

Gewalt gegen Gewalt. Hermann Stamms Selbstporträts
Bilder aus der Registratur des Nachdenkens ———
Wolfgang Bock

Bericht Perseus' über die Benutzung des Spiegels »Da berichtet Perseus, am Fuße des frostigen Atlas liege ein Platz, geschützt durch eine Umwallung aus festem Gestein. An dessen Eingang hätten Zwillingsschwestern gehaust, des Phorkys Töchter, die Graien, die sich den Gebrauch eines einzigen Auges geteilt hätten. Das habe er ihnen behende und listig entwendet, indem er die Hand hinhielt, als es eine der anderen reichen wollte. Darauf sei er durch ganz entlegene, weglose, von wüsten Wäldern starrende Klüfte zur Behausung der Gorgonen gelangt und habe allenthalben auf den Feldern und an den Pfaden Steinbilder von Menschen und wilden Tieren gesehen, die durch den Anblick der Medusa aus Lebewesen in harten Fels verwandelt worden waren. Er selbst jedoch habe nur im spiegelnden Erz des Schildes, den er mit der Linken hielt, die Gestalt der schrecklichen Medusa erblickt und habe, während tiefer Schlaf die Schlangen und sie selbst umfangen hielt, ihr das Haupt vom Rumpf getrennt. Da sei der flüchtige Pegasus mit seinen Flügeln samt seinem Bruder Chrysaor aus dem Blut der Mutter entstanden.«¹

1 OVID: *Metamorphosen*. In Prosa neu übersetzt von Gerhard Fink, Frankfurt/M., 1992, S. 109.

2 ROBERT VON RANKE-GRAVES: *Griechische Mythologie – Quellen und Deutung*. Reinbek, 1987. S. 216.

3 Im weiteren Verlauf der Geschichte besiegt Perseus viele Gegner mit eigener Kraft, die er aber in Notsituationen mit der Kraft des Ungeheures verstärken muss: »In dem Kampfe, der folgte, erschlug Perseus viele seiner Gegner. Da er aber einer vielfachen Überzahl gegenüberstand, war er gezwungen, das Haupt der Gorgo von seinem Korallenbette zu holen und die übrigen zweihundert zu Stein zu verwandeln.« (RANKE-GRAVES: *Mythologie*. a. a. O. S. 217).

Der griechische Held Perseus hat eine Reihe von Abenteuern zu bestehen. Unter anderem kämpft er mit der schlangenhaarigen Medusa. Deren Blick droht alles zu versteinern, was direkt unter ihre Augen gerät. Um sie zu besiegen, greift Perseus im Mythos zu einer List. Er lässt sich von Athene eine diamantene Sichel und einen glanzpolierten Schild geben. Diesen hält er vor sich und in ihm vermag er das gespiegelte Bild des Ungeheuers nun in seinem Rücken zu betrachten, ohne selbst seinem Zauber unterworfen zu sein: »Er ließ seine Augen nicht vom Spiegelbild in seinem Schild, Athene führte seine Hand, und er schlug mit einem Streich seiner Sichel das Haupt der Medusa ab« – heißt es bei Robert von Ranke-Graves.² Auf diese Weise gelingt es Perseus, die Gefahr zu besiegen und das Ungeheuer zu töten. Der inverse Augenraum wird zum neuen Körperraum, der Spiegel dient ihm zur Orientierung in einer mythischen Welt, in der Blicke zu töten vermögen. Perseus macht sich die Umkehrung des Lichtweges zunutze, sein Kampf ist eine ›gelungene Spiegelfechterei‹, in der die verkehrte Welt des Spiegels benutzt wird, um die verkehrte Welt des Mythos zu besiegen. Auch in seinen späteren Kämpfen scheut sich Perseus nicht, das abgeschlagene Haupt der Medusa zu benutzen, um seine anderen Gegner zu versteinern. Er verwendet die Waffen des Mythos gegen den Mythos.³

Die Medien als Schutzspiegel Der Gebrauch, den der antike Perseus von seinem Schild macht, weist voraus auf die Möglichkeiten der technischen Reproduktionsmedien. Die Medien sind Spiegel der empirischen Welt und doch mehr als ihre Spiegel. Sie entwerfen Räume, die mit der abgebildeten Welt zu tun haben, die diese aber auch auf andere Weise abbilden, als sie bloß zu wiederholen. Medien komprimieren, verfremden, fassen zusammen und zeigen etwas, das man sonst nicht sieht. Die Fotografie versteinert selbst die Dinge, indem sie sie auf die Platte bannt; die Betrachtung dieser versteinerten Welt aber hilft, diese Versteinierung zu erkennen und die Dinge damit auch von ihrer Dinglichkeit zu erlösen, indem sie sich einer neuen Betrachtungsweise öffnen. Es handelt sich nicht mehr um die alten Dinge; sie erscheinen in einem neuen Zusammenhang, der es erlaubt, sie nun ungefährdet vom Augenblick ihrer Aufnahme zu betrachten. Durch die Darstellungsform kehrt auch eine gewisse Ruhe im Betrachter ein. Sie eröffnet einen Reflektionsraum, in dem nun die Gegenstände auf andere Weise gesehen werden können. Diese neue Sicht verändert dann wiederum ihren dinglichen Charakter.

Medien sind in diesem Sinne reflektierende Schutzschilde gegen eine übermächtig werdende Welt, die das Subjekt im Unmittelbaren zu erdrücken droht. Im Spiegel erhält es sich seine eigenen Zeiten und Räume.

Abstand: Nahbereich Seit fünfundzwanzig Jahren fotografiert Hermann Stamm sich immer wieder selbst aus der Perspektive des Perseus, der in seinen Schild blickt und die Welt hinter sich betrachtet. Stamm hält die Kamera in Armeslänge vor sich, richtet sie grob nach dem Bild aus, das er von der sich im Fischaug des Objektivs spiegelnden Welt hinter ihm gewinnen kann, und drückt ab. Eine in die Tausende gehende Sammlung verschiedener Bilder – alle schwarzweiß, im Format 24 × 30 Zentimeter – ist dabei entstanden: Wir sehen den Fotografen vor der geschliffenen Berliner Mauer, vor dem noch stehenden World Trade Center in New York, neben einer Napoleonbüste in Amiens oder am Golf von Neapel: »Da ist das Meer«, kommentiert Stamm, »da, das Boot, das versinkt. Das liebe ich. Immer wieder das Meer. Jedes Jahr mache ich mindestens ein Bild vom Meer.«

Es gibt andere Fotografen, die ähnliche Projekte verfolgen. Da wird ein Pärchen Plastikpinguine vor alle möglichen Weltkulissen getragen und fotografiert; da lichten sich Spaßvögel mit Prominenten in intimen Positionen ab oder kopieren sich Künstler in historische Bilder und vor fremde Kulissen. Stamms Bilder aber besitzen gegenüber diesen Versuchen den Vorteil einer großen Radikalität. Indem er sich zeigt, immer wieder sich selbst, macht er klar, dass es keine andere Sichtweise der



*Das Grab, Amiens, 2000,
24 × 30 cm*



*Das Wrack, Lanzarote,
1997, 24 × 30 cm*



*Der Flug, Köln-Bonn, 2001,
24 × 30 cm*



1. Mai, Berlin, 1986,
24 × 30 cm



Das Meer, Bordeaux, 1987,
24 × 30 cm



Der Astronaut, München,
1995, 24 × 30 cm



Das Gymnasium, Erfurt,
2002, 24 × 30 cm



Die Genickschußanlage,
Buchenwald, 1994,
24 × 30 cm

Welt – sei diese dokumentierend oder offen subjektiver Natur – gibt als eine, die das Subjekt ernst nimmt, und aufgrund dessen nur an ihm vorbei oder durch es hindurch die Welt zu sehen vermag. Der ›Fotograf im Bild‹ ist der paradoxe, aber konsequente Garant für eine andere Sicht auf die Dinge hinter ihm. Stamm räumt mit der alten Vorstellung auf, dass in der Fotografie ›die Sache selbst‹ zu Wort käme. Er verdoppelt die Subjektivität des Fotografen, der nicht allein in der Bildgestaltung anwesend ist, sondern an dem nun auch ›im Bild‹ kaum vorbei zu sehen ist. Damit macht er ein Moment der Fotografietechnologie wieder rückgängig, das Bert Brecht als dessen ›Apparatfreiheit‹ bestimmt hatte – auf dem Kamerabild sind keine Spuren des Fotografen zu sehen. Mit diesem ›Realismus‹ aber erzeugt das fotografierte Bild zugleich die ›Illusion von Objektivität‹, von der wir heute umgeben sind und die sich mit der digitalen Fotografie anschickt, die empirische Welt zu ersetzen.

Stamms Bilder machen diese Illusion wieder rückgängig. Sie machen die Bedingungen der fotografischen Bildgewinnung deutlich. Man erkennt nun umgekehrt: Der Fotograf ist auch dort im Bild, wo er sich nicht selbst abbildet. Das macht unmissverständlich klar, dass Fotografien in einem Feld von objektiven optische Gesetzmäßigkeiten und zugleich dem subjektiven Gebrauch des Blicks angesiedelt sind. Nachdem Eugène Atget auf seinen Parisaufnahmen aus der Zeit um die Jahrhundertwende menschlere Straßen zeigt, gibt uns Stamm nun Bilder, auf denen das Subjekt immer im Bild ist. Das wirkt nach. Wir werden lange Zeit auch keine anderen Fotografien mehr betrachten können, ohne auf ihnen gleichsam instinktiv einen Hermann Stamm zu suchen.

Das beschädigte Subjekt Stamms Bilder zerfallen in einen Nah- und in einen Fernbereich. Ersterer formiert sich zwischen den Händen, den Armen und dem Gesicht des Fotografen. Auffällig ist zunächst, das nur in wenigen Fällen gelächelt wird. Zuweilen glauben wir sogar Tränen zu erkennen. Wir lesen die Gesichter Stamms – junge und erwachsene, erkennen Entwicklungen und Rückbildungen, vergleichen Haarschnitte und sehen Ohren und Falten wachsen. Insbesondere die Linien der Nase zeigen sich überdeutlich, dazu die Entwicklung der Zornesfalten, der oftmals heruntergezogenen Mundwinkel. Hier würde derjenige fündig, der *Bo-shin*, die chinesische Kunst des Gesichtslesen beherrschte und Äußerlichkeiten mit inneren Organen in Beziehung zu setzen wüsste, oder der einfach nur als westlicher Arzt den Ausdruck der Krankheiten des Körpers im Gesicht ablesen könnte.

Aber Stamm geht es nicht um individuelle Pathologien. Er spielt vielmehr mit dem ›Passbild als Identitätsgehäuse‹. Biometrische Daten



werden dort nicht benötigt, wo er sich *offen zur Schau* stellt. Unmissverständlich erkennt man, dass die Identität, die das Passbild geben soll, bis heute mit der Physiognomielehre eines Lavaters verwandt ist. Diese lässt sich unter dem Stichwort des ›Stigmas‹ zusammenfassen. Der Mensch soll so sein, wie er aussieht. Die ›morphé‹, die äußerliche Gestalt, soll zählen. Das drängt zu einer neuen Eugenik. Das gilt heute, im Zeitalter der korrigierten Nasen und Lippen, der aufgeblähten Brüste und verlängerten Penisse umso mehr.

Das World Trade Center,
New York, 1983,
24 × 30 cm

Stamm präsentiert dagegen sein Gesicht offen, wie es ist. Er zeigt, dass er da war. Übergroß beweist er, dass er sich an dem bestimmten Ort aufgehalten hat. Kopf und Schultern verdecken die dahinter liegenden Objekte, mühsam muss man an der Figur vorbei schauen, um sie im Hintergrund zu erkennen. Stamms Gesicht arbeitet dabei wie ein Filter, durch den die Objekte abgedämpft werden. Sein Gesicht wird zur Uhr, zum Zifferblatt, das im Englischen ›face‹ heißt, Nase, Ohren und Mund zu dessen Zeigern. Zeit gerinnt in den Falten.

Schrecken und Mortifikation Aber das abgebildete Gesicht ist oft genug auch ein solches des Schreckens, wie die Vorform einer ›facies hippocratica‹. Die aufgerissenen Augen Stamms verweisen auf den ›Schock‹, den

die Fotografie auch einhundertzweizehzig Jahre nach ihrer Erfindung immer noch auslöst. Fotografiert zu werden ist kein Akt der Gewaltlosigkeit. Die Leichtigkeit des Knipsens täuscht über die Schwere des Abbildungsaktes hinweg. Stamm macht sich darüber keine Illusionen und das ist zu sehen. Ihm stehen Schock und Schrecken, zuweilen aber auch eine Hilflosigkeit ins Gesicht geschrieben. Seine aufgerissenen Augen reden von der versteinernen Stillstellung der Zeit durch das fotografische Bild. Der Chronist berichtet über Ereignisse; der fotografische Chronist stellt sie in der Darstellung zugleich still und versteinert sie.

In der Betrachtung aber erwacht die Welt zu neuem, zweitem Leben. Die Dinge überleben auf Stamms Bildern ihre fotografische ›Mortifikation‹. Darin verbirgt sich ein besonderer Umgang mit der Gewalt des Mediums, die diejenige der Welt widerspiegelt. Stamm lenkt diese Gewalt auf sich, indem er sich aufnimmt, um die lebendige Person, die altert, mit ihrem toten Abdruck zu konfrontieren, der selbst in seiner konservierten Form seltsam jung bleibt. Dieselbe Gewalt wird aber auch auf die Objekte des Hintergrunds geleitet.



Das Tor, Köln-Brühl,
1988, 24 × 30 cm

Das Dokumentarische Das dokumentarische Moment von Stamms Bildern liegt in dem ›Spannungsfeld‹ von Vordergrund und Hintergrund. Die Welt erscheint als Spuren und Reste eines kompletten Bildes an den Armen und am Kopf des Fotografen vorbei hervor. Wir kennen den kleinen Menschen, der neben dem Eiffelturm aufgenommen wird, um zu beweisen: »Ich war hier!« und um die Größenverhältnisse klarzumachen. Der Effekt macht die eigenen Fotografien des Objektes reizvoller, obwohl es Hunderte von Postkarten davon gibt.

Der Kopf und der Rumpf Stamms aber geraten in diesem Zusammenhang zu einer paradoxen gigantischen Maßstabsfigur, die zugleich das Riesenhafte des Subjekts transzendiert. Die scheinbar hypertrophe Bedeutung des Subjekts schrumpft in Wirklichkeit im Verhältnis seiner dargestellten Größe. Das deutet darauf hin, dass nicht nur das subjektive Moment auch im Zeitalter der endemischen Verbreitung von digitalen Kameras und Camcordern sehr wohl in der Lage ist, dem Menschen den Blick auf die Welt zu ›verstellen‹. Er sieht gleichsam nichts außer sich selbst. Auch das sagen die Fotos Hermann Stamms: Er zeigt, dass die vielleicht einzig legitime Form der Darstellung der Welt eine solche ist, die die Dingwelt im Rückspiegel reflektierend dokumentiert.

Ein Chronist der Zeit im Rückspiegel In diesem Sinne ist Stamm ein Chronist der Zeit im Rückspiegel. Stamm präsentiert bestimmte Szenarien. Man kann sie verschieden anordnen: Zufällig, als Bilder einer be-



stimmten Szenerie, als chronologisch ablaufende Form. Jeweils sagen sie jenes ›So ist es gewesen‹, das für Roland Barthes auf die Dinge hinter ihren Zeichen verweist. Ich bevorzuge die zufällige Reihung. In dieser wird die Abbildungsform am deutlichsten, weil sie sich nicht an falsche Ordnungskategorien klammert.

Die Katakomben, Paris,
1999, 24 × 30 cm

Auf diese Weise entstehen narrative Mikrostudien, lauter Bilder, die für sich kleine Geschichten erzählen. So sieht man Stamm in mittleren Jahren vor dem Grab von Jules Verne, das eine skurrile Jugendstilfigur schmückt, vor dem falschen Gartenhaus Goethes zum Kulturjahr 1999 in Weimar und vor der Truppenparade in Berlin. Wiederum als älterer Mensch steht er in der Picardie vor Ahnentafeln mit den Namen von Gefallenen aus dem Ersten Weltkrieg, dann im ›Dinopark‹, im Vergnügungspark *Phantasialand* bei Köln, vor der Kulisse der Küste in Taormina, Sizilien. Dann wieder unter dem Stahlskelett des Eiffelturms, am ›Westwall‹ der französischen Atlantikküste, neben einer Puppe von De Gaulle bei Madame Tussaut. Schließlich erkennt man hinter ihm den ›Todesstreifen‹ der alten Grenze zur DDR.

Auf diesen Bildern ist nun die Hierarchie der abgebildeten Motive noch nicht ausgemacht. Offiziell ist vorne vorne und hinten hinten. Aber wir wissen, dass die menschlichen Augen an den Rändern schärfer



*Der Palast, Kreta, 1993,
24×30 cm*



*Der Bunker, Quiberon,
1996, 24×30 cm*



*Der Reichstag, Berlin,
1995, 24×30 cm*



*Der Absturz, Amsterdam,
1985, 24×30 cm*



*Der Kamelritt, Tunesien,
1998, 24×30 cm*

zu sehen vermögen und die Mitte gleichsam tendenziell ausblenden. Danach begehrt der Hintergrund gegen den Vordergrund auf. Die kleinen Bilder wollen sich an dem großen vorbeischieben. Stamms Bilder besitzen eine art Drift.

Der gespiegelte Urgroßvater Es wird deutlich, dass es sich bei den Selbstporträts um ein Lebensprojekt des Künstlers handelt. Er beginnt es 1978 und er wird im Jahre 2003 Bilder aus fünfundzwanzig Jahren präsentieren können. Eine Präsentation der Zeit und des Alterns zugleich.

Stamm entwickelt diesen Stil um 1976 mit einer frühen fotografischen Arbeit zu dem Brustbild des Urgroßvaters im Büro des Vaters. Das habe dort seitenverkehrt gehangen, die Brusttasche des Jacketts auf der rechten Seite. Nachfragen bei der damals noch lebenden Fotografin des Porträts im Ort ergaben die Vorliebe, den Kunden seitenverkehrte Bilder zu präsentieren, da sie sich auf diesen ›wie im Spiegel‹ hätten sehen können. Die Betrachtung in richtiger Perspektive dagegen sei für diese mit Irritation verbunden. Diese gängigen Verfahren der alten Fotografen brachte Stamm auf den Gedanken, dem Betrachter auch auf seinen Fotos eine gespiegelte Welt vorzuführen. In einem weiteren Schritt untersuchte er dann andere Brustbilder bedeutender Männer. Er gelangte zu einem Gestus von Wichtigkeit, in dem die aussergewöhnlichen Männer der Welt sich selbst darstellen lassen. Aber in dieser Welt war kein Platz für Hermann. Also zieht er daraus die Konsequenz und beginnt sich selbst auf eine Weise abzubilden, die den ursprünglichen Gestus der Porträts ironisiert und umkehrt.

Stamm nähert sich den Dingen mit dem Rücken – gleichsam im Krebsgang – und erwählt zudem für den Nahbereich einen organischen Abstand, den seiner Arme. Stamm schiebt seine Objekte damit aus dem mittleren Bereich hinaus an die Ränder der Mikro- und Makroperspektiven. Das Ergebnis ist der doppelte Schock des zuvor nicht gesehenen Nahbereichs, der sehr nah ist, und des zuvor unbemerkt gebliebenen Fernbereichs des Hintergrunds, der sehr fern ist.

Spiegel der Welt Diese Bilder sind Rätselbilder und Parabeln zugleich. Jedes einzelne erzählt eine Geschichte. In der Reihung, als ›revues‹, als Rückblicke, sind sie als Lebensprojekt angelegt, das an verschiedenen Stellen über das einzelne Leben hinausweist. Eine physiognomische Konsequenz sind die Bilder des Sohnes Luis, der zuweilen neben dem Kopf des Vaters auftaucht und dessen Züge ergänzen, verfremden und zugleich verallgemeinern. Einen anderen Wink aus dem jeweiligen Bild heraus bilden die ›Figuren des Hintergrundes‹, die Stamm in anschlie-



ßenden Arbeiten vergrößert, verfremdet, zum Teil mit Farbe versieht und auf eigenständige Abzüge bringt.⁴ Diese Arbeiten tragen den Titel *Ausschnitte aus der Registratur des Nachdenkens*.

Die Bilder weisen über die Chronik eines individuellen Lebens hinaus. Sie weisen aber im Medium auch wieder in dieses Leben hinein. Jedes einzelne Bild wird gleichsam zu einer erzählten Lebensgeschichte im Stile von Carl von Linné, der in seinem Buch *Nemesis Divina – Über die göttliche Gerechtigkeit* solche Lebensparabeln sammelt.⁵ Wenige Sätze umschließen dort eine einzelne Geschichte. Linné glaubt an die göttliche Gerechtigkeit, die jemandem, dem das Leben zu Beginn übel mitgespielt hatte, zumindest einen ruhigen Lebensabend bescherte. Seine Geschichten aber bewiesen ihm am Ende selbst, dass seine Annahme falsch ist. Wer arm und betrogen ist, stirbt in der Regel als solcher; wer dagegen früh betrügt, hat gute Chancen, als reicher Mann friedlich dahinzuscheiden. Man muss leider annehmen, dass Linnés Untersuchungsergebnisse auch heute noch gelten. Die Welt, so mag man daraus schließen, muss wie die des Mythos noch immer ohne göttliche Gerechtigkeit auskommen. Da mag es zunächst helfen, diesen Mangel an Gerechtigkeit abzubilden und zu dokumentieren.

Der Todesstreifen, Berlin, 1992, 24×30 cm

4 Vgl. THOMAS FRIEDRICH: ›Das geheime Leben der Kulisse. Über neuere Arbeiten von Hermann Stamm‹. In: *Visuelle Sprache – Jahrbuch der Fakultät Gestaltung Bauhaus-Universität Weimar*. Weimar, 2001, Heft 1. S. 122–125.

5 CARL VON LINNÉ: *Nemesis Divina*. Hrsg. v. Wolf Lepenies und Lars Gustafsson. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1983.

Stamms Bilder zeigen diese ungerechte Welt. Und sie zeigen seinen Versuch, diese Ungerechtigkeit zu dokumentieren. Er hält der Welt den Spiegel vor, durch den er sich und sie sehen kann, ohne an ihr zu zerbrechen, aber auch ohne etwas an ihrem Zustand zu beschönigen. Wenn es richtig ist, dass die Behandlung des Subjekts die Nagelprobe darauf abgibt, wie viel Gerechtigkeit in einer Gesellschaft herrscht, dann sind noch viele Selbstporträts notwendig, um diese Welt durch die Vorspiegelung ihrer Verhältnisse selbst in eine richtige zu verwandeln. Oder um es mit einem leicht veränderten Satz des Hamburger Kunsthistorikers Aby Warburg zu sagen: Perseus muss in jeder Epoche die Medusa erneut besiegen; dazu wird er dann den Spiegel seiner Zeit verwenden müssen.