

GUY TOSATTO Durchs Bild hindurch

Die Welt ist ein unerschöpfliches Reservoir an Bildern. Diesen Tatbestand hat die Fotografie, indem sie das Sichtbare zerschneidet, vereinzelt und fragmentiert, nur noch weiter betont und verstärkt. Desgleichen hat sie uns ermöglicht, die Welt anders zu sehen und folglich auf andere Weise zu denken. Offensichtlich hat sie eine neue Psyche herausgebildet, und zwar in einem Maße, daß wir die Wirklichkeit heute nur noch durch den Filter von Bildern wahrnehmen, die uns geprägt haben, uns beherrschen, uns heimsuchen. Die Vorstellungswelt des modernen Menschen ist aus diesen Bildern modelliert, die sich überall finden, ob in Photoalben, in Zeitschriften oder Zeitungen. All diese Bilder, harmlose oder bedeutungsschwere, schöne oder häßliche - fügen sich zu einer Konstellation zusammen, in der unsere Gedanken, unsere Träume, unsere Ängste und unsere Wünsche sich entfalten und identifizieren.

Die Fotografie hat uns ermöglicht, die Welt anders zu sehen, indem sie sie aus größerer Nähe zeigt und sie zugleich durch ein dem Verfahren selbst inhärentes Umkehrverhältnis - in die Ferne rückt. Die Welt aus größerer Nähe zu betrachten und sie gleichzeitig auf Distanz zu halten, ist tatsächlich eines der merkwürdigsten Paradoxe der Fotografie. Und damit eines der produktivsten Merkmale dieses Mediums. In den vergangenen Jahrzehnten haben sich Künstler wie Sigmar Polke oder Gerhard Richter diese Dimension zunutze gemacht, indem sie sie in eine kritische Reflexion über die Malerei und die Frage der Repräsentation mit einbezogen. Parallel dazu haben Bernd und Hilla Becher anhand desselben Paradoxes eine neue Objektivität der Fotografie definiert. Bei ihnen wird das Bild zur strikten und reinen Dokumentation des Realen. In perfekter Leugnung seines illusionistischen Charakters und mit strenger, archaischer Grandeur tritt es als letzter Zeuge einer Realität auf, die aus der industriellen Revolution hervorgegangen und nun im Verschwinden begriffen ist. Aber lag in ihrer Vorgehensweise nicht auch die Vorahnung einer anderen Revolution, die jetzt ihr Forschungsinstrument unmittelbar selbst betrifft? Also die Verheißung der technologischen Revolution und im Bereich des Bildes - jener Revolution, die durch die Digitaltechnik ausgelöst wurde. Die Studenten Bernd Bechers an der Düsseldorfer Kunstakademie, von denen die bekanntesten Andreas Gursky, Thomas Ruff und Thomas Struth sind, haben sich ja nach Arbeiten, die auf einer respektvollen Auslegung der Lehren ihres Meisters basierten, sämtlicher Ressourcen der neuen Technologie bedient, um ihre persönlichen Recherchen zu betreiben. Dies gilt auch für den um einige Jahre jüngeren Jörg Sasse, der mit seinen manipulierten Bildern heute wohl derjenige Künstler ist, der die durch den Computer hervorgerufenen Veränderungen auf dem Gebiet der Fotografie am schärfsten illustriert - egal, ob es sich um die Modifizierung des eigentlichen Bildmaterials handelt oder um den Status des Bildes wie auch um sein neues Verhältnis zur Realität und zur Zeit. Bevor Jörg Sasse 1994 dazu überging, Bilder, die weitgehend nicht von ihm selbst stammen, systematisch am Computer zu bearbeiten, hatte er etwa zehn Jahre lang nach einer äußerst kohärenten photographischen Methode gearbeitet, die seine zukünftigen Projekte in vieler Hinsicht vorwegnehmen sollte.

Die ersten Bilder, die er 1984 ausstellte, gaben bereits die Richtung vor. Auf monochromem Grund von lebhafter Farbigkeit waren ein oder mehrere Objekte nach einem sehr schlichten Arrangement inszeniert, etwa ein auf dem Kopf stehender Wasserkrug oder Büroklammern, die so angeordnet sind, daß sie wie fliegende Insekten erscheinen... Nichts weiter also als eine direkte, kalte, objektive Dokumentation banaler Objekte, die angesichts der ungewöhnlichen Situation, in der sie hier präsentiert werden, eine neue Bedeutung erhalten. Diese Fotografien, die mit äußerst sparsamen Mitteln hergestellt sind - man könnte von einem minimalen Aufwand sprechen -, lassen unter ihrer harmlosen Erscheinung gleichwohl eine ganz besondere Spannung erkennen. Denn jenseits der neuen Erscheinung, die diese Objekte aufweisen - und die im übrigen nicht ohne Humor ist -, bringen diese Bilder anscheinend vor allem den fiktionalen Charakter von Fotografie zum Ausdruck. So verstärkt der monochrome Grund die Flachheit des Photopapiers: Die Fotografie hat kein Volumen, der Eindruck von Tiefe ist nichts weiter als Illusion. Desgleichen unterstreicht die Betonung der Charakteristiken von Studioaufnahmen, wie aus Licht, Bildausschnitt und Farbkontrasten ein Bild

entsteht, das - fern jeglicher Realität - einer mentalen Konstruktion unterliegt und eine reine Fiktion darstellt. Offen zutage tritt dieser fiktionale Charakter schließlich auch durch die leichten Verschiebungen, die noch dem banalsten Objekt die Macht des Rätselhaften verleihen. Die seltsamen, irritierenden Kompositionen mit ihren grellen Farbharmonien, die ebenso schlicht sind wie hermetisch, stellen so etwas wie ein grundlegendes Anfangsgeheimnis dar und zeugen von einem geschärften, durchdringenden Blick auf die Welt.

Parallel zur Serie seiner Stilleben konzentriert sich Jörg Sasse auf »gefundene Kompositionen«, indem er bestimmte Gegenstände ablichtet, wie sie sich in Schaufenstern von Läden präsentieren. Vor Geschäften mit Nippsachen und Souvenirläden verweilend, erstellt er so - und auch dies mit ungekünstelter Ironie - ein wahres Inventar des zeitgenössischen Kitsches... Die Schaufensterserie thematisiert darüber hinaus die Frage des Filters und der Reflexion. Der Filter ist der Filter des Suchers, des Objektivs (später wird es derjenige des Computer-Bildschirms sein), die Reflexion ist die des Spiegelbilds in der Kamera. Auch hier ist die Fotografie Instrument und Gegenstand des Photographen. Indem er seine Methoden endlos reproduziert, distanziert sich der Künstler von den Bildern, die er vor uns ausbreitet: Sie sollen nicht wörtlich genommen werden.

Zur selben Zeit begann er mit einer Serie über private und öffentliche Innenräume. Diese Ansichten - Fragmente unserer täglichen Umgebung - wirken wie ein Querschnitt durch alle Schichten mittelständischen Dekors in Deutschland. Mit diesen Arbeiten unterstreicht Jörg Sasse einmal mehr sein Bemühen ums Detail, seine Aufmerksamkeit für die unwichtigen Dinge des Alltags, die - wie Freudsche Fehlleistungen - unvermutete Wahrheiten offenbaren. Durch ironische Bildausschnitte beweist er auch seine Fähigkeit, geradezu plastische Kompositionen zu schaffen, in denen die Wechselwirkung von Materialien, Formen und Farben sanfte Gegengewichte erzeugt, die den Bildinhalt oft in den Hintergrund verdrängen, wobei diesen Bildern jedoch eine klinische und bewußt »objektive« Präzision à la Becher eignet. Und schließlich gewinnt er aus seinen »eigenschaftslosen« Aufnahmen eine Poesie, die - in der Art vieler Haikus - einen unaussprechlichen Reiz besitzen und so etwas wie Zeitlosigkeit suggerieren.

Wenn Sasse in die Ecken und Winkel unserer täglichen Umwelt eintaucht, so tut er dies zwar mit dem geschärften Blick, dessen es bedarf, um auch ihre Kehrseiten ans Tageslicht zu zerren - den schlechten Geschmack, die Unangemessenheit, den Schmutz -, doch ist er dabei nie zynisch. Im Gegenteil, man spürt bei ihm eine Art Sinnenlust, ja, fast einen Jubel, mit dem er die von ihm aufgedeckten Details nach Kategorien ordnet, sei es in Badezimmern, sei es neben Jalousien oder auf den Schwellen von Haustüren. Diese Recherche, deren Motive ebenso graphisch wie ethnographisch wirken, führte Anfang der neunziger Jahre zu immer abstrakteren Bildern. Das Reale verschwindet, übrig bleiben allein die Wechselwirkungen von Formen und Farben: Wandbrett? Tapete? Schwer zu entscheiden. Die Bildausschnitte werden noch komprimierter. Die kleinen Begebenheiten des sozialen Lebens reichen offenbar nicht mehr aus, die Suche nach einer komplexeren, profunderen Realität zu animieren, nach der Realität eines Lebens, das heute mehr denn je nur noch ein Traum zu sein scheint.

1993 verlegte sich Jörg Sasse auf eine neue Arbeitsmethode. Er verabschiedete sich vom traditionellen Verfahren der Fotografie und begann mit Hilfe des Computers Bilder zu manipulieren, die nicht zwangsläufig von ihm selbst stammten. Dazu bediente er sich aus dem beträchtlichen Fundus an Amateuraufnahmen - der Bestand geht in die Tausende -, den er im Laufe der Jahre zusammengetragen hatte und der ab 1994, als er sich endgültig für das neue Verfahren entschied, zu seinem bevorzugten Arbeitsmaterial werden sollte. Die Methode, die er damals übernahm, war folgende: Nach einer kursorischen Durchsicht der von ihm archivierten Aufnahmen sonderte er eine gewisse Anzahl von ihnen aus, um sie zu digitalisieren - etwa ein Zehntel des gesichteten Materials. Diese Fotografien, die er am Computer bearbeitete, stellten gewissermaßen seine »Skizzen« dar. Sie bildeten die Grundlage einer intensiveren Recherche, die er anhand nur weniger Bilder vornahm, und diese wurden dann zu seinen »Tableaux«. Denn die Veränderung in der Methode ging mit einer deutlichen Vergrößerung der Formate und einer neuen Art von Präsentation einher. Diese Bilder, aufgezogen unter Plexiglas ohne Rahmen und umgeben von einem weißen Rand, werden in

leichtem Abstand von der Wand montiert, so daß der Eindruck entsteht, als schwämmen sie auf der Oberfläche. Die erste Arbeit, die er nach dieser neuen Technik produzierte, war a priori Teil des vorhergehenden Themas. Es handelt sich um die Ansicht eines grünen Plissévorhangs, der sich auf einem orangefarbenen Boden spiegelt. Bei der Wahl dieses Bildes muß man allerdings unweigerlich an eine bewußte Intention, ja, eine programmatische Ankündigung des Künstlers denken. Denn im Unterschied zu den früheren Serien scheint diese Arbeit - ungeachtet ihres trivialen Charakters - das Gewicht eines Geheimnisses, eines unergründlichen Mysteriums in sich zu tragen. Dieses Mysterium ist das Mysterium des Sichtbaren. Das Geheimnis ist das, was uns immer wieder entgeht, wenn wir sehen und begreifen wollen, was uns umgibt. Diese Realität ist es, die sich ständig ändert, verflüchtigt, hinter dem Schleier der Erscheinungen verschwindet. Die Wahrheit verbirgt sich stets hinter einem Vorhang. Durch den Wechsel von einer Fotografie mit »objektivem Charakter« zu Bildern, die er am Computer bearbeitet, bot sich eine neue Möglichkeit: Statt der Realität nachzuspüren, wie sie sich darstellt, konnte er versuchen, sie zu begreifen, wie sie - vielleicht - ist. Dies ist die Aufgabe, die sich der Künstler seither stellt: Statt sich mit dem Objektiv vor das Motiv zu stellen, durchdringt er es, geht mit dem Computer durchs Bild hindurch, *hinter den Vorhang*. Dieses Sujet deutet auch bereits einen weiteren Aspekt an, der mit dieser Technik entwickelt wurde: die malerische Dimension der neuen Arbeiten. Der Vorhang ist in der Geschichte der Malerei ja ein klassisches Thema. Er verstärkt nicht nur den Gedanken der Leinwand und verweist auf das Bild des Fensters, sein abstrakter Charakter läßt auch alle Arten von gewagten Materialeffekten zu. Mit den zahllosen Möglichkeiten, die ihm der Computer bietet, bemüht sich der Künstler darum, den Stoff des Bildes selbst zu bearbeiten. Er schafft Texturen und Strukturen, die die traditionellen Merkmale der Fotografie verschwimmen lassen und ihr einen neuen, nahezu malerischen Aspekt verleihen; dieser Aspekt wird zudem noch durch die Wahl der Formate verstärkt, die - vom kleinen bis zum großen - das Gefühl einer perfekten Harmonie zwischen der Komposition und ihren Dimensionen vermittelt.

Ab 1994 entwickelte sich das Œuvre von Jörg Sasse nach den traditionellen Genres - Landschaft, Architektur, Figur -, also nach Kategorien, die sich illustrieren und bereichern lassen. Einem Genetiker gleich nimmt er bei jeder einzelnen Fotografie zahlreiche Manipulationen vor, eliminiert manche Elemente, fügt andere hinzu, modifiziert die Perspektive, verändert die Farben, reduziert oder verstärkt die Kontraste, um das gewünschte Bild zu erhalten ein Bild, das keineswegs sein hybrides Wesen zur Schau stellt, sondern vielmehr auf irritierende Weise »normal« wirkt. Und die Faszination dieser neuen Arbeiten rührt zweifellos zu einem großen Teil von ebendieser merkwürdigen Dimension her, die sofort an die Erzeugung von Traumbildern denken läßt. Zwischen beiden Prozessen gibt es eine Reihe von Analogien, etwa Verschiebung: Der Künstler entnimmt einem Ganzen ein Fragment, stellt es außerhalb seines Kontexts und verleiht ihm dadurch eine neue Identität; *Kondensierung*: mehrere ähnliche Elemente werden bisweilen in einem einzigen »kondensiert«; *Symbolisation*: Der abstrakte Charakter, das »stumme« Wesen der Komposition erinnern an subjektive Projektionen, die auf symbolische Weise erzeugt werden.

Die Irritation, die diese Arbeiten hervorrufen, beruht auch auf ihrer ganz spezifischen Zeitlichkeit. Genauer gesagt, sollten wir eigentlich von Zeitlosigkeit sprechen. Eine stehengebliebene Uhr, eine unbestimmte Epoche: Nichts läßt hier eindeutig erkennen, wo wir uns zeitlich befinden, und - sofern es überhaupt eine Zeit gibt - was sie befähigt, in diesen Bildern, die ja keinerlei Beziehung zu ihr haben, manifest zu werden. Die Zeit wird hier ebenso abstrakt und illusorisch wie die Objektivität der Fotografie. Alles, scheint der Künstler sagen zu wollen, ist Fiktion, artifizielle Konstruktion a posteriori. Damit aber führt er uns unmittelbar zu dem, was unsere Wahrnehmung von Realität an Konditionierungen und Affekten in sich birgt. Sasses ganze Methode beruht in der Tat auf einer Analyse der Perzeptionsmechanismen: von der obsessiven Jagd nach verborgenen Fragmenten der Realität, die ihn zu abstrakten Kompositionen führt, bis zur Dekonstruktion des photographischen Bildes, die sein genuin fiktionales Wesen offenbart. Auf diese Weise fordert uns der Künstler auf, die Verdinglichung des Universums im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit des Sichtbaren nachzuvollziehen und uns den irrealen Aspekt einer zunehmend virtuellen Welt bewußt zu machen. Wo verläuft die Grenze zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Realität und Traum? Alles scheint hier - in jedem einzelnen dieser Bilder - diese Fragen zu stellen. Die Antwort findet sich natürlich *hinter dem Vorhang*.

So sehr wir auch versuchen mögen, die Modalitäten dieser Arbeiten definitiv zu analysieren und zu beschreiben - die Triebfedern ihrer Faszination haben wir damit noch nicht erfaßt. Aber vielleicht liegt darin einer der Schlüssel zum Verständnis der Welt Jörg Sasses, wie sie sich bereits in seinen frühen Stilleben offenbarte: Aufgrund ihres sibyllinischen Charakters wurden sie irgendwann merkwürdig beunruhigend. Man vermag nicht zu sagen, weshalb diese Bilder faszinieren, ebensowenig wie man sich nach dem Aufwachen von den Bildern eines Traums lösen kann. Ist es ihre irrealen Perfektion, ihre undefinierbare Schönheit, ihr opakes Schweigen? Ist es das irritierende Gefühl, dieses Haus am Wasser schon einmal gesehen zu haben, diesen Mann, der mit diesem Kind im Schnee spielt, diese Welle, die sich an moosbewachsenen Felsen bricht? Eine Antwort ist nicht möglich, und dennoch bleibt das Gefühl, an diesem Ort im Nirgendwo schon einmal gewesen zu sein, dieses Kind zu kennen, das da im Gras kauert. Da das Geheimnis sich nicht lüften läßt, bleibt uns keine andere Möglichkeit, als uns in der Betrachtung dieser Bilder zu verlieren, die, einer Fata Morgana gleich, ein Anderswo widerzuspiegeln scheinen, ein Anderswo, das in der Zeit verschlossen ist und für einige kurze Augenblicke vor uns präsent wird.

Übersetzung aus dem Französischen: Matthias Wolff

Aus: Jörg Sasse, tableaux et esquisses, Musée de Grenoble, Schirmer / Mosel, München 2004