

Reiner Riedler

# Sweat

## BY THE SWEAT OF YOUR BROW: IMPRESSIONS OF IMPRINTS

Vreni Hockenjos

In today's world, sweating is taboo. Enter "sweat" into any search engine and you'll find a multitude of ways to remedy it. The huge array of deodorants available commercially is an indication of just how unacceptable sweating is in everyday life. Sweat is embarrassing: a sign of poor hygiene. Body odor is 'disgusting'. Faces cringe when confronted with it. Even as far back as the Bible, sweat was equated with hardship. When Adam was expelled by God, for example, he was condemned thenceforth to earn his daily bread *By the Sweat of His Brow* (Genesis 3, 19).

Sweat may well owe a good part of its poor reputation to its anti-social stench, but it also has negative connotations due to its association with fear. A sweaty handshake betrays nervousness. When you wake up bathed in sweat at night, it's more likely due to nightmares or anxiety than to faulty air conditioning.

Yet, despite all its negative associations, there is a time and place for sweat. Perspiring during sports and in the sauna is desired. Thermoregulatory secretions are known to draw toxins out of the body, improving one's skin and overall wellbeing. And then there is the sweat generated during sex. Considered as stimulating, the sweat glands consolidated around the genitals release attractants – so-called pheromones – that can make a partner downright irresistible! So much so that sweat has appeared in various pop songs, to the tune of: "Girl, I want to make you sweat, sweat till you can't sweat no more" (Inner Circle, 1992).

Sweat has had its role in human evolution, too. The production of sweat gave Stone Age hunters longer endurance, an advantage over some of their prey that was unable to perspire.

Now photographer Reiner Riedler has discovered sweat as an artistic form of expression. Fascinated by the image captured by the sweat on his T-shirt after jogging – like a spontaneous self-portrait – he has used the sweat produced by others to create a series of images. In order to achieve this, he approached the renowned Fraunhofer Institute in Munich which provided him with a special sensory material that could be placed above or underneath his perspiring models. In doing so, Riedler used the sweaty body as a kind of rubber stamp to create life-size negatives. He then photographed these and transformed them into monochrome paper prints.

With this complex process, Riedler has created a new imaging technique which one might elaborately label "hidrography" (from the Greek word for sweat, *hidrós*) or perhaps "diaphoresia" (from the medical term for sweating, "diaphoresis"). Whatever the name, the results he has produced are of a peculiar beauty that are both disconcerting and intimate. Aesthetically speaking, they can be situated in a no man's land between charcoal sketches, Rorschach tests, and Goya. Whether portraits or full-body shots, alone or in couples, sweat turns everyone into ghosts with somewhat grotesque features that seem to float out of an impenetrable background.

While singularly innovative, Riedler's sweat images are reminiscent of experiments that took place in the field of occult photography around 1900. The work of the famous French neurologist Hippolyte Baraduc and others at the turn of the century produced similar results, both in their visual effect and technique used. At this time, numerous scientific attempts were made to try to prove the existence of an all-pervasive universal

fluid, the so-called od or vital force, using photographic evidence. Such paranormal phenomena hardly seemed less fantastic than the simultaneous discovery of X-rays which could depict the interiors of living people. Effluvist photography sailed on the same discursive waters as X-rays, also focusing on the spectrum outside of human visibility, questioning the limits of what was photographable.

Following in the logic of X-ray images that did not require a camera, effluvist photography dispensed with cameras and frequently exposed the negative material directly in order to approach a more “unmediated” truth. Riedler, too, refrains from using a camera in the first instance, but relies on human sweat as his medium to create direct imprints of the bodies. Yet while his body fluid may be less controversial than that of the effluvists (at least as far as its existence is concerned), isn't Riedler's technique also endeavoring to capture a truer image of a human essence, in both a literal and metaphorical sense?

Strictly speaking, Riedler was not the first to use a hidrographic procedure. Depending on which source one gives credence to, a certain woman from Jerusalem had already experimented with this technique some 2,000 years ago. Known only by her first name, Veronica managed to obtain an effigy of Jesus on his way to his crucifixion by drying the sweat and blood from his face with her veil.

Unlike Riedler who worked in collaboration with the Fraunhofer Institute, Veronica's exact method has not been identified. Rather, it is commonly referred to as a miracle. Riedler does not have to worry about infringing on Veronica's copyrights either. Her story is as controversial as it is mystical. Since the church painstakingly obstructs the fabric from being either photographed or investigated, many doubt the veil's current existence – or that the story is true. This scepticism stretches to Veronica's existence, too, since some point to the fact that her name is a neologism made up of the Latin word *vera* (“true”) and the Greek word *icon* (“image”).

A similar case of a *vera icon* is that of the Turin Shroud. The cloth, kept in the Italian city of Turin, also contains what is assumed to be an imprint of Jesus of Nazareth. Unlike Veronica's Veil, the shroud has not only been photographed, it has also been thoroughly examined. However, despite close scrutiny using cutting-edge imagery analysis, no conclusive evidence was produced regarding how the image came about. There is some indication that it was painted rather than being an imprint – whether it was a portrait of Jesus himself or of someone else. But what is perhaps most dubious about the life-size shroud image is that the arms are conspicuously long: just long enough to elegantly (and practically) cover the figure's genitals. Furthermore, the bearded face portrayed is correctly depicted with regard to perspective. This would not have been the case had it been an actual imprint. As Riedler's portraits show, faces become distorted and awkwardly flattened when they are printed.

Since its origin, photography was considered to produce a “true image” supposedly completely devoid of the human hand, and almost archeiopoetic, like Veronica's transfer image of Jesus. The early fascination that emanated from photography as a new medium was often expressed by the claim that nature itself (with the help of light) could inscribe itself onto the image. William Henry Fox Talbot poignantly evoked this in his book title, *The Pencil of Nature* (1844–49). Theoretically speaking, the particularity of such technically produced images was described by the fact that the relationship between the image and the world is not only based on an optical likeness (“icon”), but also on a causal relationship (“index”). In contrast to painting, photographic indexicality creates a close bond to reality, turning the image into a special envoy of truth. The problematic nature of this equation, however, not only became evident with the effluvist photographs (which were presumed to have been the result of faulty chemical reactions.)

While photographic indexicality evokes an objective, documentary quality of the photographic image, it also conjures up a magical dimension. Why else would we carry a photograph of a loved one around in our wallet, if not to ensure a closeness and physical connection to the person depicted? This comes from not just the portrait itself, but the idea of a photograph as its subject's emanation. Photography is much more than a prosthetic memory. It creates a magical bond with the photographed person. This becomes even more significant when the subject no longer exists. As Susan Sontag aptly wrote: “All photographs are *memento mori*.” (*On Photography*, 1977, p. 15). While every photograph is an attempt to arrest time, it also manifests itself as a failure of this very endeavor. Each photograph meticulously documents not only a moment or a person, but also their transience, their loss.

In today's proliferation of visual testimonies, we have become accustomed to photography's inherent reference to mortality and the transient nature of earthly life. However, in Riedler's portraits, this dilemma becomes painfully apparent. The iconographic

kinship to (albeit fictional) burial shrouds may be at least partly to blame. His pictures convey something wistfully ephemeral, as well as something timelessly existential. Contributing to this morbid flair is the fact that his images have no clear resemblance to their original subjects, that is to say, to the people from which they were created. This lack of optical likeness results in a gaping void that puts the moment of the actual picture-taking all the more in focus, and makes us sense the absence of the depicted person even more.

Further reinforcing the melancholic quality of his images is the seriousness with which most of Riedler's faces stare back at us. This is not so much due to *rigor mortis* as it is to his recording technique that necessitates an "exposure" time of about five minutes. Nonetheless, the effect remains the same. It is difficult to *not* think of death. (Can it be a coincidence that among all the subjects, only two pregnant women – virtually full of life – were captured with a smile on their faces?)

Riedler's images are like reliquary shrines. They go further than wax imprints or death masks made of plaster, preserving not only the external depiction of the man, but quite literally a part of him. With human sweat turned into developer solution, a physical part of the person portrayed passes over into the creative act. In this respect, the sweat images correlate with the plastinated human bodies of Gunther von Hagens' macabre *Body Worlds*. It begs the question of where the man stops and his representation begins when the original and the image literally flow into each other. What takes place is an uncanny mummification of sorts – reminding us of questions also raised in the early days of photography.

In the 19th century, fears were repeatedly voiced that the photographic process captured something from their subjects: something irretrievable that was engraven into their photographic images. There were fears of a 'wearing-out' effect: that energetic layers enveloping the body were irrevocably peeled off with a photograph; or worse, the entire soul was robbed when the shutter button was pressed.

The strength of Riedler's enigmatic picture series is that it not only evokes the magical and cultic dimension of photography, but also its material basis. His labor-intensive and outdated hydrographic process takes us back to the early stages of photography. The elaborate requirements of his image-making can (only?) be interpreted as a conscious opposition to the digital photography of today. While nowadays, one has only to tap a screen on an omnipresent little device to capture an image, Riedler's procedure could hardly be more cumbersome. Nailing life-size panels of fabric on to wooden frames, requiring his models to remain in the same position for several minutes, and what's more, have them 'prepare' beforehand: that is, be made to perspire... This is reminiscent of the old collodion process, in which photographers needed to prepare the negative plates shortly before exposure, requiring them to carry darkroom tents when photographing in nature. In Riedler's case, this corresponds to a portable sauna tent, a kind of sweatbox in which he gets his subjects ready. As such, the picture-taking process becomes a collective act; like a performance for which a re-take is out of the question.

In this regard, the material and physical quality of Riedler's technique, and his long, painstaking procedure can be seen as a stand against the progressive dematerialization of our digitized world. Even more so given his choice to use old photographic printing procedures, such as cyanotype, with its characteristic blue, and kallitype, a 19th-century iron-silver process. With its numerous references to photography's analogue past, the sweat images can be interpreted as a reaction to the substantive changes that photography is currently undergoing. Riedler's work represents an antithesis to today's cultural practices: a defiant opposition to the ambush of fetishized self-staging and self-glorification through social media such as Instagram. By contrast, Riedler's procedure provides space for ugliness, as well as randomness and uncontrollability. Something that no longer exists thanks to a shutter release that can be operated infinitely until the desired result is achieved – the remaining warts, wrinkles, and pimples then obliterated through the excessive use of filter apps.

There is a Finnish saying that a woman is at her most beautiful after emerging from the sauna. Assuming they are right (and the Finns should know!), a positive side effect of Riedler's hydrography is that his subjects become more beautiful – in *real* life. Try that with Photoshop!

*While jogging one day in the summer of 2012, I asked myself if I could find a way to produce a "sweat print" of myself and capture it photographically. I ran home and discovered the Fraunhofer EMFT Institute in Munich on the internet, which conducts scientific research on sweat using sensor materials. I contacted them and they were willing to support me in my artistic endeavor. Cotton materials were hand-dyed by the staff at the Institute and made available for my work. The material changed colour when it came in contact with sweat and by washing it it became reusable.*

*The resulting negatives were then photographically reproduced and converted into black-and-white positive prints.*

*I would like to thank the staff of the Fraunhofer Research Institution for Microsystems and Solid State Technologies (EMFT).*

*I would particularly like to thank Sabine Trupp. This work would not have been possible without her openness, extensive help, and belief in this project. She and her team created specifically for my work this wonderful fabric, which was able to make sweat visible. It became an integral part of this work as "recording material." Thank you very much!*

*Last but not least thank you to Jennifer Schmidt, Pirjo Larima-Bellinghoven, and Dorothee Veronesi for their support and help.*

*Reiner Riedler*

This book is dedicated to my parents and my family.

A huge thank you to all the sweaters:

Michael Appelt, Christina Bartosch, Saskia de Bruin, Thomas Bundschuh, Sebastian Freiler, Felix Hackl, Rebecca Jahn, Christoph Katzler, Mindaugas Kavaliauskas, Thomas Licek, Jens Lindworksy, Eugenia Maximova, Thaís Medina, Peter Mohr, Michaela Obermair, Dario Ortolan, Valentina Ortolan, Veronika Persché, Martin Prem, Holger Reetz (Don), Martin Reisner, Ursula Röck, Elisabeth Rodharth, Max Rosenberger, Katharina Fröschl-Roßboth, Gottfried Schenner, Andreas Schmidt, Simon Silmbroth, Walter Steinacher, Moritz Stipsicz, Daniela Stork-Riedler, Artūras Tamulynas, Julia Zeilinger, Marcel Zeilinger, Georg Zinsler, Sabine Walch.

I would also like to thank:

Tuula Alajoki, Mirjam Angerer-Geier, Regina Anzenberger, Alexandra Augustin, Victoria Bicsik, Lena Deinhardstein, Louai Abdul Fattah, Alexander Franz, Alistair Fuller, Niko Havranek, Kerstin Hengevoss-Dürkop, Anja Hitzenberger, Vreni Hockenjos, KAUNAS PHOTO festival, Christoph Lingg, Rafał Milach, Esther Mlenek, Renate Ortolan, Colin Pantall, Frank Robert, Saltupis country tourism, Eglė Tamulynienė, Corinne Tapia and Lisa Zalud. And of course a huge thank you to the whole team of Reflektor.

*Sweat* by Reiner Riedler

Photographs © Reiner Riedler

Photo editing & sequencing: Reiner Riedler

Texts © Vreni Hockenjos, Reiner Riedler

Translation: Janima Nam

Text editing of the English essay: Jill Burnett

Proofreading: Thomas Licek

Book design © Ania Natęcka-Milach / Tapir Book Design

Typeset with Neue Haas Unica Pro, BodoniFB, TitlingGothicFB Extended

Printed on papers: Fabriano Colore, Sirio Color

Print production: Alexander Atanassov / Tea Design / Bulgaria

Print run: 200 copies

Publisher: Reflektor/ Vienna

First edition

Vienna, 2019

ISBN 978-3-9502450-9-7



## IM SCHWEISSE DEINES ANGESICHTS: EINDRÜCKE VON ABDRÜCKEN

Vreni Hockenjos

Googelt man Schweiß, wird einem als erstes ein Gegenmittel vorgeschlagen. So ist Schwitzen in unserer heutigen Gesellschaft ein ziemliches Tabu und entsprechend stark reglementiert. Im Alltag ist es verpönt und durch die große Anzahl an im Handel erhältlichen Deodorants streng untersagt. Über den zumeist als unangenehm empfundenen Geruch wird die Nase gerümpft: Schweiß ist peinlich, eklig, ein Indiz, das auf mangelnde Hygiene schließen lässt. In der Bibel kommt die körperliche Ausdünstung auch nicht gut weg, wird sie doch mit Mühsal gleichgesetzt – so geschehen als Adam nach seinem Rauswurf von Gott auf Lebenszeit dazu verdammt wird, sein täglich Brot fortan hart – sprich: im Schweiß seines Angesichts – erarbeiten zu müssen (Genesis 3, 19).

Erlaubt beziehungsweise gar erwünscht ist die thermoregulatorische Absonderung beim Sport und in der Sauna, wobei man dort davon ausgeht, dass durch das Schwitzen Giftstoffe aus dem Körper befördert werden, was gut für die Haut und das allgemeine Gesamtbefinden sein soll. Dann gibt es den Schweiß beim Sex, der durchaus als anregend gesehen wird, da Schweißdrüsen bekanntermaßen verstärkt um das begehrte Geschlechtsteil angesiedelt sind und Lockstoffe – die sogenannten Pheromone – den anderen geradezu unwiderstehlich erscheinen lassen. Popmusikalisch klingt dieses Phänomen in diversen Liedern an, so etwa in „Girl, I want to make you sweat, sweat till you can't sweat no more“ (Inner Circle, 1992).

Es liegt nahe, dass der Schweiß seinen schlechten Ruf nicht nur seiner olfaktorischen Penetranz oder der Züchtigkeit verdankt, sondern auch seiner Nähe zu einem eher unliebsamen Gefühl, das man mit Angst umreißen kann. Ein feuchter Händedruck zeugt von Nervosität, und wenn man des Nachts schweißgebadet aufwacht, liegt es kaum an der defekten Klimaanlage. Derweil galt die Produktion von Schweiß als evolutionärer Vorteil für den Menschen, da er dem einstigen Steinzeitjäger eine längere Ausdauer ermöglichte als manchem Beutetier, auf das er es abgesehen hatte.

Reiner Riedler greift nun genau auf dieses besondere Fluidum zurück, um Bildnisse von dessen Produzentinnen und Produzenten zu machen. Als Fotograf war ihm nach dem Joggen fasziniert aufgefallen, dass der Schweiß auf seinem T-Shirt ein Bild seines Körpers aufgezeichnet hatte. Von diesem spontanen Selbstportrait ausgehend, kontaktierte er das renommierte Fraunhofer Institut, das ihm ein spezielles Sensormaterial zur Verfügung stellte. Er präparierte damit Stoffbahnen, auf die er seine Modelle im Schweiß ihres Angesichts legte oder sie damit bedeckte. Der schwitzende Körper wird so zum Stempel; es entstehen lebensgroße Schweißnegative, die Riedler abfotografiert und monochrom auf Papierabzüge bannt.

Riedler hat damit ein neues Bildgebungsverfahren geschaffen, das man mit einem schicken Fremdwort versehen könnte – so ließe sich etwa von Hydrografie sprechen (vom griechischen Wort für Schweiß *hidrós*) oder vielleicht von Diaphoresie (vom medizinischen Ausdruck für Schwitzen *Diaphorese*). Er bringt damit Bilder von eigentümlicher Schönheit hervor, die befremdlich und intim zugleich sind. Ästhetisch lassen sie sich im Niemandsland zwischen skizzenhaften Kohlezeichnungen, Rorschachtest und Goya verorten. Es gibt Portraits und Ganzkörperaufnahmen, manche gar zu zweit, aber der Schweiß verwandelt alle in Gespenster mit fratzenhaften Zügen, die aus einem undurchdringlichen Hintergrund heraus zu schweben scheinen.

Eine Ähnlichkeit, sowohl optisch als auch was das Verfahren betrifft, besteht zwischen Riedlers Schweißbildern und diversen Experimenten im Bereich der okkulten Fotografie um 1900. Zu dieser Zeit wurden zahlreiche wissenschaftliche Versuche unternommen, etwa von dem französischen Neurologen Hippolyte Baraduc, um die Existenz von einer allesdurchdringenden Lebenskraft, dem Od oder Fluidum, mithilfe von fotografischen Beweisen zu belegen. Derartig paranormale Phänomene wirkten damals kaum weniger fantastisch als die zeitgleiche Entdeckung der Röntgenstrahlen, mit denen sich das Innere von lebenden Menschen abbilden ließ. Die Fluidalfotografie fuhr im gleichen diskursiven Fahrwasser wie die außerhalb des menschlichen Sichtbarkeitsspektrums liegenden X-Strahlen, mit denen es im wahrsten Sinne des Wortes unvorhersehbar wurde, was genau Fotografie abzulichten vermochte.

In der Logik von Röntgenbildern, die keiner Kamera bedurften, verzichtete die Fluidalfotografie auf einen Fotoapparat und belichtete häufig direkt das Negativmaterial, um sich noch „unvermittelter“ der Wahrheit anzunähern. Auch Riedler verzichtet ja zunächst auf den Einsatz der Kamera, die Abdrücke sind Direktkopien der Körper mit dem Schweiß als Medium. Das Fluidum mag in seinem Fall weniger kontrovers

sein (zumindest was seine Existenz betrifft), aber geht es nicht auch bei Riedler um die Suche nach einem wahren Bild eines Menschen, oder zumindest um ein Verfahren, die Essenz eines Menschen im buchstäblichen Sinne festzuhalten und dem Wesen der Dinge auf die Spur zu kommen?

Riedler ist streng genommen nicht der erste, der ein hidrografisches Verfahren einsetzt. Je nachdem, welchen Quellen man Glauben schenkt, war bereits vor gut 2000 Jahren eine gewisse Frau aus Jerusalem unterwegs, von der nur ihr Vorname überliefert ist. Dieser Veronika war es gelungen, ein Bildnis von Jesus auf dem Weg zu seiner Kreuzigung zu erhalten, indem sie mit ihrem Tuch den Schweiß und das Blut von seinem Gesicht trocknete.

Im Gegensatz zu Riedler, bei dem das Fraunhofer Institut mitmischte, ist Veronikas genaue Methode nicht belegt, sondern wird gemeinhin als Wunder und Mysterium eingestuft. Auch müsste sich Riedler nicht fürchten, dass Veronika mögliche Copyright-Verletzungen strafrechtlich verfolgen ließe, denn vieles von der Geschichte ist nicht nur mystisch, sondern geradezu mysteriös. So ist nicht klar, ob ein derartiges Tuch überhaupt existiert hat oder ob es noch existiert (die Kirche ist peinlich darauf bedacht, den Stoff weder fotografieren noch erforschen zu lassen). Auch ist zweifelhaft, ob es die Person tatsächlich gegeben hat, ist doch ihr Name eine Wortschöpfung aus *Vera* (für das Lateinische „wahr“) und *ikon* (vom Griechischen für „Bild“).

Die Suche nach dem „wahren Bild“ schimmert auch bei Veronikas jüngerem Bruder, dem Turiner Grabtuch, durch. Immerhin durfte der sich in Turin befindende Abdruck eines Mannes, der möglicherweise Jesus von Nazareth war, nicht nur fotografiert, sondern auch gründlichst erforscht werden, wobei man sich trotz modernster Analysemethoden nicht einigen konnte, wie es genau entstanden sein mag. Dass es jedoch eher gemalt ist, als von einem menschlichen Stempel oder gar von Jesus selbst stammt, ist naheliegend, da im lebensgroßen Lakenbild die Arme auffällig lang sind, um das Geschlecht elegant (und praktischerweise) zu bedecken. Außerdem ist in Turin das bärtige Gesicht perspektivisch korrekt dargestellt, was es gerade nicht sein sollte, wenn es sich um einen tatsächlichen Abdruck handeln würde. Die medienbedingte Verzerrung bzw. Verflächigung des Gesichts lässt sich ja gut anhand von Riedlers Bildern studieren.

Als „wahres Bild“, das vermeintlich ganz ohne Menschenhand, also quasi archeiopoetisch wie Veronikas Abziehbild von Jesus daherkommt, wurde auch die Fotografie seit ihren Anfängen bezeichnet. Die frühe Faszination, die von dem neuen Medium ausging, wurde häufig dadurch ausgedrückt, dass sich die Natur selbst (mithilfe von Licht) auf das Bild einschreiben könne, wie es William Henry Fox Talbot programmatisch in seinem Buch *The Pencil of Nature* (1844–49) zusammengefasst hat. Im fototheoretischen Diskurs wurde die Besonderheit von derart technisch hergestellten Bildern damit umschrieben, dass das Verhältnis zwischen Bild und Welt nicht nur auf einer optischen Ähnlichkeit fußt *ikon*, sondern auch auf einem kausalen Zusammenhang *index*. Im Kontrast zur Malerei schafft die fotografische Indexikalität ein Näheverhältnis zur (wie auch immer beschaffenen) Wirklichkeit, das sie als (immer schon problematischen) Sonderbotschafter der Wahrheit auftreten lässt. Das fängt nicht erst bei den Fluidalfotografien an, denen unterstellt wurde, dass es sich um chemische Fehlreaktionen gehandelt haben müsse.

Die Indexikalität beschwört die vermeintlich objektive und dokumentarische Qualität des fotografischen Bildes, aber auch dessen magische Dimension. Warum sonst tragen wir ein Foto eines uns geliebten Menschen in unserer Briefftasche, wenn nicht, um genau die Nähe zu diesem Menschen zu sichern, die darauf beruht, dass eine Fotografie eine physikalische Verbindung des Geliebten, ja, dessen Emanation fest- und erhält? Fotografie ist weit mehr als eine Erinnerungsprothese, und diese einmal eingefangene Berührung und Präsenz, dieses Band zu der fotografierten Person wird noch bedeutsamer, wenn es den Referenten gar nicht mehr gibt. Susan Sontag hat dazu treffend geschrieben, dass jede Fotografie eine *Art memento mori* beherbergt (*On Photography*, 1977, S. 15). So kann jede Fotografie als ein Festhalten der Zeit gelesen werden, das damit jedoch immer auch ein Scheitern eben dieses Unterfangens manifestiert. Jede Fotografie dokumentiert akribisch nicht nur genau einen Moment oder eine Person, sondern immer auch deren Vergänglichkeit, ja, deren Verlust.

Wir mögen uns an dieses Dilemma, diese Todessehnsucht der Fotografie in der heutigen Flutwelle an visuellen Zeugnissen gewöhnt haben – bei Riedlers Schweißbildern tritt sie umso schmerzlicher hervor. Die ikonografische Verwandtschaft zu (wenn auch fiktiven) Leichentüchern mag zumindest zu einem Teil daran schuld sein. Über den Bildern liegt etwas wehmütig-ephemeres und gleichsam zeitlos-existentielles. Vielleicht liegt es auch daran, dass die Bilder gerade eben keine allzu

klar ersichtliche Ähnlichkeit mit ihren jeweiligen Originalen, den Menschen dahinter haben? Diese diffuse Unähnlichkeit, ja, diese Schere, die sich da auftut, ruft den Moment der tatsächlichen Aufnahme umso stärker ins Bewusstsein, was die Abwesenheit umso anwesender macht. Was den melancholischen Eindruck des Abdrucks zweifelsohne zusätzlich verstärkt, ist die Ernsthaftigkeit, mit denen uns die meisten Gesichter entgegenblicken. Dieses Detail ist zwar weniger einem *rigor mortis* als vielmehr der Riedlerschen Aufnahmetechnik geschuldet, die eine „Belichtungs“zeit von plus-minus fünf Minuten vorsieht – an der Todesassoziation ändert das freilich nichts. (Kann es Zufall sein, dass sich unter all den Portraitierten einzig zwei schwangere Frauen – quasi voller Leben – das Lächeln nicht nehmen lassen?)

Tatsächlich gehen Riedlers Bilder ja noch einen Schritt weiter als etwa ein Wachsabdruck oder eine in Gips gefasste Totenmaske: sie sind viel eher ein Reliquienschrein. Sie konservieren nämlich nicht nur die äußere Form des abgebildeten Menschen, sondern auch einen tatsächlichen Teil von ihm. Der Schweiß wird zur Entwicklerflüssigkeit und somit geht ein physischer Teil der Portraitierten in den kreativen Schöpfungsakt über. In diesem Aspekt korrelieren die Schweißbilder mit der plastinierten Leichenkunst à la Gunther von Hagens' makabren Körperwelten. Wo hört der Mensch auf, wo fängt seine Repräsentation an, wenn Original und Abbild buchstäblich ineinanderfließen? Da findet eine unheimliche Teilmumifizierung statt, die wiederum genau so auch in der Frühzeit der Fotografie die Gemüter erregte.

Im 19. Jahrhundert wurden immer wieder Ängste laut, dass durch den fotografischen Prozess etwas eingefangen und im Bildträger festgehalten werde, das dem abgebildeten Ursprungsmenschen weggenommen und entsprechend fehlen würde. Man befürchtete einen gewissen Abnutzungseffekt, der durch das Fotografieren eintreten könnte, wobei es unklar war, ob es sich dabei um energetische Schichten handelte, die einen Körper umhüllen und durch Betätigen des Auslösers unwiderlich abgeschält werden oder ob gleich die ganze Seele veräußert wird.

Es ist die Stärke von Riedlers schemenhaft-unheimlichen Portraits, dass sie das Magisch-Kultische der Fotografie, aber auch das Stofflich-Materielle heraufbeschwören. Sein hydrografisches Verfahren zeichnet sich durch eine Umständlichkeit und Überholtheit aus, die zahlreiche Verweise auf die frühe Geschichte der Fotografie beinhalten. So ist die Bildgewinnung bei Riedler so aufwendig, dass sie sich bewusst gegen die digitale Fotografie von heute positioniert: wo man heute eigentlich nur mehr leicht einen Bildschirm auf einem kleinen handlichen und allzeit verfügbaren Gerät antippt, nagelt Riedler lebensgroße Stoffbahnen auf Holzrahmen und lässt seine Modelle minutenlang in der gleichen Position ausharren. Als ob das nicht schon Zumutung genug ist, müssen diese zuvor auch noch präpariert, sprich zum Schwitzen gebracht werden. Das erinnert an das alte Kollodiumverfahren, bei dem Fotografen erst kurz vor dem Auslösen die Negativplatten aufbereiteten, weshalb sie bei Aufnahmen in der Natur Dunkelkammerzelte mit sich herumtragen mussten. Bei Riedler entspricht das einem portablen Saunazelt, einer Art Schwitzkasten, in den er seine Probanden steckt. Die analoge Aufnahmetechnik wird zum kollektiven Akt mit Performance-Charakter, bei der ein Re-take von vorneherein ausgeschlossen ist.

Diese materielle Qualität des physischen Einfangens, aber auch die Schwerfälligkeit von Riedlers Verfahren zelebrieren ein Aufbäumen gegen die Auflösungserscheinungen unserer digitalisierten Welt. Der Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch die Verwendung von alten Edeldruckverfahren, wie etwa der Cyanotypie mit ihrem charakteristischen Blau oder der Kallotypie. Mit ihren zahlreichen Rückverweisen auf die analoge Vergangenheit der Fotografie sind die Schweißbilder Reaktion und Kommentar auf die großen Veränderungen, die das Feld zurzeit durchläuft. Sie stellen sich antithetisch zur heutigen Kulturpraxis des Fotografierens. Gleichsam bilden sie auch einen trotzigen Gegenpol zur fetischisierten Selbstinszenierung und Selbstoptimierung auf sozialen Darbietungsforen wie Instagram. Riedlers Verfahren bietet Raum für Hässlichkeit, aber auch Zufälligkeit und Unkontrollierbarkeit, der heute so nicht mehr existiert. Der Auslöser kann so häufig betätigt werden, bis das gewünschte Resultat da ist – den Rest, wie Falten oder Pickel, erledigen Filterapps.

Die Finnen haben ein Sprichwort, das besagt, dass eine Frau nie so schön ist wie nach der Sauna. Gehen wir davon aus, dass sie recht haben, sind Riedlers Bilder quasi auch ein Auffangbecken für unerwünschte Schlackeprodukte: das Bild an sich mag den Abgebildeten wenig schmeichelhaft festhalten – umso schöner wird er dafür *durch* das Bild, im richtigen Leben. Das soll Photoshop erst mal nachmachen.

Reiner Riedler

# Schweiß

*Im Sommer 2012 stellte ich mir beim Joggen die Frage, ob ich ähnlich jenem bekannten Abbild einen Schweißabdruck von mir selbst herstellen und fotografisch festhalten könne. Ich lief nach Hause und stieß im Internet auf Fraunhofer EMFT – eine Einrichtung der Fraunhofer Gesellschaft in München, die Schweiß mittels Sensormaterialien wissenschaftlich erforscht. Nachdem ich dort vorstellig wurde, war man bereit, sich auf ein künstlerisches Experiment einzulassen. In Handarbeit wurden von MitarbeiterInnen des Instituts Baumwollstoffe eingefärbt und für mein Projekt zur Verfügung gestellt. Stoffe, die sich im Kontakt mit Schweiß verfärben, durch Waschen neutralisieren lassen und wiederverwendbar sind.*

*Die entstandenen Negative wurden anschließend fotografisch reproduziert und in Schwarz-Weiß-Positive umgewandelt.*

*Ich möchte mich ganz herzlich bei den MitarbeiterInnen der Fraunhofer-Einrichtung für Mikrosysteme und Festkörper-Technologien EMFT (Fraunhofer Research Institution for Microsystems and Solid State Technologies EMFT) bedanken.*

*Ganz besonders möchte ich Sabine Trupp meinen Dank aussprechen. Ohne ihre Offenheit, weitreichende Hilfe und ihren Glauben an dieses Projekt wären diese Bilder nicht zustande gekommen. Sie hat mit ihrem Team jenen wunderbaren Stoff, der Schweiß sichtbar machen kann, speziell für diese Arbeit hergestellt, ohne zu wissen, was dabei herauskommen wird. Dieser Stoff wurde als „Aufnahmematerial“ elementarer Bestandteil für meine Portraits. Vielen Dank!*

*Gleichfalls möchte ich mich bei Jennifer Schmidt, Pirjo Larima-Bellinghoven und Dorothee Veronesi für ihre Unterstützung und Hilfe bedanken.*

*Reiner Riedler*

Dieses Buch ist meinen Eltern und meiner Familie gewidmet.