

## **JÖRG SASSE Das serielle Missverständnis**

Textbeitrag zur Publikation „Atelier der Erinnerung, Aspekte des Archivarischen als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie“

Vor meinem Studium machte ich unter anderem Schwarzweißfotos von Innenraumdetails sowie von Schaufenstern, bei denen sich die Spiegelung des Draußen mit den Auslagen im Schaufenster verbanden. Später kam die Farbe dazu, als weiteres Element und als neuer Schwierigkeitsgrad. Kurz vor Beginn meines Studiums entschied ich bei den Schaufenstern auf die Spiegelungen zu verzichten. Ich versuchte die Konzentration auf die kleinen Bühnen des Alltags zu lenken.

Der glückliche Zufall brachte mich zur Feststellung, dass es einige Fotos gab, deren Spannung nicht nach kurzer Zeit nachließ, wie es bei vielen anderen der Fall war. Was machte den Unterschied? Neben dem von mir gewollten Inhalt hatte sich auf visueller Ebene ein eigenständiges Bild ergeben. Mit zunehmendem Selbstvertrauen verließ ich mich mehr und mehr auf die inhaltliche Grundidee, was mich zur Frage nach den Bedingungen des Bildes an sich brachte. Woher stammt meine Vorstellung vom „guten Bild“? Was sind meine unreflektierten Bildvorstellungen? Warum gibt es hunderte belangloser Bilder von röhrenden Hirschen? Wie lässt sich ein Bild erzeugen, das visuell so stark ist, dass die Bedeutung des Abgebildeten sekundär wird? Fragen die mich umtrieben während meines Studiums, Fragen, die mich dazu brachten, individuelle Lösungen für jedes einzelne Bild zu finden. Ohne danach gesucht zu haben, verließ ich damit eine große ungeschriebene Vereinbarung der Fotografie, Belege für "Ist-Zustände" zu generieren.

Die Kamera als "Waffe des kleinen Mannes", der damit soziale Missstände aufzeigen kann<sup>1</sup>, setzt wenig hinterfragt voraus, dass die Kamera Realität abbilden kann. Das funktioniert leider nicht: im glücklichen Fall gelingt eine Transformation zum Bild. Das Scheitern des einzelnen Beweisfotos führt bis heute zu der Annahme, dass sich ein Inhalt vermittelt, sobald eine ausreichende Anzahl ähnlicher Bilder produziert wird. Viel hilft viel? Das klappt selten, denn Form und Inhalt sind voneinander nicht trennbar. Wird mehr oder weniger unbewusst eine Form gewählt, die visuell völlig fremde Referenzen hat, wird dies jede inhaltliche Absicht unterwandern. Sofern eine solche „Unklarheit“ schon für den Autor oder die Autorin sichtbar wird, folgt oft der Griff zum erklärenden Text. Das kann am Ende aufgehen, es stellen sich aber zwei Fragen:

Ist mit der Fotografie das richtige Medium gewählt, oder wäre eine Umsetzung zum Beispiel im Bewegtbild mit Ton sinnvoller?

Wird die Fotografie neben einem Text zur Illustration einer Idee, die eventuell ausschließlich verbal zu vermitteln wäre?

Eine Fotografie kann ohne jede Erklärung eine Wirkkraft haben, die unabhängig vom Inhalt oder den Absichten des Autors ist. Keine Neuigkeit: „The meaning of quality in photography's best pictures lies written in the language of vision.“<sup>2</sup>, wie es Walker Evans in Sprache formulierte.

Diesem Versprechen war ich in jungen Jahren auf die Spur gekommen. Die Erfahrung jedes Bild als ein Einzelbild anzusehen, für das es eine eigene Bildlösung zu finden gilt, gehört seither zu meiner Grundhaltung. Später ergab sich daraus, dass viele Einzelbilder, die in sich stimmen, sehr variabel zueinander in Verbindung gebracht werden können und dabei unterschiedliche Metaebenen eröffnen. Die fremde Vereinnahmung oder Adaption meiner Stilleben aus den 1980er und 1990er Jahren klappte vermutlich deshalb nie wirklich, weil sie in ihrer Bildhaftigkeit zu eigenständig waren.<sup>3</sup>

Dass die Basis aller Bilder im Alltag der Gegenwart lag, hätte gut ein Grund dafür sein können, dass sie nach ein paar Jahren oder Jahrzehnten stark gealtert erschienen wären. Dass dem nicht so ist, liegt an ihrer visuellen Autonomie. Im Umkehrschluss heißt dies: wer heute Bilder produziert, die in ihrer Form auf unreflektiertem Zeitgeist basieren, hat morgen Bilder von gestern. Wer im weitesten Sinne eine dokumentarische Idee mit seiner Arbeit verfolgt, ist vermutlich gut beraten, an einer visuellen Transformation in die Zukunft zu arbeiten.

Mit meinen „Tableaus“ kam die Erweiterung meiner Arbeitsbasis um zweidimensionales Alltagsmaterial, nämlich bereits von Amateuren angefertigte Fotografien. Gegenwart zeigte sich hier oft als unstrukturierte Ansammlung nicht zusammen gesehener Dinge. Die Gemeinsamkeiten

liegen außerhalb des Inhalts, so etwa der Schuhkarton, in dem Fotos von 20 Jahren aufbewahrt werden. Oder der Dachboden als Abstellraum, in dem sich zeitliche Ablagerungen durch allmähliches Hinzufügen zu völlig unbeabsichtigten Zusammenhängen formieren können. Die einzelnen Fotos bleiben zumeist nur für Beteiligte in ihrem gemeinten Sinnzusammenhang verständlich. Das interne Wissen um Dargestellte wie um Dargestelltes ist der Schlüssel zum großen Teil der Amateurfotografie. Ohne diesen Schlüssel lässt sich über die Zusammenhänge nur spekulieren. Was beizeiten sogar für Eingeweihte notwendig wird, da Fotografien als visuelle Erinnerungshilfen schnell im Zerrspiegel vergangener Zeit trügerisch werden.

Mein Zugang zum Amateurfoto ist ein anderer: ich betrachte die Aufnahmen nicht nur danach, was auf ihnen gezeigt wird, sondern in erster Linie danach, wie sich etwas auf dem Foto zeigt. Hier sehe ich das Potential des Bildes, oft verdeckt oder am Rande liegend, und zumeist nicht vom Fotografen beabsichtigt. Das ist der Ausgangspunkt für meine weitere Bearbeitung des ausgewählten Materials. Es folgt der Transfer ins Digitale, dort die Ablage und Kategorisierung in Bilddatenbanken sowie die grobe Überarbeitung jedes einzelnen Motivs. Schnelle Entscheidungen für die Perspektive, die Farbe und den Bildausschnitt in Verbindung mit kleineren Retuschen lassen schon an dieser Stelle eigenständiges Material entstehen. Dieses wird von mir aufgrund des Entstehungsprozesses als „Skizzen“ bezeichnet. Eine sehr kleine Auswahl der Skizzen stellt die Vorlagen für die Arbeit an den Tableaus. Die inhaltlichen Bezüge, Ideen und Entscheidungen zu den einzelnen Tableaus entstehen oft bei der Arbeit mit dem Skizzen-Archiv. So führte zum Beispiel die Häufigkeit von verunglückten Fotografien von Feuer zu der Frage, ob und wie es überhaupt möglich sein könnte, Feuer im Bild darzustellen. Eine Frage, die schon über Jahrhunderte in der Malerei mit den unterschiedlichsten Lösungen kursierte.<sup>4</sup> Die Sehnsucht der unbedarften Fotografen nach dem „Einfrieren“ des hier und jetzt ist groß: archaische Momente wie der Blick ins Feuer schreien danach, fotografiert zu werden.

Es gibt beinahe für jedes meiner Tableaus einen anderen visuellen Beweggrund, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden sollen. Ich will nochmal den Blick zurück zu den Skizzen richten. Nach einigen Jahren der Arbeit bekam mein Skizzen-Archiv einen solchen Umfang, dass ich für eine Ausstellung 2004 im Musée de Grenoble entschied, erstmals auch die Skizzen zu veröffentlichen. Dazu wurde nach meinen Vorgaben eine Ausstellungsarchitektur gebaut, in der für die Skizzen eine gut vierzig Meter lange Wand zur Verfügung stand. Die dort überwiegend zweireihig gehängten 183 kleinformatigen Arbeiten waren aus allen drei großen Sälen im Ausschnitt sichtbar. Und auch der Wechsel von einem zum nächsten Saal führte immer an der Skizzenwand vorbei. Den Ablauf an der Wand konstruierte ich wie eine Erzählung. Die Reihe begann mit Landschaften, in der bald Tiere auftauchten, dann vereinzelt Architektur bis in große Städte. Von dort wieder über Straßen hinaus und so weiter. Meine Zusammenstellung basierte auf einer Auswahl aus meinem Gesamtarchiv, das verschlagwortet in einer Datenbank vorliegt. Hier bot es sich an, nach visuellen Kriterien über die sekundären Verschlagwortungen eine Art nicht-sprachlicher Erzählung für die Wand zu erzeugen. In einer später unter dem Titel „Grenoble Block“ erschienenen Publikation machte ich eine neue Umsetzung, die extra für die Darstellung in Buchform entstand. Auf jeder Seite ist ein Einzelbild zu sehen, damit also jeweils Paare auf einer aufgeschlagenen Doppelseite. Neben der Abfolge spielt so auch die Kombination der Bildpaare, und wie diese sich beim Umblättern zu dem neu erscheinenden Paar verhalten, eine wesentliche Rolle.

Diese Form der Dramaturgie im Umgang mit den Skizzen war spannend. Allerdings entsprach er nicht meinem Umgang mit dem Material. Ich begann nach einer Möglichkeit zu suchen, in der jede einzelne Skizze „gleichwertiger“ sein konnte und damit mehr eine Entsprechung zu meinem Arbeitsprozess fände. Die Antwort am Computer wäre eine relationale Datenbank. Aber der Monitor als nivellierendes Anzeigegerät der Flüchtigkeit schien mir nicht angemessen. So begann ich, über eine analoge, relationale Datenbank nachzudenken.

Nach ersten Vorarbeiten und einiger Programmierarbeit, bei der ich die grundlegenden Module für eine Umsetzung einer analogen Bilddatenbank schrieb, begann die eigentliche Arbeit. Ich hatte eine von Armin Zweite kuratierte Gruppenausstellung im Musée d'Art Moderne in Paris zugesagt und dafür den sogenannten „Speicher“ vorgeschlagen. Allerdings existierte er bis dahin noch nicht

– ich steckte erst in der Auswahlphase meines Materials. Am Anfang waren mehr als 5000 Skizzen ausgewählt, die ich immer wieder sichtete, um visuelle Gemeinsamkeiten und Differenzen auszuloten<sup>5</sup>. Daraus entstanden erste Arbeitskategorien, die ich später zu 56 Kategorien für den Speicher verdichtete. Inhaltlich ging es im Speicher-I um das Verhältnis von „Bild und Abbild“. Zwar ist beides immer auch im fotografischen Bild vorhanden, für gewöhnlich dominiert jedoch der „verstehende Blick“ die Rezeption. Dem habe ich im Speicher-I den gleichwertigen „sehenden Blick“ gegenübergestellt. In den Bildfolgen an der Wand erscheinen immer wieder Brüche, die sich entweder nach genauer Betrachtung oder nach dem Verstehen des Gezeigten als plausibel zu erkennen geben. Im Umgang mit dem Speicher bedarf es keinerlei Erklärung, um diese Erfahrungen zu machen. Als Beispiele für eine referenzielle Kategorie sei hier eine mögliche Bildfolge aus „Kopfbedeckungen“ gezeigt, als Beispiel einer Kategorie mit dem Schwerpunkt auf der Bildhaftigkeit „Lichtspiele“.

Eine Hängung aus dem Speicher in einer Ausstellung wird vom Personal auf Wunsch ausgeführt. Neben dem Speicher mit 512 Bildern gibt es variabel viele Hängewände, auf denen Bilder aus dem Speicher aufgehängt werden können. Nach der Wahl einer Kategorie durch den Besucher wird das erste zu hängende Bild ausgewählt. Seine eindeutige Kennung befindet sich auf der Rückseite der Kategorienkarte. Auf dem ausgewählten Bild selbst sind rückseitig zehn Vorschläge von passenden Bildern der gewählten Kategorie für die Fortsetzung der Hängung vermerkt. Auf diese Art lässt sich Bild neben Bild platzieren, bis die Hängewand komplett ist. Dem zugrunde liegen die Bewertungen sämtlicher möglicher Paarkombinationen: die rückseitigen Empfehlungen basieren darauf. Um diese Bewertungen transparent zu machen, gehört zum Speicher noch ein Buch, in dem sämtliche Bewertungen der Relationen nachzulesen sind.

Der Speicher verhandelt unterschiedliche Aspekte: zum Beispiel geht es um eine radikale Verlangsamung von Prozessen, die im Alltag inzwischen in Bruchteilen von Sekunden vollzogen werden und uns zum Zweck der maschinellen Konsumbeschleunigung Vorschläge etwa für neue Bücher, Weine oder Freunde unterbreiten. Der Speicher macht diese Prozesse ohne jede Erklärung erfahrbar. Seine Bedienung fordert Aufmerksamkeit nicht nur für jedes einzelne Bild, sondern ebenfalls für den Prozess, der hier ritualisiert wird.

Als ein weiterer Aspekt des Speichers sei hier noch die Analogie zum Museum (oder anderen Formen von Sammlungen) genannt. Ähnlich wie im Museum und seinen Depots, bleibt der größte Teil aller Bilder des Speichers für die meisten Betrachter unsichtbar. Es ist also ein hohes Maß an (gesteuertem) Zufall, dass zur Begegnung mit gerade jenen Bildern führt, die gegenwärtig zu sehen sind.

Jörg Sasse, 2015

---

<sup>1</sup> In den 70er Jahren wurde die Amateurfotografie eine Möglichkeit für jedermann propagiert, seine unmittelbare Umgebung auf politische oder soziale Missstände hin zu untersuchen, um diese mit Hilfe fotografischer Beweise zu veröffentlichen. Eine interessante Arbeit darüber publizierten u.a. Dieter Hacker und Andreas Seltzer ab 1976 mit sechs Ausgaben von „Volksfoto – Zeitung für Fotografie“.

Die professionelle Geschichte einer „sozialdokumentarischen Fotografie“ reicht beinahe bis in die Anfänge der Fotografie zurück. Die „Beweisfotografie“ ist bemerkenswerter Weise erst mit der starken Verbreitung der digitalen Bildbearbeitung umfassender in Frage gestellt worden.

In diesem Zusammenhang: wer und warum hat noch heute ein Interesse daran, Fotografie als Abbild von Wirklichkeit zu behaupten? Die Werbe- und Propagandaindustrie sollte hier wohl als erstes angeschaut werden.

<sup>2</sup> "The meaning of quality in photography's best pictures lies written in the language of vision. That language is learned by chance, not system; and in the Western world, it seems to have to be an outside chance. Our overwhelming formal education deals in words, mathematical figures, and methods of rational thought, not in images. This may be a form of conspiracy that promises artificial blindness... It is this very blindness that photography attacks, blindness that is ignorance of real seeing and is perversion of seeing. It is reality that photography reaches toward. The blind are not totally blind. Reality is not totally real."

---

Walker Evans, „Photography“ (1969), in: Quality, it's image in the Arts, hg. Von Louis Kronenberger, New York 1969, S. 169-210, hier: S. 171

<sup>3</sup> Je nach den zeitgenössischen Vorlieben, unter anderem auf dem Kunstmarkt, gab es unterschiedlichste „Missverständnisse“ in der Rezeption meiner Stillleben. So wurden sie etwa in den frühen 80ern noch der „sozialdokumentarischen Fotografie“ der 1970er Jahre zugeordnet, gegen Ende der 80er dann mit dem Label „Kitsch in der Kunst“ versehen. Bemerkenswert bis heute ist daran, dass in der Welt der bildenden Kunst eine eher gering ausgeprägte Fähigkeit vorhanden ist, fotografische Arbeiten als Bilder und nicht (nur) als Abbilder zu sehen.

<sup>4</sup> Als Beispiele aus dem 19. Jahrhundert Johan Christian Clausen Dahls „Ausbruch des Vesuvus“ von 1826 oder William Turners „Der Brand des Parlamentsgebäudes, 16. Oktober 1834“ von 1835. Oder das „Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel aus dem Jahr 1875.

Wer zeitgenössisch etwa an die „Kerzen“ von Gerhard Richter denkt: er malte nach fotografischen Vorlagen! Die Überführung aus dem Realraum mittels des technischen Mediums der Fotografie sollte unbedingt differenziert betrachtet werden.

<sup>5</sup> Im Gegensatz zu den Datenbanken der Stock Photographie arbeite ich nicht mit einem vorgegebenen Begriffskatalog, in deren Kategorien die Fotos einsortiert werden. Abfragen solcher Datenbanken werden immer noch nach Schlagworten gestellt, was die Ergebnisse zu Illustrationen von Sprache degradiert und ihr mögliches visuelles Potential außen vor lässt.

Mein Weg ist genau andersherum: ich beginne mit einer großen Menge von Bildmaterial, die ich anfänglich nach ihren visuellen Potential ausgewählte und dann auf ihre visuellen und inhaltlichen Eigenschaften hin untersuche. Erst daraus ergeben sich Gruppen, die unter einem verbalen Hilfsbegriff zusammengefasst werden.

Die Publikation „Atelier der Erinnerung, Aspekte des Archivarischen als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie“ erschien anlässlich des gleichnamigen Symposiums der Folkwang Universität der Künste zusammen mit der Wüstenrot Stiftung. Mit wissenschaftlichen Beiträgen von Wolfgang Ernst, Knut Ebeling und Susanne Regener. Künstlerische Positionen von Marianna Christofides, Susan Meiselas, Jörg Sasse, Armin Linke sowie Erik Kessels.