

Christian Janecke

Christiane Feser

Arbeiten / Works / 2003-2008

Einleitung

Selbst dort, wo inszenierende Praktiken eine Rolle spielen, wo das Aufzunehmende u. U. aufwändig im Vorfeld arrangiert werden musste, gilt Christiane Fesers Interesse weniger dem Einzelfall, denn einem bestimmten Typus, dem Prinzip des jeweiligen Einfalls, von dem es mehrere Exempel gibt. Fesers Einfälle erinnern insofern an die Tradition Konzeptueller Fotografie¹, als hier die veränderten Bedingungen des Fotografierens immer auch selber Gegenstand werden. Doch worauf beziehen sich diese 'veränderten Bedingungen'? Die meisten Werkreihen von Feser basieren in der einen oder anderen Form auf digitaler Intervention im Rahmen von Fotografie. Dabei kann es sich um digitalisierte Vorlagen aus dem Internet handeln, die gesammelt und dekontextualisiert oder in analoge Fotografie zurückübersetzt werden. Oder aus Splittern analoger Fotografien werden neue Bildkontinua zusammengefügt. Da gibt es desweiteren die mittlerweile einschlägigen digitalen Manipulationen analoger Fotos. Und einige Serien kommen zwar ohne tatsächliche digitale Eingriffe aus, werden aber dennoch erst unter Auspizien des Digitalen verständlich, setzen also in gewissem Sinne die Erfahrung einer Durchdringung digitaler und analoger Sichtbarkeiten in der uns umgebenden Welt voraus.

Das ist eigentlich das Wenige, das im Voraus sinnvoll zu sagen ist. Denn wenn es Künstler gibt, deren Schaffen sämtlich als Emanation ihrer künstlerischen Persönlichkeit, ihrer Art, Künstler zu sein, kurzum als Exemplifizierung eines für sie charakteristischen Prinzips erscheint, so gibt es auch solche, denen gegenüber es müßig wäre, einen unverwechselbaren künstlerischen Kern zu suchen, weil alles Belangreiche in großer Klarheit und restlos auf ihre Werke verteilt erscheint. Feser gehört zum letzteren Typus. Was wichtig ist, manifestiert sich je anders von Serie zu Serie neu – dort stecken die Vitamine.

So nutze ich die Einleitung lieber, um aktuelle Veränderungen des Verhältnisses analoger und digitaler Anteile im Feld künstlerischer Fotografie darzulegen – im Sinne von *Vorbedingungen*, die notwendig, aber nicht hinreichend sind, die mithin auch nicht ausschließlich zu Fesers Werk sondern lediglich dicht heran führen, von denen man nach Lektüre der gesamten Monographie jedoch zugeben wird, dass die Künstlerin denkbar originelle Konsequenzen daraus gezogen hat.

Latent digitale Fotografie

Während die Medienkunst engeren Sinnes nach einer Aufbruchseuphorie der frühen 1990er Jahre ein ähnliches Schicksal ereilt hat wie einst die Neue Musik, nämlich institutionell etabliert und wissenschaftlich beachtet, aber ungeliebt zu sein, hat es die digitale Fotografie auf ganzer Linie geschafft. Nicht nur, dass sie bis auf wenige Nischen die analoge Fotografie aus dem Raum der fotografischen Praxis verdrängt und es ihre Anwender zumal verstanden haben, das analog Geerntete nach Belieben digital weiterzuverarbeiten, zu kompilieren, zu transformieren oder zu ergänzen, es visuell zu veredeln oder zu versiegeln. Auch im Hinblick auf die Akzeptanz durch Kunstmarkt, Kunstkritik und Kunstgeschichte war digitale Fotografie von Erfolg gekrönt.

Da gab es zum einen den expressiv-spektakulären Gebrauch digitaler Manipulation, Kompilation und Montage, beispielsweise in den seinerzeit verblüffenden Selbstvervielfachungen Martin Liebschers, im Videobereich bei Michael Gondry oder Björn Melhus.² Auf diesem Feld hat sich seit etwa Mitte der 90er Jahre ein Katz- und Mausspiel hinsichtlich der Verfügbarkeit technischer Neuerungen zwischen künstlerischen, angewandten und laienhaften Nutzungen entsponnen, das bis in unsere Tage nachwirkt – etwa wenn heute praktisch jedermann mittels Photoshop jene Wolpertinger digital zu produzieren³ in der Lage ist, die gut zehn Jahre zuvor als gruselig-humorvolle Hybridpräparate im Bereich der Plastik reüssiert hatten.

Als viel entscheidender und wohl vor allem nachhaltiger für die fotokünstlerische Seite entpuppte sich indes ein Einsatz digitaler Mittel, den man als *dezent* beschreiben müsste. Denn dabei wurden Vorteile aus zwei Bereichen kombiniert: Man profitierte von den Innovationen, den 'tools' digitaler Bildbearbeitung, ohne sich den Look komplett digital generierter Bildwelten aufzuhalsen. Man profitierte im Gegenzug von der ausgereiften, längst vielfach durch wechselseitige Beeinflussungen mit der Malerei hindurch gegangenen Bildlichkeit, ja der Bildwürde einer ihrerseits bereits geschichtsträchtigen analogen Fotografie, ohne sich doch in deren Kontingenz oder in deren *Hier und Jetzt* zu verfangen. Das Fotografische reicht also weit hinaus über ein vermeintliches 'Ende des fotografischen Zeitalters'⁴.

Anhand zweier Granden jüngerer Fotokunst wie Jeff Wall und Andreas Gursky lässt sich ermessen, inwiefern ihr Erfolg gerade nicht auf analoger *oder* digitaler Fotografie, sondern der aufwändigen und nuancierten Verbindung beider Optionen basiert.

In den eher projektkünstlerisch dominierten und jedenfalls im Avantgarde-Milieu malereifeindlich sich gebenden 1990er Jahren hat Jeff Wall⁵, wie ihm Apologeten gerne konzedierte, Malerei ausgerechnet über das faktisch fotografische Medium weiter entwickelt. Zwar war auch das sorgfältige Arrangement von Requisiten und Statisten im Vorfeld der fotografischen Aufnahme dafür mitverantwortlich, dass Walls Bilder mehr kompositorisch Gewolltes als bislang übliche Fotografien enthielten. Dass Walls Werke die ihnen per fotografischer Technik gleichwohl anhaftende Indexikalität in ästhetischer Hinsicht brechen konnte, verdankte sich aber in viel überzeugenderer Weise dem



digitalen Zusammenbau aus Einzelbildern. Denn es hat zwar alles, was auf einem Tableau Walls sichtbar wird, mal irgendwann en detail so ausgesehen, aber eben nicht in der nun sichtbaren Zusammenkunft eines Bildes. Mithilfe digitaler Bearbeitung und Verschmiegung etlicher Bildteile ist es Wall also gelungen, das auf seinen Bildern sich Zeigende fast restlos als Resultat seiner künstlerischen Entscheidung, seiner Bilderfindung auszugeben.

Auch Andreas Gurskys⁶ atemberaubende Ansichten und häufiger fast Aufsichten zu weitläufigen, oft aber kleinteilig ausgestaffierten Sujets sind digital nachbearbeitet: Obwohl Gursky keinen Aufwand scheut, das richtige Motiv aus der richtigen Position im rechten Moment fotografisch zu stellen, gelänge es ihm im Rahmen strikt analoger Fotografie kaum, kompositorische, strukturelle oder verzerrungsbedingte Ausreißer in Schach zu halten. Zumal innerhalb der oft bildflächenparallel sich erstreckenden Szenarien jedes Ereignis im Raster der Fassaden oder in der komplex-mannigfaltigen Anhäufung winziger weiterer Ereignisse, z. B. in einer Menschenmasse, nivelliert werden soll. Die visuelle Totalität, welche unsere Fähigkeit zur sinnlichen Zusammenfassung (*Apprehension*) überfordert und mithin das Erhabene adressiert, bedarf gleichsam der digitalen Trimmung - sie erst liefert der Gursky'schen Utopielosigkeit eines kristallisierten Gewimmels aus Menschen, Dingen, Landschaftselementen die gewünschte Kälte.



Fotografie des latent Digitalen

Gursky und Wall, nicht anders als die zuvor Genannten gehören doch sämtlich noch zu jener Sorte Fotografen, die das digitale Werkzeug benötigen, um im Rahmen des fotografischen Basismediums Phantasie, Verfremdung, Überspitzung einzuführen, um also weiterhin Sinnbilder schaffen zu können für eine immer noch als analog gedachte Wirklichkeit. Mit anderen Worten will auch ein Kinoplakat zu „Being John Malcovich“ mit seinen unzähligen Wiederholungen ein- und desselben Antlitzes in offensichtlich simultaner Anwesenheit gerade in seiner Abweichung vom als wirklich Gedachten dieses Wirkliche als analogen Kosmos beschwören – wohl nicht anders als zu ihrer Zeit surrealistische Kunst zwar alles Mögliche, aber kaum jemals ernsthaft unseren Realitätssinn zu verwirren angetreten war. Mit anderen Worten ratifiziert digitale Bildmanipulation solchen Registers, einerlei ob sie vehement oder eher dezent vorgeht, sogar noch *ex negativo* eine prädigitale Wirklichkeit.

Aktuelle Entwicklungen lassen indes auf einen veränderten Umgang mit digital manipulierten Bildern schließen – und zwar sowohl aufseiten fotokünstlerisch Arbeitender, als auch heutiger Bildkonsumenten. Zunächst hat eine Normalisierung, die man vielleicht auch als Gleichgültigkeit in beiderlei Sinne des Wortes beschreiben könnte, Platz gegriffen gegenüber digital verändertem Bildgut. Es hat sich sodann, was viel aufschlussreicher ist, im Gegenzug eine unterschwellige Faszination für jene Facetten von Wirklichkeit etabliert, die nun selbst bereits Male digitaler Zurichtung trägt oder tragen könnte. So wie Baudelaire einst in seinem *Lob der Schminke* von den Pariser Kokotten schwärmte, sie seien schön, weil – nicht obwohl – sie grotesk geschminkt seien⁷, gefällt sich heute ein digitaler Dandyismus darin, gerade im

digital Perfektionierten, aber auch im digital bis zur Karikatur verzerrten Attraktivitätsideal zeitgemäße Schönheit zu finden.

Auf der Ebene des Kunstgeschmacks zeigt sich das nirgends deutlicher als an der derzeit ungeteilten Begeisterung für die Modell-Fotografie eines Oliver Boberg. Erstem Anschein nach verdankt sie bloß vorauslaufender analoger Bastelei ihren Charme. Doch wird hier aus etlichen Aufnahmen sozusagen ein „Mittelwert der Spezies“⁸ des jeweils darzustellenden Sujets digital verfügt, der dann erst Vorbild für ein minutiös konstruiertes Modell ist, welches letztendlich abfotografiert wird. Somit ist das merkwürdig freigestellte, nur hier und da spielzeug- oder attrappenhafte Sujet wie von einer analog wirkenden Haut überzogen, allerdings von unstimmgiger Porengröße. So wie man flüssiges Blei in Wasser schütten und in bizarrer Form erstarren lassen kann, scheint hier digital kompilierte Baulichkeit - in Anlehnung an *stock photography* könnte man von ‘*stock architecture*’ sprechen – in die Wirklichkeit eines altbacken analogen Fotoabzuges zurückgeschüttet worden zu sein. ‘Kult’ ist an Bobergs Werken daher nicht allein ihr neusachliches Ansingen eines „Modernist wasteland chic“⁹ mit Nachklang an die Becher-Schule, sondern ihre beinahe unfreiwillige Entsprechung an eine Umwelt aus der digitalen Retorte. Mit Boberg im Hinterkopf dürfen wir hämisch oder gar verschwörungstheoretisch registrieren, in welchem Maße suburbane Bausünden der Spätmoderne, also wohl die (Un)Orte unserer Kindheit, vermeintlich immer schon digital Generierte waren.



Paradoxerweise parasitieren aber all diese modellhaft oder digital kompilierten Bildwelten, in denen das Indexikalische durch das Ikonische zurückgedrängt wird, in denen der Fotograf eine auktoriale Rolle einnimmt, an jener Wirklichkeit, die überwunden zu haben wir an ihnen insgeheim bewundern sollen. Bei Jörg Sasse ist das vielleicht am deutlichsten, der auf unzählige bereits vorhandener, gefundener, seltener auch eigener Fotografien zurückgreift und sie einem Selektions- sowie digitalen Destillationsprozess unterwirft, so dass jene rätselhaft fesselnden, da zugleich noch restfotografisch welthaltigen *und* planimetrisch bildlichen Tableaus resultieren, von denen „wir zurück auf die Wirklichkeit [schauen]“ und sie uns „ein wenig mehr so wie in den Werken von Jörg Sasse“ wünschen.¹⁰



Realkunst zweiter Ordnung

In den 1980er Jahren beschworen manche Denker postmodern apokalyptisch eine alles beherrschende Simulation und das Vakantwerden des Referenten. Digitale Bildbearbeitung hatte wenig später Ernst damit gemacht – freilich nur auf der Ebene der Repräsentation. Wie bereits beschrieben, folgte auf die explizite Thematisierung digitaler Manipulationsmöglichkeiten deren raffinierte und dezente Nutzung, stets unter der Voraussetzung einer um die Optionen frei komponierender Malerei bereicherten Fotografie.¹¹ Erst in den letzten Jahren entsteht im Zuge einer ‘Melancholie des Digitalen’ eine künstlerische Haltung, die in dieser Wirklichkeit bereits Rückkopplungen digitaler

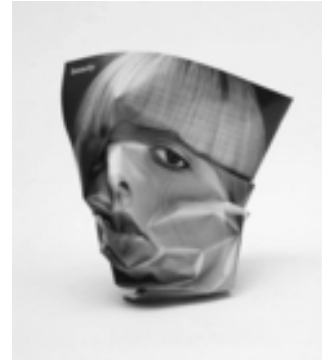
Veränderungen registriert. Im Grunde genommen handelt es sich dabei um einen erneuten *Realkunst*-Effekt¹²: Hieß das in den 1980er Jahren noch, dass man außerkünstlerische Konstellationen in ihrer unfreiwilligen Kunstähnlichkeit wahrnahm und dadurch sogar oder gerade das ästhetisch Gescheiterte oder Dürftige in *campy* gestimmter Rezeption besonders wertschätzte, so bedeutet der Realkunst-Effekt zweiter Ordnung nun, dass etliche Sichtbarkeiten wie Verwirklichungen digital manipulierter Repräsentationen anmuten. Es ergibt sich auch diesmal – wie schon im Zuge der ersten Realkunst – eine schmeichelhafte Ästhetisierung, nur verfährt sie nicht durch Distinktionsgewinne sichernde Umwertung, sondern sie hält sich an Nuancen, an kleine Unstimmigkeiten allenthalben, an kaum auffällige Male des Verdoppelten vielleicht, die aus der schieren Hässlichkeit des alltäglich Suburbanen aufscheinen und den Verdacht aufsteigen lassen, das alles sei ersonnen oder jedenfalls mit Bedacht so hingerückt worden. Während also Realkunst-Effekte älteren Schlages noch unwahrscheinliche und günstige Bedingungen aufseiten des betroffenen Objektes (und eine Menge Vorwissen aufseiten der Realkunst-Entdecker) voraussetzten, sieht das heute ganz anders aus: Da alles und jedes fotografiert und mithin Bild werden kann, vermag sich gleichsam auch an die bescheidensten oder zufälligsten Konstellationen die Vorstellung zu heften, sie verdankten sich der Realisierung sorgfältigster digitaler Montage.

Für Christiane Feser und ihre Generation stellt diese überall – in Fotografien *und* in den für Fotografien sich anbietenden Konstellationen von Wirklichkeit - lauernde Durchdringung von digital und analog eine unhintergehbare Erfahrung dar. Allerdings unterscheiden sich heutige Fotokünstler beträchtlich, was die daraus zu ziehenden Konsequenzen wären. Da gibt es die Modellbauer, die digitalen Piktorialisten und die große Schar derer, die die bereits in analoger Fotografie vorbereitete Entsublimierung des Bildwürdigen nun einfach ohne analoge Bodenhaftung fortsetzen können.

Wenn aber jedes fotografische Bild heute eine Gleichung mit zwei Unbekannten ist - was wurde durch Kunst verändert, was zuvor schon durch Realität? –, dann erscheint als eine sinnvolle Reaktion darauf die dezidierte Arbeit mit Serien. Denn, um die Metapher mit der Gleichung fortzusetzen, die Wahrscheinlichkeit, die beiden Unbekannten herausknobeln oder wenigstens in eine kohärente Relation bringen zu können, steigt mit der Anzahl dargebotener Fälle, denen dann immerhin so etwas wie ein Prinzip ablesbar wird. Christiane Feser hat fast durchweg Serien in diesem Sinne produziert, in denen die Bedingungen eines übrigenfalls oft bedingungslos sich gerierenden Fotografierens selber Thema werden. Ihre Arbeiten bringen uns die kreuzweisen Beziehungen von analog/digital und Bild/Wirklichkeit punktuell und differenziert zu Bewusstsein.

Die einzelnen Serien

Ein treffendes Beispiel sowohl zur Einführung in Christiane Fesers spezielle Arbeitsweise, als auch für die Bedeutung der zuvor beschriebenen Kultur eines bereits verinnerlicht Digitalen, welches latent in die Wirklichkeit hinein gelesen wird, stellt die kleine Serie der **Modelle** (2003, 2008) dar.



Es handelt sich um vor neutralem Hintergrund abfotografierte, leicht zerknüllte Seiten aus Modemagazinen, auf denen jeweils ein Model für Beautyprodukte warb. Die Zerklüftung des Papiers entspricht derjenigen der fotografischen Porträts, die deshalb lädierte Gesichter zeigen. Wichtig bei dieser Arbeit ist, dass die durch Zerknüpfung gestauchten und daher in ihrer Silhouette veränderten Gebilde nun nicht bereits selbst die Werke sind, sondern ihrerseits nur Sujet einer Fotografie durch die Künstlerin werden. Aufgrund des diffusen weiß, die räumliche Tiefenerstreckung verunklarenden Grundes gerinnen die freigestellten Gebilde auf diesen Fotografien zum tendenziell flächigen Versatzstück. Dies wiederum begünstigt eine Lesart, derzufolge auch die echten tiefenräumlichen Wülste, Umbrüche, Grate, also das Binnenrelief des zerknüllten Papiers eigentlich ein digitales Trompe-l'oeil sei – realisiert als Entstellungsmuster auf der Gesichtsfläche. Insofern verschmelzen hier Spuren mechanischer Gewalt an flachem, steifem, ohnehin merkwürdig kalt und hart anmutenden Material mit Momenten jener dadaistischen Tradition, über Fotomontage oder auch mittels Schere eine Fragmentierung und Aufsplitterung des Antlitzes vorzunehmen, die man von Hannah Höch bis Annegret Soltau kennt. Der im letztgenannten Bereich angestrebte martialische Bruch der Repräsentation ist bei Feser allerdings völlig zurückgenommen, bzw. genauer: eingegossen in die glatte, alles zeigende, aber nichts aufblätternde Oberfläche der Fotografie.

Was bei den „Modellen“ ein Mittel der *Deformation* war, flagrant an der versehrten Oberfläche der Gesichter, wird in der Serie der **Falten** (2007), wenn man die eigenwillige Terminologie Gabriele Brandstetters¹³ übernehmen will, ein Mittel gänzlicher *Information*, nämlich der ‘Information des Stoffes’ bzw. hier des Papiers. Das ‘unbeschriebene Blatt’ wird Träger *und* Medium, allerdings durch den äußeren Vorgang der Stauchung, vulgo: Zerknüpfung, ein sich räumlich auswölbendes, also von zwei in drei Dimensionen übertretendes Medium. Feser hat Hunderte behutsam zerknüllter, im Einzelnen immer wieder veränderter Papiergebilde fotografiert und aus diesem Archiv dann etliche Exemplare digital zu Faltenlandschaften verknüpft.



Im Gegensatz zu *Textilfalten*, deren schwerer, weicher Stoff sie zu anschaulichen Indikatoren von Bewegung wie auch von darunter liegender Körperlichkeit und deshalb auch zum dankbaren Thema der Plastik macht, veranschaulichen *Papierfalten* dank ihres leichten, steifen, relativ elastischen Materials allein das Resultat des Zerknüllens per Hand. Aus Schub und Zug sowie den Materialeigenschaften des Papierbogens ergeben sich dauerhafte

Verformungen, in denen starke Knicke stellenweise die Elastizität brechen, während in sauber ausgewölbten Wülsten die Elastizität des übrigen Papierbogens weiterhin zur Geltung kommt. Obwohl Falten bei identischen Ausgangsbedingungen stets denselben Verlauf zeigen würden, genügen geringste Abweichungen, um ein verändertes Ergebnis hervorzulocken. Per Handdruck erzeugte Faltengebilde sind daher subjektiv zufällig, insofern sie kaum planbar waren, muten dank der Interdependenz einwirkender Kräfte aber dennoch nicht willkürlich an. Als Artefakte sind sie zwar keine Natur, verhalten sich aber *wie* Natur.

Diese Eigenschaft prädestinierte Faltengebilde in der älteren Kunst nicht allein zum glaubhaften Ausdrucksträger, sondern in der Übersteigerung gewisser Schlüssel- und Ohrenfalten sowie Faltenwirbel auch zum regelrechten Kunststück innerhalb der Kunst - nämlich als Konstruktion ornamentaler Pracht, die doch den Naturgesetzen augenscheinlich folgt. Frei erfunden im Detail, aber als kohärenter Typus erstrecken sich solche Faltengebilde innerhalb bestimmter Flächenkompartimente dann oft völlig entwicklungslos und bedecken (oder ersetzen) unterliegende Formen als ein sich ausbreitender und haltender Zustand von Pracht, Erregtheit oder Rhythmik.

Prinzipiell nichts anderes leisten auch Fesers digital zusammengefügte Fotos von Faltenfragmenten. Weder will bei ihnen das Ganze mehr als die Summe seiner Teile sein, noch ordnen sie sich internen Entwicklungen unter. Weder bündelt sich etwas zu einem irgendwie gearteten Zentrum, noch erlauben Häufungen oder Folgen bestimmter Falten (wie z. B. parabelförmig gestaffelte Ypsilonfalten) irgendwelche Rückschlüsse über Richtungskräfte des zugrunde liegenden Papiers. Vielmehr sind durch sorgfältig digitale Verschmelzung von Fragmenten ähnlicher Falten Typen und sogar ähnlicher gradueller Intensität von Umbruch, Dichte oder Stauchung in sich jeweils höchst homogene Faltenlandschaften gefügt worden.

Im Unterschied zu den um Jahrhunderte älteren Vorbildern, bei denen solche zum homogenen Zustand geronnenen Falten nun entweder in einer belebten Silhouette oder im Ausflattern eines bewegten Tuches endeten und damit ihr Binnenformat fanden, hat Christiane Feser daraus eine *Allover-Structure* gebildet, die nur durch die willkürlichen Schnitte der Bildaußenkanten Begrenzung findet. Dass dennoch meistens die Faltungen zum Rand hin sich abschwächen, sie dort jedenfalls kaum mit scharfen Graten oder dramatischen Bündelungen aufwarten, belegt die ästhetische Entscheidung, das Falten-Tableau nicht als ein *Pars pro toto* und mithin unbegrenzt weiter fortsetzbar anzubieten. Und es erzeugt eine gewisse räumliche Beruhigung: Die ohnehin geringe tiefenräumliche Erstreckung des Faltenreliefs kommt an den Rändern mehrheitlich auf *mittlerer* Höhe zum Erliegen, wodurch insgesamt in der Schwebe bleibt, ob man sich die Faltungen als gleichsam aus dem Bild heraustretende oder als illusionierte Flachräumlichkeit ins Bild hinein vorzustellen hat. Vielmehr bewegen sich die Scheitel und Schluchten der Falten entlang der 'ästhetischen Grenze'. Dies wird begünstigt durch eine nur unmerklich überlebensgroße Darstellung – statt dass sie Augentäuschungseffekte motivieren würde, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das Wie, auf die wundersame Verlaufsform dieser Gebirge aus gestauchtem Weiß.

Nun sind Fesers Faltenlandschaften nicht nur keine Natur, im Gegensatz zu anderen Falten kommen sie *als ganze* noch nicht einmal 'wie Natur' bzw. als Überlagerungsprodukt naturgesetzlich beschreibbarer Prozesse zustande. Es liegt ihnen keine ursprünglich integrale

Fläche zugrunde, deren Zerklüftung daraufhin restlos nachvollziehbar wäre. Denn die digitalen Techniken der Kaschierung, Überlagerung und Inversion – Faltenberge werden en passant zu Faltenältern - führen zur Verschmelzung des Inkommensurablen. Digitale Synthese erst kompiliert aus vielen singulär kontingenten Papierzerknüllungen einen augenscheinlichen Prototyp von Faltung, plausibilisiert durch arrondierte Variation und präsent als ausgebreitetes Muster, das bei genauerem Hinsehen dennoch voller Abgründe und Unmöglichkeiten steckt.

Jackson Pollocks *Allover-Structure* beschwor den als ‘tragisch’ apostrophierbaren, nämlich unauflösbaren Konflikt zwischen dem individuellen Ausdruck getropfelter Linien, Kleckse, Spuren und dessen tendenzieller Nivellierung in der interferenten Gesamtstruktur. In Christiane Fesers „Falten“-Serie hingegen führt jede Blickwanderung durch Details in Formationen, die gerade niemand so gewollt hat, in die kein emphatischer Sinn investiert wurde, sondern in denen einzig Konstruktionsbedingungen sich manifestieren – auch wenn sie zerklüftet und bewegt auftreten wie eine nie endende Schneehölle. Hingegen ist es umgekehrt das vordergründig eintönige Gesamtreief des Ensembles, an dessen Struktur und Rhythmik kompositorischer Sinn aufscheint. Deshalb gibt der abstrakte Expressionismus auch gar kein Leitbild ab für Fesers Arbeit; eher wäre zu erinnern an eine antiexpressive, das Dekorative nicht desavouierende Tradition, an die reich orchestrierte Überlagerung von Binnen- und Gesamtstruktur etwa in Jasper Johns’ Druckgraphik ab Mitte der 1970er Jahre¹⁴ oder in den späten Wandzeichnungen eines Sol LeWitt.

Wiese am Reithlift (2006) stellt eine Ausnahme in Christiane Fesers Oeuvre dar, insofern es sich erstens nicht um einen fotografischen Abzug, sondern um eine mit Strom versorgte, leuchtende Darstellung auf Flachbildmonitor handelt. Zweitens verbergen sich viele Bilder hinter, bzw. genauer: in dem einen, zuerst sichtbaren Bild, die drittens auch noch durch die Betrachter wahlweise ansteuerbar sind, so dass von einer interaktiven Arbeit die Rede sein müsste. Und dennoch scheinen diese Erweiterungen nur vorgenommen worden zu sein, um einer Fotografie zuleibe zu rücken, um sie zum Gegenstand einer Reflexion zu erheben.



Denn zunächst adressiert uns eine offensichtlich *fotografische* Aufnahme: eine Voralpenlandschaft mit satten Wiesen und diagonal den Blick ins Bild führenden Wegen vorne, mit einzelnen Baumgruppen und einem bewaldeten Mittelgrund, zu dem auch das berühmte Motiv des Schlosses Neuschwanstein auf einem Hügel linkerhand gehört, schließlich einer majestätischen Bergkulisse im Hintergrund.

Die an den Betrachter ergehende Aufforderung zum Eingriff erfolgt allein durch eine schlichte Stele vor dem Wandmonitor, in deren angeschrägte Deckplatte ein Trackball eingelassen wurde. Dessen Betätigung erlaubt es dem Nutzer, den Bildausschnitt wahlweise zu verschieben, um sich sodann über zwei Tasten hinein- oder hinauszuzoomen. Erstaunlicherweise gelingt es, tiefer und tiefer in das Bild einzudringen, ohne dass die zunehmende Nähe zu einzelnen, ursprünglich weit entfernten Objekten der Landschaft auf Kosten der Schärfe ginge.

Technische Voraussetzung dafür ist ein aus unzähligen Einzelaufnahmen zusammengesetztes Bild von außerordentlicher Dateigröße, von dem wir eingangs nur eine auf die Auflösungskraft des Monitors heruntergerechnete Version sehen, hinter der sich dann aber allerorten noch Kapazität verbirgt. Ausschnitte mit wenigen Pixeln werden sozusagen wie von Geisterhand aufgefüllt mit weiterer, bislang eben nur zurückgehaltener Bildinformation. Dadurch aber scheint unser Auge gleichsam *körperlos* im abgebildeten Landschaftsraum unterwegs zu sein, wobei es dank permanenter Bildschärfe gewissermaßen jene Luft oder Atmosphäre, die es über Hunderte von Metern durchheilt hat, leugnet. Allerdings scheint unser Auge auch *erinnerungslos* an den jeweiligen Sichtbarkeiten zu kleben. Und wie bei einem Nullsummenspiel können wir an Nähe nur gewinnen, was uns an Überblick verloren geht.

Begünstigt wird dieser Effekt durch etliche Szenen, welche die Künstlerin nachträglich digital in ihr Landschaftspanorama eingefügt hat. Von weitem wie beiläufige Staffage anmutend, erweisen sich solche Menschen und Tiere aus der Nahsicht als sorgfältig positionierte und erfundene Gestalten, die insgesamt viel zu unterschiedlich und gestisch explizit auftreten, als dass sie zufällig gleichzeitig ihr über die Gegend verteiltes Stelldichein haben könnten. Die beiden Wanderer, ein Pärchen, eine Frau, die ihren Freund von einer offenbar drohenden Gefahr wegzieht, aber auch eine Szene wie aus dem Märchenwald, mit ausgestopftem Fuchs, der Paraglider in den Lüften oder der unbeweglich schwebende Helikopter mit geöffneter Schiebetür, dessen Besatzung sich ausgerechnet in diesem Idyll an irgendwelchen Rettungsaktionen oder -übungen zu schaffen macht - all dies erinnert zunächst an die Manier eines Jeff Wall, getarnt entweder im schäbigen Einerlei des Alltäglichen oder aber, wie hier, in einer panoramatischen Landschaft versteckte oder unscheinbare Hinweise einzustreuen auf Unerhörtes. Und wir denken dabei an seinen unterschwellig, bisweilen auch offensichtlichen Bezug auf ältere Malerei: Bei Lorrain, Poussin oder in pittoresker Landschaftsmalerei sind Staffagefiguren oft bedeutungsvoller als es ihre Flächengröße auf dem Bild vermuten ließe.



Solche Diskrepanz zwischen dürftiger Repräsentation einer Figur oder Figurengruppe und ihrer für uns, wenn wir zu begreifen beginnen, erstaunlichen Bedeutung kehrt in Fesers Tableau wieder. Allerdings in der überraschenden Variante, dass besagte Figuren die verblüffende Angewohnheit haben, in die Kamera, also direkt auf uns zu blicken. Aus Erblickten werden selbst Blickende; und zwar so, als wollten sie uns zeigen, dass sie uns längst aufgewartet haben, während wir uns zu ihnen durcharbeiteten. Oder im Falle des Mannes im Vordergrund, der soeben sein Teleskop an- oder bereits wieder abzusetzen im Begriff ist, als hätten die vermeintlich Erblickten auch unsere *Blicktechniken* erkannt bzw. würden selbst darüber verfügen.



Nun gibt es mit Schloss Neuschwanstein ein, wenn auch nur am Bildrand und nicht einmal aus touristischer Standardperspektive abgebildetes, so doch derart berühmtes, schon abertausendfach gesehenes und fotografiertes und somit optisch abgeliebtes Motiv, dass sich die Frage nach dem Warum stellt. Feser argumentiert, der Ort sei selbst beherrscht, ja substituiert durch die Abbildungen, die wir von ihm kennen.¹⁵ Dies korrespondiert

zweifelsohne der Bauweise des Schlosses mit seinen vielen Türmchen und Zinnen, die nicht primär als Baukörper, denn eher als gebaute Architekturansicht konzipiert wurden.

Insofern ist in diese Landschaft die Erwartung, erblickt zu werden, gleichsam schon eingesenkt – buchstäblich der Fall war es bei den erwähnten Figuren. Was sich dem anfänglichen Blick als ein Jagdrevier darbietet, in dem das Auge von erhöhtem Standpunkt aus seine Streifzüge in ein Terrain unternimmt, das in völliger *absorption* vor uns liegt - nach der einschlägigen Unterscheidung Friedls¹⁶ also derart ‘versunken’, dass niemand und nichts im Bild sich beobachtet wähnt -, das entpuppt sich nach und nach als ein gänzlich der *theatricality* verpflichtetes Aufgebot: Alle sind schon da, und man wartet eigentlich nur noch auf uns als die dumm Dreinblickenden.

Man kann in Fesers Arbeit eine Auseinandersetzung mit dem panoptischen Blick älteren, am Panorama orientierten Zuschnitts und seiner Zurückweisung sehen. Hierzu zählen auch zeitgenössische Techniken einer Ubiquität des Erblickenkönnens, namhaft bei *Google Earth*. Und dennoch bliebe dies allein ein etwas didaktisches Unterfangen. Wie sich indes anhand rekordverdächtiger, da per Kumulation prinzipiell unendlich groß fabrizierbarer Bilder mittlerweile herauszustellen beginnt, ist die Promiskuität des Fotografierten, in die alles überhaupt Fotografierbare selektionsfrei einfließt, heute ein an Bedeutung gewinnendes Problem. Genaugenommen ist es das Gegenstück zu der Exposition in Antonionis „Blow up“, wo aus Vergrößerungen einer Fotografie zwar Verdachtsmomente genährt, letztlich aber nur Körnung, sprich: Rauschen gewonnen werden kann. Denn heute scheint umgekehrt ein Riesenbild von Welt sich aufzudrängen, dessen Verfeinerungen jetzt schon musterbeispielhaft, also ausschnittweise, bald aber flächendeckend möglich sind. Nur fehlt es an denen, die noch Subjekte entsprechenden Blickinteresses sein könnten. Beispielsweise das 2-Gigapixelbild der Universität Delft¹⁷ zeigt solch ein Bild mit Potential zur Vertiefung – ohne dass jemand etwas in diesen digital hochgerüsteten ‘optischen Adventskalender’ gelegt hätte, so dass man sich fragen darf, wer die Türchen neugierig aufreißen soll.

Mit dem Auge durchheilbare Sehräume laufen also stets Gefahr, unbedeutende Kontingenz zu verdoppeln. Und eine künstlerische Arbeit wie diejenige Fesers hebt sich davon wohltuend ab – wenngleich nur um den Preis, dass alles von uns Entdeckbare mit Bedacht für uns deponiert wurde, und daher statt von *Sehlandschaften* eher von *Sehparks* die Rede sein sollte. Schließlich geben sie uns eine Ahnung davon, in welche Aporien man sich verstrickt, wenn man die Welt, deren Ereignisse der Einzelne diachron wahrnimmt, so dass sich ihm Zuständlichkeit immer auch in eine Folge, eine Entwicklung hin entfaltet, nun auf einmal als synchron präsentiert. Denn alles ist in Fesers Tableau ja schon da, alle Konflikte, kleinen Dramen, die Belanglosigkeiten und das Temporäre: für ein umfassendes und mit Argusaugen ausgestattetes Bewusstsein wäre es alles in einem Augenblicke präsent, und tatsächlich ist es wie für solche Wesen aufgespeichert in dem Bild, obgleich sich dessen Erschließung und Anschauung, wie wir sahen, ja gehörig streckt und schier nie zu einem Ende kommen will. Also ein von multiplen Zeitebenen dreifach durchwirktes, in der Terminologie Thomas Levins¹⁸ ‘heterochrones’ Bild: erstens eines, in dem als synchron geschehend bewahrt ist, was doch teils nacheinander geschah bzw. punktuell inszeniert wurde, das zweitens unabhängig davon, nämlich allein vom technischen Procedere und korrespondierend auch von der vorgesehenen Rezeptionsweise her ein diachrones Erblicken der einen Szenerie auf Kosten

aller übrigen erzwingt, das drittens sogar als denkbar ausgedrucktes riesiges Kompositfoto an der Wand einen suchenden, sich auf unzählige Details, Wege und Abwege einlassenden Blick voraussetzen müsste.

Die selbstherrliche Jagd, auf die der Blick sich begeben will, wird in Fesers Arbeit also nicht allein auf irritierende Weise erwidert, sondern er transformiert auch den Raum in Zeit, in Blickgeschichte(n).

Obwohl die Serie der **Hunde** (2005) mit 'Found Footage' arbeitet, also bereits vorgefundenem Bildmaterial, ist hier nicht primär die dekontextualisierende Vorweisung wie bei den **Spiegeln** (2005) entscheidend, sondern die mediale und technische Transformation, die zu völlig neuen Bildern führt. Ausgangspunkt sind die trostlosen Reihen unzähliger kleiner Abbildungen von Hunden auf Websites von Tierheimen. Dabei handelt es sich um Abbildungen, die potentielle Interessenten informieren sollen. Ergänzt werden sie meist durch bündige Beschreibungen in Prosaform samt kategorisierten Angaben zu Geschlecht, Rasse usw.



Christiane Feser hat einige wenige solcher kleinen und gering auflösenden, farbigen, digitalen Bildchen zunächst in Schwarz-Weiß abfotografiert, dann ausbelichtet und mit einer analogen Kamera erneut fotografiert. In den großformatigen Abzügen ist nun grobe Körnung bei durchgängiger Unschärfe in Kontinua von Schwarz nach Weiß an die Stelle verpixelter Darstellung getreten. Am Anfang also stand der notgeborene Divisionismus des alltäglichen Digitalbildes, das uns zumutet, aus vergleichsweise wenigen bunten Punkten mithilfe unserer Imagination, häufig auch vorauslaufender Kenntnis des Sujets, möglichst viel Vergegenwärtigung zu schöpfen. Am Ende steht ein Bild, dessen Unschärfe nicht atmosphärischer Natur, sondern in jeweils genau den Grauwerten, die wir sehen, auch Nuance um Nuance gegeben ist, auf dessen künstlich aufgefüllter Bildinformation aber kaum etwas Erkennbares basiert.

Insofern dürfte es sich um eine Parabel auf die Konvertierung von dienender Abbildung in ein Bild als Bild, bzw. von Nichtkunst in Kunst unter Bedingungen der Moderne handeln. Denn gemäß bürgerlich kantischer Ästhetik verlangt das Schöne und mit ihr die Kunst eine Sublimierung äußerer Zwecke. Sarkastisch resümiert wäre moderne Kunst demnach, wenn aus *viel brauchbarem Hund und viel Farbe und dominierender Gegenständlichkeit auf wenig Bildfläche* per Transformation *wenig und kaum brauchbarer Hund in asketischem Schwarz-Weiß und latenter Abstraktion auf großer Bildfläche* wird.

Allerdings gilt es diesen Aspekt mit dem der fotografischen Unschärfe zu verrechnen. Wie Wolfgang Ullrich¹⁹ in seinem Standardwerk zum Thema zeigt, korrespondieren der Unschärfe ja recht verschiedene, im Zuge seiner Geschichte teils geradezu gegensätzliche Effekte. Dass die Fotografie wider jene Unbestechlichkeit bis ins Kleinste, die man früh zurecht an ihr bewunderte, auf unscharf machte, um Meriten der Malerei einzustreichen, dass eine 'impressionistische' Ästhetik, später dann Bewegungssillusion sich damit verbinden, schließlich Authentizität mit Unschärfe assoziiert werden konnte, zeigt die quecksilbrige Wandlung – wohl weniger des Phänomens selbst, denn eher seiner Kontexte, der diversen Zugriffe darauf. Fesers graduell über das gesamte Bild erstaunlich konstant gelegte Unschärfe

führt zu dem Eindruck, man sehe vielleicht nur nicht scharf genug, oder man blicke durch einen Weichzeichner, durch eine alles gleichermaßen überdeckende, halbdurchsichtige Folie auf das Sujet. Dessen Nahansichtigkeit verstärkt zudem den Eindruck der Ausschnitthaftigkeit, wie auch einer bedrängten oder brenzligen Aufnahmesituation. Nimmt man die dunklen, hier übernächtigt wirkenden Hintergründe und die anschlagende Wachheit der Hunde hinzu, so könnte man vom evozierten Klischee einer inkriminierten, jedenfalls gespannten Situation sprechen. Tatsächlich verstand es zunächst der Maler Gerhard Richter, den indexikalischen Effekt abgemalter Fotografien durch Unschärfe zwar um die Bestimmbarkeit der Referenz zu bringen, diese aber gerade so noch zu steigern in ihrer Bedeutungsanmutung. Während eine Voraussetzung bei Gerhard Richter dafür war, das einstige piktorialistische Ansinnen malerischer Fotografie in fotografische Malerei zu wenden, scheint Feser zunächst die ältere, piktorialistische Konsequenz zu ziehen: die in Bourdieus Worten 'illegitime' Fotografie durch malerische Leitbilder zur Kunst zu erheben. Wohl gemerkt mit dem Schlenker, dass diese malerischen Leitbilder spätestens seit Richter ihrerseits auf dem durch Unschärfe gesteigerten Fotografischen gründen. Und während Richter per Übersetzung fotografischer Unschärfe in Malerei Dringlichkeit und Auslöschung des anvisierten Inhalts verschränkt²⁰, findet dieser mediale Sprung bei Feser faktisch gar nicht statt, so dass wir es zwar mit einer gleichviel vakanten Bedeutsamkeit zu tun haben, die sich aber als lupenreine Ableitung von (analoger) Fotografie aus (digitaler) Fotografie entpuppt, als Rezept zur Prozedur der Erzeugung von diffuser Größe, von fotografischen Gespenstern – ein wenig so, als legte man Gummibärchen über Nacht in ein Glas Wasser ein und hielt anderntags sehr penibel die Aggregatzustände der aufgelösten Gegenstandsform fest

Das in der Einleitung thematisierte latent Digitale der Wirklichkeit spielt eine nicht zu leugnende Rolle spätestens dort, wo es um menschliche Schönheit geht. Denn längst hat sich eine 'wunscherfüllende Medizin'²¹ angeschickt, die am Porträt digital überhöhte Schönheit am Menschen operativ einzuholen, ohne dass die ältere Version einer an vorbildlich geglaubter Schönheit ausgerichteten digitalen Repräsentation hinfällig geworden wäre. Vielmehr hat sich hier eine Wechselwirkung ergeben, die es uns schwer macht, in Fesers Serie der **Frauen** (2005) einfach nur eine Kritik vermeintlichen Schönheitswahns zu sehen.



In Lebensgröße, in seit alters her porträttypischem Hochformat und aus monochrom dunklem Grund blicken uns schöne junge Frauen aus Fotografien entgegen. An ihnen wurde mit digitalen Bildbearbeitungsprogrammen höchst explizit vorgenommen, was bei professioneller Darstellung attraktiver Damen in den Printmedien mittlerweile Standard ist. Der Einsatz solcher Mittel fällt dort kaum mehr auf, weil er fast ausnahmslos wurde oder weil diejenigen, die für schön genug erachtet werden, öffentliche Abbildung zu finden, manchmal bereits ohne solch digitale Nachhilfe reüssieren können.

Feser hat nicht allein Hautunreinheiten nebst anderen Schönheitsfehlerchen entfernt, beschränkte sich also nicht auf 'digitales Schminken', sondern hat die Gesichter regelrecht neu modelliert: Wangenknochen sowie Augenbrauen wurden angehoben, die Lippen und Augen wurden vergrößert, Hautporen wurden entfernt.

Fragt man die Porträtierten einschließlich der zu diesem Kreis gehörenden Künstlerin, was sie von den Ergebnissen halten, so vernimmt man Kritik an der aalglatten, entindividualisierten Oberfläche und einer nur scheinbar schönen, genauerem Hinblick aber als monströs sich entlarvenden Zurichtung. Obwohl diese Einschätzung nachvollziehbar ist und obwohl sie so oder noch heftiger von feministischer Seite getroffen würde, muß man sie nicht unbedingt teilen. Oder genauer: Man könnte diese Einschätzung teilen, ohne sich den darin enthaltenen Bewertungen anzuschließen. Denn die digitale Kosmetik löst am Bild heute großteils das ein, was über Jahrhunderte mit bisweilen haarsträubenden Methoden der analogen Kosmetik am Menschen nur ansatzweise und unzureichend gelang. Zudem befinden sich die infragestehenden Gesichter in großer Übereinstimmung mit geltenden weiblichen Schönheitsidealen. Wobei neuere Untersuchungen eine weitgehendere historische Kontinuität und interkulturelle, ja sogar intersexuelle Universalisierbarkeit dieser Ideale plausibilisieren²², als es den Vertretern jahrzehntelang tröstend gepredigter Relativität von Schönheit lieb sein dürfte. Aber es kommt noch dicker: Boulevardjournalistisches Unverständnis sorgt bislang dafür, dass uns diese Erkenntnis zumeist nur halbherzig aufgetischt wird, nämlich zugeschnitten auf ganz bestimmte Gesichter prominenter Damen oder überhaupt auf ein vermeintlich definiertes Idealgesicht. Denn darin liegt entweder Identifikationspotential oder die Beruhigung ob gewahrter Normalität. Wenn es aber wirklich bestimmte *Parameter*, beispielsweise Brustumfang, Beinlänge, Proportionen, Augengröße und -abstand, Nasenform usw. sind, deren Optimierung als besonders attraktiv erlebt wird, so wäre es nachgerade naiv anzunehmen, das sexuelle Begehren würde sich auf eine von Natur aus mögliche optimale Kombination dieser Faktoren richten – abgesehen davon, dass dieser Fall, da höchst unwahrscheinlich, viel zu selten einträte. Vielmehr geht es hier um ein *corriger la fortune* und in Distinktion gegenüber solcherart gesteigerter Norm wohl auch um weitere Überbietung: Unnatürliche, vergrößerte, in ihrer Lage veränderte Elemente eines Gesichtes sind in der Karikatur und insbesondere im Comic oder neuerdings bei Avataren des *Second Life* an der Tagesordnung – die vielfältigen erotischen Aspekte und Kommerzialisierbarkeiten solcher Darstellungsformen samt Rückwirkung auf ‘echte’ Körper steht außer Frage. Sendungen wie *Germany's Next Top Model* übernehmen so gesehen eine nahezu rührend altmodische Rolle. Obzwar immer noch orthodox kritisch beäugt von humanistischen Jugendschützern und Frauenrechtlerinnen, wird hier der Fernsehnation gezeigt, dass die Krone der Schönheit mit Glück, Talent und Anlage, also immer noch mit einer Begüterung *von Natur aus* zu erringen sei.

Übertragen wir die bisherige Diskussion auf Fesers Porträts, so gilt es noch einige Besonderheiten zu berücksichtigen. Dazu zählt, dass die Gesichter erstens ungeschminkt waren, dass die Frauen zweitens nicht vorgesehen waren als Blickfang eines knallbunten Magazins, sondern dass die indezenten Mittel digitaler Verschönerung im Rahmen eines auf Dezenz und Vermittlung würdevoller Individualität gebuchten Porträtmediums Anwendung fanden. Drittens wurde die Intensität dieser digitalen Eingriffe erhöht, und viertens handelte es sich gar nicht um jenen Typus Frau, der aus medienwirksamer Abbildung seiner äußeren Schönheit Kapital schlagen möchte, sondern um Freundinnen der Künstlerin einschließlich dieser selbst.

Unter diesen Bedingungen aber tritt all das, was normalerweise als ‘Finish’, als ultimative Überbietung, als Optimierung eingesetzt wird und was als Sichtbarkeitsmodifizierung selbst nicht sichtbar werden soll, in den Bereich der Paraphrase, gar der Parodie. Offensichtlich wurde das digitale Optimierungsprogramm nicht für solche Gesichter mit Selbstbehauptungsrest konzipiert. So blicken uns keine kandierte weibliche Objekte, sondern aufmerksame Zeugen ihrer eigenen Transformation aus ernsten Augen an.

Am Beispiel der fotografierten Modelle Oliver Bobergs hatte ich demonstriert, inwiefern wir Ausschnitte oder Aspekte von Wirklichkeit bereits als latent digital erfahren. Während Boberg Prototypen bzw. Urbilder der Nichtigkeit einer baulichen Situation kompiliert, belässt Feser es in ihrer Serie der **Strassen** (2004) zunächst bei vorgefundenen, also je besonderen Situationen in ihrer ausgebreiteten, jämmerlichen Kontingenz. Erst der digitale Beutezug durch die Oberflächen, der sie zugleich versiegelt, lenkt den Blick auf die modular oder durch Bauverordnungen oder einfach durch kollektiv verinnerlichte Spießigkeit in ihrem vorausseilenden Gehorsam verursachten Agglomerate südhessischer Vorortsiedlungen. Staffelung, Ballung, Reihung zur Straße hin, Traufhöhe – solche und ähnliche Aspekte schieben sich nun unmerklich vor das schäbig Singuläre.



Von leicht erhöhter Kameraposition aus und jeweils über eine im Vordergrund Platz schaffende Freifläche aus Kreuzungen oder Brachland nimmt unser Blick Anlauf und trifft dann auf eine Front gestaffelter Bausünden. Nur dass einiges fehlt: Fenster und Türen, schließlich auch die Passanten. Man muß zugeben, dass das nicht einmal besonders auffällt und dass sich auch, nachdem man es bemerkt hat, der Stumpfschmerz in Grenzen hält. Denn solche Vororte sind tagsüber ohnehin entvölkert, weil die Menschen zur Arbeit in der Stadt weilen, es andernfalls kaum etwas gibt, das sie auf die Straße locken könnte. Und diese Häuser (auf denen kein Dachdecker zu Tode käme, weil er immer auf einen rettenden Anbau fiele) sind dem Baustil des ‘Bebraismus’²³ zuzurechnen – scherzhaft benannt nach der Stadt Bebra, in der es eben nichts gibt außer einem wichtigen Bahnknotenpunkt.

Bereits wenn nichts an ihnen retuschiert wurde, sind diese Bauten ‘unsichtbar’ in jenem übertragenen Sinne, in dem Axel Honneth²⁴ einmal in Bezug auf Menschen gesprochen hat, die trotz ihrer Anwesenheit soziale Nichtwahrnehmung erfahren. Nur für den, der in diesen Straßen jemanden besucht oder der selbst dort wohnt, löst sich dieser Bann – aber auch nicht anders, als widme er sich dem einzelnen Grab einer Nekropole, unbekümmert um alle übrigen. Durch Fesers Eingriff wird diese Ödnis nicht frisch, sondern sozusagen in konservierter Form präsentiert - oder ‘eingemacht’, wie man in diesen Ortschaften sagen würde. Und der Vorgang des Einmachens bringt, wie Einheimische wissen, nur unwesentliche Geschmackseinbußen mit sich.

Bei ihrer Serie der **Gefängnisse** (2005) lautet die von der Künstlerin vorgenommene Zuordnung schlicht: ‘Fotodokumentation’. Unzweifelhaft wird hier dokumentiert mithilfe der Fotografie: nämlich Wohngebiete in unmittelbarer Nachbarschaft zu Gefängnissen. Aber

Feser hat sich damit eine motivisch derart diskrepante Schnittstelle zwischen (Klein-)Bürgerlichkeit und Zwangsinternierung gesucht, dass sie dem dokumentarischen Gestus sich stets entwindet. Man könnte auch sagen, dass die andernorts von Inszenierter Fotografie zu leistende Überwindung des Indexikalischen – also die Zurückdrängung der zwangsläufigen Manifestation eines so oder so einmal aus der Perspektive der Kamera Dagewesenen - hier gar nicht erst durch ausgeklügeltes Arrangement seitens des Fotografen vorgenommen werden müsste. Denn die Unglaublichkeiten oder auch nur das bei näherer Betrachtung als bizarr sich Herausstellende werden gratis geliefert, durch ein Aufeinanderstoßen von Welten (und mit ihnen von Bebauungsformen), das eher unrepräsentativ und selten ist, das insofern also auch Realkunstverdächtig ist.



Da gibt es den Kinderspielplatz, dessen unmittelbares Angrenzen an, ja dessen Begrenzung durch die Wand eines Gefängnisses man zunächst kopfschüttelnd zur Kenntnis nehmen mag; doch die nähere Betrachtung weckt vielleicht Gedanken an die kindlichen Nutzer solcher Spielplätze, deren Platz heute vor, allzu bald aber schon hinter diesen Mauern liegen könnte. Und wir bemerken, dass Spielplätze stets eine bestimmte Lebenssituation modellieren und mit standardisierten Angeboten darauf reagieren. Genau diese Eigenschaft teilen sie mit Zoos und eben auch Gefängnissen.

Was in der Nähe solcher Anlagen sich befindet, scheint sich erklären zu müssen. Etwas Sinnbildliches klebt sich daran fest. Zwar gibt es auch klassische 'Unorte', Verschnittflächen mit kargem 'Straßenbegleitgrün'²⁵, die partout keinen Kontrast aufbauen wollen zu der stacheldrahtbekrönten Betonwand im Hintergrund. Häufiger aber krallt sich das Eine ins Andere, etwa wenn eine üppige Wiese durch Bäume rechts und die efeubewachsene Wand der Strafanstalt links fast einträchtig und gerade deshalb unstimmig zum pittoresken Gartenkorridor geformt werden. Oder wenn Hecken und Büsche ein liebevoll gepflegtes Gartenidyll einfrieden und dabei nicht schon die schier unendlich hohe Mauer dahinter, sondern erst der Blick auf den winzigen Streifen Stacheldraht, der sie vom Himmel trennt, den Bruch offenbart.

So wie Gärten und Zehennägel 'einwachsen' können und man damit etwas strukturell Vergleichbares, hinsichtlich der Wünschbarkeit aber extrem Unterschiedliches bezeichnet, können sich auch Gefängnisse vorort einwachsen, entweder weil ihnen als später Hinzugekommenen wenig Platz inmitten bestehender Bebauung vergönnt wurde oder sich umgekehrt die Architektur des bürgerlichen Lebens anfangs nur so nah wie nötig, unter dem Druck der Bodenpreise dann aber immer ungenierter an die hohen Mauern heran traute. *Was* ein Gefängnis ist und was Mauern darstellen, so will uns ein von Jugendlichen auf die backsteinerne Giebelseite eines kleinen Hauses gemalte Fußballtor bescheiden, entscheidet der Kontext.

Unweigerlich kommt es über kurz oder lang auch zur Interpenetration der Sphären: In Sichtweite des Knasts am Ende der Straße haben die Bewohner behaglicher Reihenhäuser ihre eigenen Fenster vergittert; andere haben ihr Grundstück direkt neben der Gefängnismauer zur Festung aufgerüstet. Und manchmal gibt es die unscheinbaren Hofeingänge à la Boberg, schräg fotografiert, so dass alles irgendwie abgeschnitten wirkt vom Bildrand und Teil eines

Patchworks blockhafter Architekturflächen wird - eine davon gehört wie beiläufig zum Gefängnis. Bei einem alten Paar würde man sagen, sie hätten aufeinander abgefärbt.

Eine Fotografie aus Christiane Fesers Serie der **Spiegel** (2005) zeigt einen großen Spiegel in der diminutiv vereinfachten Form eines Delphins, fast bildfüllend und dargeboten von einem dahinter stehenden Menschen. Sieht man einmal ab von dem dekorativ eingesetzten hellblauen Strassauge, so zeigt der Fisch auf ganzer Fläche die kahlen Zweige eines Baumes vor lichtem Himmel. Obwohl das nur per Spiegelung zustande kommt, scheint es, als bildeten die Zweige das Schuppenkleid oder die Haut des Tieres.



Nehmen wir zunächst zum Vergleich John Baldessaris Serie „*Shape Derived from Subject (Snake): Used as a Framing Device to Produce New Photographs*“ (1981).²⁶ Dort wurde die Silhouette einer vom Menschen gehaltenen Riesenschlange zum Format (samt Plexiglasrahmen) und somit zum unkonventionellen Sucher, also zur Ausschnittschablone für die Aufnahme völlig anderer Sujets. Die Ergebnisse vermitteln zunächst den Eindruck, als litten sie unter der ihnen oktroyierten, ungewöhnlichen Bildform, als sei es willkürlich, was von ihnen abgeschnitten und was zu sehen sei. Doch nach und nach leuchtet ein, dass das neuartige Format auch auswählt, dass es gruppiert und Teile des Sujets in Relation stellt, oder es sie überhaupt bezeichnet, wie es sonst vielleicht ein einkreisender Kugelschreiber vermocht hätte.



Wer auch immer den albernen Delphin-Spiegel fotografisch in Szene gesetzt hat, wusste garantiert nichts von der Arbeit Baldessaris, sondern er hatte – wie abertausende anderer Anbieter irgendwelcher Spiegel auch - einfach nur etwas, das er verkaufen wollte und daher nach Möglichkeit so ins Bild setzte, dass potentielle Kunden sich eine Vorstellung davon machen konnten. Denn diese Fotografie entstammt gewissen Internetforen, in denen als Untergruppe von Rubriken wie ‘Haushaltsgegenstände’ oder ‘Wandschmuck’ eben auch alle möglichen Arten von Spiegeln feilgeboten werden. Feser konnte es getrost bei der bloßen Auswahl aus unzähligen solcher Beispiele belassen. Warum sie dabei auf fette Beute stieß und kuriose, teils auch kunstähnliche Beispiele entdeckte, sei jedoch erläutert:

Will man flache Dinge verkaufsfördernd abbilden, so wird man sie mehr oder weniger frontal zeigen müssen. Das läuft im Falle von Spiegeln aber zwangsläufig darauf hinaus, dass sie etwas reflektieren und mithin zeigen, das sie selbst nicht direkt umgibt, sondern das eher hinter dem Betrachter und mithin außerhalb des Bild- und Blickfeldes liegt. Beispielsweise bildet ein im Gras liegender Spiegel den Himmel ab, wenn der Spiegel von oben fotografiert wurde. Somit zeigen solche Spiegel ständig etwas, das sie selbst nicht sind, sie lenken also von sich ab. Dieser Umstand ist nicht neu. In der Geschichte der Malerei haben die klugen Künstler ihn sich zunutze gemacht. Spiegel bringen dort glaubhaft Licht in die Ecke eines Interieurs, die sonst dunkel bliebe, oder sie wecken Neugier auf weitere, uns andernfalls nicht einsehbare Räumlichkeiten. Manchmal spiegelt sich der Maler (später der Fotograf) selbst in

ihnen. Und bisweilen erlaubt es ein kleiner Spiegel, der nur einen winzigen Bruchteil der gesamten Fläche eines Gemäldes beansprucht, entscheidende Dinge oder sehr wichtige Personen auf kleinstem Raum zu repräsentieren, wie beispielsweise das Königspaar in Velázquez' *Las Meninas* – wobei bis heute nicht feststeht, ob nicht statt eines Spiegels doch eher Porträts (als Bild im Bild) gemeint waren.²⁷ Und wenn man an die *Venus im Spiegel* (*Rokeby Venus*) (1648-51)²⁸ des Meisters denkt, so wird klar, dass Spiegel auch die Beschränkungen einer einzigen Perspektive aufheben können, indem sie eine schöne Frau von zwei Seiten zeigen, ohne dass es dazu polyperspektivischer Deformationen der darzustellenden Dame bedarf.



Im Falle der heute im Internet zum Verkauf stehenden Spiegel verhält es sich aber oft genau umgekehrt: Die Spiegel sind hier verständlicherweise möglichst groß und, wie bereits erwähnt, aus guten Gründen oft fast frontal abgebildet. Während sie in der Malerei ein meist dezent eingesetztes Mittel zum Zweck waren, sind sie hier selbst der Zweck, so dass vielleicht ein neben einem mächtigen Spiegel stehender junger Mann einzig die Größeneinschätzung in Bezug auf das Verkaufsobjekt erleichtern soll, die Prioritäten also gänzlich anderer Art sind.

Der wichtigste Unterschied betrifft nun das von den Spiegeln Gezeigte, das zum Leidwesen ihrer Verkäufer meist gar nichts mit den Spiegeln als solchen zu tun hat und das die potentiellen Kunden deshalb als semantischen wie ästhetischen Kollateralschaden inkaufnehmen müssen.

Da erblicken wir in einem Spiegel, den man doch so schmuck inmitten der guten Stube aufgestellt hatte, ausgerechnet den Kinderlaufstall, sodass die Fotografie mehr über die Wohnsituation sagt, als über den Spiegel, der sie verrät.

Oder der Versuch, die gespiegelte Fläche möglichst neutral zu halten, schlägt ins genaue Gegenteil um, weil der formatfüllend positionierte, noch dazu rahmenlose Spiegel derart den weißen Putz eines gegenüberliegenden Hauses reflektiert, dass wir auf einen Grabstein mit rauer Oberfläche zu blicken meinen.

Manche Verkäufer machen auch aus der Not die Tugend, indem sie die zwangsläufig irgendetwas zeigenden Spiegel sogleich derart arrangieren, als rahmten und enthielten sie Motive einer Ansichtskarte.

Lustig wird es, wenn Prunkspiegel mit zwei menschlichen Beinen herumstehen, weil man sich nicht anders zu helfen wusste, als das gute Stück auf Händen tragend zu präsentieren. Öfter sieht man zwei Hände einen Spiegel darbieten, was zu dem durchaus komischen Effekt führt, als zeige uns jemand höchst umständlich mithilfe eines Spiegels das Gespiegelte, was natürlich vom Spiegel ablenkt, weil er nun als willkürliches Mittel zum Zweck erscheint.



Sodann gibt es vor neutralem Grund aufgestellte, in Format und pompöser Rahmung tadellos zur Geltung kommende Spiegel, die intern vielleicht monströse Treppengeländer zeigen, während ein feingeschwungener Handspiegel aus dem Jugendstil ein kahles Fensterkreuz zu enthalten scheint.

Insbesondere die vielen rahmenlosen Rundspiegel haben ihre Tücken, weil sie auf verblüffende und desorientierende Weise die eine Bildlichkeit nahtlos in eine andere implementieren. Damit geraten diese Fotos unfreiwillig – also nach Art der Realkunst – in die Nähe postmoderner Bildwelten. Die eingangs vorgestellte Ähnlichkeit zwischen dem Spiegel in Delphinform und der Arbeit Baldessarri ist also nicht ganz zufälliger Natur. Ihr Zustandekommen wird begünstigt durch die im Zeitalter digitaler Alltagsfotografie erreichte Entsublimierung des als bildwürdig Erachteten. Auch der geringste Gegenstand wird geknipst und bildlich repräsentiert, und zwar ohne visuellen Bedürfnisaufschub. Deswegen rutscht die eine Bildlichkeit (Zweige mit Himmel) in die andere (Delphinform) und vor die nächste (spiegeltragende Person). Die in der Serie der *Spiegel* versammelten Gebrauchsfotografien liefern den Inbegriff einer weitgehend absichtslos komplex geratenen Bildlichkeit, in der visuelle Schlaumeierei und visuelle Verwahrlosung Hand in Hand gehen. In ihnen kehrt alles zurück, was die Fotokunst einmal ersann – aber meist nur so, wie Buchstabennudeln auf einem Haufen hier und da ein sinnvolles Wort bilden.

¹ Vgl.: Douglas Fogle: *The last picture show* (Kat. Walker Art Center Minneapolis 2003-04); Thomas Niemeyer: *You press the button*. *Fotografie und Konzeptkunst*. Frankfurt a. M.: Revolver 2004

² Vgl. hierzu rückblickend die Themenbände von Kunstforum International: *Transgene Kunst. Klone und Mutanten* (Bd. 157, Nov.-Dez. 2001) / *Transgene Kunst II. Der erfundene Zwilling* (Bd. 158, Jan.-März 2002)

³ Vgl.: “When Graphic Artists get bored“ auf Youtube, wo aus Blumen Hahnenhäse wachsen, die Scheckung einer Milchkuh sich bei näherem Hinsehen als Weltkarte entpuppt, oder ein Pfeilgiftfrosch sinnigerweise ein Totenkopfzeichen in seinem Muster trägt, usw.; [<http://de.youtube.com/watch?v=Vv7pclpnglc>] (21.3.2008)

⁴ Vgl. Jens Jägers Rezension der beiden von Herta Wolf herausgegebenen Bände: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalter* und: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, beide Frankfurt a. M.: stw 2002 u. 2003, in: sehepunkte 4 (2004), Nr. 6 [15.06.2004], www.sehepunkte.de/2004/06/6470.html (21.3.2008). Vgl. zum Begriff des *Fotografischen* bei Rosalind E. Krauss auch Herta Wolfs Vorwort zu deren „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“, Dresden: Verlag der Kunst: 2000, S. 9-38, bes. 15 f.

⁵ Argumente zu Walls Überwindung des Indexikalischen in umfassendster Form bei Valerie A. Hammerbacher: *Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*. Diss. Univ. Stuttgart 2004, neuerdings unter: [<http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2006/2483/pdf/Dissertation.pdf>]

⁶ Klaus Honnef: *Andreas Gursky. Überwältigung und Analyse*. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausg. 79 / Heft 15 / 2007, S. 3-11

⁷ Vgl. Annette Geiger: *Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires ‘Lob der Schminke’*. In Christian Janecke: *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*. Marburg: Jonas 2006, S. 57-77, S. 71-74

⁸ Elizabeth Mangini, hier zit. nach Ralf Christofori: *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*. (zugl. Diss. Univ. Heidelberg 2003), Heidelberg: Das Wunderhorn 2005, S. 254

⁹ Ken Johnson: *Art in Review: Oliver Boberg*. The New York Times, 19.11.1999, [<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0DE5D6173CF93AA25752C1A96F958260&sec=&spn=>](21.3.2008)

¹⁰ Michael Stoeber: *Jörg Sasse* (Rezension zu „Tableaus und Skizzen“, Kunstverein Hannover, 29.4 - 18.6.2006), Kunstforum International, Bd. 181, 2006, S. 303-304, S. 304

¹¹ Vgl. die vielen Beispiele im Kat.: *Malerei ohne Malerei*, (hg. v. Dirk Luckow / Hans-Werner Schmidt) Museum der Bildenden Künste Leipzig (Kooperation mit Siemens Arts Program), 31.1.-7.4.2002

¹² Vgl. Themenheft: *Realkunst – Realitätskünste* von Kunstforum International, Bd. 91, Okt.-Nov. 1987

¹³ Gabriele Brandstetter: *Spiel der Falten. Inszeniertes Plissee bei Mariano Fortuny und Issey Miyake*. In Gertrud Lehnert (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund: edition ebersbach 1998, S. 165-193

¹⁴ Vgl. Kat. *Jasper Johns. Retrospektive der Druckgraphik*. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., 13.11.1986-25.1.1987

¹⁵ Christiane Feser: *Im Bild(e) sein. Die historische Kunstform ‘Panorama’ im Vergleich mit der praktischen Diplomarbeit in Bezug auf den panoptischen Blick*. Theoriediplomarbeit an der HfG Offenbach, Jan. 2006, S. 53f., 67f.

¹⁶ Fried, Michael: *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley / Los Angeles / London: University of Chicago Press 1980

¹⁷ Vgl. Feser (s. o.), S. 50-52

¹⁸ Thomas Y. Levin: 'You never know the whole story'. Ute Friederike Jürß und die Ästhetik des heterochronen Bildes. In Kat.: Ute Friederike Jürß. You never know the whole story. Museum für Neue Kunst / ZKM Karlsruhe 16.4.-5.11.2000, S. 55-87

¹⁹ Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Klaus Wagenbach 2002

²⁰ Ebd., sinngem. S. 103

²¹ Matthias Kettner / Iris Junker: *Beautiful Enhancements. Über wunscherfüllende Medizin*. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 52/2, Jg. 2007, S.185-196

²² Ronald Henss: *Spieglein, Spieglein an der Wand – Geschlecht, Alter und physische Attraktivität*. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union 1992

²³ Der Ausdruck stammt meines Wissens von Peter Franke und wurde Anfang der 1990er Jahre seitens der Studierenden am Kunsthistorischen Institut der Universität des Saarlandes – und später darüber hinaus – ventiliert, so auch von mir.

²⁴ Axel Honneth: *Unsichtbarkeit. Über die moralische Epistemologie von 'Anerkennung'*. In ders.: *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt a. M.: stw 2003, S. 10-27

²⁵ Das gibt es wirklich! Vgl. das Gespräch zwischen Andrea Knobloch und Tita Giese in: *AUSSENDIENST. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs*, hg. v. A. Köneke / St. Schmidt-Wulffen, Freiburg: modo 2002, S. 191

²⁶ Kat.: *John Baldessari. A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)*. MUMOK Stifg. Ludwig Wien, 4.3.-3.7.2005, S. 283-285

²⁷ Vgl. Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998, S. 277 ff.; Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer 2001

²⁸ Vgl. Andreas Prater: *Venus at her Mirror. Velázquez and the Art of Nude Painting*. München / Berlin / London / New York: Prestel 2002

Christian Janecke

Christiane Feser

Works / 2003-2008

Introduction

Even in staged photography Christiane Feser is less interested in the individual case than in a specific principle. Inasmuch as altered conditions for photographing themselves become a theme, Feser's ideas are reminiscent of the tradition of conceptual photography.¹ Yet to what do these 'altered conditions' refer? In one form or another most of Feser's work series are based on digital intervention in the photography. She collects digitized images from the Internet, takes them out of context or returns them to analog photographic form. Fragments of analog photographs are combined to form new consistent images or correspondingly digitally manipulated. Sometimes factually analog works only become comprehensible under the auspices of the digital, and thus assume that the viewer has experienced the interpenetration of digital and analog visions in the world that surrounds us.

Feser is not one of those artists whose works have an unmistakable look to them – far more the series differ greatly in appearance, and it is only their individual interpretation that gradually creates the coherence, whose in-depth treatment one can expect from a monograph. Thus, instead of attempting further general characterization the remainder of this introduction will concentrate on current changes in the relationship between analog and digital elements in the field of artistic photography, as this will show that it is of cardinal importance in Feser's oeuvre.

Latent digital photography

Digital photography has come up trumps in every respect. Not only does it dominate applied photography; whatever is still photographed using analog means can subsequently be digitally processed, compiled, transformed or expanded, visually improved or given a visual seal. With regard to acceptance by the art market, art critics and art historians, digital photography is crowned with success.

To begin with there was the expressive, spectacular use of digital manipulation, compilation and montage: for example in Martin Liebscher's self-reproductions, which at the time were quite amazing; in the field of video in the work of Michael Gondry and Björn Melhus.² Since the mid-1990s, corresponding techniques have shifted from art to everyday use – nowadays practically anyone can produce digital Wolpertingers using Photoshop.³

However, the *decent* use of digital means proved to be more decisive and long-lasting for art photography. Here, namely, one had the benefit both of the tools for digital image processing, without creating the look of digitally generated images, and, conversely, of the pictorial

quality of analog photography, influenced as it is by the history of painting, without, however, becoming caught up in its contingent *here and now*. The photographic domain thus extends far beyond some purported ‘end of the photographic era’.⁴

In the case of Jeff Wall and Andreas Gursky, we can see how their success is based precisely on the astute and nuanced linkage of analog *and* digital photography.

Where Jeff Wall is concerned, the careful arrangement of props and extras ahead of the photo shoot also doubtless serves to weaken their indexicality⁵ – what is, however, decisive here is their digital composition using individual images. All the details in Wall’s tableaux are therefore designed such that they seem to be precisely what we see, though not in the coherence of an image, which now appears to be the result of artistic decision, indeed free invention of images.

Andreas Gursky’s⁶ breath-taking images of extensive motifs that are often made up of countless small sections are digitally processed: Though Gursky spares no effort in harmonizing theme and camera position, in the case of strictly analog photography he would scarcely succeed in containing exceptions occasioned by composition, structure or distortion. Only when digitally enhanced do Gursky’s scenarios stretching parallel across the picture surface achieve visual totality, do they successfully overtax our ability of sensory apprehension and consequently address the sublime. Only when digitally cropped does Gursky’s concentration throng of people, things, and landscape elements, bereft of any sense of utopia, appear in the desired coldness.

Photography of the latent digital

Gursky and Wall are still both the type of photographers who aim to create allegories for a reality that is still construed as analog. In other words, with its innumerable repetitions of one and the same face a cinema poster for “Being John Malkovich” aims in apparently simultaneous presence to evoke, precisely in its deviation from what is thought to be real, that reality as an analog cosmos. Digital image manipulation of this sort, regardless of whether it is strident or discreet in its approach, even ratifies some pre-digital reality *ex negativo*.

Current trends, however, point in a different direction. To begin with, the use of digitally processed imagery is gradually becoming the norm. At the same time, and this is far more informative, a subliminal fascination with those facets of reality has emerged that itself now bears or could bear occasions of digital finishing. Just as in his *Praise of Make-up* Baudelaire enthused that the Parisian cocottes were beautiful precisely because (rather than although) they were grotesquely made up⁷, nowadays digital dandyism finds contemporary beauty imprecisely in the digitally perfected, as well as in an ideal of attraction digitally distorted to the point of caricature.

On the level of artistic taste this is accurately revealed in the model photography of an Oliver Boberg. From several photos, he digitally compiles a “median of the species”⁸ of the subject to be portrayed, as it were, and this then serves as a template for a painstakingly constructed model he proceeds to photograph. In this way essentially the motif is covered with a skin of analog photography (although the pore size is wrong!) and nonetheless comes across as a

monster of the digital – a sort of ‘*stock architecture*’. Boberg’s works are not only a cult on account of their “Modernist wasteland chic”⁹, echoing the Becher school, but their analogy with an environment straight out of the digital test-tube. With Boberg at the back of one’s mind, many suburban architectural atrocities seem to us to have been generated digitally.

Paradoxically all these exemplary or digitally compiled worlds of images, in which the indexical is repressed by the iconic, in which the photographer assumes an auctorial role, are parasites in that reality which we are secretly meant to admire them for having overcome. This is perhaps most evident in the work of Jörg Sasse, who resorts to innumerable available photos he has come across (and less frequently photographs he has taken himself), and subjects them to a selection and digital distillation process. The result are tableaus that are mysteriously gripping by virtue of still revealing remains of a photograph relating to the real world *and* being planimetric, whence “we look back at reality” and they wish us “a touch more like in the works of Jörg Sasse”.¹⁰

Second-order real art

As already described, the explicit highlighting of the opportunities afforded by digital manipulation was followed by their discreet use, at all times with a view to creating photography that was enriched with the options of free-composition painting¹¹

Only in the last few years has an artistic stance emerged that in reality is already registering feedback from digital changes. In principle, this is a renewed *real art effect*:¹² Whereas in the 1980s this still meant that non-artistic constellations were perceived in their involuntary similarity to art and lauded for being *campy*, the *second-order real art effect* means that everything visible appears as the realization of digitally manipulated representations. Minor discrepancies everywhere, scarcely noticeable instances of duplication perhaps, which radiate in the sheer ugliness of the everyday suburban, increase the suspicion that everything is contrived or certainly deliberately arranged this way. As nowadays absolutely everything can be photographed and become an image, even the most modest, arbitrary constellations are weighed down by the impression that they owe their realization to careful digital montage.

For Christiane Feser and her generation this interpenetration of digital and analog that is lurking everywhere (in both photographs *and* reality) represents a bottom-line experience. And nowadays the conclusions photographic artists draw from this are unlike those of the first generation. There are model builders, digital pictorialists and those carefree artists who are now able to simply continue the desublimation of what is worthy of an image. While the way to this was already paved by analog photography they do so without any analog down-to-earth approach.

By contrast, Christiane Feser has produced series in which she highlights the *conditions* of photography that otherwise often claims to be *unconditional*. Her oeuvre repeatedly makes us aware of the differentiated chiasmatic relationships of analog/digital and image/reality.

The individual series

In the case of the small series entitled **Models** (2003, 2008) the images are the slightly crumpled pages from fashion magazines photographed against a neutral background, each with a model advertizing beauty products. The crumpled paper is matched by the now crumpled faces of the photographic portraits. The crunched figures, their silhouettes now changed, are themselves not the work, but merely the subject of a photograph the artist takes. Seen against the diffuse white background that sullies the sense of spatial depth, the exposed figures in these photographs resemble some essentially flat set – in such a way that the internal relief of the crumpled paper functions like a digital *trompe-l'oeil*, realized as a distorted pattern on the surface of each face. This is reminiscent of the Dada tradition from Hannah Höch to Annegret Soltau of using montage or scissors to fragment or splinter a portrait. Yet Feser completely avoids the martial break with representation or rather embeds it in the photo's smooth, show-all surface that does not however give way to anything.

What was *deformation* in the case of the “Models”, visible from the impaired surfaces of the portraits, becomes a means of complete *information* in the series entitled **Folds** (2007),¹³ namely the ‘information on the fabric’ – in this case paper. It becomes backer *and* medium, if one that by crumpling bulges and shifts from two into three dimensions. Feser photographed hundreds of carefully crumpled-up and repeatedly changing paper structures, and from this archive then digitally linked countless items to created landscapes of folds.

Unlike *textile* folds, gravity does not play a role for *paper* folds. Thanks to the light, stiff material, with a surface that is elastic and yet can be folded sharply, the distortions made are enduring. The slightest variation of the force applied changes the line of the folds completely – which is why such interdependent complex structures are subjectively coincidental, too, as they can hardly be planned in advance. Yet they do not seem arbitrary. As artifacts they are not part of nature but behave *as if* they were nature.

This property predestined folded structures in older art as a basis for expression, and when exaggerated to marvelous ornament such items formed true acts of daring within art. With free details within a coherent whole, such folded structures within a predefined spectrum often expanded with no sense of development whatsoever.

Something essentially similar is true of Feser's work: The careful digital melding of fragments of similar types of folds and even of a similar gradual intensity of break, density or crunching has created intrinsically extremely homogeneous landscapes of folds.

Unlike her precursors, where the folds received an objective format in an animated silhouette or in the flattering of a moved cloth, Christiane Feser has placed them within an *allover structure*. While this sets arbitrary limits, the folds mainly weaken gradually towards the edges – evidently the tableau of folds is not to be seen as a *pars pro toto* and thus as something that could simply be continued ad infinitum. And because the minor depth of the relief of folds tends to end in a medium height at the edges, it remains uncertain overall whether we should imagine the folds as coming out of picture or as the illusion of depth in the picture. The folds peaks and troughs move along the ‘aesthetic border line’. The slightly out-

sized representation and directs our attention more to how this was created, to the wondrous course of these mountains made of crumpled white.

Now, Feser's folded landscapes of folds are not based on some originally coherent surface that has then been cleft in a manner we can fully grasp. For the digital techniques of masking, superimposition and inversion (folded mountains become folded valleys in passing) serve to marry the essentially irreconcilable. Digital synthesis first constructs a prototype from individual crumplings, a pattern of folds that unravels before us and on closer inspection is full of abysses and impossibilities.

Jackson Pollock's *allover* evoked the 'tragic', as unsolvable conflict between the individual expression of the dripped lines, blots and traces, and their essentially leveling in the interaction of the whole. In Feser's work, by contrast, the details can be intentional or precisely not (because they inevitably manifest the conditions under which they were made), while the ensemble's at first sight monotonous overall relief actually makes compositional sense in terms of structure and rhythm. For this reason, Abstract Expressionism was not a role model for Feser; in fact, she probably focused more on an anti-expressive tradition happy to resort to the decorative, that richly orchestrated superimposition of internal and overall structure, as is to be found in Jasper Johns' prints as of the mid-1970s¹⁴ or in the late murals of a Sol LeWitt.

Wiese am Reithlift (meadows next to Reithlift) (2006) is an illuminated presentation on a flatscreen. Many images are hidden behind, or rather in the first image that becomes visible, and they can be controlled by the viewer. Nevertheless, these interactive extensions would seem solely to fulfill the purpose of giving a *photograph* the status of an object of reflection. For through what is evidently a photographic shot we spy the countryside of the foothills of the Alps, with opulent meadows and in the foreground tracks that lead the gaze diagonally into the picture, with individual groups of trees and woods in the middle ground, to which the famous motif of Neuschwanstein Castle on a hill to the left belongs; a majestic mountain panorama rises up in the background.

A stele outfitted with a trackball enables users to shift the section viewed at will, with two buttons to enable you to zoom in or out without the zoom on objects in the countryside originally viewed from afar leading to a loss of focus.

The technical basis for this is an image with an immense size in terms of bytes, made up of countless individual shots – initially, we see only a version reduced to the screen's resolution capacity, yet behind which there is an incredible byte capacity at any point, enabling additional image information hitherto not displayed to be brought into view as if moved by an invisible hand. For this reason our eye moves as it were *bodiless* through the countryside depicted, whereby the permanent focus of the image means that it denies having the atmosphere that one has just zoomed through. Yet like a zero-sum game, we only gain the details close up by forfeiting the bigger picture.

This effect is supported by countless scenes that were retrospectively added digitally to the panorama of the countryside: The two hikers, a couple (a woman who seems to be pulling her boyfriend away from some pending danger), and also a scene as if from an enchanted forest,

complete with stuffed fox, then the paragliders above, or the immobile floating helicopter with its opened sliding door and some rescue missions or other – all of this is reminiscent of Jeff Wall’s method of presenting the unheard-of by means of unobtrusive allusions here and there, masked by the everyday or the opaque bigger picture.

In Feser’s tableau we only encounter such picturesque ornamentation in the surprising version of figures who stare direct into the camera and thus at us. The people we see become the seer, as if they wanted to show us that they have long since waited for us while we were busy working our way towards them. Or in the case of the man in the foreground, who has just taken up/put down his binoculars, as if what we think we have seen has also grasped our viewing *techniques* or possessed it itself.

Feser chose Neuschwanstein Castle as part of the subject matter because that place itself is dominated by images of it, that in fact substitute for it¹⁵ – which in turn corresponds to the castle’s architecture, with its many little turrets and crenellations, conceived less as constructed *edifice* and more as built architectural *view*.

To this extent, the figures in the countryside await our gaze. What ostensibly lies before us in complete *absorption* (in terms of Fried’s distinction¹⁶ is so ‘absorbed’ that no one and nothing in the image feels it is observed) gradually transpires to be a spectrum completely drenched in *theatricality*: Everyone is already there, simply waiting for some stupid gaze to alight on them.

If we were to construe Feser’s piece merely as critique of the ubiquity of possible viewing (take *Google Earth* for example), then it would be a didactic project. Yet the infinitely aggregatable images into which everything that can be photographed has been inputted, bereft of any selection, confronts us with a new problem (to be exact, with the opposite problem to that elaborated on in Antonioni’s “Blow up”, in which blow-ups of an image fuel suspicions and yet essentially only reveal a grainy fabric, a hiss). For example, in the case of the 2-Gigapixel image of the University of Delft¹⁷ it becomes clear that few and far between will be the viewers the image encourages.

In other words, visual spaces that the eye can move through always run the risk of duplicating insignificant contingency. And thankfully an artistic project such as Feser’s sets itself off from that – if only at the price that everything we can discover has been placed there carefully for us, and we should therefore talk less of a visual *landscape* and more of a visual *park*.

Everything in Feser’s tableau is already there, all the conflicts, the petty dramas, the trivia and the temporary: For a comprehensive mind possessing fish eyes everything would be present in a moment, and in fact it is all stored to memory in the image as if awaiting such a being, and even though accessing the terrain and viewing it all takes real time and never actually comes to an end. It is thus an image that is trebly-structured by multiple temporal levels and ‘heterochronic’ to use Thomas Levin’s term¹⁸: first it is an image in which that is synchronically preserved that happened sequentially; second, by dint of the technical procedure and mode of reception it compels a diachronic view of the one scene at the cost of all others; and third it presumes a gaze that seeks innumerable details, paths and detours on a conceivable print-out in the form of a huge composite photo on the wall.

In Feser's work the autocratic hunt on which the gaze sets out not only is irritatingly challenged, but it also transforms space into time, into viewed (hi)stories.

The **Dogs** (2005) series makes use of found footage, albeit transforming the material into completely new images. Feser scanned dog-home Websites, where she found countless images of dogs, usually supplemented by brief prose descriptions along with classifications as regards sex, type, etc.

She first photographed these small, low-res, digital color images in black&white, printed the results, and then photographed them again using an analog camera. The simple digital image that leaves it to us and our imagination to transform a few color dots (often on the basis of a prior knowledge of the subject), to create as many as possible new versions, is now an image whose lack of focus is not atmospheric in nature, but exists in terms of each of the gray values we see in each and every nuance – and yet in whose artificially inflated pictorial information there is hardly anything to be discerned, although we think we can sense something.

To this extent, what we see could be a parable on the conversion of subservient representation into an image as the image or of non-art into art under the terms of bourgeois aesthetics, according to which external ends need to be sublimated. In fact, *much useful dog material, a lot of color and dominating figuration in a small pictorial space* is transformed into a *little and hardly useful dog material in ascetic black&white and latent abstraction on a large pictorial surface*.

Then there is the aspect of the lack of photographic focus, something for which the motivations changed completely in the course of the history of the image. While initially photography sought a painterly aesthetic, and later the illusion of movement, finally authenticity came to be equated with a lack of focus.¹⁹ In Feser's work, the lack of focus is a constant applying to the entire image, as if our eyes were playing tricks with us or we were seeing the subject matter through a Vaseline lens. The close-up and clearly cropped choice of section, and not least the decisive alertness of the dogs, evokes the cliché of a dangerous setting. In fact, it was painter Gerhard Richter who first utilized a lack of focus to undermine the referential properties of the indexical character of painted photographs, and yet in so doing accentuated their suggested signification.²⁰ While Richter turned the once pictorialist intention of painterly photography into photographic painting, Feser would seem initially to opt for the older, pictorialist thrust: she elects to elevate what was in Bourdieu's words 'illegitimate' photography to the status of art by making use of painterly role models. Vacant, impending signification arises here from the pure derivation of (analog) photography from (digital) photography, portraying a recipe for generating diffuse properties and photographic ghosts, i.e., it is a bit as if gummi bears were placed in a glass of water overnight and the next day the aggregate states of the dissolved shapes was defined with great precision.

The notion of the *latent digital character of reality* adumbrated in the introduction is given flesh and blood if a 'wish-fulfilling medicine'²¹ transposes digitally beautified models onto people by operations. For this reason, we would be over-simplifying if we simply considered Feser's series of **Women** (2005) simply as criticism of some purported craze for beauty.

Beautiful young women look out at us Life-size from typical portrait-format photographs. Digital image processing programs have turned them into what is now the standard among professional presentations of models or celebrities in the print media.

Feser has not resorted only to 'digital make-up' but has veritably molded the faces: She has lifted cheekbones and eye brows, enlarged lips and eyes, removed skin pores.

Those portrayed, and the artist herself is one of them, were critical of the super-gloss de-individualized surface of such monstrously retouched women. One could of course retort that digital cosmetics today simply redeems in images what was for centuries only partially or unsatisfactorily achieved by real cosmetics, at times with truly hair-raising methods. Moreover, the faces in question correspond with the prevailing ideal of female beauty. The latest studies tend to suggest that it is plausible that these ideals have greater historical continuity and are universal in intercultural, if not even intersexual terms,²² to a far greater extent than for decades those champions of the relativity of beauty have preached by way of consolation. And because gutter journalism has regularly and without understanding anything enthused about ideal faces, assuming these to have been defined as such, it has failed to see that in reality it is only specific *parameters*, for example the size of the breasts, the length of the legs, the vital statistics, eye size and distance, nose shape etc. whose optimization is considered especially attractive. Accordingly, it would be decidedly naïve to assume that sexual desire focuses on an optimal combination of these factors given by nature (quite apart from the fact that this happens far too rarely). Rather, what is involved is *corriger la fortune* and further exaggeration: Unnatural, enlarged, changed in terms of position, these facial elements (such as are commonplace in caricature, comics and of late in *Second Life*) are already feeding back into erotic expectations of 'real' bodies. Seen in this light, shows such as *Germany's Next Top Model* have a touching, old-fashioned role. Although the show is still viewed with orthodox critical eyes by humanist guardians of our youth, the TV nation gets to see that the pinnacle of beauty can be climbed with luck, talent and natural ability, i.e., still with what *nature had to offer*.

If we transpose these deliberations onto Feser's portraits, then a few idiosyncrasies bear noting. First, the faces bore no make-up; second, the women were not conceived as eye-catchers for a garishly colorful magazine, but are presented in a medium that focuses on decency and conveying dignified individuality, namely portraiture; third, the intensity of digital intervention was exaggerated; and fourth, these are not models, but the artist and her girlfriends. Given these contrasting conditions, everything normally used as a 'finish' as the ultimate dotting of the 'i' and is not supposed to be visible as the tools of modifying visibility, enters the domain of paraphrase, if not parody. Thus, it is not overdone female objects looking out at us, but the serious eyes of attentive witnesses of their own transformation.

In her **Streets** (2004) series, Feser does not change the found situations in their readily apparent miserable contingency. It is the digital raid on the surfaces that seal the situations that first directs our eye to the agglomerates of suburban housing estates in South Hessen, all of them modular or the result of planning decrees, or simply caused by a collectively interiorized petty-bourgeois mindset that hastens to obey before such decrees are issued. The

sequencing, concentration or lines of houses, always aligned to a road, with all eaves at the same height – these and similar aspects unobtrusively occupy us rather than the dingy singularity of the places.

From a slightly raised vantage point and looking out across a free space, such as an intersection or wasteland, we home in on them and then meet a front line of architectural disasters. It is simply that they have no windows and there are no people to be seen. This admittedly does not immediately strike one as important and, if one has noticed the fact, it simply serves to contain the pain of such dullness. For such suburbs are bereft of life during the day, anyway, as the people are away in the cities at work. And these buildings in the style of small-town Bebra²³ (which has nothing to boast of other than an important railway intersection) were ‘invisible’ even *before* any retouching – in the metaphorical sense in which Axel Honneth²⁴ once spoke with regard to people who despite their presence are not perceived socially. This spell is only lifted for someone visiting somebody in one of these streets or who lives on one of them. By Feser’s intervention, the wasteland does not become fresher, but present in conserved form.

In her **Prisons** series (2005), Feser speaks of ‘photo documentation’. Yet with these photos of residential areas located in the direct proximity of prisons Feser has sought to find such a glaring interface between the (petty) bourgeois and compulsory internment that it undermined the documentary thrust. If the indexical (i.e., the invariable manifestation of something that was thus when seen from the camera’s perspective) can first be overcome in staged photographs by ingenious arrangement, then Feser’s themes themselves innately serve up bizarre collisions between worlds (and forms of buildings).

The children’s playground next to the prison wall may kindle associations with a possible criminal future among those harmlessly playing here. And we notice that playgrounds shape a particular situation in life and respond to it with standardized offerings – a property they share with zoos and, of course, prisons.

What is located near such institutions would seem to have to account for itself. There is something symbolic about them. While there are classic “non-places”, such as central green reserves²⁵ that simply refuse to contrast with the architecture of imprisonment.

More frequently, the two spheres interlock in false harmony, or by a garden idyll finding dubious ‘protection’ behind an seemingly infinitely high wall.

Just as in German one speaks not just of ‘in-growing’ nails, but also gardens (and thus designates things that are quite different in terms of desirability!), prisons can become in-grown: Either because as later additions they are left little space in the existing setting or because the architecture of bourgeois life initially only went as close as was absolutely necessary to the prisons and then, compelled by property prices, edged up all the more boldly to the high walls.

Inevitably in due course the two spheres interpenetrate: In view of the prison at the end of the road, the inhabitants of comfortable terraced houses have placed bars across their own windows; others have upgraded their allotment next to the prison wall into veritable bastions. And sometimes the unobtrusive courtyard entrances à la Boberg, can be photographed from

an angle such that everything seems cut off from the borders of the image and becomes part of a patchwork of architectural blocks – one of which is filled, almost coincidentally, by the prison. With an old couple one might say that the two have rubbed off on each other.

A photograph from Christiane Feser's **Mirrors** (2005) series presents a large mirror in the diminutively simplified shape of a dolphin, almost filling the entire image, reflecting branches and the sky, offered up by a person standing behind it.

By comparison: In John Baldessari's "*Shape Derived from Subject (Snake): Used as a Framing Device to Produce New Photographs*"²⁶ (1981) the silhouette of a huge snake held by a person set the frame (as well as the Plexiglas frame) and thus became the unconventional camera viewfinder for completely different themes. The results by no means suffer from the unusual pictorial shape, because it gradually becomes clear that the new format selects, groups and relates parts of the subject to one another, specifying them in the first place as would perhaps otherwise only have been possible by circling them by pen.

Whoever it was who photographically staged the silly dolphin mirror knew nothing of Baldessari; instead, he simply placed what he wished to sell in as advantageous a representation as possible on Ebay – where in the "Home Décor & Accents" precisely any number of different types of mirrors are on sale. Christiane Feser could have simply chosen any number of examples. Why she opted for them bears explaining:

To boost the chances of it selling, it is probably best to present a mirror frontally, yet it almost invariably reflects something that does not surround it and is indeed often outside our field of vision. For example, if a mirror lies in the grass all it shows is sky and clouds. In this way, photographed mirrors distract from themselves by passing our gaze on to something else.

Ingenious painters have long since made use of this fact. Mirrors bring light into the corner of an interior that would otherwise remain dark; they allude to other parts of the interior we cannot see. Sometimes the painter (later the photographer) reflected himself in the mirror. A mirror can represent something decisive in a miniature space, such as the royal couple in Velázquez' *Las Meninas* – no one knows to this day whether not a mirror but an actual portrait was intended (as a picture within a picture).²⁷ And his *Venus in the Mirror (Rokeby Venus)* (1648-51)²⁸ has the mirror elide the restrictions of a single perspective, credibly showing the beautiful woman from two sides.

In the case of the mirrors from the Internet, however, the weighting shifts: The mirrors are not only presented in as large a frontal format as possible, but are now the purpose itself, meaning that a person standing next to them only serves to indicate the scale. And the fact that the mirror constantly shows something that has nothing to do with it itself is something the potential buyer has to simply accept as semantic and aesthetic collateral damage.

Here, a mirror gets placed in a living room, yet of all things the children's play pen becomes visible. Or the attempt to keep the mirrored surface as neutral as possible undermines itself because the mirror itself appears to be something else, perhaps a gravestone with a coarse surface.

Some sellers make a virtue of necessity by arranging the mirror in such a way that it is framed and to contain themes from postcards.

Sometimes glorious mirrors stand around with two human legs, because the only way out seemed to be to have the good piece carried by hand. Or two hands present a mirror, with the strange impression that we are seeing an ostentatious event relating to what is reflected.

In a disorienting way, frameless round mirrors present the one form of visibility perfectly in another, such that these photos involuntarily (i.e., in line with *real art*) come to approximate post-modern worlds of images.

Thus, the afore-mentioned resemblance between the dolphin-shaped mirror and Baldessari's work is no coincidence, but is fostered by the desublimation of what is considered worthy of being an image in the age of digital everyday photography. The most insignificant of objects get shot and represented as images without any deferral of visual needs. Therefore, the one representation (branches and sky) slips into the other (dolphin shape) and in front of the next (person carrying the mirror). The everyday photos collected in the *Mirror* series are the epitome of a largely non-intentionally complex field of representation in which visual smartness goes hand in hand with visual squalidness. Here, everything re-emerges that photography first imagined – but usually such that like alphabet soup, here and there a meaningful word arises.