

Gino Bühler

P H O T O S Y N T H E S E

Urformen des Lebens

13.05 – 19.06.2022

SCHÖNEWALD

Lindenstrasse 182

40233 Düsseldorf

T +49-211-830 940 6

F +49-211-830 96 47

office@schoenewaldkunsthandel.de

www.schoenewaldkunsthandel.de

VEGETATIVE PORTRAITS

Das Antlitz der Pflanze im Medium der Photographie

Martin Bartelmus

1.

Was zeigt das Bild, die Photographie einer Pflanze? Blätter, Äste, grüne Flächen, Blüten, Früchte? Was ist das Wesen einer Pflanze? Besteht es aus diesen aufgezählten Teilen oder ist eine Pflanze etwas, das wächst, mithin Photosynthese betreibt? Was meinen wir, wenn wir von Pflanzen sprechen? Flora oder Vegetation? Blicken wir auf Gino Bühlers Photographien, so sehen wir Ausschnitte von Pflanzen. Diese Ausschnitte zeigen Pflanzen, die in unserer urbanen Umwelt existieren, in Parks, am Straßenrand, in botanischen Gärten. Sie sind² öffentlich zugänglich. Und dennoch übersehen wir sie meist. B.s Photographien sind aber weder Bilder, die die Pflanze in ihrer Umgebung zeigen, noch botanische Studien. Sie zeigen etwas anderes. Sie machen das Andere, nämlich das Antlitz jener Pflanzen sichtbar. Sie sind Portraits unbeachteter Lebewesen, die unseren mehr oder weniger alltäglichen Lebensraum teilen, meist als Zierpflanzen unsere Städte schmücken sollen, ohne aufzufallen.

Zu sehen sind *Rhus typhina* (Essigbaum), *Hosta* „Old Faithful“ (Herzblattlilien, Funkien), *Matteuccia struthiopteris* (Straußenfarn), *Thuja plicata* (Riesen-Lebensbaum), *Thuja occidentalis* (Abendländischer Lebensbaum), *Coleus scutellarioides*

des (Buntnessel), *Heuchera micrantha* „Peach Flambe“ (Purpurglöckchen), *Platycladus orientalis* (Morgenländischer Lebensbaum), Polypodiales *Pteridium* (Tüpfelfarnartiger Adlerfarn), *Bergenia spec.* (Bergenie, Frühjahrsblüher), *Armoracia rusticana* (Meerrettich) – welche Geschichte haben diese Pflanzen?

Der Essigbaum – ursprünglich aus Nordamerika – lebt seit 1620 in Europa und färbt sich im Herbst von gelb über orange zu karmesinrot. Funkien stammen aus Japan, haben ihre Namen aber von einem deutschen bzw. österreichischen Botaniker.¹ Der Straußenfarn ist Europäer. Die Lebensbäume, deren Name ein reiner Buchname sei, stammen aus Nordamerika und Asien. Die einjährige Buntnessel, seit 1851 kultiviert, kommt wild nur im subtropischen und tropischen Asien sowie im Norden Australiens vor. Die „Peach Flambe“ stammt aus Mittel- und Nordamerika. Bergenieen stammen aus Zentral-Asien, Afghanistan, dem Himalaya, Russland oder China. Der Adlerfarn dagegen ist heimisch, aber giftig und zeichnet sich durch ein rhizomatisches Wurzelwerk aus. Anders der Meerrettich, der als Nutzpflanze in Europa bekannt ist. Die meisten Pflanzen sind „importiert“ und ihre Namen verweisen damit auf den regen Handel, Kolonialismus und Exotismus europäischer Städte.

Meistens sind uns die botanischen oder alltäglichen Namen unbekannt. Dienen die botanischen dazu, die Pflanzen einzuordnen und zu klassifizieren, verweisen die alltäglichen auf ihren Nutzen oder auf auffällige Merkmale. Sagen

die Namen etwas über ihr Wesen aus? Die direkte Begegnung mit diesen Pflanzen, die keine Individuen im klassischen Sinne sind,² eröffnet den literarischen Raum von Erzählungen. Jede dieser Pflanzengemeinschaften hat eine Biographie, wobei zu fragen ist, ob Bios (gr. βίος) oder Zoe (gr. ζωή), die Unterscheidung von qualitativem und nacktem Leben, hier nicht zu verhandeln ist. Für Aristoteles sind Pflanzen lebendige Dinge, weil sie vermeintlich keine Wahrnehmung der Außenwelt haben.³ Das führt zur Frage: Kann man über das Leben der Pflanzen schreiben? Haben sie Biographien? Oder sind es nicht eher Phyto-graphien (von gr. φυτόν für „Pflanze“ und gr. γράφειν für „schreiben“)? Weil Leben und Licht im Falle der Pflanzen Bedingung sind, könnten Biographien von Pflanzen auch Photo-graphien genannt werden. Das Leben der Pflanzen lässt sich weniger in Worte als in Photos übersetzen.

„Pflanze“ ist mehr als ihre (sichtbaren) Teile, aber unterliegt auch nicht einer Idee von Pflanze, die diese transzendiert. Sie ist stets nur ein leerer Signifikant, ein Zeichen, das gefüllt werden kann mit Pflanzen (jetzt im Plural). Deshalb photographiert B. nicht nur ein und dieselbe Pflanze, sondern unterschiedliche: unterschiedlich in Art und Gattung, Fortpflanzung, Wuchs und Ausbreitung. Die botanischen Kategorien werden genauso unterlaufen wie die ästhetischen. Der leere Signifikant „Pflanze“ entzieht sich auf der Bedeutungsebene, um sich dann auf der Bildebene umso mehr zu verausgaben.

Welche Pflanzen im Einzelnen zu sehen sind, und wie sie abgebildet werden, hängt von epistemologischen und ästhetischen Settings ab.⁵ Während botanische Fachliteratur die Abbildungen nutzt, um das Wissen über Pflanzen zu illustrieren,⁶ tendieren Pflanzen in der Malerei dazu, etwas zu symbolisieren.⁷ Abbildungen in Herbarien, botanischen Lexika und Publikationen in der westlich-europäischen Moderne scheinen Pflanzen tatsächlich sichtbar zu machen.⁸ Mit dem Medium der Fotografie verändert sich jedoch dieses epistemische Sichtbarmachen entscheidend. Das Wissen wird durch Technologie objektiv:⁹ Das handelnde menschliche Subjekt tritt in den Hintergrund, um zu zeigen, wie es (die Pflanze zum Beispiel) wirklich ist. Die Fotografie zeige in botanischen Zusammenhängen eine Pflanze unmittelbar, ohne die künstlerische Gestaltungsmacht. Gleichzeitig hat aber auch die Photographie ihre Formen ästhetischer Ausdrucksweisen entwickelt. Keine Photographie, die nicht auch Subjektiv-Menschliches besitzt.

Das Spannungsverhältnis wird spürbar: was Bilder von Pflanzen zeigen, hängt von ihrer Kontextualisierung in epistemische oder ästhetische Zusammenhänge ab. Claude Monets berühmte Wasserlilien zeigen nicht Wasserlilien, wie man sie in botanischen Abhandlungen finden würde – nämlich in ihren Phasen der Entwicklung, im Querschnitt oder als Idealbild der Pflanzenart außerhalb ihres Lebensraumes –, sondern die Bilder zeigen eine spezifische phänomenologische Wahr-

nehmung der Wasserlilie, die man landläufig unter „impressionistisch“ verbucht.¹⁰ Andy Warhols *Flowers* von 1964 zeigt wiederum eine andere Sichtweise auf Pflanzen: die Kommodifizierung des Symbols für Schönheit, ihre Wiederholbarkeit, ohne jegliches botanisches oder kulturelles Wissen. Georgia O'Keeffes frühe Blumenbilder wurden von männlichen Zeitgenossen freudianisch, und damit sexualisiert, gedeutet. Das hat eine lange Tradition: Der Urvater der Botanik, Carl von Linné, war der Erste, der die Sexualität der Pflanzen artikulierte.¹¹ Seine Art und Weise der Darstellung aber war provokativ, fast schon pornographisch. Da gibt es promiscue Pflanzen, Ehebetten, wechselnde Partnerschaften, Mehrfachpartnerschaften etc. Und auch bei den Hobby-Botanikern Jean-Jacques Rousseau und Johann Wolfgang von Goethe spielt die Sexualität der Pflanzen eine Rolle: Nicht ohne Grund erklärt Goethe in der Elegie „Die Metamorphose der Pflanzen“ einer jungen Frau sein botanisches Prinzip der Metamorphose – ein früher Fall von Mansplaining.

Dabei geht es O'Keeffe um das Sehen, wie sie selbst sagt: „Man nimmt sich selten die Zeit, eine Blume wirklich zu sehen. Ich habe sie groß genug gemalt, damit andere sehen, was ich sehe.“¹² Warum sehen wir Pflanzen also an? In Anspielung auf John Bergers berühmtes Essay *Why look at Animals?* stellt der Kunsthistoriker Giovanni Aloi genau diese Frage. Die Frage lässt sich auf die genannten Beispiele verschärfen: Zeigen diese Bilder überhaupt Pflanzen? Oder zeigen sie nur die

jeweilige diskursive Sichtweise auf Pflanzen, die in künstlerischen Verfahren artikuliert wird, mithin die subjektive Sicht eines Menschen?

Pflanzen sind, so Aloï, oftmals nur der Hintergrund, vor dem Menschen sich und ihre Differenz zur Natur sowie ihre Kultur bestimmen.¹³ Wir nehmen Pflanzen oft mehr als Ressource und als Medium wahr, statt sie als etwas genuin Lebendiges zu verstehen.¹⁴ So ist unsere Beziehung zu Pflanzen von ihrer Verschwendbarkeit („disposability“) gekennzeichnet.¹⁵ Das gilt insbesondere für Schnitt-blumen. Das pragmatische, kapitalistische Framework, wie Aloï schreibt, determiniert unsere Perspektive auf Pflanzen. Und obwohl wir in gesellschaftlichen Diskursen eingeübt haben, dass Vegetationen fragil und zu bewahren seien, sind wir dennoch geschlagen von einer spezifischen „Pflanzen - Blindheit“, die uns Pflanzen, wie im Falle von O’Keeffes Zeitgenossen eben nur innerhalb kultureller Schemata verstehen lässt.¹⁶ Diese kulturellen Schemata haben unseren Blick auf Pflanzen eingeschränkt. Pflanzen seien – wie schon bei Aristoteles – eher passiv und stumm, haben kein Bewusstsein und seien nicht in der Lage zu kommunizieren. Neueste Forschungen aber zeigen, dass sich Pflanzen untereinander verständigen können und sogar andere Spezies wie Insekten auf Gefahren hinweisen und um Hilfe bitten.¹⁷ Sie hören, riechen, fühlen und sehen.¹⁸

So plädiert Aloï für ein verändertes Sehen, das uns erlaubt, Pflanzen als integralen Bestandteil

unserer Umwelt wahrzunehmen. Was und wie wir sehen, konstituiert ein alternatives Sehen¹⁹ des Anderen und B.s Bilder versuchen, unsere Sehgewohnheiten zu re-konfigurieren.

2.

Gino Büblers Lichtperspektive Eine der wichtigsten Anregungen für B.s Arbeiten ist Karl Blossfeldts „Urformen der Kunst“ von 1928. Betrachtet man die Photographien, die in der Publikation zu sehen sind, wird aber ein Unterschied deutlich. Blossfeldt interessiert, mit botanischem Blick, die Pflanze nicht als lebendiges Wesen, sondern als Form. Hatten Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland 1807 in „*Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*“ 17 verschiedene Formen, Silhouetten gezeigt, die sich Maler aneignen sollen, um den Dschungel exakt und als „Naturgemälde“ darstellen²⁰ zu können, diffundiert bei Blossfeldt nun diese Kategorisierung als Funktionalisierung zu einer Fülle an individuellen Formen. In seiner Rezension des Buches schrieb Walter Benjamin, den Bauhauspionier László Moholy-Nagy zitierend:

„Er [Blossfeldt Anm. M.B.] hat bewiesen, wie recht der Pionier des neuen Lichtbilds, Moholy-Nagy hat, wenn er sagt: ‚Die Grenzen der Photographie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das Suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige

wird der Analphabet der Zukunft sein.“²¹

Und B. ist natürlich kein Analphabet der Photographie, aber auch keiner, der alles wörtlich nimmt. Blossfeldts „vegetabilische Stilformen“, wie Benjamin sie nennt, sind Vergrößerungen, B.s Bilder aber sind Portraits. Wo Blossfeldt und Benjamin das Paradigma Goethes – die Metamorphose – bejubeln, das heißt sich Pflanzen vor den Augen in andere Formen, Säulen und Tänzerinnen verwandeln, sehen wir bei B. das unübersetzbare Antlitz der Pflanze.

So spielen B.s Bilder mit den Kategorien Roland Barthes' „studium“ und „punctum“. Das „studium“, schreibt Barthes, „lässt mich den Intentionen des Photographen begegnen, in Harmonien mit ihnen eintreten, sie billigen oder sie mißbilligen, doch stets sie verstehen [...]“.²² Das ist der Fall, wenn wir die Bilder als Pflanzenbilder betrachten, die uns eine botanische Pflanze, aber auch das sinnstiftende Subjekt zeigen sollen. Das Antlitz aber ist mehr, mithin das punctum, das „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor [schießt], [...] das ist jenes zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“.²³

Da ist zweierlei, was uns trifft: Es sind erstens die kleinen Details in den Bildern, die Verunreinigungen, die als zufälliges Moment aus den Bildern Rätsel machen. Es ist zweitens aber die Vorstellung, dass die Pflanzen uns anblicken ohne „Augen“. Das Antlitz dieser Pflanzen stellt uns und unser Sehen infrage. Die Zufälligkeit von Details – hier eine Schnecke, dort verblühte Fruchtstände,

Blüten oder tote Blätter, weißer Vogeldreck auf einem grünen Blatt, fallende Nadeln anderer umstehender Pflanzen – durchbricht die formale Geschlossenheit sich wiederholender Blätter. Von Weitem betrachtet, besitzt das Bild den Rhythmus der Serialität. Das Portrait ist gleichmäßig, ornamental. Aber jedes Blatt ist anders, fügt sich nicht der Wiederholbarkeit ästhetischer Vorstellungen, sondern dekonstruiert als lebendige Praxis das gleichmäßige Wiederkehren derselben Form.

Der Ethnologe Eduardo Kohn propagiert in seinem Buch „*How Forests Think*“ ein Denken in Bildern.²⁴ Wir betrachten Tiere und Pflanzen, weil wir so etwas über das, was über uns Menschen hinaus reicht, verstehen können: Seine ethnologische Betrachtung bedient sich verschiedener bildgebender Verfahren, von der Halluzination bis zur Photographie. Damit eröffnet Kohn einen Erfahrungshorizont für Erkenntnis, der breiter ist als soziokulturelle oder positivistische Erklärungen der Realität. Der Wald verweist auf ein „beyond“, ein Außerhalb des Menschen durch die verschiedenen Bilder, die wir uns – in Geschichten, Photographien, Zeichnungen, wissenschaftlichen Daten – machen.²⁵ So werden Medium und Praxis der Photographie als Bildermachen mit Licht sowie der technische Apparat zu einem Setting, das eine Realität sichtbar macht, die nicht nur die Realität des menschlichen Blickes ist.

Lichtperspektive nennt das B. Er positioniert die Kamera bei dieser Perspektive als ein „Gegenüber“ der Pflanze. Denn die Pflanze blickt

immer schon, indem sie sich nach dem effizientesten Lichtertrag ausrichtet. Pflanzen sehen ihr Gegenüber, wenn das bedeutet, Lichtintensität und Formen zu erkennen.²⁶ B. folgt mit seiner Kamera dieser gegenseitigen Ausrichtung und macht so das Antlitz der Pflanzen sichtbar, das sich im Zeichen einer Lichtökonomie zu erkennen gibt. Ohne Lichtökonomie keine Photosynthese. Pflanzen richten sich gegen das Licht so aus, dass sich ihre Teile effizient für das Wachstum und das Überleben positionieren. Sie nehmen Raum ein und konstituieren eine Oberfläche. So durchmessen Pflanze und Kamera auf einer Mittelachse den Lichtraum. Der *zugeneigte* Blick entlang der „Lichtperspektive“ findet und erkennt das Antlitz der Pflanze.²⁷ Sie stellt sich vor und tritt in einen Dialog mit der Kamera. Das Porträt ist das Ergebnis dieses Dialogs zugeneigten Sehens. Dieses Sehen ist für B. ein Berühren ohne zu Berühren. Es erlaubt die wiederholte Betrachtung des Antlitzes und das Einüben des zugeneigten Blicks.

Im Antlitz präsentiert sich der Andere, wie Emmanuel Lévinas schreibt.²⁸ Doch die Pflanze ist kulturgeschichtlich das Mehr-als-Andere und sie ist auch evolutionär anders.²⁹ Pflanzen sind anders aufgebaut als Tiere und Menschen, die visuell unterscheidbare Körperteile haben, ein Gesicht mit zwei Augen und Ohren zum Beispiel.³⁰ Diese Merkmale, so haben wir es jedenfalls soziokulturell gelernt, erlauben es, Tiere mittels ihrer „Gesichter“ als Individuen zu erkennen. Das menschliche Gesicht dient dabei als Ausgangspunkt: „Ein

Gesicht sagt auf einen Blick, mit wem man es zu tun hat, aber es sagt es so, dass man es nur schwer in Aussagen fassen kann, und es sagt immer noch etwas anderes, als man in Aussagen fassen kann.³¹

Trotzdem sind uns Pflanzen physisch und genetisch nahe.³² Diese radikale Ähnlichkeit in der Differenz macht Pflanzen und damit ihr Antlitz so besonders. Durch das Photographieren von Pflanzen im Zeichen des Portraits verwandelt sich der Andere in das Andere.³³ Das Portrait erlaubt es, die Differenzen zu „übersehen“. Der zugeneigte Blick übersieht die Differenz. Weil Pflanzen seriell aufgebaut sind,³⁴ wirken sie auf eine andere Art und Weise individuell. Sie zeigen ihr Antlitz durch eine Mannigfaltigkeit, die sich gemeinsam zum Licht ausrichtet, aber einzigartig ist. Ihr Antlitz ist ihrer positiven Phototrophie geschuldet, das heißt ihrer Oberfläche, die sich zum Licht ausrichtet. Der Phototropismus der Pflanze,³⁵ die Bewegung hin zum Licht, basiert auf ihrer Sehfähigkeit. Die Pflanze blickt zuerst. Sie blickt uns immer schon an.

Pflanze und Photographie speichern denselben Stand der Sonne. Und was die Pflanze in Zucker umwandelt, verwandelt die Kamera in einen druckbaren Abzug des Portraits der Pflanze. Chemische Prozesse bestimmen also die analoge Bildwerdung des Antlitzes entlang der Lichtperspektive und mit der Lichtökonomie.

Be-Lichtung also ist in diesem besonderen Fall nicht nur eine Frage der Zeit als Belichtungszeit. B. stellt die Kamera bei meteorologisch günstigen Bedingungen am frühen Morgen auf. Direktes

Sonnenlicht und direkte Sonneneinstrahlung gilt es zu vermeiden. Die Bilder entstehen zwischen Nacht und Tag, im Dämmerlicht vor Sonnenaufgang oder bei einer möglichst geschlossenen Wolkendecke mit einer Belichtungszeit von einer bis acht Sekunden. Das Ziel ist ein weiches, jedoch das gesamte Lichtspektrum umfassendes Schattenspiel beim Photographieren. Die Übergänge von „sehr dunkel“ zu „sehr hell“ werden nie „hart“ und lassen so die Bildsubstanz (Farbe, Form, Raum, Detail) hervortreten.

Zentral hierfür ist die Mattscheibe der Großbildkamera SINAR 8x10 Inch (20,3x25,4 cm). Mit dieser lässt sich erst die Ein- und Ausrichtung der Kamera für das Bild bestimmen. Sie dient als bewegliche „Leinwand“. Diese wird so lange bewegt, bis sich Objektiv und Lichtachse in der Lichtperspektive der Pflanze befinden. Diese technische Bewegung findet im Dunkelraum unter einem Kameratuch statt.

Dabei spielen Lichtqualität und -quantität eine für die Pflanze wie für die Kamera entscheidende Rolle. Für die Kamera bedingen Lichtqualität und -quantität die Dauer der Verschlusszeit. Die Pflanzen dagegen bewegen sich natürlicherweise entlang des Lichts. Diese Bewegung ist aber im Vergleich zur menschlichen Bewegung so verlangsamt, dass man die Kamera darauf einstellen kann. Beide – Pflanze und Kamera – begegnen sich in einer für den Menschen (als das nomadische Tier)³⁶ verlangsamt, gleichsam stillgestellten Bewegung.

Vilém Flusser erklärt, wir sollen uns einen Zeitrafferfilm anschauen, wollten wir die Perspektive der Pflanzen einnehmen:³⁷ „Seltsam“ fährt er fort, „dass nicht einmal die Radikalsten unter den Ökologen den Pflanzenstandpunkt einzunehmen versuchen. Auch sie lassen die Pflanzen nicht zu Wort kommen, sondern reden über sie, wie eben Menschen reden.“³⁸ B.s Pflanzenportraits zeigen nicht nur, was Flusser das „Wesentliche (das ‚eidos‘) des Pflanzenlebens“ nennt, sondern das Unwesentliche, das Antlitz – es ist gerade dieses Un-Wesen der Pflanze, das ein „vegetarisches Denken“³⁹ mit dem Denken des Anderen verbindet. Während Ersteres, wie Flusser schreibt, uns „Distanz zu uns selbst“ bringt, zwingt uns das Antlitz, unsere Sehgewohnheiten zu hinterfragen.

Während Flusser also auf den „logos“, auf das Miteinander-Reden zwischen Menschen und Pflanzen zielt,⁴⁰ zielen B.s Photographien auf das Sehen, mithin den zugeneigten Blick. Wir reden nicht mit Pflanzen, so Flusser, weil sie uns zu langsam „reden“, wobei Wachstum als Kommunikation verstanden wird. Gleiches gilt für das Bild. Wir sehen die Pflanze nicht wachsen, sie wächst für das Bild zu langsam. Aber genau deshalb ist das Photo exakt. Es ist exakt in seiner Verlangsamung des Langsamen bis zum Stillstand, sodass das pflanzliche Portrait erscheinen kann. Menschen und Tiere halten nicht still für das Antlitz, Pflanzen schon.

So wohnt den Photographien eine Lebendigkeit

inne, die spezifisch vegetativ ist. Die Photographien spielen mit der anthropozentrischen Vorstellung von der unbelebten Natur als unbewegliche Pflanzenwelt. Aber die photographierte Pflanze ist in Bewegung. Sie teilt die Lichtperspektive als Linie und Achse dieser Bewegung mit der Kamera. Diese Bewegung ist aber nicht einfach eine Bewegung hin zur Sonne. Dieses Hegel'sche Paradigma, dass sich alle Lebewesen mit dem Haupt der Sonne zuwenden,⁴¹ haben Jacques Derrida und Luce Irigaray den philosophisch-maskulinen Heliozentrismus und Heliotropismus genannt.⁴²

B.s Photographien zeigen eben nicht den Drang zur Sonne oder analog zum menschlichen Kopf Blütenstände, sondern vegetative Oberflächen, die durch ihre Mannigfaltigkeit die Serialität des Ornaments dekonstruieren. Die Bilder zeigen nicht sich wiederholende Blätter, sondern eine Vielheit an Blättern und Nadeln in verschiedenen Stellungen, die zwar der Lichtökonomie folgen, aber nicht einer kapitalistischen Logik der maximierten Effizienz. Ganz im Gegenteil sehen wir Blätter, die andere Funktionen übernehmen, wir sehen eine soziale, kommunikative Pflanzenoberfläche, und damit ein Bild mit eigener Tiefe.

B.s Methode liegt quer zur heliozentrischen Ideologie idealistischer Philosophie und Ästhetik. Lichtmaximierung ist nicht das Ziel, ebenso wenig wie eine hierarchische Orientierung an der Sonne. Nicht die Sonne als Fixpunkt, sondern Diffusion und Ausbreitung von Licht machen das Bild. Die Lichtverteilung anstelle der Lichtkonzentration

macht den Unterschied, nicht nur phototechnisch, sondern auch phänomenologisch: Wo die Sonne direkt strahlen würde, wäre nichts zu erkennen. Der Erkenntnisgewinn des Heliozentrismus steht auf dem Spiel. Ihm setzt B. eine Ästhetik der Lichtperspektive entgegen, die auf Dialog statt auf Monolog aus ist. Und zwar weil Pflanzen nie nur eins (im Sinne von Individuum) sind, und das Licht hier auch nicht als einzelner Lichtstrahl zu verstehen ist. Die Sonne dagegen ist das Zeichen des Absoluten, des Einen. Die Pflanze ist das Viele.

3.

Das Bild als Portrait Es geht bei B. auch um das „Augen-Licht“, das er in Beziehung zum Vegetativen, Technologischen und Humanimalen setzt. „Sehen“ kommt dreimal unterschiedlich vor: Als Sehen der Kamera, der Pflanze und des Menschen. Alle drei „Sehweisen“ sind abhängig vom Licht. Das Licht ist – seit Platon – die Voraussetzung für alles Seiende.⁴³ Das Licht konstituiert mit Linie und Fläche ein „es gibt.“⁴⁴

Ein solches „es gibt“ heißt Antlitz und das Andere (nicht der Andere) zeigt sich im Portrait. Diese Portraits aber haben kein Zentrum. Die Pflanzen strahlen im doppelten Sinne aus: einmal materiell physisch als Wachstum (auch zeitlich und räumlich über das Bild hinaus) und einmal im Sinne der Lichtökonomie als Negativ zu den einfallenden Lichtstrahlen. Was die Kamera für die Pflanzen ist, ist die Pflanze für das Licht – ihr Negativ zum

passenden Positiv. Und wir? Wir nehmen einmal die Position des Hauptlichts und der Kamera ein, um von der Pflanze gesehen zu werden. B. bringt uns in die Position, mit der Pflanze Blicke auszutauschen. Wir müssen uns anschauen lassen, wie wir die Pflanze betrachten.

Ein voyeuristischer männlicher, wissenschaftlicher und objektivierender „gaze“ tritt zurück.⁴⁵ Stattdessen ermöglicht B. es uns, dem Blick der Pflanzen zu begegnen. Genau diese ökologische Perspektive macht die Bilder in ihrer Ästhetik auch politisch. Sie handeln von einer nicht ausbeutenden Ökonomie, der Lichtökonomie, und einer Ästhetik, der nicht das retuschierte Gesicht der Werbung eingeschrieben ist, sondern die Mannigfaltigkeit des Nicht-Gesichts: An die Stelle des Selfies tritt im Sinne von Lévinas das Antlitz des Anderen, als ethische Aufforderung, uns den Blicken der nicht menschlichen Mitbewohner*innen dieses Planeten zu stellen.

Jeremy Benthams berühmte Frage „Can they suffer?“, welche die Tierethik begründet, hat in der Debatte zwischen Derrida und Lévinas nicht zum Antlitz des Tieres geführt.⁴⁶ Lévinas gibt schlicht keine Antwort, ob Tiere ein Antlitz haben können. Noch unwahrscheinlicher scheint demnach das Antlitz der Pflanzen, weil sie vom Gebot „Du sollst nicht töten“ ausgenommen seien.⁴⁷ Auf der individuellen Ebene scheint die Tötbarkeit pflanzlichen Lebens keine Rolle zu spielen, in einer ökologischen Dimension dagegen schon. Wenn Pflanzen unseren Lebensraum konstituieren, sie

ohne uns, wir aber nicht ohne sie leben können, so bedarf es einer ethischen Vorstellung von Pflanzen. Sie anzuschauen, ihnen als Gegenüber / als Andere zu begegnen, eröffnet die Möglichkeit ökologischer Response - abilität.⁴⁸

Das Wiedererkennen der Pflanze bedarf neuer Sehgewohnheiten. Wie lassen sich Umwelt-Ästhetiken neu denken?⁴⁹ Slavoj Žižek formuliert radikal, dass wir uns endlich von der Romantisierung der Natur verabschieden sollten, um uns klarzumachen, dass auch eine ökologische Perspektive auf die Natur, auf Pflanzen, immer nur einem Anthropozentrismus dient.⁵⁰

B.s Photographien aber in ihrer Relation zwischen Technik und Vegetabilem, die sich in der Praxis der Photosynthese verschränken, sind nicht schöne grüne Bilder, sondern zeigen im Portrait der Pflanze ihr „plant-being“, ihr Pflanze-Sein. Die Darstellung erinnert uns an Lebensweisen, die langsam, responsiv, dezentralisiert und mannigfaltig seien. Gleichzeitig erlaubt uns das Betrachten dieser Bilder, selbst Pflanze zu werden. Im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari bedeutet Pflanze - Werden nicht, sich einem mimetischen Spiel hinzugeben, sondern die Lebensweisen der Pflanzen zu verstehen, und unter Umständen zu adaptieren, mithin teilzunehmen an dieser langsamen, responsiven, dezentralisierten, mannigfaltigen Lebensweise mit ihrer eigenen Ökonomie, Wahrnehmung, Subjektivität und Identität.

Mehr noch: Mit Aloï ließe sich hier auch im Anschluss an dieses ästhetische Pflanze-Werden der

Betrachtenden von einer Politisierung durch die Pflanze sprechen; denn Pflanzen sind Agenten politischen Widerstands, die sich auszeichnen durch ihre Stärke, Widerständigkeit und Anpassungsfähigkeit, wohingegen unsere kapitalistische Postmoderne das genaue Gegenteil darstellt.⁵¹ Aloi zielt auf die genuine antikapitalistische Lebensweise der Pflanze. Damit dekonstruiert das Antlitz der Pflanze auch das narzisstische Konzept des Portraits, das zumeist menschliche Subjekte in ihrer vollen Blüte zeigen soll.

Ferner sind Pflanzen nicht einfach nur Bildsujets in dem Sinne, dass sie epistemisch Wissen illustrieren, ästhetisch das Schöne produzieren oder Erhabenes aktivieren. Sie sind weder nur Nahrungsmittel, noch nur ästhetischer Genuss,⁵² sondern Entitäten, deren Eigensinn sich nicht in den Formen der für Menschen gemachten Kunst und des Konsums erschöpft.

Transzendieren Pflanzen die menschlichen Konzepte von Bild, Portrait und ästhetischem Wohlgefallen, weil sie das Andere sind? Nicht das Bild, sondern die Pflanze ist transzendent. Nicht das Bild überschreitet unsere Wahrnehmung, die Pflanze tut dies, da ihre Wahrnehmung durch die Lichtperspektive eine andere ist. Das Bild wird zur Immanenzebene für das Wesen der Pflanze. So vermittelt das Bild zwischen Transzendenz und Immanenz, zwischen den Wahrnehmungsebenen von Mensch und Pflanze. Nur ein zugeneigter Blick eröffnet eine politisierte Wahrnehmung der Pflanze, ein transzendentes Schauen im Zeichen einer

Ökologie und im Kontext einer vegetativen Solidarität mit Pflanzen.

Und diese Solidarität kommt dort zum Ausdruck, wo sich in der Lichtperspektive das Antlitz der Pflanze mit dem technischen Apparat und dem menschlichen Blick koppelt und sie eine Gemeinschaft bilden. Der Blick ist kein mächtiger, alles sehender und identifizierender Blick mehr. Er ist ganz im Gegenteil von der Perspektive der Pflanze geleitet. Und weil die Pflanzen immer schon viele und nicht nur eine sind, ist auch die Auswahl des Bildausschnitts kein Eingriff im Sinne einer souveränen Geste der Künstler:innenhand, sondern vielmehr ein Sich-Einlassen auf die Dekonstruktion des seriellen Blicks, der immer nur das Gleiche sich wiederholend erblickt oder höchstens ein sich wiederholendes Muster.

Aber die Blätter und Nadeln sind kein Muster, sondern Singularitäten, die zusammen eine andere Form der Identität, der Gesellschaft formieren, die heute auch Gegenstand der Pflanzensoziologie sind. Der Bildausschnitt schneidet oder beschneidet nun nicht mehr. Das Photographieren adaptiert die Gesten eines Gärtners/einer Gärtnerin und bekommt somit die Konnotation einer Sorge um die Pflanze. Der Gärtner/die Gärtnerin beschneidet, weil er/sie sich um die Pflanze kümmert. Ebenso kümmert sich B. um die Pflanze, wenn er den Bildausschnitt wählt. Im Sinne von Derridas *Passe-Partout* bekommen der Bildausschnitt und der Rahmen erst durch die Pflanze als zu portraitierendes Sujet einen neuen Gehalt. Der Bildausschnitt

und damit auch die Auswahl des Bildausschnitts stehen im Spannungsverhältnis zum Portrait und zum Antlitz der Pflanze. Das Ausschneiden, Ausschneiden, das Einrahmen grenzen die Pflanze nur scheinbar ein.

Pflanzen so dargestellt, sind immer schon diesseits und jenseits des Bildes. Sie bilden Oberflächen, die wiederum Tiefen haben, und Tiefen, die wiederum Oberflächen bilden. Einen Ausschnitt wählen heißt dann nicht mehr, beschneiden, was zu sehen ist, weil auch Pflanzen beschnitten nicht plötzlich ihr Pflanze-Sein verlieren.⁵³ Sie bleiben diese oder jene Pflanze, auch wenn sie bis zur Unkenntlichkeit zerschnitten wurden. Nun sind B.s Bilder aber keine Verschnitte, sondern der Praxis des floristischen Zuschnitts und Rückschnitts enthoben. B. beschneidet nur das technische Bild, die Pflanze aber wächst im Imaginären, über den Rand des Passe-Partouts weiter.

Die Wahrheit der Pflanze liegt jenseits wie diesseits des Bildes. Wird dadurch der Bildausschnitt unerheblich? Ist es egal, welchen Ausschnitt B. zeigt? Ja und nein. Ja, weil die Lichtperspektive das Antlitz der Pflanze freigibt, und sobald die Kamera diesen Winkel übernimmt, zeigt das Bild auch das Antlitz der Pflanze. Nein, weil der Ausschnitt für die Betrachtenden ist und nicht für die Pflanze: Die Rahmung macht uns das Pflanze-Sein zugänglich. Die Photographie zeigt sich hier von ihrer stärksten Seite, als eine Praxis des Zugänglich- und nicht nur des Sichtbarmachens des Anderen. Der Schamane, so heißt es,

konstituiert seine Subjektivität mithilfe der Pflanzen. Und weil diese grünen Lebewesen diesen Planeten für uns erst bewohnbar gemacht haben, sollten auch wir unsere Subjektivität an ihnen orientieren und ein bisschen wie die Pflanzen werden, die wir zu selten ansehen.

1. Benannt nach Heinrich Christian Funck (1771–1839) bzw. Nicolaus Thomas Host (1761–1834).
2. Stefano Mancuso/Alessandra Viola: Die Intelligenz der Pflanzen. München 2015, S. 39.
3. Aristoteles: Über die Seele [lat. De anima]. In Aristoteles: Philosophische Schriften, Bd. 6. Hamburg 1995.
4. Charles Ryan: Writing the Lives of Plants. *Phytography and the Botanical Imagination*. In: *Auto/Biography Studies*, 35(1) 2020.
5. Vgl. Giovanni Aloï: Introduction. Why look at Plants? In: ders.: *Why look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Leiden/London 2019, S. 14ff.
6. Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*. Frankfurt a. M. 2007.
7. Carol Armstrong: Cameraless. From Natural Illustrations and Nature Prints to Manual and Photogenic Drawings and Other Botanographs. In: Carol Armstrong/Catherine de Zegher (Hg.): *Ocean Flowers: Impressions from Nature*. Princeton 2004, S. 87–165.
8. Aloï 2019, S. 20.
9. Daston/Galison 2007 und Aloï 2019, S. 24.
10. Vgl. Aloï 2019, S. 28
11. Vgl. Carl von Linné: *Praeludia sponsaliorum plantarum 1730* und ders.: *Systema naturae*. Leiden 1735.
12. Dieses frühe Zitat aus dem Jahr 1926 ist zu einem roten Faden für O’Keeffes Kunst und Leben geworden.
13. Giovanni Aloï: *Botanical Speculation*. *Plants in Contemporary Art*. Cambridge 2018, S. XXIII.
14. Ebd., S. XXIX.
15. Ebd.
16. Aloï 2019, S. XX.
17. Mancuso/Viola 2015, S. 96ff.
18. S. 49ff.
19. Aloï 2019, S. XX.: „At stake is the opportunity to understand plants as integral, coexisting actants that play defining roles in the functioning of ecosystems on this planet. What we look at, and how we look, constitute essential parameters in the recuperation of ‚alternative gazes‘ and the crafting of new ones – modalities of engagement that entail more than the ocular – modalities that can lead to a reontologization of the living.“
20. Alexander von Humboldt/Aimé Bonpland: *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer, auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind*. Tübingen 1807, S. 25.
21. Walter Benjamin: *Neues von Blumen*. In: ders.: *Kritiken und Rezensionen*. *Gesammelte Schriften III 1912–1940*. Frankfurt a. M. 2019, S. 151–152.
22. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 2017, S. 37.
23. Ebd., S. 35f.
24. Eduardo Kohn: *How Forests Think. Towards an Anthropology beyond the Human*. Berkeley/Los Angeles/London 2013, S. 222
25. Ebd., S. 222–224.
26. Vgl. Mancuso/Viola 2015, S. 55.

27. Das Antlitz gehört nicht dem Bild und nicht dem Betrachtenden. Vgl. Emmanuel Lévinas: Totalität und Endlichkeit. Versuch über Exteriorität. Freiburg i. Br. 1987, S. 283: Das Antlitz
28. Lévinas 1987, S. 292.
29. Mancuso/Viola 2015, S. 32f.
30. gl. dazu Jacques Derrida: Das Tier, das ich also bin. Wien 2010, S. 157–174, und Martin Bartelmus: Im Antlitz der Tiere lesen. In: Vittoria Borsò/Sieglinde Borvitz/Luca Viglialoro: Physiognomien des Lebens. Physiognomik im Spannungsverhältnis zwischen Biopolitik und Ästhetik. Berlin/Boston 2020, S. 91–110.
31. Werner Stegmaier: Die Zeit und die Schrift. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 21.1 (1996), S. 3–24, hier: S. 7.
32. Mancuso/Viola 2015, S. 141.
33. Stegmaier 1996, S. 15.
34. Vgl. Mancuso/Viola 2015, S. 38: „Pflanzen bestehen aus repetitiven Modulen.“
35. Ebd., S. 50f.
36. Michael Marder: Anti-Nomad. In: Deleuze Studies. 10.14 (2016), S. 496–503.
37. Vilém Flusser: Vom Pflanzenreich. In: Karola Bloch (Hg.): Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft. Nr. 21, 1987, S. 5–6, hier S. 5.
38. Ebd.
39. Ebd.
40. Ebd.
41. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Naturphilosophie. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Band II. In: ders.: Werke, Bd. 9. Frankfurt a. M. 1979, S. 411. Vgl. dazu: Michael Marder: Vegetal Anti-Metaphysics. Learning from Plants. In: Cont Philos Rev, 2011, S. 469–489, hier S. 475.
42. Die Sonne generiert die Metaphysik der abendländischen Philosophie. Vgl. z.B. Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a. M. 2013, S. 165f. Zudem kritisiert Luce Irigaray den Heliozentrismus als männliche Fantasie, sich selbst gebären zu können. Vgl. Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt a. M. 1980. Ferner Cathryn Vasseleu: Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Lévinas and Merleau Ponty. London/New York 1998, S. 7.
43. Vgl. Lévinas 1987, S. 271.
44. Ebd., S. 272.
45. Aloï 2019, S. 33.
46. Derrida 2010, S. 157ff.
47. Vgl. ebd., S. 160.
48. Vgl. Donna Haraway: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham 2016, S. 34 und 58.
49. Vgl. Timothy Morton: Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence. New York 2018.
50. Vgl. Slavoj Žižek: Ecology without Nature. Conference in the University of Athens 2007 und Slavoj Žižek: Ecology. A New Opium for the Masses. Jack Tilton Gallery 2007.
51. Aloï 2018, S. XXXII f.
52. Ebd., S. XXXIII.
53. Ebd., S. 38: „Manche Pflanzen können auf 90 bis 95 Prozent ihrer Bestandteile verzichten und sich aus winzigen Überbleibseln völlig neu entwickeln.“

„ DANKE

*Achim Kukulies
Alisa Jiménez García
Ann Weitz
David Davis
Horst Wakerbarth
Jürgen Halfar
Linda Walther
Martin Bartelmus
Michael Roll
Mike Reusch
Paul Schönewald
Sabine Schall
Thomas Schütte
Ulrike Meysemeyer
Ulla Gansfort
Uschi Gaida “*

TEXT

Martin Bartelmus

DRUCK

Epson SC-P700 Series

PAPIER

*Book: Hahnemühle, Photo Rag® Book & Album, 220 g/m²
Cahier: Boesner-Skizze, 170 g/m²*

BUCHBINDEREI

Mergemeier, Ulrike Maisemayer

LABOR

*Grieger GmbH, Fine Art Druck
HSL Fachlabor GmbH*

KAMERA

Sinar (24,3x25,4cm), Plaubel (10x12cm)

OBJEKTIV

*Schneider, Kreuznach, APO Symmar, 5,6/240
Plaubel, Rodenstock, Sironar-N, 5,6/210*

FILM

Fujichrom, Provia 100F, RDP III

TRANSPORTE

*franzfreunde-Beschäftigungshilfe
Gaida-Transporte*