausdruck mit folgenden Worten: „Das Alltägliche wächst hier durch die Neuverwendung des Materials ins Rätselhafte.“

Die experimentellen Fotogramme entstanden ohne Kamera durch direkte Belichtung lichtempfindlicher Materialien. Das Licht war für Moholy-Nagy ein „neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton“. Maßgeblich beteiligt an seinen Experimenten war die Fotografin und Publizistin Lucia Moholy, deren technische Präzision und fotografisches Wissen wesentlich zur Entwicklung der Fotogramme beitrugen. Gemeinsam erschlossen sie in einer „symbiotischen Arbeitsgemeinschaft“ das Licht als autonomes Gestaltungsmittel und erweiterten die Fotografie um eine grundlegende, medienreflexive Dimension.

Zeitgleich experimentierte auch Man Ray mit kameralosen Verfahren, die er als *Rayographs* bezeichnete. Diese parallel entwickelten Ansätze verdeutlichen die internationale Suche der Avantgarde nach neuen fotografischen Ausdrucksformen jenseits traditioneller Abbildfunktionen.

## Alexander Rodtschenko, *Auswahl aus der Mappe Schwarz und Weiß*

Der russische Avantgarde-Künstler Alexander Rodtschenko zählt zu den großen Erneuerern der Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als er 1924 zu fotografieren begann, neigte er die Horizontlinie und entwickelte die Diagonale als Kompositionselement. Diese bestimmte fortan seine fotografische Handschrift. Ganz im Sinne des Neuen Sehens nutzte er harte Kontraste, extreme Auf- und Untersichten sowie stürzende Linien, um eine dynamische Bildordnung zu erzeugen, mit der die menschliche Wahrnehmung aus alten ästhetischen Einschränkungen befreit werden sollte. Besonders das Licht wird in seinen Fotografien zum formbildenden Element, das Körper und Raum fragmentiert und neu organisiert.

**29.05. bis 16.08.26**



# Lentos Kunstmuseum Linz

## Heinrich Heidersberger, *Conchoide* und *Figaro*, Rhythmogramme, 1962–63

Das abstrakte Rhythmogramm veranschaulicht die Verschmelzung von fotografischer Technik, Naturwissenschaft und künstlerischer Imagination. Mit dem von Heidersberger eigens entwickelten Rhythmogrammen entstanden mittels vier gekoppelter Pendel komplexe Lichtspuren, deren Variation von Frequenz, Phase und Amplitude zu räumlich wirkenden Bildgefügen führte. Damit reduzierte Heidersberger das Foto auf seine Grundbestandteile: Licht und lichtempfindliches Material.

Die Werke gelten als Beitrag zur sogenannten Generativen Fotografie der 1960er Jahre, die Bilder frei von Symbolismus und Realismus schaffen wollte. Mit ihrem Interesse an Numerik, Systemen und Apparaten als schöpferischer Instanz kann sie als ein Bindeglied zu den datenverarbeitenden Bildsystemen unserer Gegenwart gelesen werden.

## Katharina Gruzei, *Every Shade an Image 9*, 2020

In der Werkserie *Every Shade an Image* nutzt Katharina Gruzei den Kamerablitz als zentrales Gestaltungsmittel, das Figuren und Vegetation abrupt aus der Dunkelheit herauslöst. Das grelle Kunstlicht erzeugt harte Kontraste und tiefe Schattenzonen, die als Leerstelle fungieren und den Bildraum öffnen. In Anlehnung an den postkolonialen Theoretiker Homi K. Bhabha wird die Fotografie so zum „Dritten Raum“, in dem Identität als etwas Fluides verhandelt wird. Sichtbarkeit und Entzug, Zeigen und Verbergen überlagern sich und bewirken ein Changieren der Wahrnehmung, das die Betrachtenden aktiv in die Bedeutungsproduktion einbindet.

**29.05. bis 16.08.26**



# Das Material

Ambrotypie, Cyanotypie, Daguerreotypie, Ferrotypie oder Kalotypie – die Fotografie kennt eine Vielzahl fotografischer Verfahren und ein jedes ist von einer ganz eigenen Materialität geprägt. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich das Medium in einem dichten Netzwerk aus wissenschaftlichem Wettbewerb und technischem Experiment. Unterschiedliche Akteur:innen arbeiteten parallel an Lösungen, das durch Licht erzeugte Bild dauerhaft zu fixieren und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die daraus hervorgegangenen Verfahren unterschieden sich nicht nur in ihrer technischen Ausführung, sondern auch in der physischen Erscheinung: Papierabzüge standen neben Bildern auf Glasplatten, versilberten Kupferplatten oder dünnen Eisenblechen. Historische Sammlungen – wie etwa jene des Nordico Stadtmuseum – machen die vielfältige Materialität fotografischer Bilder sichtbar.

Zeitgenössische Künstler:innen greifen heute ganz gezielt auf historische Techniken der Fotografie zurück. Als Gegenstück zu digitalen und hybriden Produktionsweisen erfährt etwa die Cyanotypie eine Neubewertung. Der künstlerische Umgang mit dem fotografischen Material beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Wahl eines bestimmten Verfahrens, sondern umfasst ebenso physische Eingriffe in das Bild. Durch Schneiden, Falten, Überzeichnen oder Montieren wird die Fotografie als Objekt in seiner Materialität erfahrbar.

## **Mathilde ter Heijne, *Woman\* to Go*, 2003–11**

Die Installation macht Leerstellen feministischer Geschichtsschreibung sichtbar. Postkarten mit Frauen\*porträts aus der Frühzeit der Fotografie, von 1839 bis in die 1920er Jahre, können von den Besucher:innen ausgewählt und mitgenommen werden. Die Abgebildeten bleiben anonym; ihre Namen und Biografien gingen verloren oder wurden nie festgehalten. Den Fotografien sind auf der Rückseite Lebensgeschichten anderer Frauen\* beigefügt, deren fragmentarische Überlieferung auf strukturelle Ausschlüsse verweist. In der Ausstellung tritt das Kunstwerk in Dialog mit historischen Frauen\*porträts aus den Fotosammlungen des Lentos und Nordico.

## **Birgit Jürgenssen, *Ranking*, 2000**

Das Werk zeichnet sich durch einen experimentellen Umgang mit dem fotografischen Material aus. Ausgangspunkt sind Jürgenssens Aufnahmen ringender Frauenkörper, die 1984 im Kontext eines Aktkurses an der Akademie der bildenden Künste in Wien entstanden. Die Künstlerin übertrug die Fotografien auf transparente Overheadfolien, um sie anschließend mit Badegel zu übergießen. Dadurch entstanden Überlagerungen, in denen Körper und Flüssigkeit visuell ineinanderfließen. Die Projektion wurde von Jürgenssen fotografiert und auf Leinwand gedruckt.

## **Julia Margaret Cameron, *Marie Spartali als ‚Die kaiserliche Eleonore‘*, 1868**

Die aus Großbritannien stammende Julia Margaret Cameron war eine der zentralen Figuren der frühen Kunstfotografie des 19. Jahrhunderts. Sie war für ihre inszenierten Porträts mit erzählerischer, oft literarischer oder allegorischer Ausrichtung bekannt. Durch den Einsatz von Weichzeichnern erhalten die Bilder ihr malerisches Erscheinungsbild und zeugen von Camerons Experimentierfreude mit dem damals noch jungen Medium. Die Fotografie zeigt Marie Spartali Stillman, eine Malerin im Umfeld der Präraffaeliten, in historischem Kostüm inszeniert.

**29.05. bis 16.08.26**



**Caroline Heider, *Sitzkiste*, aus der Serie *d'Ora-Benda – Frau Scherkamp-Redlhammer*, 2013**

Caroline Heider arbeitete für ihre Serie mit Reproduktionen historischer Modefotografien aus dem Atelier d'Ora, einem der bedeutendsten Wiener Fotostudios der frühen Moderne. Es war für seine stilprägenden Porträts der Mode- und Kulturszene bekannt. Indem Heider das Motiv faltet, entstehen sichtbare Brüche und Verschiebungen im Bildraum. Diese destabilisieren die ursprüngliche Inszenierung von Körper und Pose und machen die Mechanismen fotografischer Darstellung kritisch sichtbar.

**Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *George Sand*, 1864 (Abzug 1876)**

Als Pionier der Porträtfotografie machte Nadar Aufnahmen von zahlreichen Intellektuellen, Künstler:innen und Schriftsteller:innen seiner Zeit. George Sand, eigentlich Amantine Lucile Aurore Dupin, gilt als eine der bedeutendsten französischen Schriftstellerinnen ihrer Epoche und wurde für ihr gesellschaftskritisches Werk sowie ihr selbstbestimmtes Auftreten bekannt. Das Porträt zeigt Sand in einer ruhigen, konzentrierten Pose und verzichtet weitgehend auf Inszenierung. Typisch für Nadar ist die Betonung von Ausdruck und Persönlichkeit anstelle von dekorativer Ausstattung. Die Reproduktion basiert auf einem Woodburytypie-Druck, einem frühen Verfahren des 19. Jahrhunderts zur originalgetreuen Reproduktion von Fotografien.



# Die Referenz

„Es heißt oft, die Maler hätten die Fotografie erfunden [...] Ich hingegen sage: nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des ‚Es-ist-so-gewesen‘ ist erst von dem Tag möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, die Emanation des Referenten.“

(Roland Barthes, *Die Helle Kammer*, 1980)

Seit ihrer Entstehung wird die Fotografie maßgeblich über ihre Beziehung zur Wirklichkeit definiert: Licht, das von einem Objekt reflektiert wird, trifft auf eine lichtempfindliche Oberfläche und hinterlässt dort eine Spur – ein Bild, das als Index der Welt gelesen wird. Diese Auffassung von Fotografie als „Spur“ oder „Abdruck“ prägt bis heute unseren Zugang zum Medium.

Demgegenüber zeigt die Geschichte des fotografischen Bildes, dass die Idee der unmittelbaren Referenz von Beginn an unterlaufen wurde. Bereits im 19. Jahrhundert retuschierten Fotograf:innen ihre Negative zugunsten einer bestimmten Bildidee. Die Vorstellung eines „neutralen Abdrucks“ der Realität erweist sich damit früh als Konstruktion. Besonders deutlich wird dies im Piktorialismus um 1900: Künstler:innen wie jene im Umfeld der Photo-Secession verstanden Fotografie explizit als schöpferisches Medium und lösten sich bewusst vom Anspruch der reinen Abbildung. Durch Weichzeichner, Verfahren wie den Bromöldruck oder die Montage mehrerer Negative entstanden Bildwelten, die sich an malerischen Traditionen orientierten.

Einen weiteren Bruch markierten die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts. Künstler:innen der Dada-Bewegung erhoben die Fotomontage zum Mittel radikaler Sinnverschiebung, die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern kritisch dekonstruiert. Fortgeführt im Surrealismus, wurden Dunkelkammerverfahren genutzt, um mit fotografischen Mitteln Bilder jenseits des Sichtbaren zu erzeugen. Diese Spannung zwischen indexikalischer Bindung und bewusster Unterbrechung der Referenz macht das Medium bis heute für Künstler:innen produktiv. Gleichzeitig thematisieren medienkritische Zugänge seit den 1970er Jahren sämtliche Fotografien als Konstrukte von Wirklichkeit, indem sie deren vermeintlichen Abbildcharakter hinterfragen.

Spätestens mit Einführung der digitalen Fotografie stand die Lesart des fotografischen Bildes als Index jedoch auf dem Prüfstand. Auch in der Gegenwart haben digitale Bearbeitungsprozesse, die algorithmische Bildproduktion und der Einsatz künstlicher Intelligenz das Medium erneut unter Zugzwang gebracht, seine Identität zu redefinieren.

## Edward Steichen, *Rodin – Der Denker*, 1902 (Abzug 1906)

Im Jahr 1900 reiste der in den USA lebende Edward Steichen nach Europa und stellte sich dem französischen Künstler Auguste Rodin vor, dessen Kunst zu jener Zeit als Inbegriff der Moderne galt. Steichen arbeitete über ein Jahr an seiner Bildidee: Die Fotografie zeigt Rodin im Angesicht seiner Skulptur *Der Denker*. Im Hintergrund wird mit dem Monument von Victor Hugo ein weiteres bildhauerisches Werk Rodins sichtbar.

Die Fotografie wurde zu einer Ikone des Piktorialismus und 1906 in der einflussreichen Foto-Zeitschrift *Camera Work* reproduziert. Vertreter:innen dieses Stils verstanden die Fotografie als einen Spiegel persönlicher Erfahrungen, nicht als reproduzierbares Abbild der Wirklichkeit. Für seine Bildidee montierte Steichen zwei Negative zusammen und verlieh der Fotografie eine bewusst verschwommene, fast malerische Qualität.

29.05. bis 16.08.26



## **Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932**

Nach seinem Weggang aus dem Bauhaus Dessau, wo Herbert Bayer die Werkstatt für Druck und Reklame geleitet hatte, arbeitete er als Werbegrafiker in Berlin. Dort begann er ab 1929 intensiv mit der Fotomontage zu experimentieren. Dabei collagierte er Elemente bestehender Fotografien zu neuen Bildern, die er wiederum abfotografierte. Das Werk ist ein Selbstporträt des Künstlers, das mit seiner traumähnlichen Ästhetik an den Surrealismus anschließt.

## **Julie Monaco, *CS\_01/3*, 2003–04**

Die Bildwelten von Julie Monaco verweigern sich der Lesart einer Fotografie als Index, da ihre Motive vollständig am Computer entstehen: Mithilfe fraktaler Algorithmen und Renderingprozesse entwickelt die Künstlerin ihre erhabenen Naturlandschaften. Das digitale Bild wird anschließend im Labor als fotografischer Abzug ausgearbeitet. Erst in diesem letzten Schritt tritt die fotografische Technik in Erscheinung, ohne dass eine Kamera auf ein reales Geschehen verweist.

## **Olena Newkryta, *One Month on Skin*, 2018–19**

In ihrer Serie *One Month on Skin* beschäftigt sich die ukrainische Künstlerin Olena Newkryta mit dem indexikalischen Charakter von Fotografie in seiner unmittelbarsten Form: Sie bat Freund:innen, ein entwickeltes, jedoch unbelichtetes Stück Negativfilm für die Dauer eines Monats am Körper zu tragen. Das entstandene fotografische Werk ist nicht das Resultat von Lichteinwirkung, sondern von körperlichen Spuren wie Schweiß sowie mechanischen Einflüssen durch Reibung und Bewegung. Das indexikalische Bild wird so zum Ergebnis physischer Prozesse und zugleich zu einem intimen wie abstrakten Zeugnis einer gelebten Zeitspanne.

## **Anita Witek, *Safe Space*, aus der Serie *Unvorhergesehene Ereignisse*, 2022**

In ihrem Werk hinterfragt Anita Witek den Wahrheitsgehalt von Bildern und Texten in massenmedialen Zusammenhängen. Dabei interessiert sich die Künstlerin speziell für jene Inhalte, die Fotografien über ihre primären Sujets hinaus festhalten: Räume etwa, in denen die fotografierten Szenen inszeniert wurden, sowie künstlerische Verfahren, die Fotograf:innen anwenden, um zu ihren Sujets zu gelangen. Witek sammelt fotografische Abbildungen aus Printmedien unterschiedlicher Herkunft und entwickelt daraus Collagen, die sie wiederum fotografiert. Das Ergebnis sind Tableaus, in denen die versteckten ästhetischen und ideologischen Inhalte der verwendeten Vorlagen offengelegt und gleichzeitig zum Gegenstand eigenständiger Bildgeschichten gemacht werden.

**29.05. bis 16.08.26**



# Die Zeit

**„Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen oder Dinge. Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“**

(Susan Sontag, *In Platons Höhle*, 1977)

Der Fotografie sind unterschiedliche Begriffe von Zeitlichkeit eingeschrieben, die im einzelnen Bild nebeneinander existieren und die Betrachtung mitbestimmen: Der Zeitpunkt der Aufnahme, der im Bild eingefangen ist, der Moment der Betrachtung sowie die Belichtungszeit können hier genannt werden. Diese Überlagerung verschiedenartiger Zeitkonzepte beschäftigt Denker:innen wie Fotograf:innen seit Anbeginn des Mediums.

Im 19. Jahrhundert betonten die Erfinder:innen der Fotografie den Aufzeichnungscharakter der neuen Technik, um sie von anderen bildgebenden Medien wie der Malerei abzugrenzen. Angesichts der langen Belichtungszeiten früher Verfahren erscheint dies auf den ersten Blick paradox: Die ältesten Fotografien entstanden über mehrere Stunden und lieferten keine momenthafte Abbildung der Realität. Dennoch spielte im 19. Jahrhundert trotz großen technischen Aufwands der dokumentarische Zugang eine zentrale Rolle. Projekte wie etwa die Heliographische Mission in Frankreich zielten darauf ab, kulturelles Erbe systematisch mittels Bildern zu erfassen und zu bewahren. Fotografie wird hier zum Zeitzeugnis – ein Gedanke, den Künstler:innen bis heute aufgreifen, hinterfragen und transformieren, etwa indem sie historische Bilder sammeln, rekontextualisieren und als „Found Footage“ in neue Zusammenhänge überführen.

Erst durch die technische Weiterentwicklung von Kamera und Filmmaterial wurde es möglich, flüchtige Augenblicke einzufangen und sichtbar zu machen. Besonders im Fotojournalismus des 20. Jahrhunderts gewann das Einzelbild als Verdichtung eines bestimmten Ereignisses an Bedeutung. Der Fotograf Henri Cartier-Bresson prägte dafür 1952 den Begriff des „entscheidenden Augenblicks“, in dem sich Inhalt und Form im Bruchteil einer Sekunde zu einem ikonischen Foto verdichten. Demgegenüber etablierte sich vor allem ab den 1960er und 70er Jahren eine Auffassung von Fotografie, die das Einzelbild zugunsten serieller und narrativer Strukturen relativiert. Parallel dazu verfolgen künstlerische Positionen unterschiedliche Bildstrategien, die nicht nur den Moment, sondern die Zeitdauer selbst im Bild sichtbar machen. So wird etwa mit Hilfe von Langzeitbelichtungen, Überlagerungen oder Bildsequenzen der Verlauf von Zeit erfahrbar.

## Édouard-Denis Baldus, *Place de la Madeleine*, 1855–70

Die Fotografie des Pariser Place de la Madeleine entstand im Rahmen der Heliographischen Mission Frankreichs, eines 1851 staatlich initiierten Projekts zur systematischen Erfassung historischer Architektur. Ziel war es, gefährdete Bauwerke fotografisch zu dokumentieren und sie damit in Form von Bildern für die Zukunft zu bewahren. Dabei entschied man sich erstmals, zur Dokumentation von Architektur das neue fotografische Verfahren anstelle von Handzeichnungen einzusetzen. Baldus war einer von fünf Fotografen, die für das Projekt engagiert wurden, und fertigte auf einer vordefinierten Route mithilfe des Kalotypie-Verfahrens Papiernegative an. Seine Aufnahmen verbinden dokumentarische Genauigkeit mit kompositorischer Strenge und machen Baldus zu einem wichtigen Vorreiter der Architekturfotografie.

## Inge Morath

Inge Morath trat als erste Frau der renommierten Fotoagentur *Magnum Photos* bei. Ihre Schwarz-Weiß-Fotografien verbinden dokumentarische Präzision mit einer poetischen, empathischen Bildsprache. Morath verstand Fotografie als Begegnung mit Menschen, Orten und Kulturen, auf die sie während ihrer Reisen stieß. Die Arbeiten zeigen ihr besonderes Gespür für das Unscheinbare im Alltag. Geprägt von ihrem Mentor, dem Fotografen Henri Cartier-Bresson, steht Moraths Werk in der Tradition einer von humanistischen Idealen getragenen Nachkriegsfotografie.

**29.05. bis 16.08.26**



## **Inge Dick, *Frühlingslicht weiss (2015/01)* aus der Serie *jahres licht weiss, 2015***

Die Werkgruppe *jahres licht weiss* untersucht die zeitliche Dimension des Lichts und dessen chromatische Subtilität. Die Künstlerin Inge Dick filmte hierfür über den Zeitraum von vier Jahren die Lichtverläufe der Jahreszeiten auf einer neutralen, weißen Fläche in ihrem Atelier am Mondsee. Anschließend ordnete sie die in Filmstills eingefangenen Farbtöne chronologisch zu großformatigen Bildtableaus und versah sie mit dem Zeitpunkt ihrer Aufnahme. Als visuelle Dokumentation macht die Serie das ansonsten unsichtbare Farbspektrum des Tageslichts erfahrbar. In den poetisch-abstrakten Werken wird der Verlauf der Zeit durch die subtile Veränderung von Lichtwerten und Nuancen ästhetisch erschlossen.

## **Estefanía Peñafiel Loaiza, *Un Air D'Accueil, 2020***

Seit 2013 dokumentiert die ecuadorianische Künstlerin Estefanía Peñafiel Loaiza illegale Grenzübertritte. Dafür fotografiert sie mithilfe der Langzeitbelichtung Videos von Überwachungskameras. Durch dieses Verfahren verschwinden die sich auf den Videos bewegendenden Personen und machen Platz für melancholische Landschaften. Es handelt sich um Migrant:innen, die versuchen, Grenzen zu überqueren. Während die Videos darauf abzielen, als belastendes Material gegen die gefilmten Personen zu dienen, lässt die Künstlerin deren Körper zugunsten geisterhafter Präsenzen verschwinden und gibt den Menschen den Schutz der Anonymität zurück.

## **Huda Takriti, *Revisitation. In Three Acts / Act One, 2024***

In ihrem Werk untersucht die syrische Künstlerin Huda Takriti das Verhältnis von Archiv, Erinnerung und Geschichte. Die textile Fotocollage zeigt Familienbilder ihrer Großmutter Hikmat al-Habbal, die in den 1950er und 60er Jahren als Künstlerin und Pädagogin in Kuwait tätig war. Diese Bilder kombiniert Takriti mit Stills aus einem Videointerview mit ihrer Mutter. Hände beim Durchblättern eines Fotoalbums und Stoffe als Träger von Erinnerung verweisen auf ein zirkulierendes, fragmentiertes Bildgedächtnis. Durch das Überlagern persönlicher und nationaler Narrative versucht die Künstlerin, Lücken im historischen Gedächtnis aufzuzeigen und stellt die Frage, wie viele Erzählungen ein fotografisches Bild über seine sichtbaren Grenzen hinaus in sich tragen kann.

**29.05. bis 16.08.26**



# Programm

---

<b>Do. 28.05.26</b>	<b>Eröffnung</b>	<b>19:00</b>	<b>Eintritt frei</b>
---------------------	------------------	--------------	----------------------

Hemma Schmutz (Direktorin Kunstmuseum Lentos), Sarah Jonas (Kuratorin), Julius Stieber (Kulturdirektor)

---

<b>Fr. 29.05.26</b>	<b>Kuratorinnenführung</b>	<b>16:00–17:00</b>	<b>Kosten: Führungskarte € 4 zzgl. Museumseintritt</b>
---------------------	----------------------------	--------------------	--

Sarah Jonas führt durch ihre Ausstellung.

---

<b>Di. 09.06.26</b>	<b>Baby-Tour</b>	<b>10:30–11:30</b>	<b>Kosten: Museumseintritt</b>
---------------------	------------------	--------------------	--------------------------------

Ein entspannter Rundgang durch die Ausstellung, der ganz auf die Bedürfnisse von Besucher\*innen mit Baby abgestimmt ist.

---

<b>Sa. 13.06.26</b>	<b>Workshop: Historische Fotografien - Identifizieren, Bewahren und Präsentieren</b>	<b>13:00–17:00</b>	<b>Kosten: € 7</b>
---------------------	--	--------------------	--------------------

Fotografien erfordern als oft einzigartige, empfindliche Objekte besondere Sorgfalt bei Lagerung, Handhabung und Präsentation. Unter der Leitung von Andreas Gruber (Restaurator und Experte für historische Fotografien) lernen wir verschiedene historische Fototechniken kennen und erhalten praktische Hinweise zum richtigen Umgang. Gerne können Sie eigene historische Fotografien zur gemeinsamen Begutachtung mitbringen.

---

<b>Do. 25.06.26</b>	<b>Dialogführung mit Rainer Iglar (Fotohof Salzburg)</b>	<b>18:00–19:00</b>	<b>Kosten: Museumseintritt</b>
---------------------	--	--------------------	--------------------------------

Rainer Iglar (Fotohof Salzburg) und Kuratorin Sarah Jonas führen gemeinsam durch die Ausstellung.

---

<b>Sa. 11.07.26</b>	<b>Führung in Österreichischer Gebärdensprache (ÖGS)</b>	<b>16:00–17:00</b>	<b>Frei für Personen mit Hörbeeinträchtigung</b>
---------------------	--	--------------------	--

Führungen mit Gebärdensprachdolmetscherin in Österreichischer Gebärdensprache (ÖGS).



# Daten & Fakten

<b>Ausstellungstitel</b>	Spuren der Wirklichkeit 200 Jahre Fotografie aus den Sammlungen der Museen der Stadt Linz
<b>Ausstellungsdauer</b>	29.05. bis 16.08.26
<b>Ausstellungsort</b>	Lentos Kunstmuseum Untergeschoß
<b>Credits</b>	Kuratorin: Sarah Jonas
<b>Künstler:innen</b>	Laurien Bachmann, Édouard Baldus, Herbert Bayer, Gottfried Bechtold, Dietmar Brehm, Julia Margaret Cameron, Inge Dick, Johann Carl Enslin, VALIE EXPORT, Sissi Farassat, Trude Fleischmann, Katharina Gruzei, Ilse Haider, Caroline Heider, Heinrich Heidersberger, Assaf Hinden, Franz Hubmann, Judith Huemer, Dagmar Höss, Birgit Jürgenssen, Dora Kallmus (Madame d'Ora), Leo Kandl, Anton Kehrner, Herwig Kempinger, Mathias Kessler, Brigitte Kowanz, Heinrich Kühn, Erich Lessing, Franz Linschinger, Estefanía Peñafiel Loaiza, Inés Lombardi, Elfriede Mejchar, László Moholy-Nagy, Julie Monaco, Inge Morath, Gaspard Félix Tournachon (Nadar), Shirin Neshat, Olena Newkryta, Waltraud Palme, Ingeborg G. Pluhar, Man Ray, Oscar Gustav Rejlander, Alexander Rodtschenko, August Sander, Leo Schatzl, Eva Schlegel, Edward Steichen, Felix Benedikt Sturm, Huda Takriti, Mathilde ter Heijne, Sophie Thun, Robert Waldl, Anita Witek, Otto Zitko, u. a
<b>Pressekontakt</b>	Rosalie Siegl Festnetz: +43 (0) 732/7070-3603 Mobil: +43 (0) 664 784 271 68 rosalie.siegl@lentos.at Ernst-Koref-Promenade 1 4020 Linz
<b>Web &amp; Social Media</b>	lentos.at facebook.com/lentoslinz instagram.com/lentoslinz



# Bildmaterial

---

## Pressebilder

Pressebilder sowie Ausstellungsansichten stehen für die Dauer der Ausstellung auf unserer [Website](#) bereit. Lizenzfreie Nutzung unter Angabe der Bildcredits ist nur im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zu den jeweiligen Ausstellungen und in branchenüblichen Bild-Text-Relationen erlaubt. Spezifische Verwendungen und Sonderformate (z.B. Coverabbildungen, Großformate, etc.) sind nur nach vorheriger Abklärung mit den jeweiligen Urheber\*innen bzw. ggf. der Bildrecht Wien als deren Vertretung möglich.

**Museen der Stadt Linz GmbH  
Lentos Kunstmuseum Linz  
Ernst-Koref-Promenade 1  
4020 Linz**

**[www.lentos.at](http://www.lentos.at)**

