

Erfahrung des Verborgenen

*Untersucht am Dialog zwischen ausgewählten Arbeiten
Man Rays und des eigenen Werks*

MARLON NIKOLAI

Künstlerische Forschung

Public Edition · 2026

Originalfassung 2025 als Bachelorarbeit im Studiengang Kommunikationsdesign (B.A.)
an der HAW Hamburg, Department Design, eingereicht.

Public Edition 2026 · Autor und Herausgeber: Marlon Nikolai
Publiziert von Atelier Marlon Nikolai

© 2025/2026 Marlon Nikolai. Text und Abbildungen des eigenen Werks: alle Rechte vorbehalten.
Besprochene Werke Dritter werden nicht reproduziert; Quellen und Rechteinhaber sind im Text ausgewiesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Man Ray und die Poetik des Verborgenen.....	5
2.1 Schlüsselbegriffe und ihre Bedeutung im Kontext des Verborgenen	6
2.2 Biografische Kontexte	8
2.3 Interpretation ausgewählter Fotografien mit Blick auf die zentrale Forschungsfrage.....	9
2.3.1 Larmes – Materialtransparenz und Symbolik.....	9
2.3.2 Sculpture and Clothesline – künstlerische Doppelbelichtung	10
2.4 Zwischenfazit – Vom betrachteten Werk zur eigenen Praxis.....	11
3. Übertragbarkeit und gestalterische Positionierung.....	12
3.1 Fotografisches Set-up: Begründung gestalterischer und zentraler technischer Entscheidungen.....	12
3.2 Eigene fotografische Arbeiten im Kontext der Forschungsfrage	14
3.2.1 Evolution – Negativ einer künstlerischen Mehrfachbelichtung	14
3.2.2 Häutung – Materialgrundlagen und Symbolik	15
3.3 Im Dialog mit Man Ray.....	16
3.4 Berührungspunkte von Fotografie und Skulptur	18
4. Fazit	20
4.1 Künstlerische Reflexion	20
4.2 Beantwortung der Forschungsfrage.....	20
5. Abbildungsverzeichnis.....	22

6. Literaturverzeichnis	24
7. Anhang	26
7. Eidesstattliche Erklärung	39

1. Einleitung

Diese Bachelorarbeit konkretisiert Verborgenes, indem sie untersucht, was darunter verstanden werden kann – und wie es sich erfahrbar gestalten lässt.

Grundlage bildet die folgende Forschungsfrage:

Was kann als verborgen verstanden werden – und wie lässt sich dieses durch künstlerisch-gestalterische Strategien sinnlich oder innerlich erfahrbar gestalten? Im Zentrum der Arbeit steht die experimentelle- künstlerische Fotografie mit ihren Strategien zur Offenbarung des Verborgenen. Man Ray gilt in diesem Zusammenhang als einer der wichtigsten Wegbereiter der zeitgenössischen Fotografie. Seine enge Verbindung zur Avantgarde seiner Zeit trug maßgeblich zur Anerkennung des Mediums im künstlerischen Kontext bei.¹ Die Auseinandersetzung mit Man Ray, ausgewählten Fotografien aus seinem Werk und Ausschnitten aus dem eigenen fotografisch-skulpturalen Werk, bilden die Grundlage dieser Forschungsarbeit. Ziel ist es, Verborgenes zu konkretisieren, gestalterische Strategien der Offenbarung vergleichend untersuchen – und daraus eine eigenständige künstlerische Position zu entwickeln.

Das Erkenntnisinteresse liegt dabei in der Verbindung von Theorie und Praxis – an der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte, Wahrnehmungstheorie und experimenteller Gestaltung. Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptkapitel und ein abschließendes Fazit: Im ersten Teil werden zentrale Schlüsselbegriffe definiert, biografische Aspekte im Werk Man Rays reflektiert und zwei Fotografien des Künstlers im Hinblick auf die Forschungsfrage analysiert.

Der zweite Teil stellt das fotografische Set-up der eigenen experimentellen Fotoserie aus dem praktischen Teil vor, die unterschiedliche Aspekte des Verborgenen konkretisiert. Anschließend werden exemplarisch zwei ausgewählte Fotografien dieser Serie besprochen und treten in einen gestalterischen Dialog mit den Arbeiten Man Rays, um daraus Erkenntnisse im Hinblick auf die Forschungsfrage abzuleiten. Abbildungen der

¹ Vgl. Mißelbeck, Reinhold: Photographie des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. vom Museum Ludwig Köln). Taschen. Köln 2018 [Orig. 1996], S. 521.

vollständigen Serie sind der Arbeit in der Anlage beigelegt.
Ergänzend werden Berührungspunkte zwischen Fotografie und Skulptur untersucht, wobei abschließend auch auf die im Rahmen der Arbeit entstandene Skulptur eingegangen wird – als Erweiterung des gestalterischen Umgangs mit dem Verborgenen. Im abschließenden Fazit werden die gewonnenen Erkenntnisse gebündelt und im Hinblick auf die Forschungsfrage reflektiert.

2. Man Ray und die Poetik des Verborgenen

Die Auseinandersetzung mit biografischen Aspekten Man Rays und Schlüsselbegriffen wie dem Verborgenen, Wahrnehmung, Bewusstsein, Wahrnehmung, Vorstellung, Transparenz, Immaterialität, Unsichtbarkeit, Leere und Fragment sowie ausgewählten Werkbeispielen eröffnet ein erweitertes Verständnis des Verborgenen und seiner gestalterischen Überführungsstrategien. Diese begrifflich-kontextuelle Grundlage ermöglicht es, über den gegenwärtigen Bewusstseinsgehalt hinaus mit Rezipierenden in einen gestalterischen Dialog zu treten – und Verborgenes künstlerisch zu konkretisieren. Sie bildet zugleich die Voraussetzung dafür, im Folgenden unterschiedliche Dimensionen des Verborgenen zu erkennen, zu benennen und in ihren gestalterischen Erscheinungsformen darzustellen.

2.1 Schlüsselbegriffe und ihre Bedeutung im Kontext des Verborgenen

Das Verborgene, Leitmotiv dieser Arbeit, steht dem Bewusstgewordenen als Gegenpol gegenüber. Alles, was sich außerhalb unseres aktuellen Bewusstseins befindet liegt im Bereich des Verborgenen.

Bewusstsein beschreibt jenen inneren Zustand, in dem Wahrnehmung, Vorgestelltes Erinnerbares und Gegenwärtigkeit zusammenkommen. Es bildet jene Instanz, in der sinnliche, emotionale und kognitive Inhalte gebündelt, beobachtet, bewertet, kommuniziert und in Erfahrung überführt werden können. Das Verborgene entzieht sich diesem Zustand.

Wahrnehmung markiert die entscheidende Schwelle, an der Sinnesreize in Bewusstsein überführt werden –. Sie ist ein aktives Hervorbringen von Bedeutung. Maurice Merleau-Ponty beschreibt sie daher als schöpferisch und Grundvoraussetzung von Erkenntnis in dem er der Wahrnehmung die Funktion zu schreibt „Erkenntnis allererst zu gründen und zu stiften.“²

Die Vorstellung kann ebenfalls als ein Schwellenbegriff verstanden werden. Als Annäherung an das Verborgene macht sie das noch nicht sinnlich erfahrene subjektiv zugänglich. Im weiteren Sinne lässt sich darunter alles im Bewusstsein verstehen, was nicht „auf einen ‚intentionalen‘ Gegenstand bezogen wird, ohne Rücksicht darauf, ob es diesen in der Wirklichkeit objektiv gibt oder nicht.“³ Im Zusammenhang mit dieser Bachelorarbeit hatte ich die Vorstellung von einer transparenten Skulptur, die ich durch anschließende praktische Umsetzung objektiv wahrnehmbar gestaltet habe.

²Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. (Hrsg. unbekannt). Walter de Gruyter & Co. Berlin 1966 [Orig. 1945], S. 36.

³ Hoffmeister, Johannes (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Felix Meiner Verlag. Hamburg 1955 [2. Aufl.], S. 655.

Transparenz verweist über ihre physikalische Durchsichtigkeit hinaus auf ein komplexes Spiel zwischen Sichtbarkeit, Verdeckung und Überlagerung. Lichtdurchlässigkeit bzw. Mehrfachbelichtungen in der Fotografie oder Glas und Harz im skulpturalen Sinne dienen beispielsweise als bildnerische Mittel, um diese Ambivalenz zu versinnlichen und fungiert somit auch als Strategie Verborgenes erfahrbar zu gestalten. Bei Man Rays Fotografie *Sculpture and Clothesline* (vgl. Abb. 2, Abbildungsverzeichnis) wird dies durch die Technik der Doppelbelichtung erzielt.

Immaterialität bezeichnet das, was sich einer stofflichen Dimension entzieht. Darunterfallen: Licht, Informationen, Gedanken, Vorstellungen, Ideen, Visionen, Spiritualität, Erinnerungen, Empfindungen, Frequenzen oder andere nicht-materielle Erscheinungsformen.

Unsichtbarkeit steht exemplarisch für alles, was den Sinneskanälen, hier dem optischen, verborgen bleibt.

Leere wird im Zusammenhang dieser Forschungsarbeit sowohl als Phänomen als auch Strategie verstanden. Leere hält Information und Wahrnehmbares bewusst zurück, um Verborgenes darzustellen und zugänglich zu gestalten.

Fragment als ein weiterer Funktionsbegriff ist das Unvollständige, eine Strategie, Ganzheit zu unterlaufen. Das Fragmentale erlaubt eine offene Rezeption, lädt zur Projektion ein, aktiviert das Imaginäre. Diese Begriffe sind in Man Rays und dem eigenen Werk nicht abstrakte Konzepte, sondern bildnerisch konkret umgesetzt. Die folgenden Werkbeispiele Man Rays erkennen und benennen exemplarisch, Verborgenes und zeigen anschließend auf, welche Bildstrategien genutzt wurden, um es erfahren zu können.

2.2 Biografische Kontexte

Man Rays Auseinandersetzung mit dem Verborgenen ist biografisch wie konzeptuell eng mit seiner Entwicklung als Künstler verbunden. Als radikaler Grenzgänger zwischen Malerei, Objektkunst und Fotografie suchte er früh nach Möglichkeiten seine Ideen auszudrücken. 1915 begann Man Ray professionell zu fotografieren.⁴ In der Fotografie fand er ein Medium, das es ihm ermöglichte, Verborgenes in eine erfahrbare Form zu überführen. Gerade seine offenen Begegnungen mit den Avantgarde-Künstlern trugen zur Anerkennung der Photographie im künstlerischen Kontext bei.⁵ Seine Beziehung zu Lee Miller, Fotografin, Künstlerin und enge Weggefährtin, spielte dabei eine entscheidende Rolle. Ihre gemeinsame Arbeit in Paris zu Beginn der 1930er-Jahre fiel in eine Phase intensiver fotografischer Experimente. Die emotionale Dynamik dieser Beziehung – zwischen Nähe und Rückzug, Intimität und Distanz – wurde zur Quelle symbolischer Bildsprachen, wie sie sich exemplarisch in der im Folgenden analysierten Arbeit *Larmes* (vgl. Abb. 1, Abbildungsverzeichnis) niederschlagen. Auch in den 1940er-Jahren, in denen *Sculpture and Clothesline* entstand, setzte sich Man Ray intensiv mit der Aufhebung traditioneller Bildkonventionen auseinander. Nach seiner Übersiedlung in die USA wandte er sich verstärkt der künstlerischen Doppelbelichtung zu – nicht lediglich aus technischen Gründen, sondern als Mittel der poetischen Überlagerung. In dieser Zeit entstanden Fotografien, die unterschiedliche Raum- und Zeitzustände – Kunstobjekte und Alltagswelten – auf demselben Trägermaterials seines Filmes ineinander verblendeten. Für Man Ray war das Foto nicht primär ein technisches Reproduktionsmittel, sondern Ausdruck eines inneren Zustands. Seine innere Welt, so lässt sich aus seinen Aussagen schließen, fand in seinen Fotografien

⁴ Vgl. Mißelbeck, Reinhold: Photographie des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. vom Museum Ludwig Köln). Taschen. Köln 2018 [Orig. 1996], S. 512.

⁵ Vgl. Mißelbeck, Reinhold: Photographie des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. vom Museum Ludwig Köln). Taschen. Köln 2018 [Orig. 1996], S. 521.

eine direkte Entsprechung: „Ich würde eher eine Idee als einen Gegenstand fotografieren und eher einen Traum als eine Idee.“⁶

2.3. Interpretation ausgewählter Fotografien mit Blick auf die zentrale Forschungsfrage

2.3.1 Larmes - Materialtransparenz und Symbolik

In *Larmes* richtet sich Man Rays Kamera auf einen Gesichtsausschnitt und fragmentiert ihn im Anschnitt. Die Augen sind starr geöffnet, der Blick wirkt leer, die Haut erscheint glatt. An den Wangen haften gläserne Tropfen. Das verwendete transparente Material, eingesetzt als Tränensymbolik, erzeugt – in Kombination mit der Fragmentierung des Gesichts und einer bewusst inszenierten Emotionalität – die Assoziation eines emotionalen Vakuums. In der begleitenden Werkbeschreibung heißt es: „Die perfekte Schminktechnik einer Tänzerin hat diese Tränen (aus Glas) hervorgebracht, die keinerlei Gefühl ausdrücken.“⁷ Die Arbeit wird zur Bühne eines inneren Vakuums. Betrachtet man das Werk nicht bloß bildimmanent, fällt auf, dass der Zeitpunkt der Entstehung mit dem Ende seiner Beziehung zu Lee Miller zusammenfällt – einer Fotografin, Künstlerin und engen künstlerischen Weggefährtin. Anstatt den Trennungsschmerz offen zu verarbeiten, transformiert Man Ray seine Emotionen in eine visuelle Metapher. Die Künstlichkeit der Tränen, die Starre des Gesichts, die Unnahbarkeit der Komposition – all das deutet auf seinen künstlerischen Umgang mit Verlust hin. Auch ein anderes Werk aus dieser Zeit, *Objet à détruire*, offenbart diese Strategie. Seine spätere Äußerung zum Metronom bestätigt diese Lesart: „Das Auge, das am Pendel des Metronoms befestigt war, war eine Zeitlang das von Lee

⁶ Schwarz, Arturo: Man Ray. R&B bei Zweitausendeins. Frankfurt am Main o. J. [Orig. 1977], S. 284.

⁷ Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): Man Ray – Photograph. Schirmer/Mosel. München 1982, S. 87.

Miller gewesen.“⁸ In dieser nicht bloß bildimmanenten Lesart wird auch *Larmes* zu einem Werk über die verschiedenen Dimensionen des emotional Verborgenen – verdichtet in der Ikonografie einer künstlichen Träne. Gerade diese ästhetische Distanz ist es, die den Zugang eröffnet: Der Schmerz wird nicht unmittelbar gezeigt, sondern durch gestalterische Mittel verschoben – in eine symbolisch aufgeladene Bildkomposition. Die Fragmentierung im Anschnitt des Gesichts, die strenge Komposition sowie die kunstvoll platzierten Glaskugeln erzeugen eine künstliche Oberfläche, spielen mit Materialtransparenz und Tränensymbolik.

2.3.2 Sculpture and Clothesline - Künstlerische Doppelbelichtung

In *Sculpture and Clothesline* verbindet Man Ray zwei visuelle Ebenen zu einer bewussten Bildkomposition: Eine modern anmutende Skulptur überlagert sich mit der Aufnahme weißer Stoffe an einer gespannten Wäscheleine. Beide Motive entstammen offenkundig aus unterschiedlichen Wirklichkeitssphären - das eine aus dem Bereich der Kunst, das andere aus einem alltäglichen Kontext. Ihre Verschränkung entsteht durch das künstlerische Mittel der fotografischen Doppelbelichtung: Das Werk zeigt keine reale Szene, sondern ist konstruiert und erzeugt eine poetische Mehrdeutigkeit. Die Skulptur - traditionell ein Symbol für Körperlichkeit, Dauer und Materialität - verliert ihre Kontur, erscheint durchscheinend, beinahe geisterhaft. Sie wird in ihrer physischen Präsenz unterlaufen und bleibt als Idee oder Nachbild bestehen. Die Wäscheleine hingegen - banal, funktional und alltäglich - wird in den ästhetischen Bildraum überführt. Zwei Ebenen der Wirklichkeit begegnen sich: das Erhabene und das Alltägliche. So lässt sich ableiten, dass Man Ray Mit der Aufnahme *Sculpture and Clothesline* bewusst seinen Wunsch ausdrückt, die Trennung zwischen Kunst und Alltag künstlerisch zu unterlaufen. So hebt er das Alltägliche ins Künstlerische – ganz im Sinne seines Selbstverständnisses als jemand, der mit alltäglichen Dingen arbeitet, um daraus eine neue Wirklichkeit zu

⁸ Vgl. Schwarz, Arturo: Man Ray. R&B bei Zweitausendeins. Frankfurt am Main o. J. [Orig. 1977], S. 227

schaffen. Man Rays Zugang zum Verborgenen erfolgt bei dieser Fotografie hauptsächlich über die Strategie der Doppelbelichtung – ein Verfahren, bei dem zwei Belichtungen auf einem Filmstreifen kombiniert werden und so eine bewusste Überlagerung verschiedener Realitätsebenen erzeugen. Aus kunsthistorischer Perspektive gilt die Doppelbelichtung als zentrales Mittel der surrealistischen Fotografie. Sie erzeugt Bildräume, in denen Reales und Imaginäres untrennbar miteinander verwoben erscheinen – mit dem Ziel, vertraute Sehgewohnheiten zu irritieren und das Unterbewusste erfahrbar zu gestalten.⁹

Durch das transparente Überlagern von Skulptur und Wäscheleine auf demselben Filmstreifen hebt Man Ray gezielt räumliche und gegenständliche Eindeutigkeiten auf. Er schafft damit einen Erfahrungsraum, in dem sich Raum und Zeit ineinander verblenden. Die Skulptur wird auratisiert, der Alltagsgegenstand ästhetisiert. Das Verborgene, hier die ungewöhnliche Berührung zweier Objekte aus verschiedenen Sphären und der Wunsch den Alltag durch Kunst zu ästhetisieren, wird somit verbildlicht.

2.4 Zwischenfazit - Vom betrachteten Werk zur eigenen Praxis

Die Auseinandersetzung mit ausgewählten Arbeiten Man Rays fotografischen Werk zeigt exemplarisch, wie Verborgenes in der künstlerischen Fotografie durch konzeptuelle Bildstrategien erfahrbar gestaltet werden kann. In *Sculpture and Clothesline* wirkt die Technik der Doppelbelichtung nicht als bloße Spielerei, sondern als Methode zur Vervielfältigung der Wahrnehmung. Zeit- und Rauminformationen verblenden sich auf dem Filmstreifen. Gerade dieser anachronistische Umgang mit Überlagerung wurde zum Ausgangspunkt der eigenen fotografischen Arbeit: Die Technik der Mehrfachbelichtung dient hier dazu, das Verborgene zu offenbaren - die Idee, die Vision hinter der Skulptur

⁹Vgl Cramer, Crystal / Grant, Kimberly: Surrealist Photography. URL: <https://smarthistory.org/surrealist-photography/> (Abrufdatum: 14.07.2025).

und ihren Entstehungsprozess. Die prozessdokumentierenden Fotografien öffnen eine poetische Fläche, auf der Verborgenes zu Tage treten kann.

Man Rays Schaffen als Ausgangspunkt inspirierte mich zur Verwendung von Mehrfachbelichtungen. Ich habe sie eingesetzt, um innere Zustände und äußere Erscheinung visuell miteinander zu verweben und die verschiedenen Zeitebenen des Entstehungsprozess der Skulptur darzustellen.

3. Übertragbarkeit und gestalterische Positionierung

Die Fragestellung dieser Arbeit - Was kann als verborgen verstanden werden – und wie lässt sich dieses durch künstlerisch-gestalterische Strategien sinnlich oder innerlich erfahrbar gestalten? - findet in zwei analogen Fotografien des eigenen Werks exemplarische Antworten, die im Folgenden untersucht werden und anschließend jeweils in einen künstlerischen Dialog mit den zuvor analysierten Arbeiten von Man Ray treten. Die beiden fotografischen Arbeiten, sind Teil einer Serie, die im Rahmen dieser Bachelorarbeit entstanden ist. Im Zentrum steht dabei die begleitende Dokumentation der Entstehung einer transparenten Skulptur im Atelier Marlon Nikolai. Im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Vision und materieller Umsetzung ist das Ziel über die Prozessdokumentation hinaus einen weiteren Erfahrungsraum des Verborgenen zu öffnen.

3.1 Fotografisches Set-up: Begründung gestalterischer und zentraler technischer Entscheidungen

Für die fotografische Umsetzung meiner Fotostrecke wurde bewusst die analoge Spiegelreflexkamera **Asahi Pentax SP1000** mit einem lichtstarken **Super-Takumar 55mm f/18-Objektiv** eingesetzt. Die Wahl fiel auf dieses System, weil es durch seine vollständig manuelle Steuerung eine entschleunigte, bewusste Bildgestaltung erlaubt -

ein entscheidender Aspekt, um das Verborgene durch intensive Auseinandersetzung im Bild aufzuspüren und dem Rezipienten zu vermitteln.¹⁰

Das lichtstarke Objektiv ermöglicht einen feinfühligsten Umgang mit Licht. Zudem wird die Steuerung der Tiefenschärfe und gezielte Unschärfe in dieser Arbeit als gestalterische Mittel eingesetzt.¹¹

Als Filmmaterial kam ein **Kodak Gold 200** Farbnegativfilm zum Einsatz - ein Film mit ausgewogenem Kontrastverhalten, warmer Farbwiedergabe und charakteristischer feiner Kornstruktur.¹² Zusätzlich wurde ein **AGFA PHOTO APX 100** Professional Schwarzweißfilm verwendet – ebenfalls ein Film mit feiner Körnung, hoher Kantenschärfe der sich besonders für detailreiche, kontraststarke Schwarzweiß-Aufnahmen eignet.¹³ Die bewusste Entscheidung für dieses Set-Up folgt nicht nur ästhetischen Präferenzen, sondern zielt auf eine subtile, atmosphärische Tiefe ab, die digitale Sensorik oft glatter und sachlicher abbildet. Das filmtypische Korn erzeugt zudem eine visuelle Textur, die das Bild nicht technisch perfektioniert, sondern mittels ihrer rauhen und kontrastreichen Art poetisch öffnet. Die Entscheidung für das analoge Verfahren war somit nicht nostalgisch motiviert, sondern Teil eines konzeptuellen Zugriffs: Sie verlangte ein anderes Sehen, ein anderes Warten, ein anderes Verhältnis zur Bildentstehung - und wurde so zum integralen Bestandteil meines gestalterischen Anspruchs.

Auch die analoge Filmentwicklung im Fotolabor wurde als integraler Bestandteil des gestalterischen Prozesses verstanden. In der Dunkelheit der Entwicklungsdose,

¹⁰ Vgl. Seeing1.de: Pentax SP1000 – Klassische Spiegelreflexkamera. Blog-Beitrag.

URL: http://www.seeing1.de/3f_PentaxSP_1000.html (Abrufdatum: 18.07.2025).

¹¹ Vgl. Jerfareza, Daviano: Lens Review: Asahi Pentax Takumar 55 mm f/1.8. Blog-Beitrag. 23.04.2023.

URL: <https://jerfareza.camera/post/lens-review-asahi-pentax-takumar-55mm-f1-8> (Abrufdatum: 18.07.2025).

¹² Vgl. Kodak Alaris: Kodak Gold 200 – Color Negative Film. Technical Data Sheet. Februar 2016.

URL: https://business.kodakmoments.com/sites/default/files/files/resources/E7022_Gold_200.pdf (Abrufdatum: 18.07.2025).

¹³ Vgl. AgfaPhoto: APX 100 – Product Information (New Emulsion). PDF-Dokument. o. J.

URL: https://www.robisa.es/wp-content/uploads/2022/02/APX100_Product-Information_GB.pdf (Abrufdatum: 18.07.2025).

abgeschirmt vom sichtbaren Licht, existierte das sorgsam belichtete Bild zunächst nur als verborgene Spur, die erst durch chemische Reaktionen sichtbar wurde.

Auch wenn sich die visuelle Wahrnehmung eines digitalisierten analogen Bildes von einem nativ digitalen Bild nicht grundsätzlich unterscheidet, liegt die Differenz in der Bildgenese selbst. Die analoge Fotografie ist ein materiell gebundener, irreversibler Prozess, dessen Resultat eine Form von Einzigartigkeit trägt – unabhängig davon, wie oft das Bild später digital reproduziert wird. Diese Einzigartigkeit erzeugt eine Form von *Aura*, die sich nicht auf der Netzhaut, sondern in der kulturellen Wahrnehmung des Bildes niederschlägt.¹⁴

3.2 Eigene fotografische Arbeiten im Kontext der Forschungsfrage

3.2.1 Evolution – Negativ einer künstlerischen Mehrfachbelichtung

Die fotografische Arbeit *Evolution* (vgl. Abb. 3, Abbildungsverzeichnis) zeigt das Negativ einer analogen Mehrfachbelichtung und steht sinnbildlich für den Ursprung eines künstlerischen Prozesses. Auf einer einzigen Filmfläche treffen drei Ebenen zusammen: das Modell Cara Lorena, die Ansicht aus dem Flugzeugfenster während der Reise zur skulpturalen Recherche im Archäologischen Museum in Dion, Griechenland – und der Horizont, bestehend aus Himmel und Meer, als symbolischer Raum für die Materialisierung der Vision.

Um dieser Entstehungsgeschichte Ausdruck zu verleihen, kamen mehrere gezielte fotografische Strategien zum Einsatz. Die Mehrfachbelichtung ist hier nicht nur technisches Verfahren, sondern ein lichtmalerischer Akt: Sie beruht auf der bewussten Entscheidung, wie viel Licht, welches Motiv und in welcher Reihenfolge auf welchen Abschnitt des lichtempfindlichen Filmmaterials trifft. Jede Belichtung folgt einer klaren

¹⁴ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

gestalterischen Gewichtung – zwischen Figur, Raum und Symbol – und erschafft einen verdichteten Bildraum, der zur Umsetzung der Vision erforderliche Schritte visuell miteinander verzahnt und somit symbolisch für die Reise von Vision zu materiell erfahrbarer Wirklichkeit steht. Durch die Entscheidung, das Negativ anstelle eines Positivs zu zeigen, wird zudem der sonst verborgene Bereich des fotografischen Entstehungsprozesses selbst zum Medium der künstlerischen Aussage: Die Spur des Lichts bleibt roh, unübersetzt, unmittelbar. Staubpartikel, chemische Reaktionen und Unschärfen treten sichtbar hervor – nicht als Fehler, sondern als Bildsprache für Prozess und Entstehung. Dieser Umgang mit Kamera und Licht ist eine bewusste Strategie: das zuvor erkannte, benannte und dargestellte Verborgene, erfahrbar zu gestalten.

3.2.2 Häutung – Materialgrundlagen und Symbolik

Die fotografische Arbeit *Häutung* (vgl. Abb. 4, Abbildungsverzeichnis) zeigt nicht die vollendete Skulptur, sondern einen Übergangszustand: Fragmente von Silikonformen, Gipsreste und ein Metalleimer mit Flüssigkeit auf einer Werkfläche verweisen auf den Moment der Abformung des Modells – eine Phase, in der die Skulptur lediglich als Vision und Abdruck im Silikon vorhanden ist. In einer bewussten Doppelbelichtung tritt das Modell in das Bildfeld – aufrechtstehend, während die Kamera horizontal gehalten wurde. Der Körper erscheint wie ein Echo der Abformung oder eine zu klein gewordene Haut. Das Verborgene liegt in dieser künstlerisch-fotografischen Arbeit in der Entstehung – an der Schwelle zwischen Vision und Materialisierung. Die Aufnahme macht diesen oft übersehenen, flüchtigen Zustand sichtbar und wird so zum Sinnbild für Transformation. Um diesen Übergangszustand sichtbar zu machen, wurde bewusst erneut auf die Technik der Doppelbelichtung zurückgegriffen. Durch das Übereinanderlegen zweier Bildebenen – der Werkfläche mit den Spuren der Formgebung und der stehenden Figur – entstehen Überlagerungen, die über das dokumentarische hinaus gehen. Die horizontale Kamerahaltung bei einer Aufnahme der Doppelbelichtung erzeugt strategisch eine Irritation der Raumwahrnehmung und

verstärkt die Wahrnehmung eines Schwebezustands – zwischen Vision und Skulptur, zwischen Körper und Hülle. Diese Mittel sind nicht rein ästhetisch, sondern auch strategisch gewählt: Sie machen jene Aspekte des skulpturalen Prozesses sichtbar, die sonst verborgen blieben – das Noch-nicht, das Im-Werden, das Prozesshafte.

3.3 Im Dialog mit Man Ray: Vier Fotografien als Antwort auf das Verborgene

Die fotografischen Arbeiten Man Rays – *Larmes* und *Sculpture and Clothesline* – und *Evolution* und *Häutung* aus dem eigenen Werk bilden die Grundlage des Dialogs, der das Ziel hat, die Erfahrung des Verborgenen vergleichend zu analysieren und daraus neue Einsichten abzuleiten.

In *Sculpture and Clothesline* setzt Man Ray die Technik der Doppelbelichtung ein, um zwei Wirklichkeitsebenen miteinander zu verschränken: eine Skulptur und eine Wäscheleine mit weißen Tüchern. Diese Überlagerung erzeugt ein poetisches Spannungsfeld zwischen Kunst und Alltag, Materialität und Flüchtigkeit. Ein verwandtes Prinzip findet sich in der fotografischen Arbeit *Evolution*: Drei aufeinander abgestimmte Belichtungen vereinen das Modell, die Flugreise zur skulpturalen Recherche und das Zusammenspiel von Himmel und Meer. Erinnerung, Erleben und Vision werden erfahrbar. Das Negativmaterial mit all seinen Spuren wird nicht als technischer Zwischenschritt, sondern als künstlerisches Medium gewählt – um das Nicht-Sichtbare in seiner Entstehung zu zeigen. Ähnlich wie bei Man Ray entsteht das Verborgene durch Überlagerung. Dass im Atelier, dem Entstehungsraum der fotografierten Skulptur „zufällig“, eine Wäscheleine auftauchte – ein alltägliches Objekt wie bei *Sculpture and Clothesline* – verstärkt diese Verbindung auf unerwartete Weise. (vgl. Abb. 14, Abbildungsverzeichnis) In *Larmes* wird das Verborgene autobiografischer verhandelt. In dieser Fotografie Man Rays wird von ihm mit der Ästhetik des abgebildeten Materials operiert: Das Glas der symbolischen Tränen erscheint als

Sinnbild für Emotionalität. Das Fragment eines weiblichen Gesichts mit gläsernen Tränen verweist nicht direkt, aber symbolisch auf den Trennungsschmerz nach dem Ende der Beziehung zu Lee Miller. Die glatten Oberflächen, die Künstlichkeit der Tränen, die fragmentierte Komposition – all das erzeugt eine kühle Distanz. Man Ray überträgt sein inneres Erleben in eine visuelle Konstruktion, ohne es preiszugeben. Die eigene fotografische Arbeit *Häutung* reflektiert neben dem Prozess auch eine Ebene, die Transformation verhandelbar gestaltet. Somit wird ein Zustand sichtbar gemacht, der sonst der künstlerischen Intimität vorbehalten bleibt. Die Doppelbelichtung zeigt sowohl das Modell als auch die skulpturale Abformung in Fragmenten. Die Kamera wurde bei einer der beiden Belichtungen horizontal gehalten, was eine Irritation der Raumorientierung erzeugt. Der Körper erscheint wie eine abgelegte Haut. Wie bei Man Rays Fotografien wird keine Aussage direkt getroffen. Sowohl Man Rays Werk als auch mein eigenes zeichnen sich durch eine Offenheit gegenüber unterschiedlichen Ausdrucksformen aus – auch über die Fotografie hinaus. Dabei geht es nicht um die Konkurrenz der Medien, sondern um ihre jeweilige Aussagekraft. Man Ray selbst formulierte hierzu: „Derselben Meinung waren diejenigen, welche behaupteten, das Pferd sei die beste Art der Fortbewegung, als das Automobil auf den Markt kam. Alle diese Denkungsarten rührten aus der Angst, dass das eine das andere von seinem Platz verdrängen wird. Aber dem ist nicht so. Wir haben lediglich unsere Möglichkeiten, unser Vokabular erweitert.“¹⁵ Die vergleichende Analyse der vier fotografischen Arbeiten hat aufgezeigt, wie das Verborgene durch visuelle Strategien sichtbar gemacht werden kann. Abschließend richtet sich der Fokus auf eine weitere Ausdrucksform aus dem eigenen Werk: die Skulptur. Sie bildet nicht nur ein autonomes Objekt, sondern zugleich das Sujet der Fotoserie diese Forschungsarbeit.

¹⁵ Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): Man Ray – Photograph. Übers. von Karlheinz Dürr. Schirmer/Mosel. München 1982, S. 34.

3.4 Berührungspunkte von Fotografie und Skulptur

Die fotografische und bildhauerische Arbeit wurde von mir nicht unabhängig voneinander, sondern als sich wechselseitig durchdringende künstlerische Ausdrucksformen konzipiert. Auch wenn Man Rays “photographisches Oeuvre in der Kunstwelt weit höher geschätzt wird als sein malerisches oder bildhauerisches“.¹⁶ Findet sich in seinem Werk diese Multimediale

Sowohl fotografische als auch skulpturale Strategien beantworten die Forschungsfrage, wie das Verborgene erfahrbar gestaltet werden kann. Um dies zu abschließend zu verdeutlichen, lohnt sich noch ein genauer Blick auf die entstandene Skulptur. Sie fungiert innerhalb der fotografischen Serie als aktiver Bedeutungsträger. Ihre Materialität – Epoxidharz mit Glaseinschlüssen – verweist auf zentrale Strategien wie Transparenz, Lichtbrechung und den metaphorischen Einsatz von Material zur Sichtbarmachung von Unsichtbaren. Die Arbeit an der Skulptur greift somit nicht nur formal auf Man Rays Materialästhetik zurück, sondern überträgt seine Strategie in den Kontext der Forschungsfrage. Das Transparenzspektrum als materialästhetisches Konzept - bildeten methodische Bezugspunkte für die eigene gestalterische Praxis. Prinzipien welche bereits in der Analyse von *Larmes* herausgearbeitet wurden.

Das für den Guß der Skulptur verwendete Epoxidharz (*S.A.M. Deep Epoxy*) zeichnet sich durch hohe optische Transparenz aus. Zwar liegen keine standardisierten Transparenzwerte vor, doch praktische Beobachtungen belegen eine annähernd klare Lichtdurchlässigkeit von bis zu 90 %.¹⁷ Entscheidend für die künstlerische Relevanz ist jedoch nicht allein die physikalische Messbarkeit, sondern die gestalterische Funktion der bewusst gestalteten Materialwirkung. Diese ermöglicht einen Transparentwert zwischen Sichtbarkeit und Durchsichtigkeit. Wie bei Man Ray, bekommt das Symbol

¹⁶ Mißelbeck, Reinhold: Photographie des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. vom Museum Ludwig Köln). Taschen. Köln 2018 [Orig. 1996], S. 521.

¹⁷ Vgl. S.A.M.: Deep Epoxy – Produktinformation. Herstellerangaben und Eigenbeobachtung. URL: <https://www.nedform.com/DOC/DE/DE%20-%20Produktinformationen%20SAM%20Deep%20Epoxy%20Resin.pdf> (Abrufdatum: 18.07.2025).

des Prismas ebenfalls im eigenen Schaffen zentrale Bedeutung.¹⁸ Die entstandene Skulptur verdankt ihre prismatische Wirkung, der kombinierten Verwendung von transluzentem Epoxidharz und zersplittertem Glas. Der Prisma-Effekt der Materialität bricht das einfallende Licht an den Kanten und Flächen der Splitter, wobei es abhängig vom Einfallswinkel und Brechungsindex in seine spektralen Farbanteile zerlegt wird. Die für das bloße Auge zunächst unsichtbare Wellenlänge des Lichts wird in ein farbiges Spektrum überführt. Unsichtbares wird sichtbar und Verborgenes wird erfahren. Die fotografische Inszenierung der Skulptur hebt diese Materialwirkung gezielt hervor. Lichtführung, Perspektive und analoge Mehrfachbelichtungen erzeugen eine Bildsprache, die das Objekt nicht abbildet, sondern auflädt. So etwa in der Aufnahme *Lumen* (vgl. Abb.12). Damit schließt sich der Bogen zur zentralen Fragestellung.

¹⁸ Vgl. Schwarz, Arturo: Man Ray. R&B bei Zweitausendeins. Frankfurt am Main o. J. [Orig. 1977], S. 194.

4. Fazit

4.1 Beantwortung der Forschungsfrage

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Forschungsfrage lautete:

Was kann als verborgen verstanden werden – und wie lässt sich dieses durch künstlerisch-gestalterische Strategien erfahrbar gestalten? Die Analyse ausgewählter Fotografien Man Rays sowie der eigenen künstlerisch-praktischen Arbeiten hat verdeutlicht, dass das Verborgene mehrdimensional und nicht unmittelbar erfahrbar ist. Es umfasst unter anderem jene Bereiche, die sich der direkten sinnlichen Wahrnehmung entziehen oder ihr nur bedingt zugänglich sind – etwa Emotionen, Erinnerungen, Gedanken oder immaterielle Zustände –, die dem Bewusstsein (noch) verborgen sind. Man Ray gelingt es, diese verborgenen Dimensionen durch gestalterische Strategien erfahrbar zu gestalten. Techniken wie Fragmentierung, Materialtransparenz oder die Verwendung von Doppelbelichtungen erzeugen eine Bildsprache, die unsere Wahrnehmung beeinflusst und den Blick in symbolisch aufgeladene Bildwelten lenkt.

4.2 Künstlerische Reflexion

Die parallel zur theoretischen Auseinandersetzung entstandene künstlerisch-praktische Arbeit stellt keinen illustrativen Anhang dar, sondern bildete einen gleichberechtigten Denk- und Erfahrungsraum. Auch Fotografie und Skulptur wurden nicht als getrennte Medien behandelt, sondern als sich wechselseitig durchdringende Ausdrucksformen eines gemeinsamen gestalterischen Erkenntnisinteresses: dem Anliegen, Verborgenes erfahrbar zu gestalten. Ausgangspunkt war die innere Vorstellung einer transluzenten Skulptur. Diese wurde im Rahmen des praktischen Teils skulptural realisiert und zugleich fotografisch begleitet. Die Skulptur fungierte dabei als zentrales Sujet der fotografischen Bildserie, welche die dokumentarische Begleitung des Entstehungsprozesses mit einer eigenständigen künstlerischen Bildsprache verband. Im Verlauf der Arbeit entwickelten sich die Fotografien über ihre dokumentarische

Funktion hinaus: Techniken wie analoge Mehrfachbelichtung, selektive Unschärfe und Materialtransparenz wurden gezielt eingesetzt. Die entstandenen Bilder kommunizieren in ihrer Bildsprache, wie sich Visionen manifestieren, Unsichtbares sichtbar und Verborgenes erfahrbar wird – ein Ansatz, der der gestalterischen Forschungsfrage in eigenständiger Form verpflichtet bleibt. Die Skulptur wiederum tritt nicht nur als Objekt der fotografischen Serie in Erscheinung, sondern behauptet sich auch als eigenständiger künstlerischer Beitrag im Forschungsfeld. Zwar wurde sie außerhalb des prüfungsrelevanten praktischen Teils freischaffend entwickelt, fungierte jedoch im Rahmen dieser Arbeit als zentrales Sujet – und führte über ihre Materialität, Formensprache und Lichtwirkung zu entscheidenden theoretischen und praktischen Einsichten im Hinblick auf die Forschungsfrage.

5. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Man Ray: *Larmes (Glass Tears)*, about 1932, gelatin silver print, 22.9 × 29.8 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Online abrufbar unter: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1043YV> (Abrufdatum: 12.07.2025). Keine Abbildung (urheberrechtlich geschützt).

Abb. 2: Man Ray: *Sculpture and Clothesline*, 1940–1949, gelatin silver print, 24,6 × 19,7 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Online abrufbar unter: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104AN6> (Abrufdatum: 12.07.2025). Keine Abbildung (urheberrechtlich geschützt).

Abb. 3: Marlon Nikolai: *Evolution*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 27.

Abb. 4: Marlon Nikolai: *Häutung*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 42,0 × 29,7 cm (Querformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 28.

Abb. 5: Marlon Nikolai: *Rücken vor Glaswand*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 29.

Abb. 6: Marlon Nikolai: *Untitled*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 30.

Abb. 7: Marlon Nikolai: *Ecdysis*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 42,0 × 29,7 cm (Querformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 31.

Abb. 8: Marlon Nikolai: *Untitled 2*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 42,0 × 29,7 cm (Querformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 33.

Abb. 9: Marlon Nikolai: *Untitled 3*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 34.

Abb. 10: Marlon Nikolai: *Untitled 4*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 35.

Abb. 11: Marlon Nikolai: *Exuvie*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Querformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 36.

Abb. 12: Marlon Nikolai: *Lumen*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 37.

Abb. 13: Marlon Nikolai: *Untitled 5*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Querformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 38.

Abb. 14: Marlon Nikolai: *Untitled 6*, 2025. Analoge Aufnahme auf Negativfilm, Scan aus Laborentwicklung, Druck auf Satin RC Fotopapier. 29,7 × 42,0 cm (Hochformat). Archiv des Künstlers. Abbildung auf S. 39.

6. Literaturverzeichnis

AgfaPhoto: APX 100 – Product Information (New Emulsion). PDF-Dokument. o. J.

URL: https://www.robisa.es/wp-content/uploads/2022/02/APX100_Product-Information_GB.pdf (Abrufdatum: 18.07.2025).

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Cramer, Crystal / Grant, Kimberly: Surrealist Photography.

URL: <https://smarthistory.org/surrealist-photography/> (Abrufdatum: 14.07.2025).

S.A.M.: Deep Epoxy – Produktinformation. Herstellerangaben und Eigenbeobachtung.

URL: <https://www.nedform.com/DOC/DE/DE%20-%20Produktinformationen%20SAM%20Deep%20Epoxy%20Resin.pdf> (Abrufdatum: 18.07.2025).

Hoffmeister, Johannes (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1955 [2. Aufl.]

Jerfareza, Daviano: Lens Review: Asahi Pentax Takumar 55 mm f/1.8. Blog-Beitrag.

23.04.2023. URL: <https://jerfareza.camera/post/lens-review-asahi-pentax-takumar-55mm-f1-8> (Abrufdatum: 18.07.2025).

Kodak Alaris: *Kodak Gold 200 – Color Negative Film. Technical Data Sheet*. Februar 2016.

URL: https://business.kodakmoments.com/sites/default/files/files/resources/E7022_Gold_200.pdf (Abrufdatum: 18.07.2025).

Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): Man Ray – Photograph. Übers. von Karlheinz Dürr.
Schirmer/Mosel. München 1982

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. (Hrsg. unbekannt). Walter
de Gruyter & Co. Berlin 1966 [Orig. 1945]

Mißelbeck, Reinhold: Photographie des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. vom Museum Ludwig
Köln). Taschen. Köln 2018 [Orig. 1996],

Schwarz, Arturo: Man Ray. R&B bei Zweitausendeins. Frankfurt am Main o. J. [Orig.
1977]

Seeing1.de: Pentax SP1000 – Klassische Spiegelreflexkamera. Blog-Beitrag.
URL: http://www.seeing1.de/3f_PentaxSP_1000.html (Abrufdatum: 18.07.2025).

7. Anhang

Die Reihenfolge der Abbildungen folgt der Chronologie der fotografischen Serie.

Die Werke von Man Ray, auf die im Text Bezug genommen wird, sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht im Anhang enthalten.

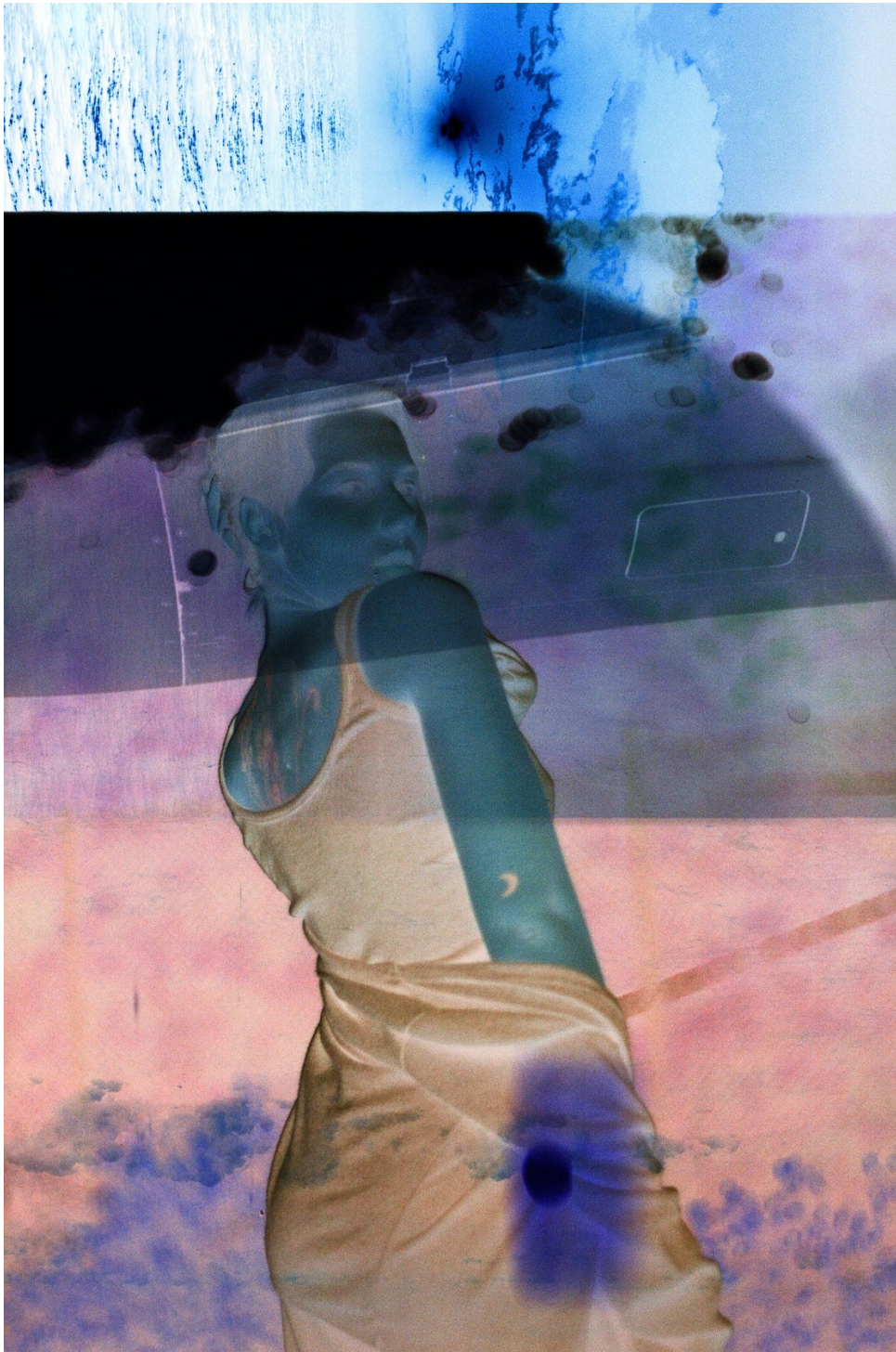


Abb. 3: Marlon Nikolai: *Evolution*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 4: Marlon Nikolai: *Häutung*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 5: Marlon Nikolai: Rücken vor Glaswand, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 6: Marlon Nikolai: *Untitled*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).

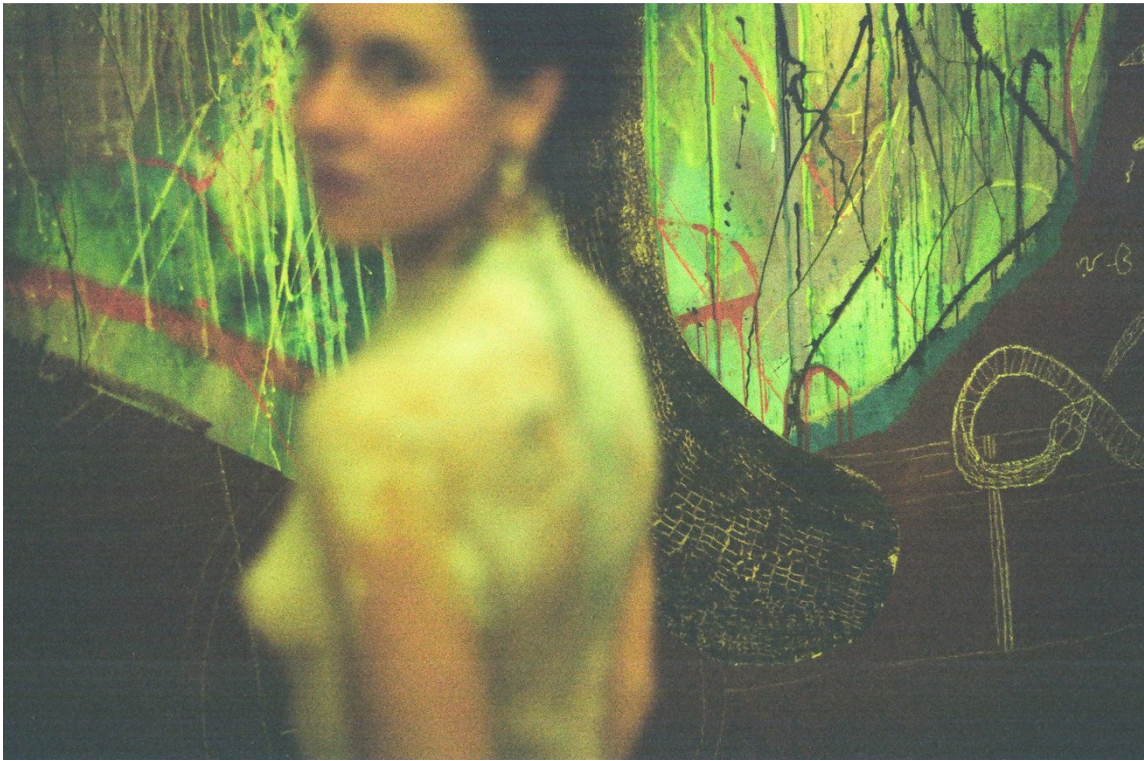


Abb. 7: Marlon Nikolai: *Ecdysis*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 4: Marlon Nikolai: *Häutung*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 8: Marlon Nikolai: *Untitled 2*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 9: Marlon Nikolai: *Untitled 3*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).

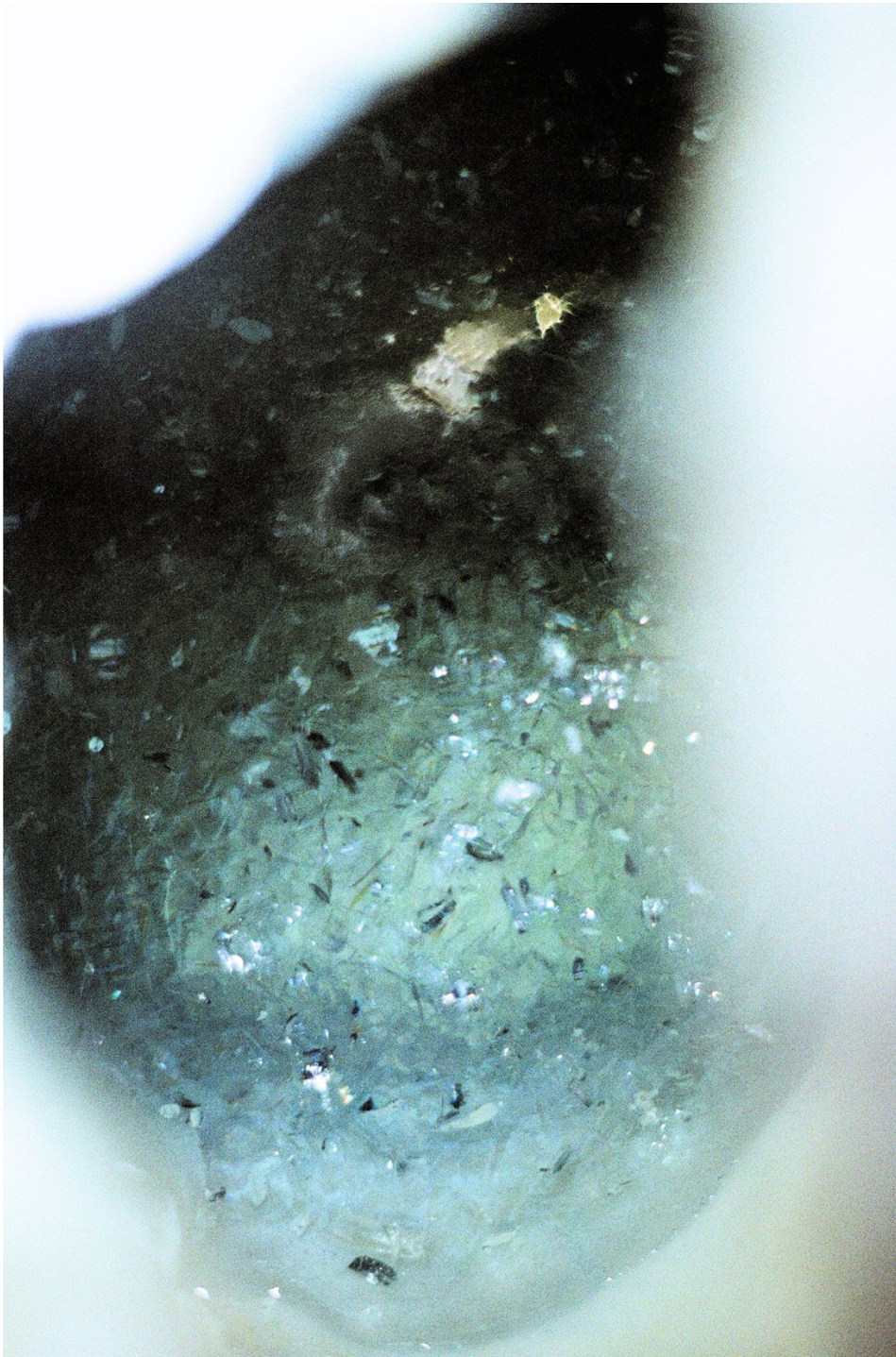


Abb. 10: Marlon Nikolai: *Untitled 4*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).



Abb. 11: Marlon Nikolai: *Exuvie*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan)

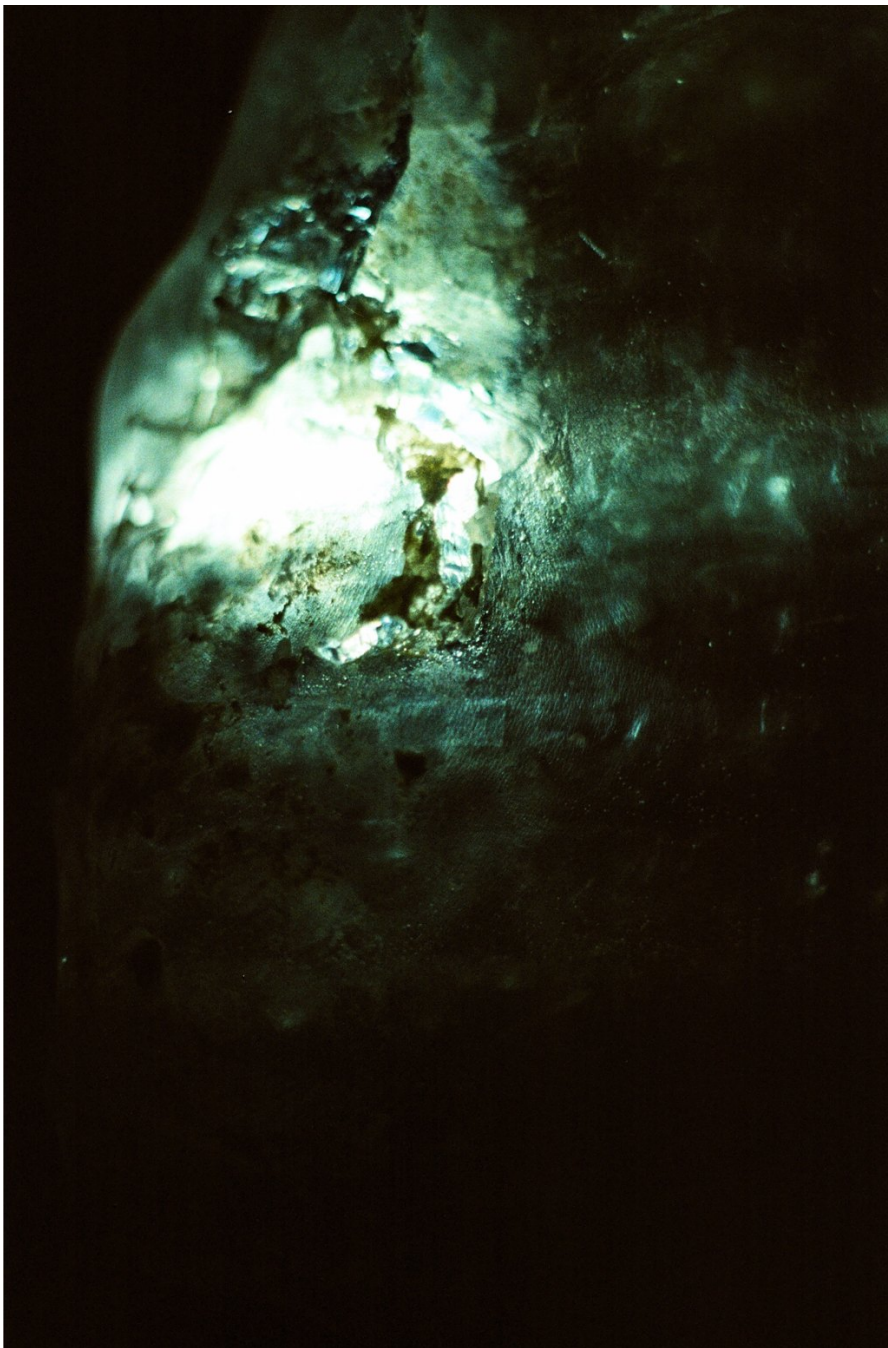


Abb. 12: Marlon Nikolai: *Lumen*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).

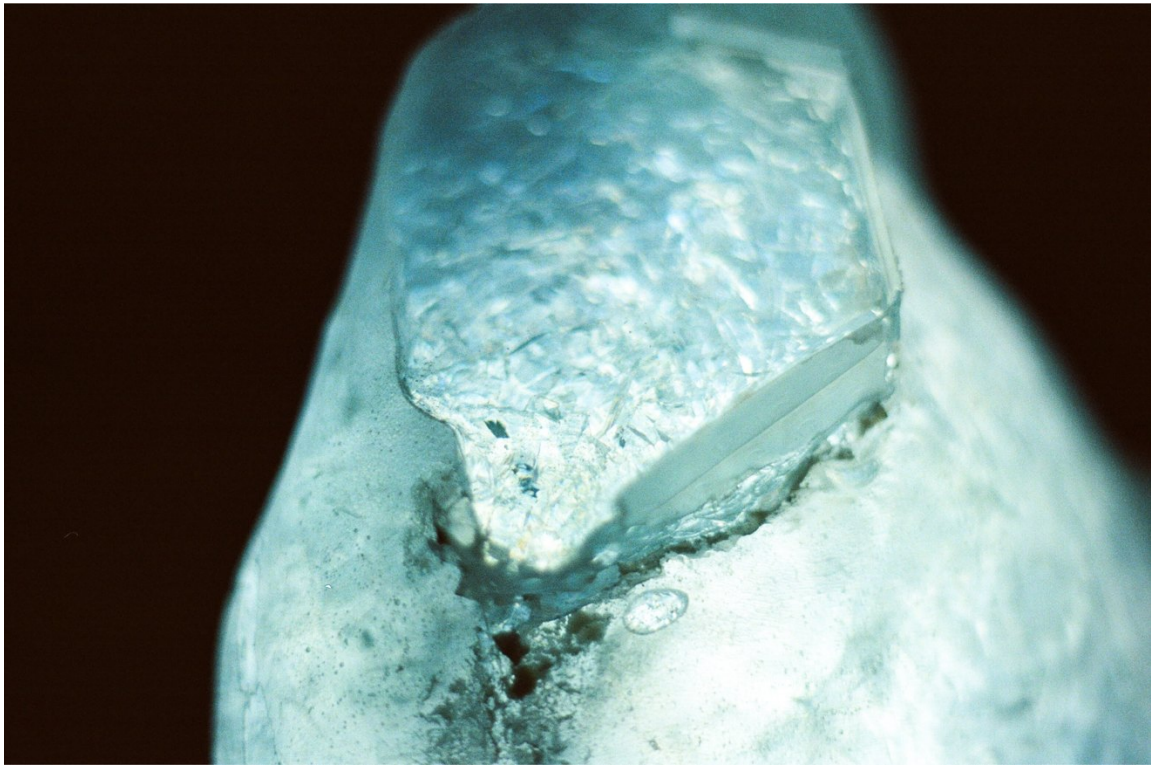


Abb. 13: Marlon Nikolai: *Untitled 5*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan),



Abb. 14: Marlon Nikolai: *Untitled 6*, 2025, analoge Fotografie (Negativfilm, Laborscan).