

Kombinatorik des Fotografischen

Zu den Arbeiten von Edgar Lissel und Claus Stolz

Paul Brakmann

Im Jahr 1832 legt Nicéphore Niépce in seinem Tagebuch eine Liste an. Er sucht einen neuen Namen für die Bilder, die er seit einigen Jahren mit und ohne Kamera auf unterschiedliche Materialien fixiert – allein durch Einwirkung des Lichts. Und doch fehlt gerade dieses Licht unter den griechischen Wörtern, die er sorgfältig in sein Tagebuch untereinander schreibt. An erster Stelle steht für Niépce vielmehr der Begriff der Natur – *physis*. Offen ist jedoch, auf exakt welche Weise sie an der Entstehung jener Bilder beteiligt ist, wie genau dieser fotografische Abbildungsvorgang zu verstehen ist: Handelt es sich um eine Zeichnung – *graphie*? Oder nicht vielmehr um einen Abdruck – *typos*? Auch ein reflexives Moment – *aute* – gilt es zu bedenken. Niépce nähert sich dem Problem kombinatorisch: Er probiert nacheinander mögliche Verbindungen der Begriffe aus: *Physautographie*, *Physautotype*, *Iconoautophyse* und so weiter. Natur ist für Niépce in der Fotografie, das zeigt sich in seinem Versuch einer Nomenklatur, sowohl aktiv als auch passiv. Sie ist durch die Produkte des Verfahrens repräsentiert, bringt aber diese Produkte auch selbst hervor. Darin, sich der Wesensbestimmung der Fotografie im Lichte eines emphatischen Naturbegriffs zu nähern, ist Niépce nicht allein: Auch sein Zeitgenosse, William Henry Fox Talbot, der kurz darauf ebenfalls fotografische Bilder hervorbringt, schreibt über deren Entstehen, „die Hand der Natur“ habe sie „abgedrückt“. Im Akt des Abdrucks fallen so für Talbot der aktive und der passive Anteil der Natur am fotografischen Bild zusammen.

Beide, Talbot und Niépce, suchen – wie Peter Geimer es formuliert hat – in ihrer begrifflichen Annäherung an die Fotografie einen „Moment der Entzogenheit“ einzuholen: Sie möchten den Automatismus der Bildentstehung nicht allein als Abwesenheit menschlicher Intervention beschreiben. In diesen frühen Begriffsbildungen drückt sich vielmehr ein Anspruch aus, den auch jüngere Wesensbestimmungen der Fotografie besitzen: Sie positiv, aus dem konkreten „Wie“ ihres Zustandekommens heraus zu bestimmen. Prominent hat Roland Barthes das Moment unhintergebarer Zeugenschaft des fotografischen Bildes, das „So-Ist-Es-

Gewesen“ auf den unmittelbaren physischen Kontakt des vom Gegenstand ausgehenden Lichts mit der Oberfläche des fotografischen Materials zurückgeführt. Diese Indexikalität des fotografischen Bildes, der notwendige, geradewegs physische Kausalzusammenhang zwischen ihm und seinem Referenten, klingt bei Niépce wie bei Talbot bereits in der Konzeption des Abbildungsvorgangs als Abdruck an. Zugleich erscheint Indexikalität bei ihnen im Lichte romantischer Naturphilosophie, wobei das fotografische Bild als Produkt eines autogenerativen Vorgangs auftritt, dessen Subjekt die schaffende Natur selbst ist.

Die Digitalisierung des fotografischen Verfahrens tritt gegenüber diesen Bestimmungen als radikaler Bruch auf. An die Stelle unmittelbarer und kontinuierlicher Übertragung, an die der latent vorhanden oder direkt sichtbaren Spur einer Lichteinwirkung im fotochemischen Bild tritt in der digitalen Aufzeichnung zuvorderst eine Transformation: Die Übertragung von Lichtdichten in diskontinuierliche numerische Werte. Anstelle des in seinem Entstehen entzogenen, aber in seinem Ergebnis unmittelbar sichtbaren Abdrucks steht nun die informationstechnologische Abstraktion: Das digitale Foto konvergiert mit jeder anderen Art digital gespeicherter Information in einer Datenmasse, aus der sie nur im Akt der Betrachtung als Bild hervortritt – und zwar in der gleichen Weise wie nicht-fotografische Bilder. Nach ihrer Digitalisierung lässt sich nicht mehr in gleichem Maße vom „Haftenbleiben“ des Referenten in der Fotografie sprechen, wie es noch Roland Barthes formuliert hatte, und vielfach ist diese Entwicklung als vollständiger Verlust des indexikalischen Charakters fotografischer Bilder empfunden worden. Bildtheoretiker*innen wie W.J.T. Mitchell prophezeiten Anfang der 1990er Jahre entsprechend den „Tod der Fotografie“ und den Beginn eines Zeitalters des Post-Fotografischen. Doch ist es hierzu wohl nicht gekommen: Trotz ihres grundlegend unterschiedlichen ontologischen Status setzen sich im Umgang mit digitalen Fotografien und in ihrer anhaltenden Lesart als authentische Zeugnisse von Wirklichkeit die diskursiven Formen fort, die das traditionelle fotochemische Bild hervorgebracht hat. Digitale Fotografien liefern anhaltend die Realitätssuggestion, die einstmals das Indexikalische garantiert hatte, und doch sind sie zugleich in ihrer Datenstruktur und Manipulierbarkeit zu Bildern unter Bildern geworden. Wolfgang Ullrich hat ihre Rezeption als einen „digitalen Nominalismus“ beschrieben, der das digitale fotografische Bild zugleich als Niederschlag von Wirklichkeit und als Artefakt betrachtet. Fotografie hat sich im Zuge der Digitalisierung von ihrer konkreten

Medialität gelöst, ist zum formalen Effekt geworden, der von einer historisch gewachsenen Diskursformation umschlossen ist. Konsequenterweise erscheint es daher, dass dieser Verlust medialer Identität zu einem erneuten Interesse an den traditionellen fotochemischen Techniken führt, die die Archetypen und Modelle dieses postmedialen Fotografischen bereitstellen.

Edgar Lissel und Claus Stolz antworten auf den postmedialen Zustand, in dem sich Fotografie seither befindet. Archäologisch legen sie die Fundamente eines Fotografischen frei, das sich vom greifbaren technischen Medium in eine Wissensformation verwandelt hat. Dabei nutzen sie Fotografie nicht primär als Mittel zur Abbildung äußerer Wirklichkeit, sondern erschließen ausgehend von Elementarphänomenen fotografischer Bildwerdung und Wahrnehmung jenes mysteriöse Moment des Entzugs, das bereits am historischen Ursprung der Fotografie Niépce und Talbot zu Emphasen angeregt hat. Wie in der Praxis der beiden historischen Fotopioniere die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft verschwamm, so forschen auch Edgar Lissel und Claus Stolz mit ästhetischen Mitteln und wie bei jenen tritt auch für sie immer wieder Natur als tätige Wirkmacht auf.

Heliographien hatte Nicéphore Niépce seine Lichtbilder genannt, bevor er sich ausführlicher der Frage der Namensgebung widmete. Es scheint in diesem analog zur Lithographie gebildeten Ausdruck, als zeichne die Sonne ebenso mit der Kraft ihrer Strahlen, wie sie durch sie Wärme, Sichtbarkeit und Leben ermöglicht. Auch Claus Stolz nennt eine Gruppe seiner Arbeiten *Heliographien*. Er nimmt diesen frühen Namen beim Wort und sucht mit ihm die reife chemotechnische Fotografie heim. Als Ergebnisse radikaler Langzeitbelichtungen, in denen Stolz die Sonnenscheibe direkt auf unterschiedliche fotografische Materialien fokussiert, thematisieren seine *Heliographien* die Wirkmacht des Lichts als Grundbedingung fotografischer Bilderzeugung: Die Sonne zeichnet, indem sie ins Zentrum des Bildes gerückt wird, ohne Umweg über das chemotechnische Verfahren, aber auf dessen Medien. Ihre konzentrierten Strahlen lassen die fotochemische Emulsion quellen, aufbrechen, verkohlen. Dabei treten in Stolz' unter methodischem Vorgehen entstandenen *Heliographien* zugleich individuelle Qualitäten des Materials hervor, die unsichtbar bleiben, wenn es gemäß seiner vorgesehenen Weise genutzt wird. Eigenschaften, die Stolz im Zuge der Dokumentation zusätzlich durch das Reproduktionslicht herausschält. Die Ergebnisse sind konkrete Fotografien, vielfältige

Formgebilde und zugleich Spuren einer so schöpferischen wie zerstörerischen Energiequelle, die sich die Fotografie mit allen Vorgängen der lebendigen Natur teilt. Die Individualität des Materials spielt auch eine Rolle in Stolz' *Lichtbildern*. Ans Licht gebracht und zum Bild wird hier etwas, das dem Blick normalerweise verborgen bleibt: Die Lichthofschuttschicht auf der Rückseite fotografischer Platten. Sie verhindert die Aureole überstrahlender Lichter in der Aufnahme und wird normalerweise während der Entwicklung herausgewaschen. Anhand von historischen Platten, die die Jahrzehnte in ungeöffneten Packungen überdauert haben, macht Claus Stolz dieses Mittel gegen den fotografischen Nimbus sichtbar. Dabei weisen Schlieren, Kratzer, Staub und Fingerabdrücke das fotografische Material als etwas Hergestelltes und der Zeit Unterworfenen aus, das Spuren der Lagerung wie des Verfalls an sich trägt.

Doch scheint im Ausdruck *Heliographie* für Niépce nur ein einzelner Gesichtspunkt auf, unter dem sich die Fotografie begreifen lässt. In seiner späteren Suche nach einem Namen für seine Erfindung fügt er seine griechischen Termini zu immer neuen Komposita zusammen, die er ohne abschließende Entscheidung für einen bestimmten Aspekt, den sie jeweils betonen, untereinander schreibt. So bildet er aus *eikon – aute – physis* den Namen *Iconautophyse*: Das Bild, das die Natur von sich selbst herstellt. Mit diesem Faszinosum der Autopoiesis setzt sich Edgar Lissel in *Vanitas* auseinander, einer Arbeit aus dem Zyklus *Bakterium*, in dem Cyanobakterien zum Träger fotografischer Bilder werden. Lissel nutzt ihre Phototaxis, die Tatsache, dass sich diese Bakterien zum Licht bewegen, um ephemere, biologische Fotogramme zu schaffen: Ihre Kulturen in Petrischalen belegt er mit Naturobjekten und belichtet sie. Die Bakterien sammeln sich dort an, wo diese Objekte das Licht nicht zurückhalten. Lebendige Natur erzeugt hier Dokumente der erlöschenden: Eine Apfelscheibe, Fliegen, Blätter, ein Fisch – Symbole aus der Ikonografie der barocken Vanitas-Stilleben, deren organische Originale noch während des über Tage andauernden Vorgangs verfallen. Der Auflösung auf der einen Seite steht die Entstehung von Bildern auf der anderen gegenüber und so erscheint Fotografie in dieser Konstellation als Schnitt durch ein natürliches Werden und Vergehen, dem letztlich auch die fragilen Produkte selbst ausgesetzt sind.

Das für die chemotechnische Fotografie so zentrale Konzept der Indexikalität scheint in einer anderen Wortbildung Niépces auf: *Physis – aute – typos* werden zu *Physautotype*, dem Abdruck der Natur selbst. Wie in eine Wachstafel drückt sich das

Sichtbare in das fotografische Bild ein und wird von ihm als vergangene Gegenwart konserviert. Auf ganz ähnliche Weise beschrieb bereits Platon das Erinnerungsvermögen: Auch hier war es ein Wachs, ein seelisches, Geschenk der Muse Mnemosyne, in dem Wahrnehmungen und Gedanken, Siegelringen gleich, Eindrücke hinterließen. In der Welt der Bilder ermöglicht der „Spiegel mit Gedächtnis“ wie Oliver Wendell Holmes als einer der frühen Kommentatoren die Fotografie nannte, nicht nur in seiner Betrachtung die Vergegenwärtigung des Vergangenen wie kein anderes Bild zuvor – es ist auch seine Funktionsweise, die an die des Gedächtnisses gemahnt. Edgar Lissels *Mnemosyne II* entfaltet diese Analogie. Dabei stülpt die begehbare Installation die fotografische Konfiguration aus Lichtprojektion, dunkler Kammer und sensibler Fläche gleichsam um: Im Inneren eines abgedunkelten, aber nicht finsternen Raumes steht einer Fläche, auf der dünne vertikale Streifen aus Spiegeln und Nachleuchtpigmenten alternieren, ein Blitzlicht gegenüber. Wer vor diese *tabula rasa* tritt, begegnet zunächst sich selbst im Spiegelbild, in all seiner Aktualität. Doch dann, durch die Bewegung ausgelöst, feuert der Blitz und bringt die Fläche zum Fluoreszieren: Ein Schattenriss in identischer Kontur legt sich über das Spiegelbild – eine konservierte Vergangenheit, aus der sich heraustreten lässt, rasch verblassend und bald im nächsten Blitz durch einen anderen Schatten ersetzt. Der „Spiegel mit Gedächtnis“ wird hier zum Sinnbild, das auch das Vergessen miteinschließt.

Nicht Abdrücke in der Matrix eines anderen Materials, sondern Spuren des Körpers, die von seiner eigenen Oberfläche herrühren sind Edgar Lissels biologische Selbstporträts, in denen seine Hände, sein Arm, sein Rumpf lebendige Abbilder ihrer selbst zurücklassen: Auch in *Myself I* sind Bakterien Träger des Bildes, doch sind es hier solche, die auf der Hautoberfläche leben. Sie werden zum Bildträger, indem Lissel seinen Körper auf eine Agarnährlösung abdrückt. Über den Verlauf mehrerer Tage vermehrt sich das, was sonst symbiotisch mit dem Körper lebt, nun abgeschieden von ihm, um ihm schließlich als farbig differenzierte Kultur ein Denkmal zu setzen. Losgelöst von ihrem ehemaligen Träger, mit dem sie in fragilem Gleichgewicht lebten, schaffen sich die Bakterien aber auch eine eigene Umgebung, die der ihrer vormaligen entgegensteht: Für den Menschen sind Lissels Körperbilder toxisch und so werden sie wohl oder übel vernichtet. Was bleibt, sind mit einem speziellen Beleuchtungsverfahren aufgenommene Fotografien dieser laborhaften Versuchsanordnung, deren Ergebnis den Experimentator selbst wiedergibt.

Mit dem Ausdruck *alethes* – wahr – positioniert Niépce Fotografie in einem erkenntnistheoretischen Feld. In der *Physaletotype*, dem wahren Abdruck der Natur, klingt die Utopie einer Loslösung visueller Repräsentation vom Einfluss menschlicher Fehlbarkeit an: Fotografie erscheint als wahr im Sinne einer mechanischen Objektivität, deren Paradigma auf dem Gebiet des Sichtbaren die Camera Obscura ist. Indem ihr flüchtiges Bild fixiert wird, wird aus einem optisch nur unterstützten Sehen und Darstellen ein autonomer künstlicher Vorgang. Dabei lebt in ihrer fotografischen Version auch die Metaphorisierung der Camera Obscura als Modell des Erkenntnisvorgangs selbst fort, mitsamt seiner Spaltung der Welt in ein Innen und ein Außen: Das Loch oder die Linse der Camera wird zum neuralgischen Punkt, der zwischen den Cartesianischen *res cogitans* und den *res extensa* vermittelt, zwischen der geistigen Innenwelt der Betrachtenden und der äußeren Wirklichkeit. Diese Unterscheidung macht Edgar Lissel in *Räume – Fotografische Dekonstruktionen* zum Gegenstand. Zu Modellen der Innerlichkeit werden ihm private Wohnräume als subjektive Mikrokosmen. Sie verwandelt Lissel mitsamt ihrem Interieur in begehbare Lochkameras: Eine kleine Öffnung in den verdunkelten Fenstern wirft ein Bild der Außenwelt – Szenen deutscher Großstädte – auf ein großformatiges Fotopapier, das auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes angebracht ist. Zwei Orte und zwei fotografische Darstellungsverfahren schreiben sich zugleich darauf ein: Das Jenseits des Fensterblicks, auf dem Kopf stehend, als perspektivische Lichtprojektion und das Diesseits der Einrichtungsgegenstände, die diese Projektion unterbrechen und im Bild fotogrammetrisch als weiße Schattenrisse erscheinen. So entwirft Lissel mit Mitteln der Fotografie einen Reflexionsraum, in dem sich die Erfahrung äußerer Wirklichkeit als komplexes Ineinander aus subjektiven Voraussetzungen und realistischem Eindruck darstellt.

Die Wahrheit des fotografischen Bildes erweist sich aber auch dort ganz konkret als prekäres Konstrukt, wo die Möglichkeiten der Retusche so verfeinert sind, dass sie als Eingriff in das Bild gar nicht mehr nachvollziehbar sind. Claus Stolz' *Bird on a Fence Post III* konstruiert einen solchen Fall anhand eines alten Glasnegativs, das als solches der Manipulation eher unverdächtig erscheint. Zwei Fassungen des Bildes stehen nebeneinander: Ein Zaunpfahl ist auf beiden zu erkennen, aber nur auf einem davon hat eine kleine Meise platzgenommen. So zeugt das andere nicht nur von dem, was auf ihm gegeben ist, sondern vor allem von einer Abwesenheit. Weggeflogen ist die Meise nicht, denn durch kleine Fehlstellen lassen sich beide

Fassungen eindeutig auf dasselbe Original zurückführen. Unklar bleibt jedoch, ob wirklich die Absenz künstlich ist, ob Stolz den Vogel aus dem Original entfernt hat oder ob seine Gegenwart nicht gar gänzlich Fiktion ist. Explizit wird in Stolz' Diptychon so eine grundsätzliche Fragwürdigkeit, die der Fotografie nicht zuletzt seit ihrem Aufgehen in der Welt der digitalen Bilder anhaftet. Und dennoch bewahrt sich Claus Stolz eine emphatische Haltung gegenüber dem Aufscheinen von Wirklichkeit im fotografischen Bild. Wie Roland Barthes, der in der Fotografie eine „Botschaft ohne Code“ erkannte, die sich durch ein – wenn auch kaum greifbares – Moment unmittelbarer, sich jeder gesellschaftlich konstruierten Bedeutung entziehender Verweisung auszeichnet, interessiert sich auch Stolz für den Punkt, an dem die fotografierte Wirklichkeit ganz bei sich ist. Er findet ihn in einer alten fotografischen Platte, die er sich aus Japan hat zusenden lassen. Ohne Datum, ohne Zuschreibung, ohne Kontext bleibt der Sinn des schief aufgenommenen Seestücks offen. Auch der Behelfstitel *Ocean Sunrise or Sunset, Japanese*, unter dem Stolz die Platte erworben hat zeugt von ihrer Uneinholbarkeit. Hier ruht ein fotografisches Bild ganz in sich selbst – und entfaltet gerade darin eine besondere Schönheit.

Iconoautopyhyse, Physautotype, Physaletotype, aber auch Physautographie, Parautophyse und Alethophyse – eine abschließende Entscheidung für die eine oder die andere seiner Wortschöpfungen fällt Nicéphore Niépce nicht. In einem Nachtrag auf seinem Tagebuchblatt radikalisiert er vielmehr den Versuch einer Nomenklatur: Wenn das Verhältnis zwischen Natur und ihrer Repräsentation in der Fotografie so schwer zu bestimmen ist, so scheint seine Überlegung zu sein – lässt sich Fotografie vielleicht einfach als diese Natur *selbst* begreifen: Als *Physaute* oder *Autophyse*? Verdichtet sind in diesen emphatischen Namen nochmals die Erfahrung, dass sich Fotografie in der Betrachtung gleichsam selbst aufhebt, wobei sie zum perfekten Analogon der Natur wird und ihre Konzeption als Bild, dessen Autorschaft bei der Natur selbst liegt. Ebenso konsequent führen auch zwei Arbeiten von Edgar Lissel und Claus Stolz das Interesse am Fotografischen zu einer Auseinandersetzung mit Natur selbst: Der Titel von Edgar Lissels Bildserie *Natura facit saltus* bezieht sich auf das historische naturwissenschaftliche Axiom, das genau das Gegenteil behauptete: Dass die Natur keine Sprünge mache, dass alle Vorgänge in ihr kontinuierlich ablaufen. Auf schwarzem Grund präsentiert Lissel in Objektfotografien Naturgegenstände, an denen sich Formprozesse ablesen lassen: Kristallisationen, Sedimentationen, Schichtungen. Die Tätigkeit einer *natura naturans* erstreckte sich

ihnen über Jahre, Jahrhunderte und doch ist sie im Stein wie in einem einzelnen Augenblick fixiert – und ihre Fotografien erscheinen als Momentaufnahmen. In Claus Stolz *Kammerspielen* hingegen tritt der Mensch dem Naturgeschehen hinzu: Was auf den ersten Blick wie sachliche botanische Fotografie in der Tradition Karl Blossfelds auftritt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als trügerische Kombination aus Künstlichem und Naturmaterial: Mohnblüten aus Plastik sitzen auf natürlichen Stängeln, eine Stechpalme blüht als artifizielle Gerbera, mancher Blütenkelch bringt einen Tischtennisball hervor. Wie Joan Fontcuberta, der fünfzig Jahre nach Blossfeld einen Fundus organischen Materials zum Herbarium fotografiierter Pseudo-Pflanzen kompilierte, spielt Stolz ironisch mit dem Anspruch einer fotografischen Entbergung des pflanzlichen Formenschatzes. Doch erscheinen diese Formen bei ihm nicht mehr als unberührte Naturschönheit, sondern als immer bereits menschlich um- und abgebildete. Vergängliches und Überdauerndes, Hortikulturelles und Industrielles, Gewachsenes und Arrangiertes verbinden sich in diesen minimalistischen Stillleben zu Gebilden, in denen die Grenze zwischen Kultur und Natur verschwimmt.

Es ist die Diffusität dieser Grenze, die bei Edgar Lissel und Claus Stolz insgesamt thematisch wird. Das Fotografische – es gleicht in ihren Arbeiten Naturprozessen in stabilisierter Form: Lichtbilder unterschiedlicher Art, spontane Mimesis in unerwartetem Material – plötzlich erscheint die Welt erfüllt von Vorgängen, unter denen die traditionelle chemotechnische Fotografie wie die Verwirklichung nur einer unter prinzipiell mannigfaltigen Möglichkeiten wirkt, die permanent ablaufende Selbstabbildungstendenz der Natur kulturell handhabbar zu machen. Und gleichzeitig wirkt auch diese technisch etablierte Fotografie nicht allein als konservierte Sichtbarkeit, sondern erscheint selbst als Teil des Kontinuums materieller Wirklichkeit, das durch sie abgebildet wird. So ist Fotografie bei Edgar Lissel und Claus Stolz nicht nur ein technisches Artefakt, sondern Gelegenheit, Natur und Bild immer neu ins Verhältnis zu setzen – eine Gelegenheit, die sich angesichts des digitalen Bildes ebenso bietet wie am Beginn des fotografischen Zeitalters.