

Zu VII. OYSTER SHELL (*Pleurotus ostreatus*)

Agnesa Schmudke

Wir sehen zwei senkrecht übereinander angeordnete Pilze auf schwarzem Grund. Die beiden vom Blitz des Fotoapparats stark erhellten Stielstümpfe trennt ein Abstand von nur wenigen Millimetern, was sie beim ersten, oberflächlichen Hinsehen zu einer Einheit werden lässt. Von den aneinander gelagerten Stümpfen weiten sich die Formen über die Kanten der Pilze bis zu ihren Breitseiten aus. Selbst die dreieckigen Einrisse der Kappen scheinen sich bei den Exemplaren an ähnlichen gespiegelten Stellen zu wiederholen. Erst auf den zweiten Blick wird erkennbar, dass der obere Pilz den hellen, in scharfer Kante abgetrennten Pilzstiel nach vorne richtet, während der untere Pilz mit der Kappe zur Betrachter*in hin fixiert ist. Das weißliche Lamellengewebe des oberen Exemplars, umgrenzt von nach innen gewölbten Kappenrändern, steht der hellbraunen, runzeligen Oberfläche der unteren Kappe gegenüber. Entgegen des ersten Eindrucks eines bilateral symmetrischen Gebildes, einer ebenmäßigen Spiegelung an einer horizontalen Achse, nehmen wir wahr, dass es sich um zwei eigenständige Exemplare handelt. Wir erkennen die unterschiedlichen Ansichtsseiten der beiden Pilze, die sich zwar durchaus ähneln und doch voneinander zu unterscheiden sind. Was reizt uns an dieser Fotografie? Ist es die satte Farbigkeit der beiden Austernpilze, die Eleganz der dünnwandigen aufgestellten Lamellen des oberen oder aber die fleischige Kappe des unteren Exemplars? Ist es die Frische dieser Objekte, die kurz nach ihrem Fund an einem rauen Novembermorgen im Jahr 1981 in Eaton, New York, fotografiert worden sind? Oder ist es ihre Anordnung entlang einer unsichtbaren Horizontalachse, welche die beiden Objekte in einer Art Spiegelung gegenüberstellt?

Unser Blick tendiert dazu, die Pilze bei flüchtiger Betrachtung als zusammengehörig zu deuten. Hollis Frampton scheint ein solches Sehen impliziert zu haben. Der von ihm gewählte Bildtitel VIII. OYSTER SHELL spielt nicht nur auf die dargestellten Pilze der Gattung *Pleurotus ostreatus* an, sogenannte Austernpilze, sondern auch auf ihre Anordnung. Das Erkennen einer OYSTER SHELL, die zweiteilige Schale einer Auster, wird nur dann möglich, wenn wir die beiden Pilze als Verbund begreifen. Übereinander angeordnet, ähneln sie tatsächlich einer geöffneten Muschel, deren wertvolles Inneres, die Perle, hier durch die hell leuchtenden Pilzstiele angedeutet wird. Der Eindruck von Einheit tritt bei OYSTER SHELL nach eingehender Betrachtung jedoch hinter ein Erkennen der Verschiedenheit der abgebildeten Exemplare zurück. Die Pilze stehen sich nicht als Eben- oder Abbilder gegenüber, wie uns die Ausrichtung an einer unsichtbaren Symmetrieachse glauben machen will, sondern als Doppelgänger, die sich zwar ähnlich sind, sich aber dennoch deutlich voneinander unterscheiden.

Die Bezeichnung Doppelgänger trifft hier auf ein in der Fotografie bekanntes Motiv. Im 19. Jahrhundert waren Doppelgängerfotografien sehr beliebt, bei denen in Form von fotografischen Tricks Personen dem eigenen Selbst gegenüber gesetzt wurden. Die Doppelgänger konnten sich gegenseitig zu einer Partie Schach auffordern oder gar zu kämpferischen Handlungen provozieren.¹ Eine Fotografie Maurice Guilberts zeigt beispielsweise Henri de Toulouse-Lautrec, mit Strohhut bekleidet, gleichzeitig als Maler an der Staffelei und als sein eigenes Modell, das vor ihm auf einem Hocker sitzt.² Auch im fototheoretischen Diskurs findet sich der Doppelgänger wieder. Manfred Geier, so Bernd Stiegler, beobachtete beispielsweise: »Das fotografische Bild lässt, bildlich gesprochen, das Reale nur im Gewand seines Doppelgängers zu.«³ Dabei fungiere die Fotografie von vornherein als ein »Doppelgängerbild«, welches die Wirklichkeit zwar verdopple, »aber nicht als dieselbe, sondern als ein Double, das die Herrschaft des Identischen untergräbt.«⁴

Das fotografierte Objekt, von Frampton »pretext« genannt, ist nie mit seinem Abbild, dem »photographic text« identisch. Da würde Frampton der Aussage Geiers vermutlich zustimmen. Wie der Künstler im Einführungstext zur Serie *ADSV MVS AB-*

SUMVS erklärt, sind die beiden durch das Medium der Zeit voneinander getrennt, das heißt durch die Vorzeitigkeit des Einen zum Anderen: »A photographic text and its proper pretext bear the following resemblance to one another: each is a sign of the perfective absence of the other.« Doch ist dieses Phänomen keineswegs allein an die Fotografie geknüpft. Bereits vor deren Erfindung existierten laut Frampton Gegenüberstellungen von Bild und Abbild:

— »But before there were photographs, there were autographs, or happenstances whereunder bounded vacations of matter generate asexual artifacts, reproductions of themselves, necessarily incomplete: desiccations, fossils, memories, mummies, traces indistinguishable from residues.«

Wenden wir das Konzept von »pretext« und »photographic text« auf die hier von Frampton gegebenen Beispiele an, so können wir auch für das Fossil und die Mumie ihre jeweiligen »pretexts« ausmachen: Dem einen ging ein urzeitliches Lebewesen voraus, der anderen ein menschlicher Körper. Auch hier sind Objekt (Lebewesen) und sein »unvollständiges« Abbild (Fossil oder Mumie) nicht gleichzeitig vorhanden, auch hier trennt sie die Zeit.

Objekt und Abbild stehen sich in einem Verhältnis der gegenseitigen Absenz gegenüber. Selbst wenn wir das Abbild eines Gegenstands als den Gegenstand selbst erkennen, handelt es sich doch nur um seine Reproduktion. Die beiden sind nicht identisch, sie sind kein gemeinsames Ganzes – ebenso wenig wie die Pilze in VIII. OYSTER SHELL. Dass wir sie dennoch bei flüchtiger Betrachtung als zusammengehörig deuten, lässt sich mit einem in der Gestaltpsychologie als »Gesetz der Symmetrie« bezeichneten Phänomen erklären: Unser Sehen tendiert dazu, Spiegelungen als ordnende Muster zu konstruieren, wobei vor allem symmetrisch gruppierte Elemente als gedankliche Einheiten begriffen werden.⁵

Symmetría (griech.), das Eben- oder Gleichmaß, wurde sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Kunst eng mit dem Schönen verknüpft. Umgangssprachlich gebrauchen wir das Wort sowohl, um darauf hinzuweisen, dass etwas wohlproportioniert und harmonisch ist, als auch, um eine Konkordanz mehrerer Teile zu bezeichnen,

die sich zu einem geordneten Ganzen zusammenschließen lassen.⁶ Symmetrie steht Asymmetrie gegenüber, Ordnung der Willkür, Gesetzlichkeit dem Zufall. Laut Platon sind es die Gesetze der Mathematik, die den Ursprung der Symmetrie in der Natur bestimmen, während ihr Ausgangspunkt in der Kunst die intuitive Erfassung dieser Idee im Geist eines schöpferischen Künstlers ist.⁷ Griechische Tempel, christliche Basiliken und andere heilige Kultstätten werden von einem symmetrischen Prinzip beherrscht. Die gotische Kathedrale von Chartres, deren Türme ihre Ungleichheit den verschiedenen Bauepochen verdanken, stellt dabei ein seltenes Bild gebauter »historischer Asymmetrie« dar.⁸

Erst die Moderne hat in der Architektur die systematische Abkehr von symmetrischen Formen gefordert und weniger die Symmetrie, eine Gleichmäßigkeit gebauter Formen, als vielmehr ein ausgewogenes Verhältnis ungleicher Teile eingeführt. Dieses Prinzip des »Gleichgewichts der Ungleichheit«, wie es Theo van Doesburg 1924 für die moderne Architekturauffassung formulierte,⁹ führt zur Betrachtung der beiden Austernpilze in Framptons Fotografie zurück. Die Symmetrie in VIII. OYSTER SHELL hat eine entscheidende Funktion. Sie ordnet die beiden Objekte nicht nur so an, dass wir die Bildkomposition als harmonisch, das gesamte Bild womöglich als schön empfinden, sondern ermöglicht die Assoziation mit einem vollkommen anderen Objekt als dem dargestellten, einer Auster. Diese Assoziation ergibt sich jedoch nicht allein durch die Anordnung der beiden Pilze, sondern auch durch ihre Bezeichnung. Austernpilze (*Pleurotus ostreatus*) wachsen in büschelförmig angeordneten Kolonien, die den Zuchtformationen der Auster (*Ostreidae*) durchaus ähneln – daher kommt wahrscheinlich auch ihr Name.

1 Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006, S. 78.

2 Ebd., S. 76.

- 3 Manfred Geier: Der fotografierte Augenblick. Ein Gespräch mit Lucia Wienaliez über das Zeitproblem in der Fotografie. In: Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Hannover 1998, S. 216–220, hier S. 216.
- 4 Stiegler, Bilder der Photographie, S. 76.
- 5 David Katz: Die Gestaltgesetze. In: ders.: Gestaltpsychologie, Basel 1961, S. 30 ff.
- 6 Vgl. Hermann Weyl: Symmetrie, Basel 1955, S. 12.
- 7 Ebd., S. 16.
- 8 Davorin Kempf: Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien, univ. Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2006, S. 169.
- 9 Theo van Doesburg zit. in: Jörg K. Grütter: Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung, Wiesbaden 2015, S. 239.