

Quasimomente der Sichtbarkeit.

Christiane Fesers fotografische Paradoxien

Claudia Tittel

Im Jahr 1970 machte Alvin Lucier auf sehr schlichte Weise auf die Medialität von Tonaufnahmegeräten aufmerksam, indem er den Satz „I’m sitting in a room“ sprach und ihn gleichzeitig aufnahm. In einem rekursiven Prozess ließ Lucier die Aufnahme mehrmals hintereinander im Raum abspielen, speicherte das Abgespielte gleichzeitig und überschrieb dabei erneut die bereits „alte“ Aufnahme. Lucier wiederholte den Prozess solange, bis der Satz „I’m sitting in a room“, seinen Sinn, seine Semantik, verlor und nur mehr abstraktes, rhythmisches Rauschen war. Die Redundanz des Vorgangs im Zusammenwirken mit den geringfügigen Mängeln der Aufnahme und Wiedergabe des Tonbandgeräts, durch die die akustischen Determinanten des normalerweise nicht hörbaren Raumes hörbar wurden, veränderte den Satz und löschte ihn schließlich aus. Am Ende dieses langen Transformationsprozesses, während dessen zwar immer wieder derselbe Satz, doch jeweils in einem anderen Zustand zu hören war, war auch Luciers Stück zu Ende.

Eine ähnliche Arbeitsweise ist auch Christiane Feser eigen. Doch während Lucier mit einem in der damaligen Zeit wichtigen technischen Medium der Musik – dem Tonbandgerät – experimentierte, untersucht Feser das Dispositiv des fotografischen (Ab)Bildes und dessen ontologische Qualität. In mehreren (Zeit)Schichten überschreibt und überlagert sie in ihren Fotografien die Realität und hebt dabei doch das dem Medium inhärente hervor: dessen abbildhafte Funktion, die zwischen Dokument, technischer Reproduktion und dem Magischen schwankt. Dabei steht bei ihr – ebenso wie bei Lucier – am Anfang des Prozesses ein selbstgebautes abstraktes Papierobjekt, ein Referent, der von ihr zunächst mit dem scheinbar objektiven Fotoapparat, den technischen Mitteln des Speichermediums Fotografie aufgenommen und in einem zweiten Schritt wiedergegeben, d.h. ausgedruckt und dann erneut an den Ort der Aufnahme zurücktransferiert, überformt und dann wieder (ab)fotografiert wird. Wie Lucier wiederholt Feser diesen Prozess mehrfach, um dabei einerseits den Sehvorgang, als auch den Prozess und Vorgang der Aufzeichnung des Fotografischen zu dokumentieren und ihn andererseits zu ver-

schleiern.¹ Im Gegensatz zu Lucier geht Feser dabei jedoch nie bis zum Endpunkt des Überschreibens, dem (Aus)Löschen des Referenten. Vielmehr macht sie nur sooft eine (neue) Fotografie von der Fotografie bis die Realität soweit überformt und transformiert ist, dass ihr Ursprung nur mehr schwerlich (wieder)zuerkennen ist. Feser wechselt dabei mehrfach die verschiedenen Realitätsebenen, von der Dreidimensionalität des zu fotografierenden Objektes zur Zweidimensionalität der fotografischen Oberfläche und dann zurück zur Dreidimensionalität des Fotoobjekts, das sie aus der Fotografie herausmoduliert, in dem sie diese erneut faltet, aufklappt oder aufschneidet. Bei jedem Schritt fügt Feser nicht nur dem Bild eine neue Ebene, sondern auch dem Realen eine neue Realität hinzu und löscht dabei gleichsam ein Stück dieser Realität aus. So oszillieren ihre Arbeiten zwischen der Tiefenillusion der zweidimensionalen Oberfläche des fotografischen Abbildes und der Plastizität des konkreten Fotoobjekts. Feser entwirft raumzeitliche abstrakte Bildgefüge, die zwar dem Medium der Fotografie entspringen und mit den technischen Mitteln der Fotografie hergestellt wurden, jedoch ihrem Wesen, dem Flüchtigen und der Vervielfältigung sowie ihrer Idee der objektiven Darstellung von Realität diametral entgegenstehen.

Christiane Feser gehört zu der KünstlerInnengeneration Photoshop, die mit den Anfälligkeiten der fotografischen Bilder für Manipulation vertraut ist. Vor allem durch die digitalen Bildbearbeitungsprogramme seien fotografische Bilder in besonderem Maße manipulierbar geworden.² Doch nicht erst digitale Bilder können transformiert, verfremdet und damit abstrahiert werden, sondern jedes fotografische Bild ist bereits eine Abstraktion und Verfremdung der Wirklichkeit.³ Doch Feser „manipuliert“ ihre Bilder heute nicht (mehr) digital, vielmehr nutzt sie die ihr aus den digitalen Bildbearbeitungsprogrammen erwachsenen Möglichkeiten zur weiteren Bearbeitung von Bildern, um den künstlerischen Blick für die Medialität des foto-

¹ Siehe dazu auch das Interview mit Christiane Feser vom 18.08.2016 in diesem Band, S. ?.

² Siehe die große Diskussion im Fotografiediskurs seit den 1990er Jahren zum digitalen Bild z.B. Lev Manovich, *Die Paradoxien der digitalen Fotografie*, in: Hubertus von Amelnunxen, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden/Basel 1995, S. 58-66.

³ Siehe das Interview mit Christiane Feser (2016), S. . Michaelangelo Antonionis Film „Blow up“ hat uns diese Abstraktionsebene der Wirklichkeit durch die Fotografie wunderbar vorgeführt. Einerseits entdeckte der Fotograf Thomas auf der Fotografie, die er im Park gemacht hatte, etwas, was er in der Wirklichkeit mit seinem bloßen Auge nicht gesehen hatte, andererseits entzog sich ihm das fotografische Bild, in dem er versuchte, diesem „Unsichtbaren“ auf die Spur zu kommen und es immer weiter vergrößerte, wobei sich das Bild immer weiter auflöste.

grafischen Bildes, seine Möglichkeiten, Bedingungen und Bedeutungen, zu schärfen.⁴ So führte sie in ihrer Arbeit „Falten“ (Abb. 1) hunderte Fotografien von gefalteten, um nicht zu sagen, zerknüllten weißen Din A4 Blättern zu einer einzigen digitalen Fotografie zusammen. Sie legte Layer über Layer, Ebene über Ebene – und schuf dadurch ein neues einzigartiges Bild – ein einheitliches ästhetisches Konstrukt –, das jedoch aus hunderten einzelner Bilder entstand. Während sie in dieser Schaffensperiode noch Bildbearbeitungsprogramme benötigte, um ihre Bilder „zu bauen“, so erzeugt sie diese ästhetischen Gebilde heute fast ausschließlich mit „echten“ Werkzeugen, d.h. manuell mit Scheren, Cuttermessern, Nadeln, Schnüren, Falzbeinen oder Klebstoff. Waren diese „ersten“ Arbeiten noch der inhärenten Logik der digitalen Fotografie und ihrer technischen Manipulationsmöglichkeiten verpflichtet, so schafft sie heute fotografische Unikate, die zwischen der Manipulierbarkeit der Bilder und ihrer ästhetischen Imagination oszillieren.

Christiane Feser hält uns in ihren Arbeiten paradoxe Momente des Wirklichkeitsbezugs von Fotografie zwischen Dokumentation, Abstraktion und Illusion unmissverständlich vor Augen: Für ihre Arbeit *ohne Titel 2016 -2* (Abb. 2) befestigte sie zunächst weiße und schwarze Papierstreifen mit Nadeln auf ihrer Atelierwand. Die Schatten der Streifen und Stecknadeln als auch die Gegenstände selbst wurden dann in einer Fotografie festgehalten und die zum zweidimensionalen Bild geronnene Versuchsanordnung als Fotografie erneut auf die Wand montiert. Auf dieser wurden dann wiederum Streifen und Stecknadeln an derselben Stelle befestigt, an der sie sich während der fotografischen Aufnahme bereits befanden. Da sich die Streifenbündel ein wenig nach oben wölbten und sich zudem je nach Tageszeit auch Schatten und Licht änderten, entstanden sogenannte „Bündelschatten“, die die fotografierten Illusionsschatten überlagerten.

Die fotografische Aufnahme unterscheidet nicht zwischen realen körperhaften Gegenständen vor der Wand und ihrem Abbild, den fotografischen Zeichen. Ebenso macht sie keinen Unterschied zwischen den realen Schatten sowie den auf der Fotografie nur grafisch existierenden flachen Schatten der zweidimensionalen Oberfläche. In der Konsequenz verschmelzen reales Objekt und illusionistisches Abbild miteinander und bieten ein irritierendes Spiel

⁴ Vor allem eine neue mit dem Medium Fotografie abstrakt arbeitende KünstlerInnengeneration setzt sich mit dem Dispositiv der Fotografie, ihren ästhetischen und technischen Bedingungen auseinander. Die Ausstellung „Das autonome Bild“, in der auch Arbeiten Fesers zu sehen waren, zeigte fünf aktuelle Positionen abstrakter Fotografie, die das Medium Fotografie reflektierten. Siehe Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das autonome Bild. Fünf Konzepte aktueller Fotografie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bochum, Bochum 2016.

aus Tiefe und Fläche, Realität und Illusion dar. Die Dreidimensionalität der realen Körper wird von der zweidimensionalen Fläche der fotografischen Aufnahme inkorporiert und erzeugt eine zweite tiefenillusionistische Wirklichkeitsebene.⁵ Dadurch entstehen verschiedene Bildebenen, die einerseits die schwarzen und weißen Papierstreifen und die Stecknadeln und deren Schatten darstellen, als sie auch gleichzeitig das Fotoobjekt selbst sind. Reale Gegenstände und reale Schatten vermischen sich mit dem „Dahinter“, d.h. der Fotografie der abgebildeten Objekte und ihren bereits reproduzierten Schatten. Die durch den Ablichtungsprozess entstandenen abstrakten Zeichen bilden somit einerseits ihre Referenten ab und schaffen andererseits in der Verschmelzung der Bildebenen eine neue Bildkomposition, ein neues Bildgefüge, in dem sich Abbild und Realität, Abstraktion und Dokument ebenso wie Fläche und Tiefe überlagern und dabei geheimnisvolle, ästhetische Objekte von großer sinnlicher Kraft entstehen lassen.

Auch *Lamellen 12* (Abb. 3) basiert auf gefalteten horizontalen Papierstreifen. Christiane Feser hat in dieser Arbeit rote gefaltete Papierstreifen nebeneinander auf dem Boden ihres Ateliers angeordnet und dann fotografiert. In einem nächsten Schritt kippte sie den fotografischen Abzug an die Wand und faltete ihn dort, wo sich auf der Fotografie „illusionistische“ Falten, Bruchkanten, d.h. Schatten und Tiefen bildeten. Die Bruchkanten wiederum markierte sie mit dünnen weißen, schwarzen oder roten Fäden – kaum merkbar, wurden sie nun zu Bildelementen, zu Linien, zu Strichen, die die Kanten betonen und wiederum an anderer Stelle diesen nicht folgen können und somit die Konstruktion stören und irritieren. Die dadurch entstandene reliefartige Alloverstruktur des Bildes lässt Bild und Gegenstand, illusionistische und tatsächliche Tiefe ineinander verschachteln und erzeugt rätsel- und gleichsam zauberhafte Schattenwürfe – eine „konstruierte Perspektive“⁶. Somit entzieht sich diese Fotografie wiederum den Sicherheiten unserer Wahrnehmung, denn sie gaukelt uns nicht nur Lamellen vor, wo keine sind, sondern verstellt gleichzeitig ebenfalls wie Thomas Demand in

⁵ Christian Janecke, *Fotografie unter Auspizien von sich selbst – Christiane Fesers Werke 2012-2016*, in: Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das autonome Bild. Fünf Konzepte aktueller Fotografie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bochum, Bochum 2016, S. 74-75, S. 74..

⁶ Marion Eisele, *Christiane Feser. Konstruierte Räumlichkeit/Constructed Spaciality*, in: *Broken Spaces*, Ausstellungskatalog KAI 10, Art-hena Foundation Düsseldorf, Bielefeld 2015, S. 57-66, S. 59.

seiner Arbeit *Fenster* (1998) (Abb. 4) den Blick auf das Bild.⁷ Während Demand jedoch die Täuschung von Fenster und papiernem Modell nicht auflöst, da er mit seinen Papiermodellen Wirklichkeit imitiert (und dabei zeigt, wie leichtgläubig man Fotografien glaubt), sind Fesers Fotoobjekte jederzeit als ästhetische Konstrukte erkennbar. Gerade weil keine Kongruenz zwischen Wirklichkeit und fotografiertes Wirklichkeit hergestellt werden kann, verschleiern Fesers Arbeiten ihre ästhetische Konstruiertheit nicht, sondern heben sie gerade zu als das, was sie sind, nämlich als theoretisches und gedankliches Konstrukt hervor. Doch Feser ist sich ihrer ikonografischen Bezüge bewusst: Indem sie das Motiv des Vorhangs in ihren Werken (be)nutzt, ordnet sie sich in die historische Tradition der Malerei ein und rekurriert dabei auf den philosophischen Diskurs des Vorhangmotivs, das in der Kunstgeschichte seit der Antike eng mit der Augentäuschung und somit der Illusionskraft der Malerei verbunden ist.⁸ Plinius der Ältere kolportierte im 25. Buch seiner Naturgeschichte, dass sich Zeuxis und Parrhasios einen Wettkampf geliefert hätten, wer am realistischsten male. Zeuxis soll die Trauben so naturgetreu gemalt haben, dass die Vögel darauf zuflogen und nach ihnen pickten. Zeuxis forderte seinen Kollegen Parrhasios auf, endlich den Vorhang seines Gemäldes zu lüften und sein Werk zu zeigen.⁹ Erst in diesem Moment realisierte er, dass der Vorhang das Bildmotiv darstellte und gestand seine Niederlage ein. Vor den Arbeiten Fesers scheinen wir Zeuxis zu sein, denn Fesers Bildkonstrukte spielen mit jener Augentäuschung, die sich einerseits der gewöhnlichen Bildwahrnehmung verweigert und gleichzeitig die Lust am Schein, an der Täuschung, hervorbringt und kultiviert.¹⁰

Doch besonders augenfällig wird diese Kunst der Augentäuschung und konstruierten Perspektivparadoxie in der extra für Gera geschaffenen ortsspezifischen Fotoinstallation *Linien G* (Abb. 5). Für diese Arbeit hat Feser den gesamten Raum grau gestrichen und an dessen Rückseite eine Tapete angebracht, die mit der realen Wand verschmilzt. Erneut spielt sie hier mit verschiedenen Ebenen von Wahrnehmung und Illusion, die sich überlagern und gegensei-

⁷ Siehe dazu den Aufsatz von Michael Diers, *Die doppelte (Ent)Täuschung. Bilder nach Bildern von Thomas Demand*, in: Bärbel Hedinger (Hrsg.), *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum 2010, München 2010, S. 52-59, hier S. 55-56.

⁸ Vgl. dazu auch Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 80ff..

⁹ Plinius Secundus der Ältere, *Naturalis historiae libri XXXVII. Naturkunde*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König, Zürich 1997, S. 55.

¹⁰ Insbesondere diese Ambivalenz ist für das *Trompe l'oeil* typisch. Siehe dazu Gottfried Boehm, *Die Lust am Schein*, in: Hedinger 2010 (wie Anm. 6), S. 24-29.

tig durchdringen. Dafür ließ sie in ihrem Frankfurter Atelier an der Wand verschiedene schwarze Schnüre in Schwüngen und Halbkreisen herabhängen, die sie so ausleuchtete und abfotografierte, dass teilweise Doppelschatten entstanden und sich somit bereits auf der Fotografie verschiedene Schattenebenen überlagerten. Während des fotografischen Akts wurden dabei die Schnüre und mit ihnen ihre Schatten zum formalen, abstrakten und gleichsam fragilen Bildelement – zur zarten Linie, die sich locker in zeichnerischer Manier über der Wand, die nun zum Bild wurde, erstreckte. Aus dieser Fotografie ließ sie eine Wandtapete im Maßstab der hinteren Wand des kleinen Raums des Kunstvereins in Gera erstellen und drapierte jene schwarzen Schnüre auf deren Oberfläche, die sich bereits als Referent in der Fotografie befinden. Doch nicht nur die Schnüre haben sich als kalligrafisches Gestaltungselement in das Bild und somit die Wand eingeschrieben, auch die Unebenheiten oder Schmutzstellen der Atelierwand Fesers selbst, können, wenn sich die BetrachterInnen auf Spurensuche begeben wollen, als indexikalische Spur, als Abdruck des Lichts auf dem Bildträger und nun als Zeichen des realen Geschehens, betrachtet werden. Und auch die Befestigungen der Schnüre sind als Abbild sichtbar – eben jene Nebensächlichkeiten, die unsere Sinne zwar subkutan wahrnehmen und üblicherweise Orientierungshilfe im Raum geben sollen, hier jedoch den gegenteiligen Effekt erzeugen: Sie irritieren die BetrachterInnen. Verwirrend wirkt weiterhin, dass die Arbeit nicht durch einen Rahmen begrenzt wird. Während Fesers Arbeiten normalerweise durch den Bildträger, die Fotografie selbst „gerahmt“ werden, wird in *Linien G* auf den Rahmen verzichtet und somit in noch weitreichenderem Maße Illusion und Realität verschränkt, denn Christiane Feser lässt nicht nur das illusionistische Bildmotiv mit dem realen Gegenstand (den Schnüren) verschmelzen, sondern überlappt die Illusion einer Wand, d.h. das Bild einer anderen Wand, mit der realen. Somit schafft sie das, was in der Malerei – häufig als Fresko, wie zum Beispiel in der *Camera degli Sposi* (1464/5-1474) von Andrea Mantegna – als ein *Trompe l'oeil*, als Täuschungsbild, bezeichnet wird. Wie die *Trompe l'oeils* der Malerei so vermag es Christiane Feser mittels Fotografie und ihrer Möglichkeit der perspektivischen Darstellung unser Auge immer wieder zu täuschen. Erzeugten die Renaissancemaler die Illusion der Dreidimensionalität mit malerischen Mitteln und überführten die Drei- in die Zweidimensionalität der Fläche, so moduliert Feser heute aus dem zweidimensionalen fotografischen Objekt die Dreidimensionalität heraus und kehrt damit den Vorgang der Täuschung von der Zweidimensionalität der Fotografie in die Dreidimensionalität des Objekts um. Damit steht sie in der Tradition der Philosophie der Deixis, in der die Bezüge von Ort und Zeit mit-

einander verschmelzen: In den kleinen Raum der Arbeit *Linien G* können die BetrachterInnen eintreten. Sie werden von ihm und dem Bild umfassen, tauchen in das Bild ein und werden dabei mit den Grenzen der eigenen Wahrnehmung konfrontiert. Einerseits sind die Fäden und Schnüre der Fotoinstallation real, andererseits sind sie Bildgegenstand. Einerseits sind die Schatten wirklich, durch die Schnüre und Fäden gebildet, andererseits sind sie in das fotografische Konstrukt, das Vor- bzw. Wandbild hineingewebt.

Fesers Fotografien changieren zwischen dem Gegenständlichen und Abstrakten, zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, zwischen Raum und Zeit, zwischen dem, was war und dem was ist. Sie entziehen sich der simplen, oberflächlichen Sichtbarkeit und dies zunächst auf einer ganz buchstäblichen Ebene, denn sie sind gleichzeitig Bild/Fotografie und Objekt. Sie sind flach und ragen gleichzeitig in den Raum hinein, sie zeigen Gegenstände und verfremden sie gleichzeitig. Sie täuschen uns und unsere Sinne und basieren doch auf unserer materiellen Realität, ohne diese jedoch tatsächlich darzustellen, denn Fesers Vorbilder sind bereits Konstrukte, denn sie sind Modelle. Dabei verweisen die Bilder einerseits auf eine vorhandene Realität und zugleich auch auf sich selbst, denn die „Vorbilder“, die Referenten ihrer Fotografien sind meist selbst konstruierte und gebaute Kompositionen aus Papier.¹¹ Die Fotografien Fesers werden somit zum Vexierbild zwischen Illusion und Realität, sie werden zum ästhetischen Konstrukt. Der Berliner Kunsthistoriker Ludwig Seyfarth hat dies einmal sehr schön ausgedrückt: „Was wir sehen scheint etwas ‚Reales‘ abzubilden, das es aber so nie gegeben hat: Verschiedene Zeitebenen verschränken sich paradox miteinander.“¹²

Indem Feser mehrere Darstellungsebenen überlagert, werden wir als BetrachterInnen nicht nur auf die Probe gestellt, sondern sie konfrontiert uns mit dem oben angesprochenen uraltem Topos der Kunstgeschichte: der Illusion. Dabei überschreitet Feser einerseits die Grenzen der Fotografie und macht gleichzeitig auf diese aufmerksam. Denn die entstandenen fotografischen Konstrukte sind gleichsam real wie unreal. So werden nicht nur die Gegenstände auf den Bildern zu „Scheinobjekten“, zu Geistern, wie es Roland Barthes einmal sagte,

¹¹ Ludwig Seyfarth, *Fotografie in der Möbiusschleife. Die mehr als abstrakte Fotografie von Christiane Feser*, in: *Christiane Feser. Latente Konstrukte*, Ausstellungskatalog Mönchehaus Museum Goslar, Berlin 2012, S. 81-84, S. 84.

¹² Ludwig Seyfarth, *Die Kunst, nichts darzustellen. Das – nicht in jeder Hinsicht – autonome fotografische Bild*, in: Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das autonome Bild. Fünf Konzepte aktueller Fotografie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bochum, Bochum 2016, S. 14-19, S. 18.

sondern die Bilder selbst sind „Scheinzustände“, die es weder gab noch geben werden wird:
Quasimomente der Sichtbarkeit, in denen sich die „Zeit stapelt“.¹³

¹³ Siehe Interview Christiane Feser 18.8.2016.