

## Fotografie in der Möbiusschleife.

### Die mehr als abstrakte Kunst von Christiane Feser

Eine Stadtansicht von Paris, die André Kertész 1929 aufnahm, zeigt eine abschüssige Straße im 18. Arrondissement, im Hintergrund die Kirche Notre Dame de Clignancourt und das dichte Häusermeer. Aber sie zeigt noch etwas: ein schwarzes Loch auf Dachgeschosshöhe, von dem aus sich feine Risse wie ein Spinnennetz über das Bild spannen. Doch keine Bombe hat eingeschlagen, sondern das Glasnegativ war heruntergefallen und kaputtgegangen.

So deutlich der Bildträger hier seinen Eigenwert zum Ausdruck bringt, so selten hat sich die Fotografiegeschichte solch Vorgänge bisher angenommen. Vielleicht hat erst die Entkörperlichung des fotografischen Prozesses durch die Digitalisierung den Blick dafür geschärft, in welchem Maße physische Substanz des analog hergestellten Fotos das Motiv beeinflussen kann. Der Berliner Kunsthistoriker Peter Geimer hat eine erste zusammenhängende Geschichte fotografischer Unfälle und Beschädigungen vorgelegt. Wie der Zahn der Zeit an Fotografien nagt, wird an den originalen Kupferplatten früherer Daguerrotypen besonders deutlich. Daguerres berühmte *Ansicht des Boulevard du Temple* im Münchener Stadtmuseum zeigte schon in den 1970er Jahren „keine Menschen oder Dinge mehr, sondern ein ungegenständliches Muster aus Silbersulfidablagerungen, die in den Interferenzerscheinungen des Lichtes funkelten.“<sup>1</sup>

Nicht immer ist so offensichtlich, was auf welcher Ebene zu „lesen“ ist. Spätestens seit Photoshop ist nicht mehr davon auszugehen, dass alles, was wir auf einem vermeintlichen Foto sehen, auch wirklich und gleichzeitig vor der Kamera war. Aber die genannten Beispiele zeigen, dass es nicht erst der Möglichkeiten digitaler Manipulation bedurfte, um den Aussagewert eines Fotos über das gezeigte Motiv nahezu zu tilgen.

Der Frage, was auf einem Foto überhaupt zu sehen ist, hat Christiane Feser im wahrsten Sinne des Wortes neue Facetten abgewonnen. Ihre Bildserie *Latente Konstrukte* zeigt auf den ersten Blick Raster- und facettenartig sich wiederholende, geometrische Strukturen; Recht- und Dreiecke, die sich teilweise reliefhaft vorwölben, aber insgesamt in ein rhythmisches Flächenmuster eingebunden bleiben. Grundlage sind Papiermodelle, welche die Künstlerin durch Knicken und Falten bearbeitet und dann abfotografiert, die Fotos

---

<sup>1</sup>Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 58.

wiederum plastisch bearbeitet, wieder fotografiert usw.<sup>2</sup> Nur die jeweiligen Ausgangsfotos sind digital aufgenommen, alle Weiterbearbeitungen finden an den Ausdrucken statt.

Das im wahrsten Sinne des Wortes vielschichtige, komplexe Vorgehen wird im Resultat auf den ersten Blick nicht deutlich. Zunächst zeigt sich eine Geschlossenheit der Komposition, die in ihrer Strenge an Werke von El Lissitzky und Piet Mondrian erinnert. Was wie die Fotografie einer Anordnung realer Objekte wirkt, ist aber, wie gesehen, ein sorgfältiges und in bis zu fünf Schritten entstandenes „Konstrukt“.

Diese Konstrukte führen räumliche Situationen vor, die in der Realität ähnlich unmöglich wären wie die Motive des niederländischen Grafikers M. C. Escher. Vergleicht man Eschers Lithografie *Konvex und Konkav* von 1955 mit Christiane Fesers *Konstrukt 42*, wird auch sofort der Unterschied deutlich, der abgesehen vom unterschiedlichen Abstraktionsgrad besteht. Escher führt eine Struktur aus Treppen und Gebäuden vor, das als mathematische Konstruktion möglich, aber in der physischen Realität unmöglich wäre. Während hier die systematisch konstruierten „Fehler“ für jedermann mit dem bloßen Auge direkt nachvollziehbar sind, bedarf es bei Feser schon des geschulten Blickes, etwa für die Beleuchtungstechnik und entsprechenden Schattenwürfe, um die „Brüche“ nachzuvollziehen, welche die reale Einheit der sich wie zu einer gebauten Wandfügenden und sich teilweise reliefhaft hauslösenden schwarzen Quadrate unmöglich machen.

Nimmt man Fesers Kompositionen als gebaute Strukturen, die durch ihre sukzessive Herstellung etwas Labyrinthisches erhalten, lassen sie an den Merzbau von Kurt Schwitters denken, der mit seinen splitterhaft zusammengefügt Formelementen wie ein dreidimensionales kubistisches oder konstruktivistisches Bild wirkt. Der originale Merzbau ist in beiden Varianten (Hannover, zerstört 1943 und Norwegen, zerstört 1951) nur durch Schwarzweißfotografien überliefert. Hier sehen die kubischen oder spitz zulaufenden Einzelformen so aus, als wäre die ganze raumgreifende hindurchziehende Installation aus Papier gefaltet wie die geometrischen Elemente auf Christiane Fesers Bildern, deren räumliche Tiefe sich auf das Reliefhafte beschränkt.

Dass die Fotos räumliche Zusammenhänge als Flächenmuster zeigen, könnte man auf El Lissitzkys gegen die zu „überwindende“ perspektivische Darstellung gerichtete Bemerkung beziehen, dass diese die Welt in einen Würfel eingerahmt und ihn so transformiert habe, dass er in der Fläche als Pyramide erscheine. Das größte Loblied auf die fotografischen Flächenmuster sang der am Bauhaus lehrende László Moholy-Nagy. In seinem Buch

---

<sup>2</sup>Für eine nähere Darstellung des Vorgehens siehe den Text von Michael Stoeber.

„Malerei, Photographie, Film“ (1927) sei die Fotografie prädestiniert zur Darstellung der „Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv, das in diesem Reichtum und dieser Exaktheit nur durch die für unsere Zeit charakteristische technisch-industrielle Vervielfältigung entstehen konnte“.<sup>3</sup> Die Fotografie solle alles „Malerische“ hinter sich lassen und durch die nüchterne, abstrakte Wiedergabe von Motiven aus der technisierten Umwelt gleichsam zu sich selbst kommen. Als Illustration dafür dient Moholy-Nagy ein Agenturfoto der rhythmischen Formation einer Flugzeugstaffel über dem nördlichen Eismeer. Durch den anderen Weg, der die Fotografie in die Abstraktion führte, sah der Blick auf solche Konstellationen gleichsam hindurch: nämlich durch die oben erwähnten Formationen, die sich durch Unfälle oder chemische Veränderungen auf alten Fotoplatten gebildet haben.

Schaut man auf das Spektrum dessen, was heute unter dem Label „Abstrakte Fotografie“ subsumiert wird, ist von rhythmischen Mustern bis zu vergrößerten Schlieren fast alles zu finden. Magdalena Kröner bemerkt dazu allgemein: „Abstrakte Fotografie ist eine künstlerische Setzung, die mit einem grundsätzlichen Widerspruch operiert; sie agiert naturgemäß zwischen Fotografie als klassischem Dokument und dem Fotografischen als Wunschmaschine, welche Bilder zu generieren in der Lage ist, deren Ursprünge und Referenten weder erkennbar noch nachvollziehbar bleiben.“<sup>4</sup> Diese Definition scheint auf den ersten Blick auch auf die *Latenten Konstrukte* zuzutreffen, sind diese doch präzise am Kippmoment zwischen Wiedergabe und Abstraktion lokalisiert. Sie zeigen abstrakte Strukturen, aber bilden auch das Material ab, aus welchem die Künstlerin die Strukturen gebildet hat.

Darüberhinaus zeigen sie auch unterschiedliche Tönungen und Schärfegrade, die auf der Wahl unterschiedlicher Drucker und Papiere beruhen. So können eingeebnete Kontraste oder die Ähnlichkeit mit altersbedingten Vergilbungen bei getönten Papieren ein Alter der Fotos suggerieren, das die Nähe zu Werken der 1920er und 1930er Jahre über das Ästhetische hinaus auch auf der Materialebene betont.

Das mehrfache Übertragen und Kopieren lässt die Motive immer wieder etwas anders erscheinen. Dass manche Bilder oder Teile von ihnen fast wie Fotokopien aussehen, ist in gewisser Weise den um 2010 entstandenen ungegenständlichen Fotos von Wolfgang Tillmans vergleichbar. Diese „scheinen direkt aus einem Kopierer zu stammen: gerasterte Abbildungen von Wolkenformationen oder wie durch zahlreiche Vervielfältigung im bildgebenden Prozess verschliffen wirkende monochrome Farbflächen“.<sup>5</sup> Tillmans arbeitet auch mit dem Knicken und Falten von Fotopapieren und erzielt dadurch raffinierte

---

<sup>3</sup>László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Mainz 1967, S. 49.

<sup>4</sup>Magdalena Kröner, „Form, Fragment, Formation. Aktuelle Tendenzen der Abstrakten Fotografie“, in: *Kunstforum International 206*, 2011, S. 107–121, hier S. 107.

<sup>5</sup>Ebd., S. 111.

koloristische Wirkungen. Der linearen Klarheit von Fesers *Latenten Konstrukten* näher stehen die „kaleidoskopisch aufgefalteten Papierobjekte“ auf den Fotografien Peter K. Kochs, bei denen „die Schritte der Manipulation des Ausgangsmaterials nachvollziehbar“<sup>6</sup> bleiben, unter anderem durch Faltungen und Risse. Was aber Fesers Vorgehen aus dem von Kröner vorgestellten Spektrum abstrakter Fotografie und aus einer Diskussion über „Neue Abstraktion“<sup>7</sup> grundsätzlich heraushebt, ist die geradezu paradoxe Verschränkung von Gegenstand und Abbild. Diese wird auch deutlich im Vergleich mit einem Künstler, der fast paradigmatisch für den Einsatz von Modellen im fotografischen Prozess steht: Thomas Demand.

Die Modelle realer Situationen, die Demand nachbaut, leben von der Referenz auf Orte und das an ihnen Geschehene und suggerieren, dass man auf den Fotos wie an den Orten selbst etwas entdecken könnte. Aber da nur das Modell zu sehen ist, ist das indexikalische Band zum Realen gekappt. Auch Christiane Fesers Bilder „zeigen“ Modelle, aber diese verweisen auf keine Realität, die sie „darstellen“ sollen, sondern nur auf sich selbst. Gerade dieses selbstreferenzielle Moment scheint es paradoxerweise naheulegen, von „abstrakter Fotografie“ zu sprechen, obwohl das gerade die widersinnige Verschränkung verfehlen würde, die das Entscheidende ihres Vorgehens ist. Bei Kröner wird Christiane Feser auch nicht erwähnt.

Ihre Bilder „sind“ nicht abstrakt, sondern bilden etwas ab, das Abstraktion darstellt und auch an bestimmte Werke der abstrakten Kunst erinnert. Nur wird ja nicht wirklich etwas abgebildet, denn es liegt zwar etwas real Gebautes zugrunde, aber das hat so nie existiert, weil es das, was wir sehen, ja nur auf dem Bild „gibt“. Und so verschränken sich das Bild und das Abgebildete wie die Glieder eines Möbiusbandes, einer „um eine endliche gekrümmte Fläche im dreidimensionalen Raum, die keine ‚Oberseite‘ bzw. ‚Unterseite‘ besitzt.“ Der Leipziger Professor für Astronomie und Mechanik August Ferdinand Möbius hat diese Figur „1858 konstruiert und 1865 publiziert. Ein anschauliches Modell einer solchen Fläche entsteht, wenn man einen rechteckigen, langen Papierstreifen nimmt, eine der beiden kleinen Seiten um 180° verdreht und dann die beiden kleinen Seiten zusammenklebt.“<sup>8</sup>

Auch Christiane Feser klebt für ihre Modelle Papierstreifen zusammen, die sie in einen möbiusbandartig paradoxen Prozess einführt. Die Künstlerin selbst spricht von der in ihren

---

<sup>6</sup>Ebd., S. 115.

<sup>7</sup>Titel des von Sven Drühl herausgegebenen *Kunstforum*-Themenspecials, zu dem Krönens Aufsatz gehört.

<sup>8</sup>Beschreibung auf [www.mathematik.ch](http://www.mathematik.ch), Abruf 16.08.2012. Die parallele „Erfindung“ dieser Figur wird aber auch dem Göttinger Mathematiker und Physiker Johann Benedict Listing zugeschrieben. Die wohl bekannteste bildnerische Darstellung des Möbiusbandes stammt nicht zufällig von M. C. Escher („Möbiusstreifen II“, 1963).

Bildern „gestapelten Zeit“. Aber die Stapel sind gleichsam falsch zusammengeklebt und lassen sich nicht unabhängig voneinander wieder abtragen. So wie die Löcher und Risse auf Kertész' Fotoplatte sich untrennbar mit dem Motiv verbunden haben, hängen auf Christiane Fesers Bildern noch viel mehr Ebenen fest aneinander: ein Labyrinth, in dem sich nur zurechtfindet, wer vielen Fäden gleichzeitig folgen kann.

Ludwig Seyfarth

## Photography in the Mobius Strip.

### The more than abstract art of Christiane Feser

A view of the city of Paris that André Kertész photographed in 1929 shows a steep street in the 18th arrondissement; in the background are the church of Notre Dame de Clignancourt and a dense landscape of buildings. But the picture also depicts something else: a black hole at roof height from which thin cracks spread across the picture like a spider web. Yet it wasn't an exploded bomb that caused the cracks; the glass negative had fallen down and shattered.

As clearly as the image support brings its own intrinsic value to bear in this case, it has been a rare occurrence for the written history of photography to examine such events. Perhaps it was the dematerialization of the photographic process through digitization that sensitized our perception for the degree to which the physical substance of analogue photography can affect the photographic image. The Berlin art historian Peter Geimer has produced the first continuous history of photographic accidents and damage. One can particularly see in early Daguerreotypes how time has eroded the original copper plates. Already in the 1970s, Daguerre's famous View of the Boulevard du Temple in the Stadtmuseum Munich

no longer showed “any people or things, but an abstract pattern of layers of silver sulphide glittering in the optical interference produced by light.”<sup>9</sup>

It's not always this evident on what level something should be “read.” At the very latest since Photoshop, one can no longer assume that everything we see on an apparent photograph is real or stood simultaneously before the camera. But the above-mentioned examples show that the possibilities of digital manipulation were not necessary to undermine photography's validity as evidence.

In the truest sense of the word, Christiane Feser has identified new facets to the question of what we actually see in a photograph. At first glance, her series *Latente Konstrukte* shows repetitive, multi-faceted geometric structures that repeat in grid-like manner; rectangles and triangles that partially bulge out in relief, but on the whole remain contained within a rhythmic surface pattern. These works are based on paper models the artist alters through bending and folding and then photographs, whereupon she reworks the photographs in plastic manner, rephotographs them, and so on.<sup>10</sup> Only the original respective photograph has been taken digitally; all further alterations are made to the prints.

The method, literally multi-layered and complex, is not immediately clear in the finished work. The first thing one notices is the closure of the composition, the severity of which recalls works by El Lissitzky and Piet Mondrian. What initially seems like the photograph of an arrangement of real objects is, however, as can soon be seen, a careful “construct” that required up to five steps to fabricate.

These constructs present spatial situations that would have been as impossible in reality as the motifs of the Dutch artist M. C. Escher. When Escher's 1955 lithograph *Convex and Concave* is compared to Christiane Feser's *Konstrukt 42*, the difference becomes immediately clear, beyond the various levels of abstraction. Escher presents a structure of stairs and buildings that is possible as a mathematical construction, but impossible in physical reality. While the systematically constructed “errors” are readily apparent to the naked eye, in the case of Feser's work a trained eye is required, i.e. of the exact technique of the lighting and corresponding shadows, to understand the “breaks” that make a true unity of the black squares, joined together in partial relief, impossible.

A perception of Feser's compositions as built structures that take on a labyrinthine quality due to the sequential nature of their making quickly calls Kurt Schwitters's *Merzbau* to mind,

---

<sup>9</sup>Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, p. 58.

<sup>10</sup>See Michael Stoeber's text for a more detailed description of the method.

which resembles a three-dimensional Cubist or Constructivist image. In its two versions (Hanover, destroyed in 1943, and Norway, destroyed in 1951), the original Merzbau has only been passed down in the form of black and white photographs. Here, the Cubist and individual pointed forms make it seem as though the entire room-sized installation were made out of folded paper, like the geometric elements in Christiane Feser's works, whose spatial depth is limited to the relief.

Because the photographs depict spatial relationships as surface patterns, El Lissitzky's remark against perspective comes to mind, which argues that we should "move beyond" the visual representation of perspective because it frames the world as though in a box and transforms it to resemble a pyramid on the surface. But the greatest hymn sung in praise of the photographic surface pattern was László Moholy-Nagy, who taught at the Bauhaus. In his book "Malerei, Photographie, Film" (1927), photography is predestined to depict "repetition as a spatial-temporal organizing motif that could only arise in this degree of abundance and precision through the technical-industrial reproduction processes that characterize our time." 11 Photography was to leave everything "painterly" behind and come into its own through the sober, abstract representation of motifs in a technological environment. Moholy-Nagy's illustration for this was an agency photograph of the rhythmic formation of an airplane squadron flying above the icy polar sea. Along the other path that led photography to abstraction, a view of such constellations was also a view through things—to the above-mentioned formations that arose by accident or through chemical changes on old photographic plates.

If one takes a look at the spectrum of everything that is today subsumed under the label "abstract photography," one can find anything from rhythmic patterns to enlarged smears. Magdalena Kröner has observed: "Abstract photography is an artificial postulate that operates on a fundamental contradiction; it operates naturally between photography as a classical document and as a wishing machine capable of generating images whose sources and references remain unrecognizable and impossible to decipher." 12 At first glance, this definition seems to apply to the *Latente Konstrukte*, which exist precisely in that interstice between representation and abstraction. They show abstract structures, but also depict the material the artist created the structures from. Additionally, they show varying degrees in tone and focus based on a selection of different printers and papers. Thus, on a material level, reduced contrasts in colored papers and a similarity to paper yellowed by age would

---

11László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Mainz 1967, p. 49.

12Magdalena Kröner, "Form, Fragment, Formation. Aktuelle Tendenzen der Abstrakten Fotografie," in: *Kunstforum International* 206, 2011, pp. 107–121, here p. 107.

suggest dating them from the 1920s and 1930s, underscoring their aesthetic proximity to works of this time.

The repeated transfer and copying always changes the appearance of the motifs. The fact that some of the pictures, or parts of them, almost look like photocopies can, in a certain sense, be compared to the abstract photographs made by Wolfgang Tillmans in 2010. These “seem to come directly out of the photocopying machine: screened reproductions of cloud formations or monochromatic color surfaces that appear as though sanded down through continuous visual reproduction.”<sup>13</sup> Tillmans also works with bending and folding photo paper, resulting in subtle effects in color. The linear clarity of Feser’s *Latente Konstrukte* is closely related to the “kaleidoscope-like unfolded paper objects” in Peter K. Koch’s photographs, in which “the steps in the manipulation of the original material remain visible,”<sup>14</sup> for instance their folds and tears. But what makes Feser’s method essentially stand apart from Kröner’s definition of the spectrum of abstract photography and a discussion on “New Abstraction”<sup>15</sup> is the nearly paradoxical intertwining of object and representation. This also becomes clear in comparison with an artist who is more or less the paradigm for using models in the photographic process: Thomas Demand.

The models of real situations that Demand reconstructs derive their meaning from their reference to a particular location and the events that happened there and suggest that the photographs might, like the locations themselves, reveal something. But because they are mere models, there is a break in the indexical tie to the real. Christiane Feser’s photographs also “depict” models, but these do not refer to a reality that they are supposed to “represent,” but only to themselves. Paradoxically, it is precisely this self-referential aspect that suggests “abstract” photography, even though that entirely misses the absurd entanglement that is the essential feature of her process. Moreover, Kröner doesn’t even mention Christiane Feser.

Her images are not abstract, but rather portray something that represents abstraction, which recalls certain works of abstract art. But nothing is being represented here — because while something built in reality forms the departure point, it never existed in that form; what we see only “exists” in the picture. Thus, image and motif are intertwined like the two sides of a Möbius strip, a “finite, curved surface in three-dimensional space that possesses neither ‘top’ nor ‘bottom.’” August Ferdinand Möbius, the Leipzig professor for astronomy and mechanics, “constructed this figure in 1858 and published it in 1865. A visible model of a surface of this

---

<sup>13</sup>Ibid., p. 111.

<sup>14</sup>Ibid., p. 115.

<sup>15</sup>Title of a thematic special edition of *Kunstforum* edited by Sven Drühl, to which Kröner’s essay belongs.



kind can be made by taking a long rectangular strip of paper, twisting one of the two ends around  $180^\circ$ , and then gluing the two ends together.”<sup>16</sup>

For her models, Christiane Feser also glues strips of paper together that she then introduces into a paradoxical, Mobius Strip-like process. The artist herself speaks of the “stacked time” in her images. But the stacks are glued together in a way that approaches error and cannot be taken away again independently of one another. Much like the holes and cracks in Kertész’s photographic plate that have become an inseparable part of the motif, even more levels are inextricably connected in Christiane Feser’s pictures — creating a labyrinth in which only those who can follow many threads simultaneously can find their way.

Ludwig Seyfarth

---

<sup>16</sup>Description on [www.mathematik.ch](http://www.mathematik.ch), consulted on 8/16/2012. The parallel “invention” of this figure is also, however, ascribed to the Göttingen mathematician and physicist Johann Benedict Listing. It is no accident that the most famous visual representation of the Mobius Strip is by M. C. Escher (“Mobius Strip II,” 1963). Some quotes have been translated.