

HORÁKOVÁ / MAURER

FOTOGRAFIE \

17.04. – 03.06.2026

DE

KURATIERT VON RAINER IGLAR
UND MICHAEL MAURACHER



TAMARA HORÁKOVÁ UND EWALD MAURER

1984 entstehen erste gemeinsame Arbeiten, die den Übergang von der Malerei zur Fotografie markieren. Vor dem Hintergrund, dass die Fotografie in den 1980er Jahren zunehmend diskursiv wurde, beginnen Horáková / Maurer das Medium, das sich seither nicht nur einmal fundamental gewandelt hat, auf ihre ganz eigene Weise zu betrachten¹. Denn in den folgenden rund 15 Jahren baute sich nicht nur von Seiten der Theoretiker:innen ein breit geführter Diskurs um die Fotografie auf. Künstler:innen verhandelten Themen, die aus dem Medium selbst stammten und die introspektive Arbeit am Medium beschrieben, und führten damit die konzeptuelle Fotografie der 1960er Jahre in die Gegenwart. Zu diesem Diskurs über die Fotografie als konzeptuell-künstlerisches Medium haben Horáková / Maurer maßgeblich beigetragen durch ihre Werke und ihre Publikationen, insbesondere durch den Theorieband »Image: / images – Positionen zur zeitgenössischen Fotografie«.

MIT GROSSEN SCHRITTEN DURCH DIE GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE

Ein Paar schwarze Lederherrenschuhe mit klassischen Lochornamenten, Budepeter, Full Brogue. Ein Unbekannter hatte sie am Gehweg stehengelassen. Manche würden sie als »eingetragen« bezeichnen, andere als »abgegangen« oder gar »ausgetreten«. Bestimmt waren schon tausende solcher Schuhe in den Pariser Straßen unterwegs gewesen. Unter ihnen auch die jenes Herren, der sich eines Tages im Jahr 1838 oder 1839 am Boulevard du Temple die Schuhe putzen ließ, und durch diesen Umstand der erste Mensch sein sollte, der auf einer Fotografie abgebildet ist, gemeinsam mit dem Jungen, der sich als Schuhputzer seinen Unterhalt verdiente, aufgrund seiner Bewegungen jedoch nur unscharf in der mehrminütigen Belichtung zu sehen ist. Und sicher war auch Louis Daguerre unterwegs – voller Tatendrang, um an dem »Wunderwerk« weiterzuarbeiten, das die Welt verändern würde – am Weg in sein Atelier, um jene Aufnahme des Boulevard du Temples zu machen, die heute als eine der ersten erhaltenen Fotografien (Daguerreotypen) gilt.

Die Schuhe hat Ewald Maurer in Paris 1985 fotografiert, im Zuge einer Aktion von Horáková / Maurer am Gelände des Forum des Halles, wo sie postkartengroße Aufkleber mit dem Schriftzug »vive la société« platzierten. Les Halles war damals der modernste Konsumtempel der Nation, der an »Spitzentagen an Beliebtheit Louvre, Eiffelturm und Centre Pompidou zusammen schlug«. Die Aufschrift »vive

1. Wolfgang Kemp gab ab 1980 die wichtige Textsammlung »Theorie der Fotografie« heraus, in Österreich veranstalteten Christine Frisinghelli und Manfred Willmann ab 1979 erste Fotosymposien in Graz und geben ab 1980 das Magazin Camera Austria heraus, Werner Fenz rief 1993 eine Triennale zur Fotografie ins Leben u.v.m.



la société« ist an die patriotische Phrase »Vive la France!« angelehnt und übernimmt deren Jubeljargon, stellt jedoch gleichzeitig einen kritischen Kommentar auf die Konsumgesellschaft dar – rückblickend erinnert man sich an erste Waren, die mit »Made in China« gekennzeichnet waren, womit die Einfuhr massenhaft produzierter Billigprodukte aus Fernost neue Ausmaße annahm. Außerdem entstanden erste Shopping Malls in Europa, die den Wandel zur Konsumgesellschaft symbolisieren.

Gemeinsam mit dem 283 cm langen Chemigramm, einer kleinen Belichtungsprobe (»Liquid Light« auf Leinwand) sowie dem neuen Textbild »Boulevard du Crime« markieren »Daguerres Schuhe« den Beginn des fotografischen Zeitalters. Wenn man einmal von der Camera obscura absieht, die seit dem Mittelalter bekannt war, haben Naturwissenschaftler:innen rund 100 Jahre lang fotochemische Reaktionen beobachtet², bis es dem Franzosen Nicéphore Niépce 1826 gelungen war, das erste, heute als »Foto« bezeichnete, Bild dauerhaft zu fixieren. Die Experimente mit lichtempfindlichen Substanzen – später fand eine amerikanische Firma den schönen Namen »flüssiges Licht« dafür – müssen vielerlei Spuren auf Tischen und Fußböden hinterlassen haben, sodass die absichtlich erzeugten Tropfen und Rinnspeuren am Chemigramm sehr wahrscheinlich sind³. Dieses »Dripping« – man kommt kaum umhin, nach Jackson Pollock getropfte Flüssigkeit so zu bezeichnen – ist aus heutiger Sicht und mit dem Wissen, wie Horáková / Maurer die Fotografie von ihrem Auftrag, etwas abzubilden, befreit haben, wie ein früher Boykott gegen die (Ab)Bildleistung der Fotografie. Statt etwas abzubilden, ist die Silbergelatineschicht des großen Barytpapiers von einem dichten Netz weißer Linien und Flecken überzogen und man würde gern von geronnenem Licht sprechen, das sich seinen Weg durch das Silber (»Argentum«) gebahnt hat.⁴ Tatsächlich hat Fixiersalz die Silberpartikel in der Emulsion angegriffen und Licht hat das umliegende Papier geschwärzt.

AMALGAM – Hg + Ag / NATRIUM CHLORATUM NaCl – CID 5234 /
transformation / mirror inverted image / direct positive / unique

BOULEVARD DU CRIME

Im Atelier Daguerres mit Blick auf den Boulevard du Temple war ebenfalls Silber im Einsatz, das in Folge die gesamte analoge Fotografie der nächsten 150 Jahre mitverantwortete. Zu dieser Zeit nannte man den Boulevard übrigens Boulevard du Crime, da in den zahlreichen Theatern überwiegend Kriminalstücke aufgeführt wurden, u.a. auch im Théâtre de l'Ambigu-Comique, wo Daguerre als Szenograf arbeitete. Tamara Horáková hat stichwortartig die Eckdaten jener Fotografie Daguerres verzeichnet, die den Boulevard zeigt: 1838 am 05.04. um 8:00 – 8:10 entstand ein seitenverkehrtes Bild auf einer Silberplatte von 8 × 6 Pariser Zoll, von dem heute wenig mehr übrig ist als Reproduktion, während sich die Originalplatte nach einem unsachgemäßen Versuch, sie zu restaurieren, ebenfalls in ein Chemigramm verwandelt hat. »Das Verschwinden war von Anfang an in der Fotografie angelegt. Es aufzuhalten und zu kontrollieren, war das Ziel der Erfinder.«⁵

2. Johann Heinrich Schulze macht um 1725 die entscheidende Beobachtung, dass Silbersalze unter der Einwirkung von Licht nachdunkeln.

3. Pascal Petignat und Martin Scholz haben mich mit ihrem Projekt »la tâche« ebenfalls auf die Möglichkeit solcher Spuren aufmerksam gemacht.

4. Argenta war auch der Name der Fotopapierfabrik in München, auf deren Papier das Chemigramm realisiert ist.

5. Sylvia Ballhause, Die Geschichte des Münchner Daguerre-Triptychons, Publikation im Rahmen der Ausstellung »(Mis)Understanding Photography«, 2014, Museum Folkwang Essen.

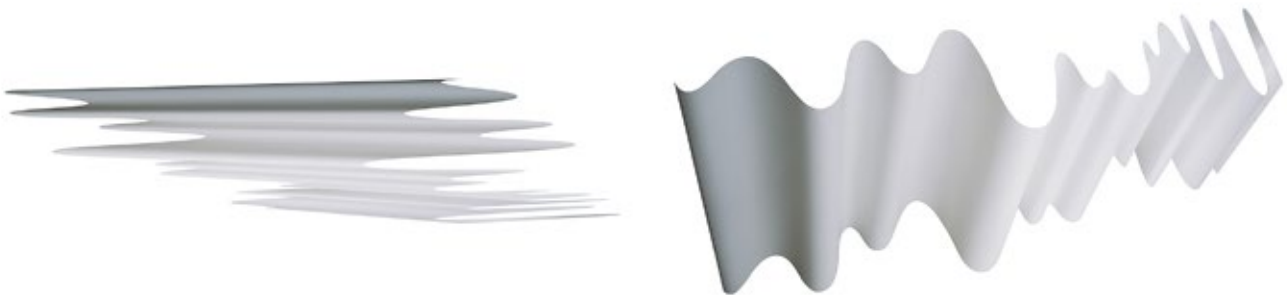
Der als Textbild angelegte Boulevard verjüngt sich ebenso wie der fotografierte und zieht uns, gepflastert mit gekippten und verzerrten Buchstaben, mit in die Tiefe. Er informiert auf seine Weise über Daguerres Fotografie: nicht in Form von Gebäuden, Bäumen und Schatten, aber mit Informationen, die hinter der Abbildung liegen, wie Natriumchlorid, Argentum und Jod, genauso, wie auch der informelle Name Boulevard du Crime den Insider-Informationen der damaligen Zeit entspringt.



WIEN, NG40

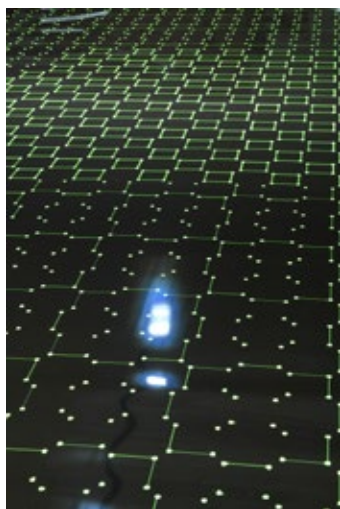
Der Ort, an dem Horáková / Maurer die Fotografie verhandeln, ist ihr Wiener Atelier in der Neustiftgasse 40. Es liegt im Mezzanin eines späten Wohnhauses, das nach Plänen von Otto Wagner 1910 errichtet wurde, und es hat sie von Anfang an zu langen Serien angeregt, die in Korrespondenz mit dem Raum, dem Licht sowie den Objekten dort entstanden sind, bzw. zu einer Transformation des Vorgefundenen in ein Bild, wie die Serie »TPX-Index«⁶.

Dazu zählen auch die Bandes tests (dt. Probestreifen). H/M: »In der Regel hat uns das Schweizer Labor, mit dem wir in den 1990er Jahren zusammenarbeiteten, vor jeder Produktion eines großen Lambdaprints mehrere schmale Probestreifen zugesandt.« Ein Tippfehler im Labor ergab nicht – wie üblich – einen Streifen, sondern eine fast vier Meter lange Bahn. Herr Julmy überließ diesen irrtümlich entstandenen Print seinen Kund:innen. Er konnte nicht ahnen, welch' lange Beschäftigungsreihe er damit auslöste. Seither sind rund 30 Variationen dieses überdimensionalen »Bande test 1« (1998) entstanden, angeregt von den analogen und digitalen Verfahren der Fotografie, z.B. vom Invertieren, das eine digitale Simulation des Umkehrprinzips Positiv / Negativ darstellt. Vom ursprünglichen Motiv, einem Büroschrank der Serie »Less« von Jean Nouvel, dem der Probestreifen galt, ist nur mehr eine minimale Spur in den Bandes-tests-Variationen enthalten.



In der Ausstellung sind einer der großen »Bandes tests« sowie acht kleine Variationen zu sehen. Motiv der kleinen Variationen ist jener oben beschriebene, unerwartete »Bande test 1« (1998), der zu diesem Zeitpunkt bereits hinter Acrylglas kaschiert war. Aufmerksame Betrachter:innen werden im ersten Bild der kleinen Serie die analoge Fachkamera entdecken können, mit welcher der Print reproduziert wurde, und die sich im Acrylglas spiegelt. Die weiteren »Bandes tests« sind digitale Bearbeitungen eines Moduls. Die Verschränkung von analogen und digitalen Prozessen, die Horáková / Maurer nicht nur in dieser Serie praktizierten, ist signifikant für die Zeit, in der digitale Prozesse zunehmend die analogen ablösen. Auch dem 576 cm langen »Bande_test_roll_03« liegt ein 8 x 10 in. Ektachrome eines in Wellen aufgelegten Fotopapiers zugrunde, aber erst eine lange Reihe an digitalen Modifikationen hat den Objektbezug so weit minimiert, dass ein autonomes Bild entstand.

⁶ Die Serie »TPX-Index« war 2018 in der Camera Austria in Graz ausgestellt, eine gleichnamige Publikation ist in der Edition Camera Austria erschienen.



Mit der Bildbearbeitung am Computer tritt auch der digitale Arbeitsraum an die Seite des analogen Ateliers und bringt seine eigenen spezifischen Raumstrukturen mit, wie die Hintergründe der Apps, in welchen man sich nun bewegt, ihre Werkzeugpalette und vielfältigen Angebote, Bilder zu transformieren.

Die »Grids« (2009) basieren auf einer Maske, die in einer Software, die ausschließlich für Bilder zuständig ist, ein (noch) leeres Bildfeld definiert. Aus ihrem Zusammenhang isoliert, vergrößert, Farb- und Kontrastmodifikationen ausgesetzt, wird das Grid selbst zu einem Bild und knüpft damit an das »Grid« der Moderne, jener reduzierten Form der Komposition, an: »Mit seiner durch die Koordinaten bedingten Flächigkeit verdrängt das Raster die Dimensionen des Realen [...]. Das Raster erklärt die Kunst zu einem Raum, der autonom ist und sich selbst zum Zweck hat.« (Rosalind Krauss). Leuchtend grüne geometrische Muster ziehen sich über den schwarzen Grund – die invertierte Fassung des Positivs (rosa auf weiß) ist kaum als Negativ zu erkennen – so wenig wie das Negativ eine Bedeutung für die digitale Fotografie hat.

Die Spannung zwischen analog und digital nimmt in den Arbeiten von Horáková / Maurer vielfach Gestalt an. Im Diptychon »Atelier / Infrarot« (2000) sorgen vier Infrarot-Lampen für ein dichtes rotes Licht, das sich auf die Wände des Ateliers, den Parkettboden und um den Tisch legt. Ein Bild der Serie »Lichtfeld ng 40« (1996) hängt an der Wand, an derselben Stelle, an der zuvor das einfallende Licht der Straßenlampe, durch die unregelmäßigen Fenstergläser gebrochen, aufgenommen wurde. Nur das blaue Bild eines Monitors unterbricht das homogene Rot. Um ein Vielfaches verkleinert, wiederholt es den Blick ins Atelier. Eine Überwachungskamera, die von einem etwas erhöhten Standpunkt den Raum überblickt, überträgt es. Die Darstellung des Atelierraums fügt sich in eine lange Reihe von künstlerischen Interpretationen der eigenen Werkstatt mit den Mitteln des vertrauten Mediums. Selten ist jedoch die Variation in Rot: Henry Matisses »L'Atelier Rouge« (1911) und David Lynchs »Red Room« (1990) in Twin Peaks sind vielleicht ähnlich konzipiert, als eine Art Blue Box, nur in Rot, in die alles projiziert werden kann. Dass ein Print des Diptychons analog und der andere digital produziert wurde, verraten nur die Printingdaten, ist doch die Wiedergabequalität digitaler Prints im Jahr 2000 kaum mehr von analogen zu unterscheiden.



NOVÝ STUDENEC

Das zweite Atelier, in dem Horáková / Maurer arbeiten, ist in der Tschechischen Republik, in Nový Studenec. Der Angriff Russlands auf die Ukraine rief Erinnerungen an den Einmarsch russischer Truppen 1968 wach. Zu den politischen, geografischen und biografischen Themen, die von der Restitution des in den 1950er Jahren enteigneten Besitzes handeln (Tamara Horáková, »Areas«, seit 2008) oder von der Beobachtung nächtlicher Insektenflüge (Ewald Maurer, »Like Hornets to the Flame«, 2015) gehört auch »RUSKÁ ZMRZLINA – EXTRA SMETANOVÁ« [dt.: russisches Eis, extra sahnig] zu den Themen, die das Atelier in Nový Studenec während der Sommermonate aufwirft.

Das blaue Papier mit dem weißen Strickmuster umhüllte einmal Vanilleeis zwischen zwei Waffeln. Durch den Namen »Ruská zmrzlina« und den Hinweis auf »extra viel Sahne« spielt das tschechische Produkt auf das kultige russische Speiseeis an. Die Geschichte erzählt, dass Stalin seinen Minister für Ernährung, Anastas Mikojan, in die USA reisen ließ, »um die boomende Lebensmittelindustrie des kapitalistischen Wirtschaftsgiganten aus nächster Nähe zu studieren.«⁷ Statt Milchpulver ließ er jedoch Sahne für russisches Eis verwenden, belegte die Speiseeisproduktion mit besonders strengen Qualitätsstandards und machte es zu einem erschwinglichen Volksprodukt.

⁷ Vergl. <https://ostexperte.de/das-geheimnis-der-sowjet-eiscreme/>



Horáková / Maurer scannten die auseinandergefaltete Verpackung – manche Hersteller überklebten übrigens zu Beginn des Angriffskrieges gegen die Ukraine das Wort Ruská mit blau-gelben Aufklebern – um sie weniger illusionistisch wiederzugeben, als es eine Fotografie tun würde. Die fünf Papiere sind zu einem langen Print montiert und unterscheiden sich nur hinsichtlich ihrer Ausrichtung (90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht) und ihres Ablaufdatums. Wollte man das symbolisch deuten, dann sieht man ein Russland, das sich in alle Richtungen wendet (auch gegen die eigenen Bürger:innen) und für den kostspieligen Krieg kein Ablaufdatum in Aussicht stellt. Über das verführerische »extra sahnig« legt sich der Geschmack der bitteren Ironie.



Die »Screenshots« (2011) sind eine wörtlich genommene Abfolge von »Screen« und »Shots«: Die Basis ist das Foto eines Innenraums, mit so geringer Auflösung gescannt, dass nur mehr wenige große Pixel am Laptop-Monitor erschienen. Von diesem Screen wurde es mit der Fachkamera auf 8 × 10 in. Diafilmmaterial abfotografiert. Die entwickelten Filme hat Ewald Maurer anschließend mehrfach mit einem Luftdruckgewehr durchgeschossen, sodass sie von den einschlagenden Projektilen durchlöchert und um das Zentrum des Einschlags eingerissen wurden. Wieder eingescannt, wurden diese ausgefranzten Löcher am Computer mit gedrehten Ausschnitten der jeweils anderen Farbe wieder verschlossen, sodass die Raster der stark vergrößerten Bildschirmmaske gegeneinander laufen. Auf den Lambdaprints sind die Printingdata eingeblendet, quasi als zusätzliche Signatur des Prozessors, um die Signatur der Künstler:innen, die die Idee repräsentiert, zu ergänzen.

SALZBURG, FOTOHOF

Fünf Emojis (»Face with Tears of Joy«, 2026) schließlich blicken laut lachend über das Spektrum des fotografischen Angebots im Ausstellungsraum. Von Horáková / Maurer verzerrt und auf Graustufen reduziert, nimmt das Antlitz des lachenden Emojis allerdings düstere Züge an und stellt eine dystopische Vision in Aussicht: die selbstbewussten Ambitionen, mit der KI-gelenkte Apps zusehends in die Fotografie drängen und sich ausmalen, die Fotografie abzulösen. Andererseits tragen die Emojis auch eine Ambivalenz in sich, da sie nicht nur Elemente einer harmlosen Kommunikation sind, sondern auch als Startsignal der Hamas für den Überfall auf Israel im Oktober 2024 benutzt wurden.

Im Spannungsfeld zwischen analog und digital, zwischen Chemigramm und Photoshop-Grid, von zutiefst analog (noch ohne Aufnahme) bis digital erzeugt (wieder ohne Aufnahme) erteilen Horáková / Maurer der Fotografie abwechselnd Zu- und Absagen, simultan zum Rennen, das zwischen lensbased und generierten Bildern ausgetragen wird.



Ruth Horak

TAMARA HORÁKOVÁ / EWALD MAURER

*1947 in Havlíčkův Brod (ČSR) / *1947 in Fürstenfeld (A), beide Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien, leben und arbeiten in Wien und Nový Studenec

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1985 »vive la sociale«, Forum Stadtpark, Graz; 1987 »2RUN«, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; 1988 »24 Clothes Pegs«, Wiener Secession, Wien; 1990 »über der Kunst – unter der Kunst – in der Kunst«, Museum moderner Kunst – Palais Lichtenstein, Wien; 1990 »Václav Havel, Prezident«, Na bidýlku, Brunn; 1992 »Černá Pole«, Haus Tugendhat, Brunn; 1995 »AMORROM–«, Galerie Fotohof, Salzburg; 2002 »Bande test roll«, Forum Stadtpark, Graz; 2006 »Werkschau XI«, Akademie der bildenden Künste / Fotogalerie Wien; 2009 »Areas/Grids/Photo Papers«, Künstlerhaus Graz am Universalmuseum Joanneum, Graz; 2018 »TPX-Index«, Camera Austria, Graz.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1988 »Questioning Europe: Reinterpretations within Photography«, Fotografie Biennale Rotterdam; 1991 »ArgusAuge«, Königsplatz München; »Seinsentzug: Die Dinge, die Zeichen, die Waren«, Symposion über Fotografie XI, Forum Stadtpark, Graz; 1993 »KRIEG.«, 1.Österreichische Triennale zur Fotografie, Graz; 1996 »Antagonismes«, Centre National de la Photographie, Paris; 2005 »simultan – zwei sammlungen österreichischer fotografie«, Museum der Moderne, Salzburg / Fotomuseum Winterthur; 2015 »Licht und Datenbild: Spuren Konkreter Fotografie«, Museum im Kulturspeicher Würzburg; 2016 »Konkrete und generative Fotografie Teil 2«, Galerie Photo Edition Berlin.

PREISE (AUSWAHL)

1986 und 1988 Kunstpreis des Landes Steiermark;
1990 Staatsstipendium für Fotografie;
1990 Landesförderungspreis für Fotografie in der Steiermark;
1992 Kunstpreis der Wiener Allianz;
2001 Würdigungspreis für künstlerische Fotografie der Republik Österreich

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

»BUFET«, Horáková & Maurer (Hg.), Edition Camera Austria, Graz 1993; »Image: / images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie«, Tamara Horakova / Ewald Maurer (Hg.), Johanna Hofleitner (Hg.), Ruth Horak (Hg.), Passagen Verlag, Wien 2001; Horakova + Maurer / »TPX-Index«, Reinhard Braun (Hg.), Edition Camera Austria, Graz 2018.