galerie
januar

MATHIS RATSCHINSKI

16. Oktober – 5. November 2026

Bereits nach einem ersten Blick auf die ausgestellten Werke in den beiden Etagen, die allesamt im Jahr 2026 entstanden sind, kann man feststellen, dass die Fotografien von Mathis Ratschinski durchaus vielfältig und demgemäß nicht so schnell auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Das beginnt bereits beim Äußeren, nämlich der unterschiedlichen Präsentation seiner Prints: Denn man hat es hier sowohl mit erstens unter Glas gerahmten (2) wie zweitens glasgeschützten, aber ungerahmten Arbeiten zu tun (1), und drittens mit Fotografien, die im Erdgeschoss genau wie im Obergeschoss lose und direkt, also ohne irgendeinen Schutz und irgendein Mittel der Distanzierung an der Wand hängen (3, 4, 5, 6). Darüber hinaus gibt es einerseits Einzelaufnahmen (3, 6, 7) wie auch nebeneinander hängende Werke, die auf Anhieb eng verwandt erscheinen und zu einer Art Serie gehören (1, 5, 8). Es gibt außerdem im EG jenes siebenteilige Tableaux von zusammenhängenden Motiven, die in ihrer Anordnung grundsätzlich variabel, aber doch gewissermaßen als ein einziger Werkzusammenhang erscheinen (2). Und es gibt, um auch dieses Offensichtliche noch zu erwähnen, Beispiele von Farbfotografien, wie das große blaue Himmelsbild der Einladungskarte sowie das „Schaumbild“ im OG oder auch das rote Motiv im EG (6, 7, 3), aber es gibt eben genauso auch solche auf Schwarzweiß bzw. Grauwerte beschränkte Abzüge (1, 2, 5, 8). Und schließlich haben wir es bei der gezeigten Auswahl von Ratschinskis Fotografien mit völlig unterschiedlichen Gegenstandsbezügen zu tun, denn wir sehen hier - mitunter sogar unmittelbar nebeneinander - Motive, die ihren Ausgang von gegenständlich wiedererkennbaren landschaftlichen oder auch dinglichen Motiven nehmen, die Mathis Ratschinski bei seinen Streifzügen mit der Kamera vorwiegend im Außenraum entdeckt und festhält (4, 5), aber eben auch Motive, die – wie bei dem mehrteiligen Tableaux – ihren besonderen Reiz vielleicht gerade darin besitzen, dass sie nicht so leicht zu entziffern sind. Sie wecken bei uns zweifellos gegenständliche Assoziationen, aber bleiben letztlich im Gegenstandssinne rätselhaft oder zumindest mehrdeutig (2). Andere hingegen sind völlig abstrakt oder besser: gegenstandslose Schwarz-Weiß-Abzüge, welche überhaupt keinen Verweis auf eine außerfotografische Wirklichkeit mehr zeigen (1, 8).

Aber trotz all dieser unübersehbaren Unterschiede zwischen den verschiedenen Werken von Mathis Ratschinski kann man dennoch auch Gemeinsamkeiten zwischen ihnen entdecken. Zu diesen Gemeinsamkeiten gehört womöglich die vorwiegend enge Ausschnittbildung seiner Fotografien, welche das Fotografierte aus seinem ursprünglichen Zusammenhang in der Wirklichkeit herauslöst und es – ohne diesen Kontext - nachhaltig verfremdet. In der bereits erwähnten Fotografie des Himmels kommt der Ausschnitt als gänzlich blaue, malerische Fläche zur Geltung (6). Der Ausschnittcharakter dieses Fotos ist offensichtlich, denn es ist ja klar, dass sich das Blau des Hochformats potentiell über alle Grenzen des Prints hinaus fortsetzt. Zugleich

aber erscheint der Ausschnitt nicht beliebig, sondern fokussiert durch jene weißen, linearen Spuren in seiner Mitte, die wir unweigerlich als Kondensstreifen einer vorangegangenen Bewegung eines Flugzeugs lesen. Die weißen Streifen, die im Sinne von Kondensstreifen hier gerade noch hervorleuchten und dort bereits zu verschwinden drohen, können zugleich fast auch wie Fehlstellen im Print erscheinen, wie weiße Kratzer auf der Oberfläche des Papiers. Denn im Angesicht der fotografischen Abbildung des Himmels können wir nicht ermessen, wie hoch das Blau der Himmelszone eigentlich ist und wie weit der Kondensstreifen darin von uns entfernt ist bzw. wie nah die Linse der Kamera das Fotografierte herangeholt und an die Oberfläche des Prints herangezoomt hat. Das weiße Lineament, das wir als Kondensstreifen lesen und von dem wir zwar wissen, aber nicht wirklich sehen können, dass er sich am Himmel erst in einer Höhe von etwa 5-10 km aufgrund der dort herrschenden Temperaturen von minus 30 bis minus 60 Grad bildet, erscheint im Fotoabzug geradezu seines Tiefenraums beraubt und wird mit der Oberfläche des Papierabzugs nahezu identisch.

Der enge Ausschnitt der Fotografien spielt zweifellos auch für die Serie von Aufnahmen eine Rolle, von denen drei Beispiele im OG in der Nähe des Treppenhausgeländers hängen (5). Wie so oft bei Ratschinski haben auch diese Fotos keinen Titel, um den möglichen Assoziationsreichtum nicht vorschnell einzuengen. Eine Verfremdung gegenüber der Wirklichkeit tritt hier bereits durch die Übersetzung des Motivs in das Schwarzweiß bzw. die subtilen Graustufen der Aufnahmen ein. Zudem unterschlagen die Fotografien, die zwar durch ihr übereinstimmendes Querformat an Landschaftliches erinnern mögen, bewusstermaßen den Horizont, was ihre Lesbarkeit zusätzlich erschwert. Und doch wird man bei ihnen sicherlich zu Recht, wenn auch vereinfachend wie es Mathis Ratschinski selbst zuweilen tut, von seinen „Sandbildern“ sprechen können, weil sie die zufälligen, aber naturgegebenen Strukturen festhalten, die ablaufendes Wasser am Strand hinterlässt: in leichter Schrägaufsicht zeigen diese Fotos jeweils eine Reihe von kurzzeitig vorhandenen Markierungen auf der ansonsten glatten Oberfläche des Sandes, der zum oberen Rand des Fotos hin jeweils zurückweicht, so dass der Eindruck einer räumlichen Tiefe entsteht. Die natürliche Gestaltbildung oder das jeweilige Feld der Markierungen, welche im Anschluss an den Moment des Fotografierens schon wieder eine andere sein wird, folgt keinen schönheitlichen Kompositionsgesetzen, sondern bleibt aleatorisch und erscheint dennoch spannungsvoll. Unverkennbar jedenfalls, dass es Mathis Ratschinski um graphisch reizvolle, sich nur kurzzeitig enthüllende natürliche Strukturen geht, die er nicht selbst gezeichnet, wohl aber mit seiner Kamera im richtigen Moment festgehalten hat.

Ganz offensichtlich wird unser Blick auch im Foto (6) der flüchtigen Erscheinung der Schaumwelle am Meer nicht nur auf das flockige Weiß auf dem sandigen braunen Untergrund gelenkt, sondern vor allem auf die grünen, blauen und bis ins Lila spielende Farbwerte, welche den gesamten Ausschnitt überziehen und eine geradezu ungegenständliche Eigengeltung annehmen. Und ähnlich lenkt auch der noch radikalere Ausschnitt des roten Farbfotos im EG (3) unsere Aufmerksamkeit von vornherein auf die sowohl graphischen wie auch malerischen Momente, die Mathis Ratschinski an diesem Motiv interessieren. Hier steckt die Pointe womöglich gerade darin, dass die gegenständliche Identifikation des Fotografierten durch den

radikalen Ausschnitt wiederum erschwert, aber auch nicht vollends verhindert wird, so dass sich uns - vielleicht nicht auf den ersten schnellen Blick, wohl aber bei genauerer Betrachtung – das fotografierte Motiv enthüllt als Blick von oben auf abgespannte, neben- und übereinander liegende Sonnenschirme mit dem charakteristischen Aufdruck der Marke Coca-Cola. Insbesondere das eingekreiste R als registered trademark Zeichen führt uns hier auf die richtige Spur des Wiedererkennens. Es aber angesichts des Fotos bei diesem identifizierenden, gegenständlichen Wiedererkennen zu belassen, wäre sicher eine Unterbietung des Visuellen, das in der fotografischen Fokussierung sehr viel reichere Informationen bereithält.

Denn wir haben es im Gegenstandssinne hier nicht nur einfach mit roten Schirmen zu tun, die deutliche Abnutzungsspuren aufweisen, weil deren weiße Schriftzüge zum Beispiel stellenweise Grünspan angesetzt haben oder das Textilgewebe vielfach zerrissen ist: sondern wie diese roten Textilbahnen mit ihren ausgefransten Nähten und den Fragmenten ihrer weißen Schriftzüge zugleich eine zwar nicht ungegenständliche, aber doch übergegenständliche freie Struktur ausbilden oder wie in der Sicht sowohl auf die Außen- wie auch auf die Innenseite des Stoffes die dunkelrote Farbe vom Sattroten in ein helleres Rosa umschlägt oder sich anderswo das Dunkelrote ganz allmählich in subtilsten Übergängen aufhellt, weil es zeitbedingte Ausbleichungen aufweist, das sind neben den spannungsvollen graphischen Momente jene Farbsensationen, welche Mathis Ratschinski am Gegenstand eigentlich interessieren und für welche die in der Wirklichkeit von ihm vorgefundene Ansammlung von Sonnenschirmen gewissermaßen nur den gegenständlichen Anlass oder Ausgangspunkt bilden. Indem Mathis Ratschinski sein Motiv hier frontal, also flächenparallel aus nächster Nähe aufnimmt und demgemäß kein großer Abstand zwischen der Oberfläche der fotografierten Schirme und der Oberfläche des Papiers seines fotografischen Prints besteht, gehen diese für unser Auge auch ineinander über – stellenweise können die Faltungen und das Gewellte bzw. Knickstellen innerhalb der fotografierten Textilien auch als Wellen oder Knicke in der Oberfläche des Papiers des Fotoprints erscheinen.

In den ungegenständlichen Schwarz-Weiß-Belichtungen, die sich sowohl oben an der Stirnwand des Raumes wie auch unten an der Eingangswand befinden (1, 8), entfällt von vornherein jeder wiedererkennbare Wirklichkeitsbezug. Sie geben keine Eindrücke der Wirklichkeit wieder, sondern erzeugen eigene Wirklichkeiten. Und es entfallen damit zugleich solche möglichen Unterscheidungen zwischen vorne und hinten: eine Differenzierung zwischen der Oberfläche des fotografierten Motivs und der Oberfläche des Fotoprints spielt hier keine Rolle mehr, denn beides erscheint hier miteinander identisch, auch wenn man die schwarzen Markierungen zwangsläufig als Figuren auf einem weißen Grund sieht. Aber es besteht doch kein Abstand mehr zwischen dem vorherrschenden Weiß des Papiers und dem Schwarz seiner wenigen Markierungen. Diese Arbeiten folgen einem stärker konzeptuellen Ansatz, indem sie sich einem völlig anderen Entstehungsprozess verdanken. Und zwar handelt es sich um Beispiele aus einer Serie kameraloser Fotografien, in denen Mathis Ratschinski grundsätzliche Bedingungen seines fotografischen Materials untersucht. Man könnte auch von Lichtzeichnungen sprechen, und zwar von Lichtzeichnungen nicht in dem sehr allgemeinen Sinne, in dem die Fotografie immer

schon als Zeichnung mit Licht gelten kann, sondern in jenem engeren Sinne von Zeichnungen, die direkt, das heißt ganz ohne das Bild einer Kamera entstehen. Man muss sich das Verfahren, dem sich diese Fotografien verdanken, so vorstellen, dass Mathis Ratschinski jene Plastikhüllen, welche die industriellen Fotopapiere normalerweise vor mechanischer Beeinträchtigung, also Knickungen, aber insbesondere auch vor einfallendem Licht schützen sollen, dass er diese Hüllen zunächst mit nur jeweils einem Fotopapier befüllt und diese dann anschließend auf den Laufwegen seines Ateliers verteilt hat, so dass er diese in der Folgezeit durch die eigenen Schritte vielfach betreten und unwillkürlich beschädigt hat, ihnen also gewollt zufällige Verletzungen wie Knicke, aber auch Löcher zugefügt hat, durch welche dann Licht auf die lichtempfindliche Schicht dieser Papiere eingefallen ist. Man kann in Kenntnis dieses Entstehungsprozesses nachvollziehen, dass das fotografische Resultat auch für ihren Urheber überraschend und jeweils völlig unvorhersehbar ist: Denn ehe das Fotopapier nicht in der Dunkelkammer entwickelt ist, bleibt es auch für Mathis Ratschinski – im Wortsinne – im Dunkel. Vorhersehbar ist bei der kameralosen Fotografie zwar der natürliche fotografische Umkehreffekt, durch den die Lichtspuren nach der Entwicklung dunkel, also schwarz erscheinen.

Aber wie die schwarzen Markierungen, die jeweils durch das eingefallene Licht verursacht sind, letztlich genau aussehen und welche Verteilung sie auf dem Fotopapier eigentlich ergeben, das alles sieht ja auch Mathis Ratschinski erst, wenn er das jeweilige Papier entwickelt hat und eine Auswahl treffen muss. Denn selbstverständlich ergibt sich bei einem solchen, den Zufall absichtsvoll nutzenden Verfahren auch viel Ausschuss, weil nicht alles, was sich auf den Fotopapieren jeweils an Lichtsensationen wie selbsttätig eingeschrieben hat, gleichermaßen gelungen bzw. spannungsvoll genug erscheint, um als fotografisches Ergebnis im Print zu einem Bild werden zu können. Auch wenn man für die Auswahl sicher nur schwerlich intersubjektiv verbindliche Regeln wird angeben können und sie eher von intuitiv und individuell gefundenen Entscheidungen bestimmt wird, gibt es doch zweifellos langweiligere und eben auch interessantere Konstellationen, die sich stärker für ein fotografisches Werk eignen als andere. In jedem Fall lässt sich gut nachvollziehen, dass Mathis Ratschinski von der lichterzeugten Konstellation in dem Beispiel unten (1) begeistert ist von der ungewohnten Ansammlung der schwarzen Markierungen auf der rechten Seite dieses Hochformats, von der Reihe kleiner, aber jeweils geradezu explodierender Verläufe dieses Schwarz über das Papier hinweg, welche als Fotografien zugleich stark zeichnerische Merkmale besitzen – fast könnte man ja meinen, dass ein Zeichner auf einem weißen Blatt Papier schwarzes Graphit verteilt und mit einem Staubpinsel verpustet hat, um jene subtilen Gestaltbildungen hervorzurufen, die in Wirklichkeit vom Licht verursacht wurden, das durch die beschädigten Plastikhüllen auf die lichtempfindliche Schicht des Fotopapiers eingedrungen ist.

Von vielem müsste eigentlich oder könnte zumindest noch die Rede sein, erst recht, wenn man einiges von dem, was hier nur angedeutet ist, auch fototheoretisch unterfüttern und intellektuell vertiefen wollte, aber ich will zum Schluss kommen, denn ich verstehe meine Hinweise ohnehin eher als Hilfestellung, um zum Gebrauch der eigenen Augen anzuregen. Und doch muss hier abschließend noch in ein paar Sätzen von der vielteiligen Arbeit (2) die Rede sein:

nicht nur, weil sie diejenige war, die Mathis Ratschinski beim letzten Sommerrundgang der Kunstakademie gezeigt und die uns unmittelbar für seine Fotokunst eingenommen hat, sondern mehr noch, weil auch sie sich einem stärker konzeptuellen Ansatz verdankt und sich nicht so leicht von selbst, also ohne zusätzliche Erläuterungen versteht. Sämtliche der insgesamt sieben gerahmten Teile besitzen ja ebenfalls eine stark zeichnerische Anmutung, denn die fein gestuften grauen Tonwerte könnten fast mit einem Blei- oder Graphitstift entstanden sein. Tatsächlich aber handelt es bei ihnen ebenfalls um Silbergelatineabzüge, also Fotografien, welche sich einer ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte verdanken.

Es war ja bereits die Rede davon, dass die den Fotos zugrundeliegenden Motive im Gegenstandssinne für uns undeutlich oder vorsichtiger gesagt: mehrdeutig bleiben. Um hier stellvertretend nur auf ein beliebiges Detail, wie zum Beispiel das Motiv der Tafel ganz rechts außen hinzuweisen: Um was handelt es sich da eigentlich? Man könnte bei den Rundformen an die Luftaufnahme von Turbinen oder irgendeine Art von Silos oder auch Lautsprechern denken, aber so richtig schlau wird man aus dem Motiv wohl nicht. Tatsächlich stammen die in den Tafeln gezeigten Ausschnitte allesamt aus den Aufnahmen von Kunden, die diese auf den ausliegenden neuesten Vorführmodellen von iPhones in einem Apple-Store hinterlassen haben. Mathis Ratschinski hat solche Testbilder aus den Speichern von iPhones – gleichsam unter der Hand – per AirDrop auf sein eigenes Handy übertragen, um anschließend in diesem umfangreichen digitalen Datenmaterial für ihn interessante Ausschnitte zu finden, die er am Computer ausgewählt und bearbeitet hat. Und zwar sind offenbar insbesondere diejenigen Ausschnitte des digitalen Materials für Mathis Ratschinski von Interesse, welche gerade noch Verweise auf ihre Herkunft aus dem Apple-Store erlauben, aber diese auch zugleich verbergen oder jedenfalls nicht allzu offensichtlich werden lassen. Eben solche Bildausschnitte hat er dann in der Dunkelkammer sozusagen 1:1 vom Computermonitor direkt als Kontaktabzug auf sein Fotopapier in Schwarz-Weiß übertragen. Was ja bedeutet, dass Mathis Ratschinski die mehr oder weniger perfekten digitalen Ausgangsbilder der neuesten iPhone-Generation durch sein handwerkliches Verfahren in der Dunkelkammer wieder in analoges Material zurückverwandelt und sie damit mit jenen Mängeln, um nicht zu sagen, Fehlern wie Verwischungen und Unschärfen versehen hat, welche die hochauflösenden Kameralinsen der iPhones gerade zu eliminieren versprechen. Vielleicht ist es nicht sicher, ob es von Vorteil ist, wenn man um die Entstehungsgeschichte dieser Fotos weiß, aber sobald man um sie weiß, erkennt man plötzlich passende Details wie dünne Kabel hier, die typisch schlanke Silhouette eines iPhones dort, das Holzfurnier und auch einen Kratzer auf der edlen Oberfläche einer Tischauslage in einem Apple-Store oder Details der dort üblichen Displays des Warenangebots. Und auch die mehrfach auftauchenden Rundformen der Turbinen oder Silos erkennt man dann als das wieder, um was es sich bei ihnen in der Wirklichkeit handelt, nämlich die charakteristischen Kameraaugen auf den Rückseiten der iPhones. Aber egal, ob die Kenntnis der Entstehung dieser Fotografien und die damit ermöglichte Identifikation einiger Details aus dem apple-store den Reiz dieser mehrteiligen Fotoarbeit von Mathis Ratschinski für uns erhöht oder sogar mindert, gewiss ist es ein Gewinn für das fotografische Ensemble und steigert dessen ästhetische Überzeugungskraft, dass es, in eben dem Maß, in dem es die digitalen Ausgangsdaten der iPhone-Aufnahmen in die

analoge Fotografie zurückholt, mit seinen Ausgangsmotiven zugleich diejenigen Instrumente anschaulich aufgehoben in sich enthält, mit welchen heute weltweit die allermeisten Fotobilder entstehen, was ja ein stark selbstreflexives Verständnis des fotografischen Verfahrens bezeugt. Insofern zeigt sich in diesem Werk von Mathis Ratschinski einmal mehr, dass es sich um eine fotografische Arbeit handelt, welche die Fotografie selbst thematisiert und über sie nachdenkt und damit gar nicht so weit entfernt ist von seinen ungegenständlichen Schwarz-Weiß-Fotografien, welche sich gleichermaßen lesen lassen als Untersuchungen über die Grundbedingungen des fotografischen Mediums. Zu einem solchen reflexiven Verständnis seines Mediums passt es, dass selbst in Ratschinskis Bild des Meerschaums (7) sich in dessen farbigen Blasen zigfach das Abbild des Fotografen als Miniatur wiederfindet, so dass auch dort mit dem Moment des Fotografierens zugleich die Bedingungen des Fotografierens mit gegenwärtig sind.

Text: Ulrich Fernkorn
Die Ziffern entsprechen den Nummern auf dem Hängeplan der galerie januar.