

EDGAR LISSEL

Photosphären



Der Katalog *Photosphären*
erscheint anlässlich der Ausstellung

Lichtecht

Edgar Lissel und Claus Stolz

20.03. – 20.06.2021

PORT25 – Raum für Gegenwartskunst
Mannheim

Impressum

Text

Paul Brakmann

Übersetzung

Michael Wetzel

Konzept und Gestaltung

Lion&Bee, Berlin

Schrift

Change, Alessio Leonardi

Minion, Robert Slimbach

Druck

F&W Druck- und Mediacenter GmbH,
Kienberg

www.edgarlissel.de

© 2021 Edgar Lissel und Claus Stolz

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



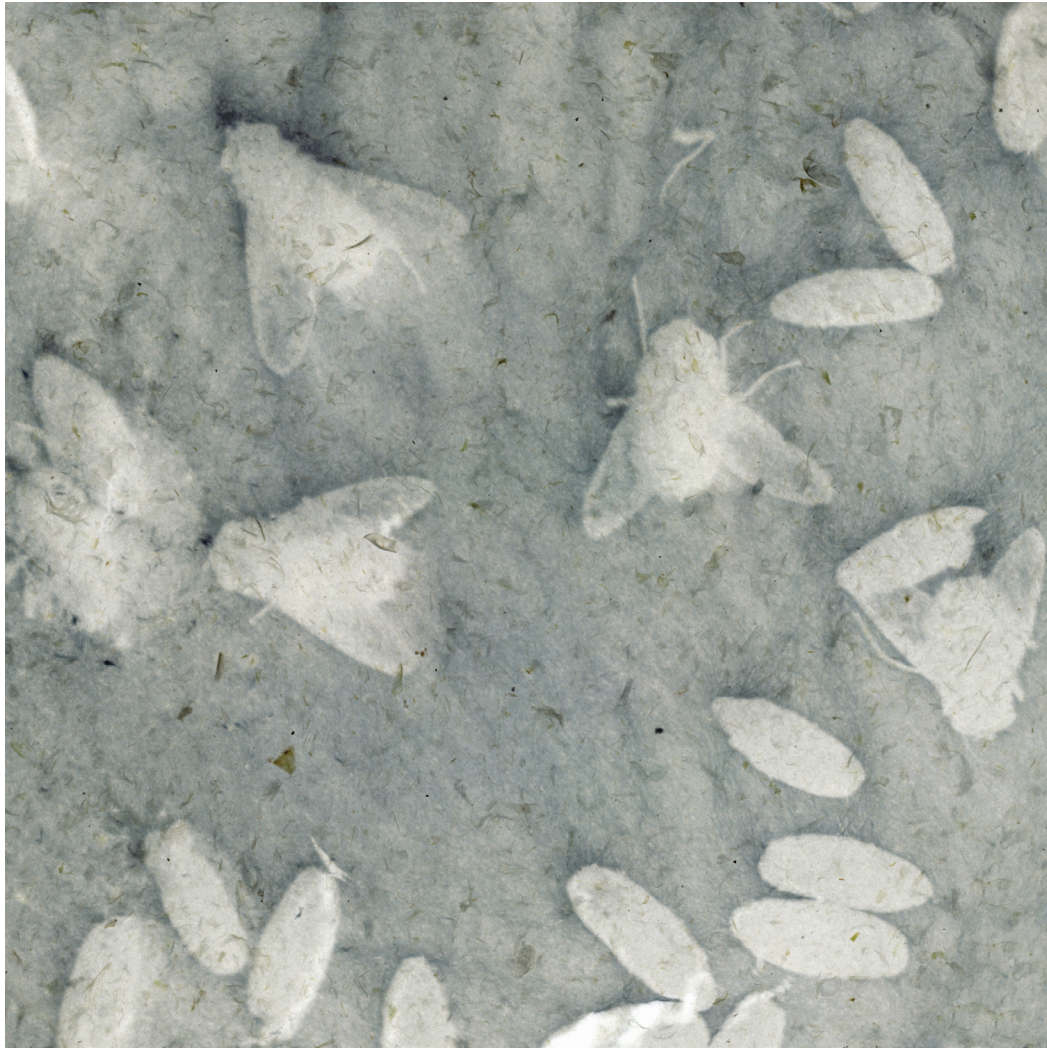
Edgar Lissel · *A Green Tincture* · 2018 · work with chlorophyll · 100x75 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



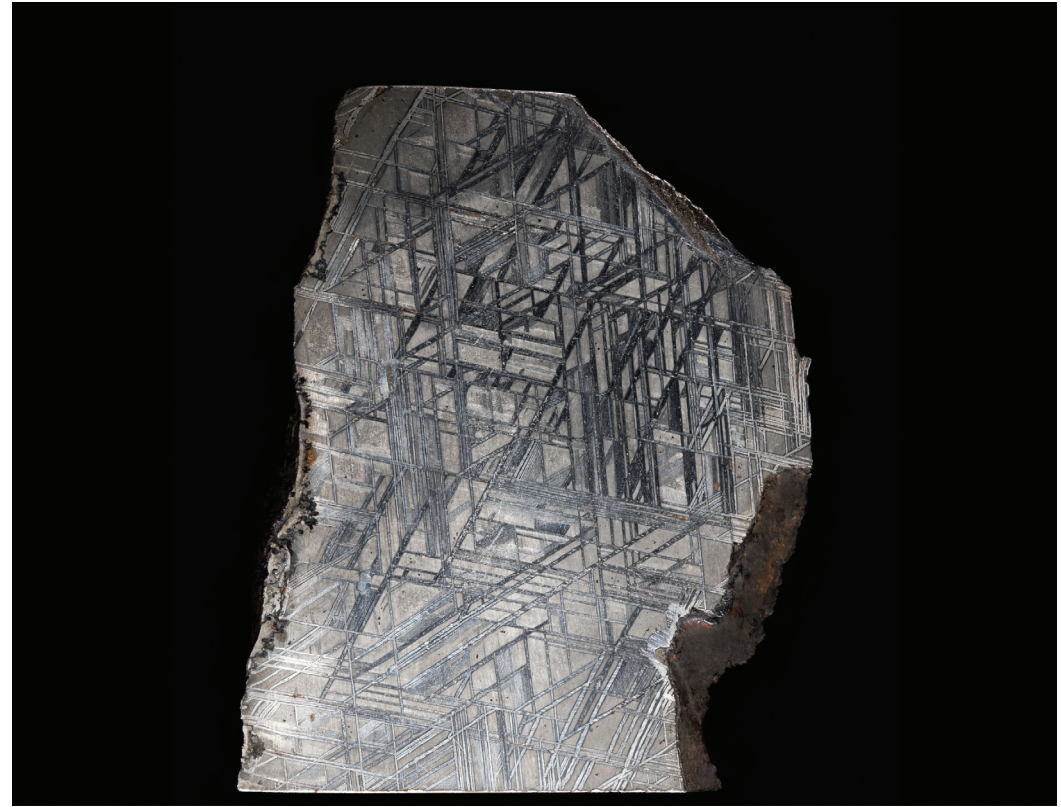
Edgar Lissel · *Myself* · 2005–2008 · 80x80 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



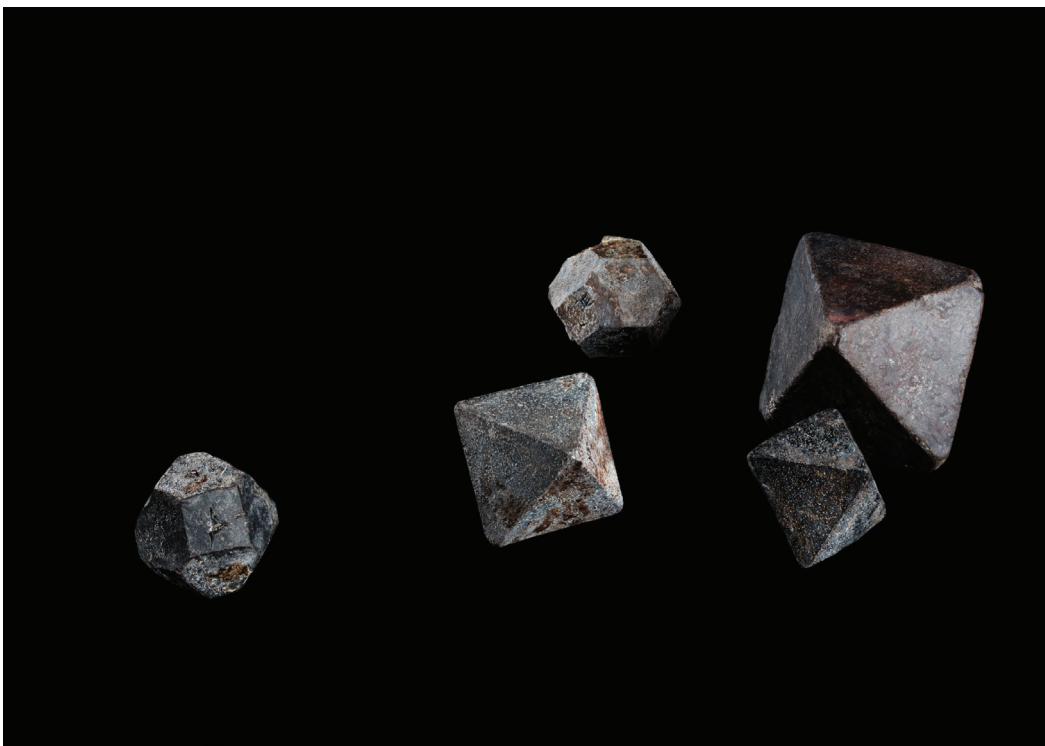
Edgar Lissel · *Bakterium – Selbstzeugnisse* · 1999–2001 · 80x80 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



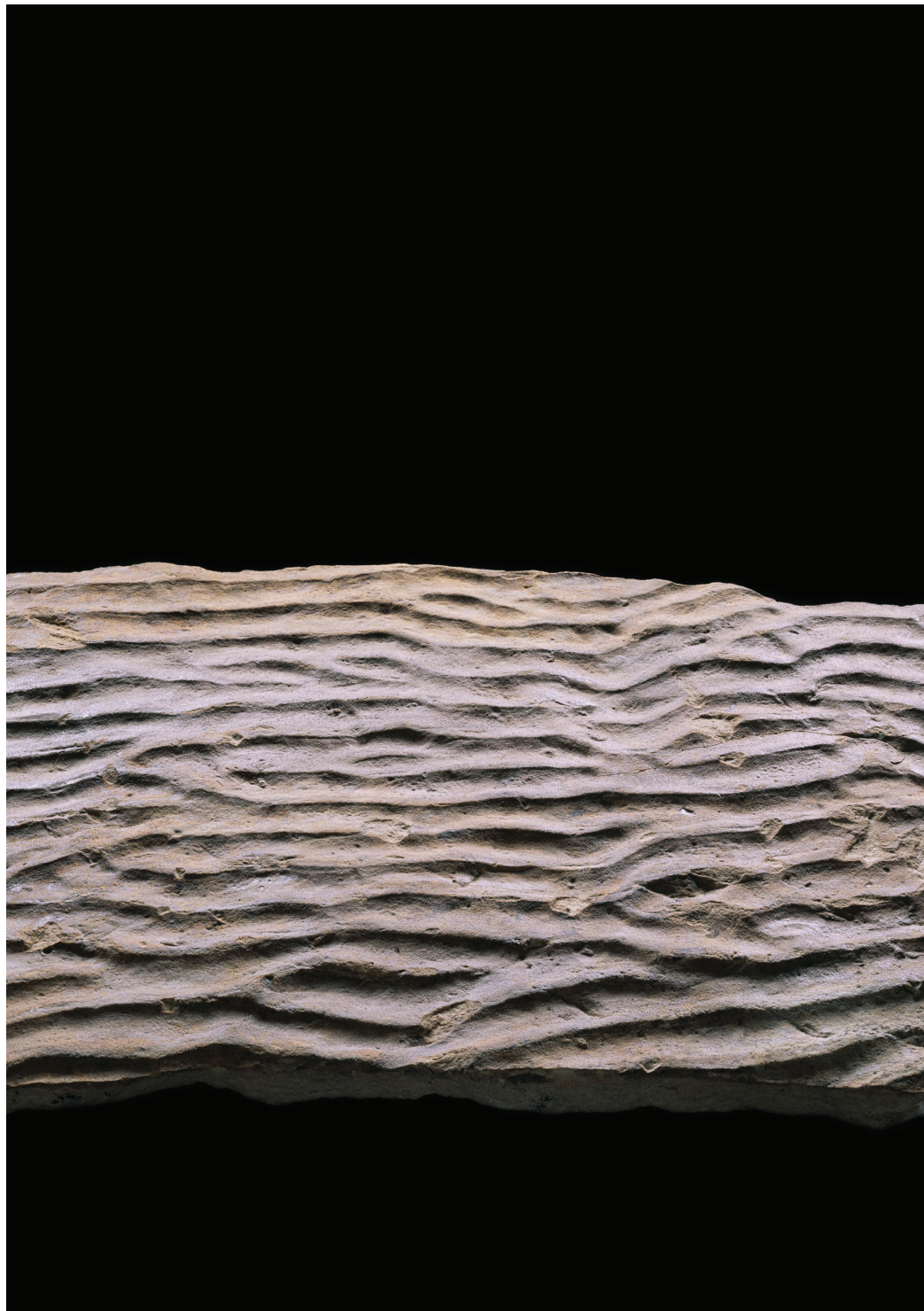
Edgar Lissel · *Bakterium – Vanitas* · 2000–2001 · 80x80 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Edgar Lissel · *Natura facit saltus – Raumzeichen* · 2017 · 100x125 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Edgar Lissel · *Natura facit saltus – Platon würfelt* · 2017 · 90x120 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Edgar Lissel · *Natura facit saltus – Gezeitenwellen* · 2011 · 120x90 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



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 Automa-

It is the diffuseness of this boundary that emerges as a theme in the work of Lissel and Stolz. In their works, the photographic resembles natural processes in stabilized form: Light-based images of various kinds, spontaneous mimesis in unexpected materials. The world suddenly appears to be filled with processes – among which traditional chemotechnical photography seems like just one realization of what are, in principle, infinite possibilities that allow the cultural utilization of nature’s persistent tendency to represent itself. At the same time, this technologically established photography does not solely seem like a conserved visibility either; instead, it itself appears as a part of the continuum of the material reality that is reproduced through it. Thus, in the work of Edgar Lissel and Claus Stolz, photography is not just a technological artifact but an opportunity to repeatedly reestablish a relationship between nature and image – an opportunity that presents itself in the face of the digital image just as it did at the beginning of the photographic era.

tismus 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 unhintergebarher 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 zuerst 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 prophezeien 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 einstmal das Indexikalische garantierte 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. Konsequenter 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 bereitstellten.

least since its absorption into the world of digital images – becomes explicit in Stolz's diptych. However, Stolz emphatically maintains his stance regarding reality's appearance in the photographic image. Like Roland Barthes, who recognized photography as a “message without a code,” which is distinguished by an element – albeit scarcely perceptible – of direct reference that evades every socially constructed meaning, Stolz is also interested in the point at which the photographed reality is entirely on its own. He found this in an old photographic plate he ordered from Japan. Without date, without attribution, without context – the meaning of this oblique shot of a seascape remains open. The title of convenience *Ocean Sunrise or Sunset, Japanese*, under which Stolz purchased the plate, also testifies to its irretrievability. Here, a photographic image remains entirely self-contained – and develops a special beauty precisely in this way.

Iconautophyse, physautotype, and physaleiotype, but also *physautographie, parautophyse, and alethophyse* – Niépce never arrived at a final decision in favor of any one of the terms he created. Instead, in a note added later to the sheet from his journal, he radicalizes the attempt at developing a nomenclature. He seems to consider the idea that, if the relationship between nature and its representation in photography is so difficult to define, perhaps photography can simply be understood as nature itself: as *physaute* or *autophyse*? Concentrated within these emphatic names are once again the experience that photography suspends itself in its viewing, so to speak – making it the perfect analogy for nature as well as its conceptualization as an image whose author is nature itself. Two works by Lissel and Stolz similarly channel the interest in the photographic into an engagement with nature itself. The title of Lissel's series *Natura facit saltus* alludes to the historical scientific axiom that asserts precisely the opposite: that nature does not make leaps, that all its processes unfold continuously. On a black ground, Lissel presents photographs of natural objects that allow us to identify the process of their formation: crystallization, sedimentation, stratification. The activity of a natura naturans extended over years and centuries in them, but it is nonetheless fixed in the stone like a single instant – and their photographs appear in the form of momentary snapshots. In Stolz's *Kammerspielen* (Chamber Plays), on the other hand, the human also enters into natural events. What, at first glance, presents itself as sober botanical photography in the tradition of Karl Blossfeldt, proves upon closer inspection to be an illusionary combination of artificial and natural materials: plastic poppy flowers rest on natural stems, a holly plant blossoms as an artificial gerbera, and Ping-Pong balls emerge from some of the calyxes. Like Joan Fontcuberta, who compiled a herbarium of pseudo-plants out of a repertoire of organic material fifty years after Blossfeldt, Stolz plays ironically with the claim to a photographic revelation of a vocabulary of floral forms. However, in his work, these forms no longer appear as a pristine natural beauty but, instead, as always already reshaped and reproduced by man. In these minimalist still lifes, the ephemeral and enduring, horticultural and industrial, grown and arranged become united into formations that blur the boundary between culture and nature.

also create their own environment for themselves, which stands in opposition to their previous one: For humans, Lissel's body images are toxic and so they were eventually destroyed. What remains are photographs – produced using a special lighting method – of this laboratory-like experimental arrangement, which results in an image of the experimenter himself.

With the expression *alèthes* (true) Niépce positions photography within an epistemological field. The utopia of visual representation's detachment from the influence of human fallibility resonates in *physaleto-type*, the true impression of nature: Photography appears as true in the sense of a mechanical objectivity whose paradigm in the realm of the visible is the camera obscura. Through the fixation of its fleeting image, a seeing and depicting that optically only served a supporting role become an autonomous artistic process. At the same time, the metaphorization of the camera obscura as a model of the epistemological process itself also lives on in its photographic version, together with its splitting of the world into an inside and out: The device's aperture or lens becomes a neuralgic point mediating between the Cartesian *res cogitans* and the *res extensa*, between the inner mental world of the viewer and external reality. Lissel makes this distinction into the subject of his *Räume – Fotografische Dekonstruktionen* (Rooms – Photographic Deconstructions). Private living rooms become models of interiority for him in the form of subjective microcosmos. Lissel transforms them, together with their furnishings, into walk-in pinhole cameras: A small opening in the blacked-out windows projects an image of the outside world – scenes from German cities – onto a large sheet of photo paper attached to the opposite side of the room. Two places and two processes of photographic imaging simultaneously inscribe themselves there: The “out there” of the view through the window, as an upside-down perspectival projection of light, and the “in here” of the furnishings, which interrupt the projection and appear in the image photographically, in the form of white silhouettes. In this way, Lissel uses photographic means to sketch a reflective space in which the experience of external reality presents itself as a complex intertwining of subjective preconditions and a realistic impression.

However, the truth of the photographic image also very concretely reveals itself to be a precarious construct when the possibilities of retouching have become so refined that they now leave no trace at all of their intervention in the image. Stolz's *Bird on Fence Post I/II* constructs a case of this kind with the help of an old glass negative, which – in itself – seems largely unsuspecting in terms of manipulation. Two versions of the image stand beside one another: We recognize a fence post in each, but a little chickadee has only landed on one of them. Thus, the other image bears witness not just to what is found in it, but also and primarily to an absence. The chickadee has not flown away, because minor blemishes allow us to unambiguously trace both versions back to the same original. However, it remains unclear whether it is really the absence that is artificial – whether Stolz has removed the bird from the original – or whether it is not actually the presence that is entirely fictional. Thus, a fundamental dubiousness attached to photography – not

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 chemo-

technische 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 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

sich selbst. Lissel occupies himself with the fascinating phenomenon of autopoiesis in his work *Vanitas*, from the series *Bacterium*, in which cyanobacteria become the vehicle for photographic images. Lissel uses their phototaxis, the fact that these bacteria move towards light, to create ephemeral, biological photographs: He lays natural objects on Petri dishes containing cultures of the bacteria and then directs light on them. The bacteria gather where these objects do not obstruct the light. Here, animate nature generates documents of that which perishes: a slice of apple, flies, leaves, a fish – symbols from the iconography of Baroque vanitas still lifes, whose organic originals decay during the process, which takes days. Dissolution, on the one hand, is juxtaposed with the creation of images, on the other; photography thus appears within this constellation as a slice through a natural process of becoming and passing – to which its fragile products are ultimately also subject.

Indexicality, which is such a central concept for chemotechnical photography, emerges in another word formed by Niépce: *Physis* – *aute* – *typos* become *physautotype*, the impression of nature itself. Like in a wax tablet, the visible impresses itself into the photographic image and is conserved by it as a past present. Plato already describes the faculty of memory in a very similar manner: Here again it is a wax, something spiritual, the gift of the Muse Mnemosyne, in which perceptions and thoughts – like signet rings – leave behind impressions. In the world of images, viewing the “mirror with a memory” (as Oliver Wendell Holmes, one of its early commentators, called the photograph) not only enables us to render the past present like no other image before – the

manner in which it functions also recalls that of memory. Lissel's *Mnemosyne II* develops this analogy. The walk-in installation inverts, so to speak, the photographic configuration consisting of light projection, darkroom, and sensitive surface: In the interior of a darkened, but not entirely dark room, a surface with thin, alternating, vertical stripes of mirrors and fluorescent pigments has been placed across from a flash bulb. When people step in front of this *tabula rasa*, they initially encounter themselves in the mirror image, in all their actuality. However, movement sensors then set off the flash and cause the surface to glow: The mirror image is overlaid with a silhouette featuring identical contours – a conserved past, which viewers can step out of, quickly fades and is soon replaced by a different shadow at the next flash. Here, the “mirror with a memory” becomes a metaphor that also incorporates forgetting.

Lissel's biological self-portraits are not impressions in the matrix of another material but traces of the body that come from its own surface: His hands, his arm, and his torso leave behind living images of themselves. Bacteria also serve as the medium of the image in *Myself I*; here, however, it is the ones that live on the surface of our skin. They become the vehicle of the image through Lissel's pressing his body onto an agar-based nutrient solution. Over the course of several days, that which otherwise lives symbiotically with the body multiplies and lives separately from the body, in order to finally create – in the form of a chromatically differentiated culture – a monument to it. Detached from their former host, with whom they lived in fragile balance, the bacteria

manner, they excavate the foundations of a photographic that has transformed from a technical medium into a knowledge formation. In doing so, they do not use photography primarily as a means to reproduce external reality; instead, setting out from elementary phenomena of the becoming and perception of the photographic image, they explore that mysterious aspect of withdrawal, which had already fascinated Niépce and Talbot at the historical origin of photography. Just as the boundary between art and science became blurred in the practice of these two historical pioneers of photography, Lissel and Stolz also use aesthetic means for their research, and nature once again repeatedly appears in the role of an actively productive potency.

Niépce called his photographs *heliographs* before occupying himself more intensively with the issue of naming them. This term, formed in analogy to the lithograph, makes it seem as though the sun were drawing with the power of its rays, just as it uses them to enable warmth, visibility, and life. Stolz has also named a group of his works *Heliographs*. He takes this early name literally and uses it to stage an attack on the mature form of chemotechnical photography. As the results of radically long exposure times, in which Stolz focuses the disc of the sun directly onto various photographic materials, his *Heliographs* take up the theme of light's potency as the fundamental prerequisite for photographically generating images: The sun draws by being brought into the center of the picture – operating not via the detour of chemotechnical processes but directly on its media. Its concentrated rays cause the photochemical emulsion to bulge, rupture, and become charred. At the same time, individual qualities of the material that remain invisible when it is used in the intended manner emerge in the Heliographs created according to Stolz's methodical procedure. He also further discloses these qualities in the course of their documentation through reproduction lighting. The results are concrete photographs: diverse articulations of form and simultaneously traces of a creative as well as destructive energy source that photography shares with every process of animate nature. The individuality of the material also plays a role in Stolz's *Lichtbilder*, a German synonym for photographs that literally means "light images."

Here something is brought to light and into the picture that normally remains hidden from view: the anti-halation backing on the reverse side of photographic plates. This substance prevents a halo from forming around bright points in the image and is normally washed away during development. Using historical plates that have survived for decades in unopened packages, Stolz makes this means of preventing a photographic nimbus visible. At the same time, streaks, scratches, dust, and fingerprints identify the photographic material as an object that has been made, is subject to time, and bears the traces of its storage and decay.

However, for Niépce, the term *heliograph* highlights only a single aspect under which photography can be understood. In his later search for a name for his invention, he continually combined his Greek terms into new compounds, which he wrote one under the other without conclusively opting for any one of the specific aspects emphasized by each. Thus, he combined *eikon* – *auto* – *physis* to form the name *iconautophysis*: the image that nature produces of

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 *Physaleto-type*, 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 unterstützen 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 Lochkamas: 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 fotografmatisch 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 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.

Edgar Lissel and Claus Stolz respond to the postmedial state in which photography has since found itself. In an archaeological

automatism of the image's creation solely as an absence of human intervention. Instead, what finds expression in these early terminological formations is a claim that is also found in more recent definitions of photography's essence: it is defined positively, based on the concrete "how" of its coming about. Roland Barthes has prominently traced the aspect of the photographic image's irreducible witnessing, its "that-has-been", back to the immediate physical contact between the light coming from the object and the surface of the photographic material. This indexicality of the photographic image, the necessary and directly physical causal connection between it and its referent, already resonates in Niépce's as well as Talbot's conception of the reproductive process as an impression. At the same time, in their cases, indexicality appears in the light of the Romantic philosophy of nature, with the photographic image appearing as the product of an autogenetic process whose subject is creative nature itself.

With regard to these definitions, the digitization of the photographic process takes the form of a radical rupture. In the digital record, the direct and continuous transfer – the latent presence or directly visible trace of light's influence within the photochemical image – is essentially replaced by a transformation: the translation of light intensities into discontinuous numerical values.

An information-technological abstraction has now replaced the impression that is withdrawn in its creation, but directly visible in its result: The digital photo converges with every other kind of digitally stored information in a mass of data, from whence it emerges as an image only in the act of viewing – and, furthermore,

in the same manner as nonphotographic images. Following photography's digitization, it is no longer possible to speak to the same extent of the referent's "adherence" in the photograph, as Barthes had put it, and this development has often been experienced in terms of a complete loss of photographic images' indexical character. In the early 1990s, picture theorists like W.J.T. Mitchell accordingly prophesied the "death of photography" and the beginning of a post-photographic era. However, it has apparently never come to that: In spite of their fundamentally different ontological status, the discursive forms that emerged out of the traditional photochemical image have persisted in the handling of digital photographs and their ongoing interpretation as authentic documents of reality. Digital photographs continue to furnish the suggestion of reality that had once been guaranteed by indexicality, but they have simultaneously become just another image among images in terms of their data structure and manipulability. Wolfgang Iltis has described the response to them as a "digital nominalism" that sees the digital photographic image as simultaneously the imprint of reality and as an artifact. In the course of its digitization, photography has detached itself from its concrete mediativity, it has become a formal effect encased within a historically developed discursive formation. It thus seems logical that this loss of medial identity has led to a renewed interest in the traditional photochemical techniques that offer access to the archetypes and models of this postmedial photographic.

Weggefliegen ist die Weise 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 konstruierter 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 Beihelftitel *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.

Iconoautophyse, Physiautotype, Physialetotype, aber auch *Physautographie, Paraautophyse* und *Alethophyse* – eine abschließende Entscheidung für die eine oder die andere seiner Wortschöpfungen fällt 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 abläufen. Auf schwarzem Grund präsentiert Lissel in Objekt fotografien 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

Combinatorics of the Photographic *The work of Edgar Lissel and Claus Stolz*

— Paul Brakmann

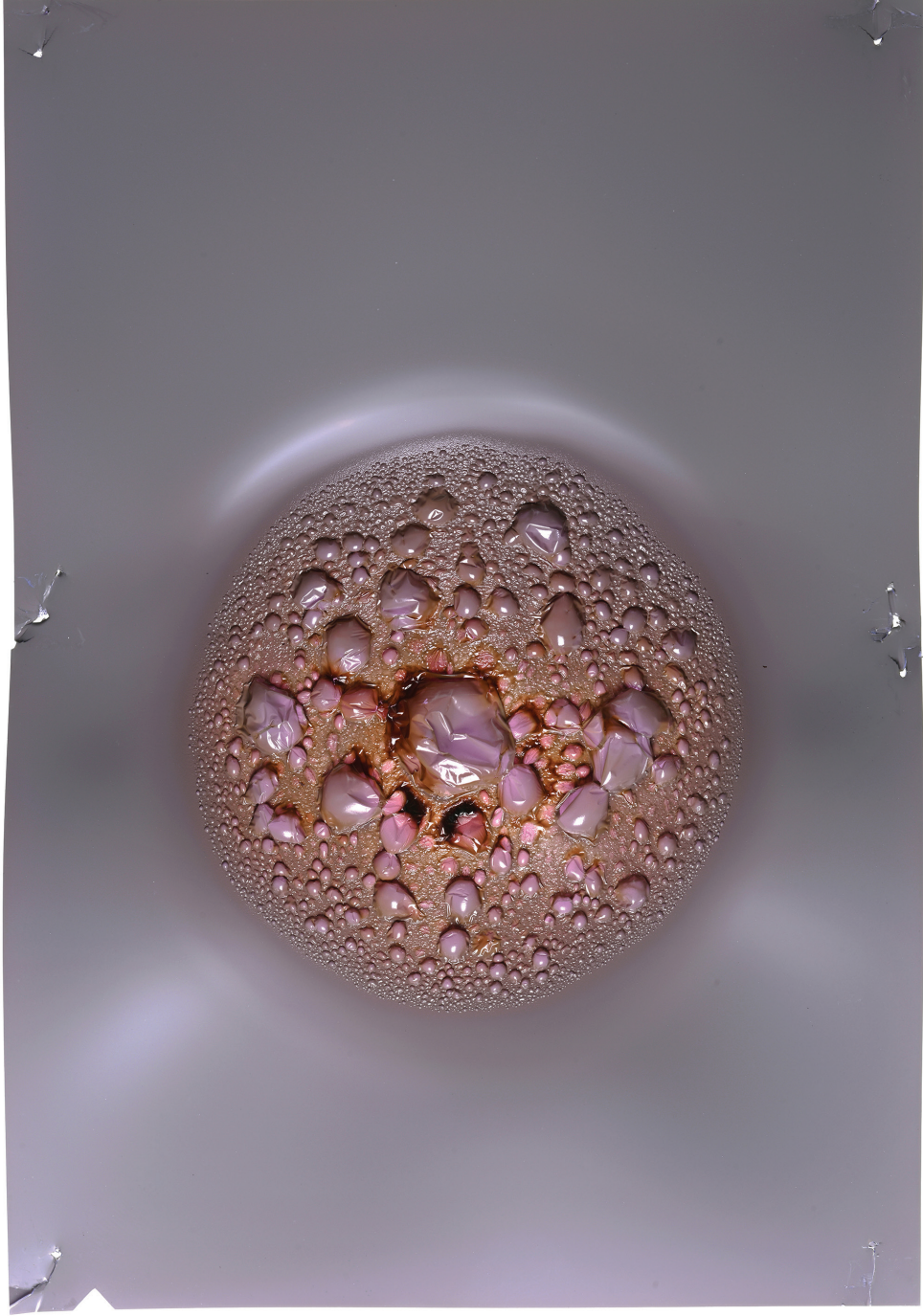
In 1832, Nicéphore Niépce drew up a list in his journal. He was seeking a new name for the images that, for several years, he had been fixing on various materials with and without the use of a camera – solely through the influence of the light. Yet it was exactly this light that was missing among the Greek words he carefully wrote in a column in his journal. Instead, the most important concept for Niépce was that of nature – *physis*. However, he was uncertain exactly how nature was involved in the creation of these images, precisely how this photographic process of reproduction was to be understood: Was it a drawing – *graphie*? Or perhaps an impression – *typos* – instead? A reflexive aspect – *aute* – was also to be considered. Niépce approached this problem by means of combinatorics. One after the other, he tried out potential connections between the terms: *physautographie*, *physautotype*, *iconautophysse*, and so on. Niépce’s attempt at a nomenclature shows that, for him, nature was both active and passive in photography. Nature is represented through the products of the process, but it also brings forth these products. Niépce was not alone in approaching the essential definition of photography in the light of an emphatic concept of nature: His contemporary William Henry Fox Talbot, who also produced photographic images soon after him, likewise wrote of their creation that they “are impressed by Nature’s hand.” Thus, for Talbot, the active and the passive part of nature in the photographic image merge in the act of impression.

Both Talbot and Niépce seek – in the words of Peter Geimer – to bring a “moment of withdrawnness” into their terminological approach towards photography: They do not want to describe the

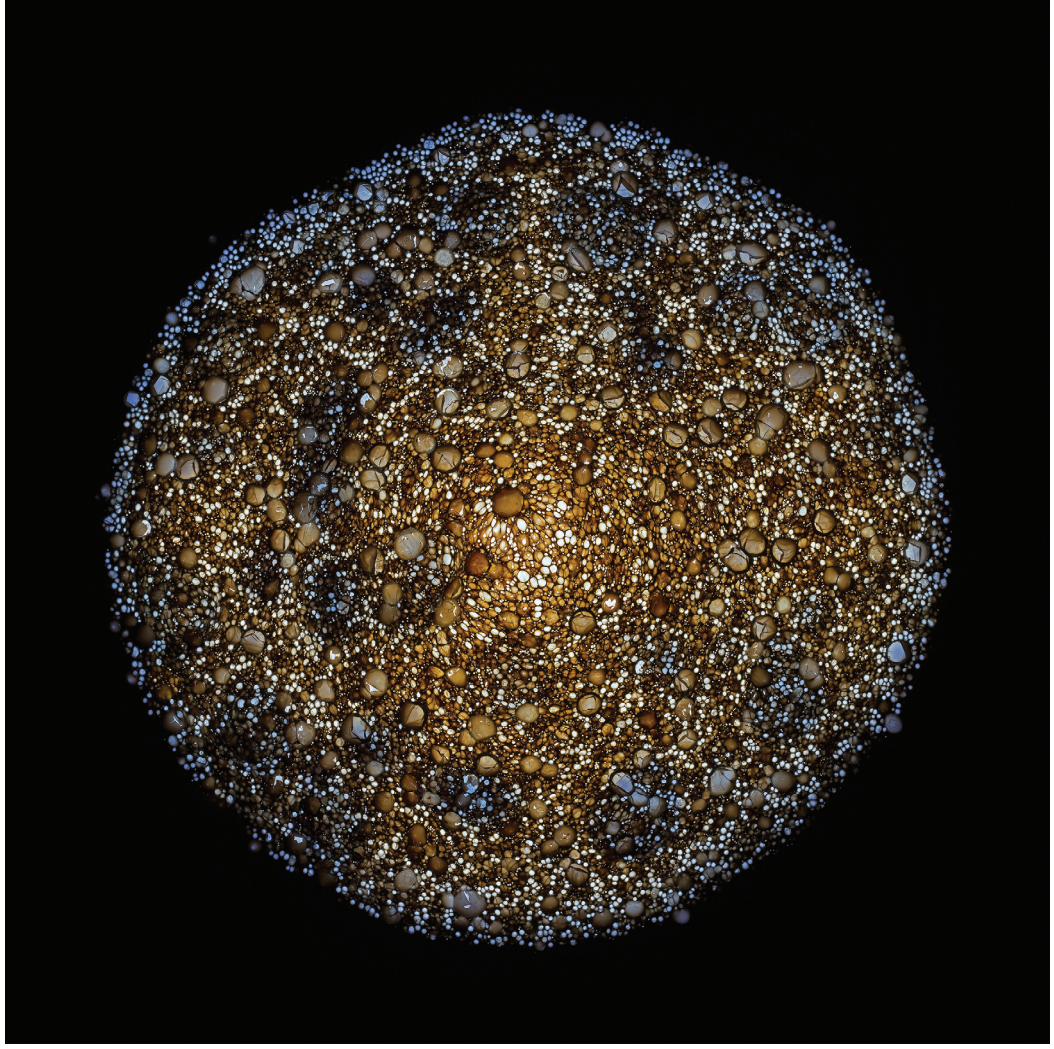
organischen Materials zum Herbarium fotografiert Pseudo-Pflanzen kompilierte, spielt Stolz ironisch mit dem Anspruch einer fotografischen Entbergung des pflanzlichen Formenschatzes. Doch erscheinen diese Formen bei ihm nicht mehr als unberührte Naturschönheit, sondern als immer bereits menschlich um- 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.





Claus Stolz · *Sun #292* · 2017 · 140x100 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Claus Stolz · *Sun #220C* · 2015 · 120x120 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Claus Stolz · *Chamber Play* #54 · 2021 · 59,4x42,0 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Claus Stolz · *Chamber Play* #43 · 2021 · 59,4x42,0 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Claus Stolz · *Bird on Fence Post II* · 2021 · 170x100 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Claus Stolz · *Bird on Fence Post I* · 2021 · 170x100 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag

The catalog *Photospheres* is published
on the occasion of the exhibition

Lichteicht

Edgar Lissel and Claus Stolz

20.03. – 20.06.2021

PORT25 – Raum für Gegenwartskunst
Mannheim, Germany

Imprint

Text

Paul Brakmann

Translation

Michael Wetzel

Concept and design

Lion&Bee, Berlin

Typeface

Change, Alessio Leonardi


Minion, Robert Slimbach

Print

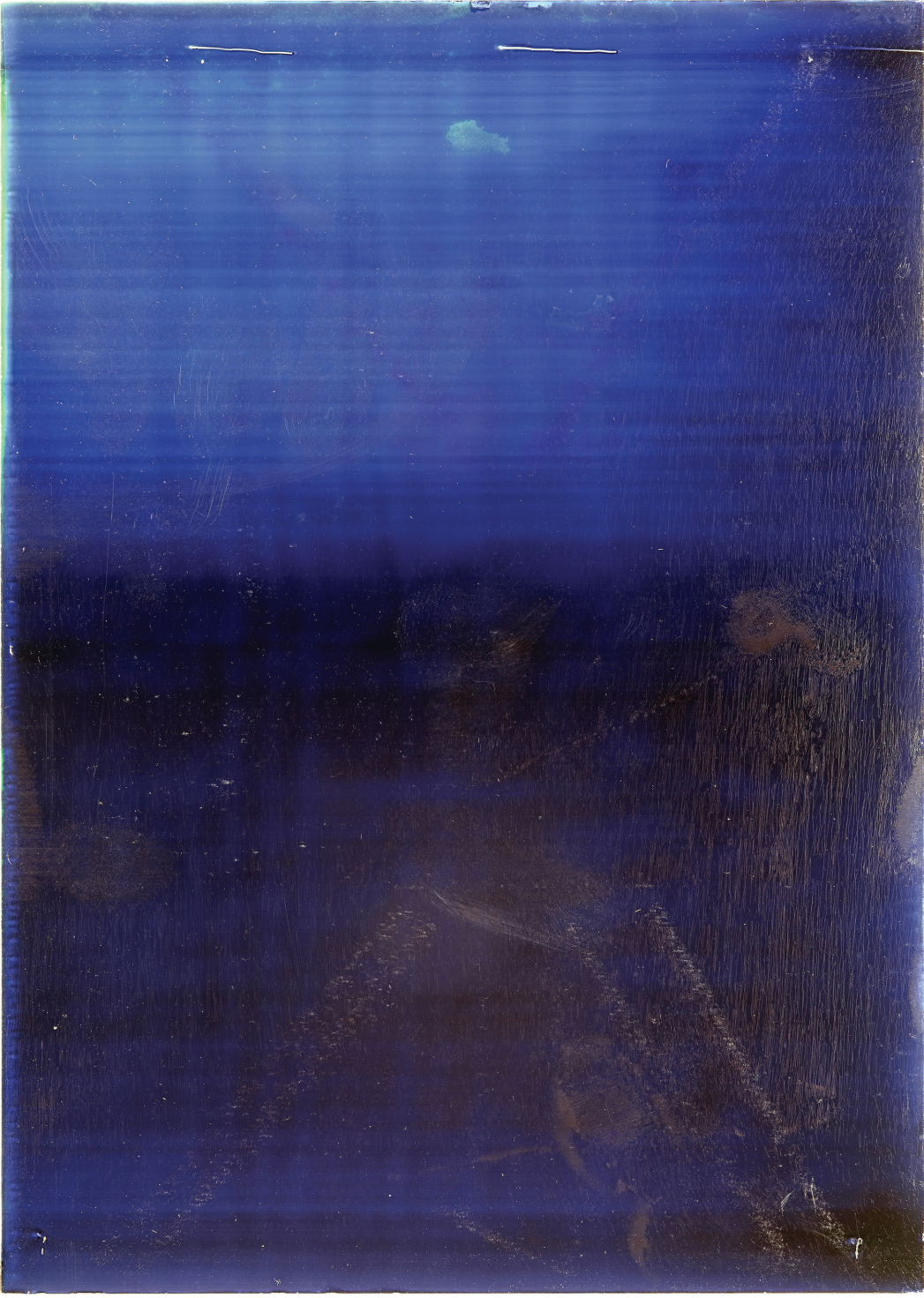
F&W Druck- und Mediencenter GmbH,
Kienberg, Germany

www.clausstolz.de

© 2021 Edgar Lissel and Claus Stolz

 Bundesministerium

Kunst, Kultur,
öffentliches Dienst und Sport



Claus Stolz · *Light Image #22* · 2018 · 110x80 cm · Ultrachrome Pigment Print, Photo Rag



Photospheres

CLAUS STOLZ