

Sehr verehrte Damen und Herren, ich bin hier als der Begrüßer eingetragen. Dem komme ich gerne nach. Ich begrüße Sie also alle sehr herzlich!!! Herzlich, weil es ja immer ein Rätsel bleiben wird, was vernünftige Menschen dazu bringt, sich vor Wänden zu drängen, an denen kryptische Bildereignisse auf begeisterte Blicke warten. Schön also, dass Sie trotzdem gekommen sind.

Noch herzlicher begrüße ich diejenigen unter uns, die es studiert haben, solche Begegnungen zu provozieren. Für sie ist Herzlichkeit noch viel dringlicher als für die Besucher. Denn Künstler betreiben zwar einen frivolen Job, leiden aber doch an der Undurchsichtigkeit ihrer beruflichen Daseinsberechtigung. Das setzt sie dem permanenten Druck aus, sich selbst immer wieder erklären zu müssen. Deshalb setzen sie auch permanent Dinge in die Welt, die dann eröffnet werden müssen. Besonders willkommen also liebe Künstlerinnen und Künstler.

Am willkommensten aber seien mir meine Kollegen. Sie und ich unternehmen es, in Texten und Reden das dunkle Geschehen zwischen Werk und Betrachter zu erhellen. Es geht dabei um das Kunststück, gute Laune zu verbreiten, und zwar ausgerechnet durch Gedanken! Da Denken nie ohne Ausweichen geht, haben wir Diskurse, Kontexte, Traditionslinien, Gattungen oder Motivforschung erfunden und eine Methode entwickelt, so von einander so abzuschreiben, dass nicht der Diebstahl zum Entscheidenden wird, sondern die Geschmeidigkeit, mit der dieser Diebstahl zu einem Geschenk umgewidmet wird. Kern dieser Unterhaltungstechnik ist das offene oder verdeckte Zitieren, dem ich mich heute ausgiebig widmen will. Besonders begrüßt seien demnach auch Michael Foucault, Peter Henry Emerson und Peter Lunenfeld, deren Textgräber heute geplündert werden.

Mein Wunsch ist dabei, für den Diebstahl ein gutes Wort einzulegen, und das hat gute Gründe. Die Kunst lebt ja, seit es sie gibt, von dem, was wir inzwischen

„Referenz“ nennen, um eine Entlehnung zu begründen. Man bezieht sich auf etwas, das schon da ist, und verdirbt es, bis das Publikum im Verderben jenes Neue entdeckt, dessen sich dann wieder ein anderer bedient. Oder man grenzt sich vehement von dem Neuen ab, um sein fragwürdig gewordenes Daseinsrecht umso nachdrücklicher zu behaupten. Mit geradezu diebischer Freude hat Michel Foucault diesen Zusammenhang für Frage geltend gemacht, ob Fotografie überhaupt Kunst sei. Von ihm stammen diese munteren Sätze:

„Da war um die Jahre 1860 bis 1880 die neue Begeisterung für Bilder; da war die Zeit ihrer raschen Zirkulation zwischen Apparat und Staffelei, zwischen Leinwand, Platte und – belichtetem oder bedrucktem – Papier; da war mit all den neu erworbenen Fähigkeiten die Freiheit der Übertragung, der Verschiebung, der Transformation, der Ähnlichkeiten und des Anscheins, der Reproduktion, der Verdopplung und der Fälschung.

Da war der noch ganz neuartige, aber geschickte, vergnügte und bedenkenlose Diebstahl von Bildern. Die Fotografien stellten Pseudogemälde her; die Maler verwendeten Fotos als Entwürfe. Damit wurde ein großer Spielraum eröffnet, in dem Techniker und Amateure, Künstler und Illusionisten, ohne Sorge um ihre Identität, lustvoll umhertollten. Die Liebe galt vielleicht weniger den Gemälden und den lichtempfindlichen Platten als vielmehr den Bildern selbst, ihrer Wanderung und ihrer Verkehrung, ihrer Verkleidung, ihrem verschleierte Unterschied. Zweifellos bewunderte man, dass die Bilder – Zeichnungen, Stiche, Fotos oder Gemälde – so gut an die Dinge *erinnern* konnten, aber vor allem war man entzückt darüber, dass sie durch versteckte Verbindungen einander täuschten.“

Die Lust an der schieren Vervielfältigung von Bildmöglichkeiten, wie Foucault sie beschreibt und wie sie auch am Illustrationsboom des 19. Jahrhunderts ablesbar ist, war natürlich die retrospektive Lust eines Philosophen, dem es auf die Nerven ging,

immer noch mit Fragen nach der Bedeutung von medialen Grenzen und Wertsetzungen zu tun zu haben, obwohl sich die Debatte schon 100 Jahre im Kreis drehte. So hatte Peter Henry Emerson bereits 1889 den gewichtigen Einwand vorgetragen, die Fotografie sei unkünstlerisch, weil sie „die einzelnen Tonwerte“ der Aufnahme nicht einzeln steuern, „sondern nur die gesamte Skala eines Bildes“ verändern konnte, wenn es in der Dunkelkammer entstand. Voraussetzung für Kunst allerdings sei, das Material gestalten zu können, das heißt: von „der Möglichkeit eines möglichst umfassenden subjektiven Eingriffs in die Bildverhältnisse“, heute würden wir sagen: in die Bilddaten, „ausgehen“ zu können. Die Parameter dieses Urteils sind deutlich nicht aus der Fotografie, sondern aus der Malerei entwickelt. Und es dürfte dann kein Zufall sein, dass gerade die Malerei mit dem Entstehen der Moderne all das lustvolle Transferieren des Bildes, von dem Foucault für 1880 gesprochen hatte, zu bekämpfen suchte, um sich abzugrenzen und auf neue Weise zu behaupten. Was folgte, beschreibt Foucault auch: „Die Malerei ihrerseits hat es unternommen, das Bild zu zerstören. Freilich nicht, ohne zu behaupten, dass sie sich davon befreien würde.“ Er nennt die Theorien der Moderne deshalb „griesgrämige Diskurse“ und fährt fort:

„Der technischen Möglichkeit beraubt, Bilder anzufertigen; zur Ästhetik einer bilderlosen Kunst gezwungen; der theoretischen Verpflichtung unterworfen, die Bilder zu disqualifizieren; angewiesen, *die Bilder nur als Sprache zu lesen*, so kam es, dass wir, an Händen und Füßen gefesselt, der Kraft anderer – politischer, kommerzieller – Bilder ausgeliefert wurden, über die wir keine Macht mehr hatten.“ Die Frage war also: **„Wie kann man zu dem einstigen Spiel zurückfinden? Wie kann man wieder lernen, nicht einfach nur die Bilder, die man uns aufzwingt, zu entschlüsseln oder zu verkehren, sondern andere Arten von Bildern anzufertigen?“**

Nicht nur andere Filme oder bessere Fotos zu machen, nicht einfach nur das Figurative in der Malerei wieder zu finden, sondern die Bilder in Umlauf zu bringen, sie übergehen zu lassen, sie zu verkleiden, sie zu verformen, sie bis zur Rotglut zu erhitzen, sie einzufrieren, sie vielfältig zu übersetzen? Die Langeweile der Schrift auszutreiben, (...) den Formalismus des Nicht-Bildes aufzukündigen, die Inhalte aufzutauen und in vollem Wissen und in voller Lust in, mit und entgegen den Mächten des Bildes zu spielen.“

Foucault antwortet sich selbst und sagt: „Die Liebe zu den Bildern haben uns die Pop-Art und der Hyperrealismus wieder beigebracht. Und das überhaupt nicht durch eine Rückkehr zur bildlichen Darstellung und überhaupt nicht durch eine Wiederentdeckung des Objekts mit seiner wirklichen Dichte, sondern durch ein Aufdocken auf die endlose Zirkulation der Bilder. – Mit dem wieder gefundenen Gebrauch der Photographie wird nicht ein Star, ein Moped, ein Kaufhaus oder die Gestaltung eines Reifens wiedergegeben, sondern es wird deren Bild wiedergegeben und in einem Gemälde als Bild geltend gemacht.“ Ende des Zitats. Pop-Art, Fotorealismus und alles das, was wir heute die Postmoderne nennen, unterliegt dieser konzeptionell vollkommen offene Zugriffsstrategie und kommt ohne das Rüstzeug theoretischer Legitimationen aus, es sei denn, sie werden ironisiert. Der Kern ist, um Foucault auch das noch sagen zu lassen: „Sie malen Bilder in zweierlei Sinn. So wie es heißt: einen Baum malen, ein Gesicht malen, so verwenden sie ein Negativ, ein Diapositiv, ein entwickeltes Foto oder ein chinesisches Schattenspiel, darauf kommt es nicht an; sie suchen nicht hinter dem Bild nach dem, was es darstellt und was sie vielleicht niemals gesehen haben; sie fangen Bilder ein und nichts anderes. Aber sie malen auch Bilder, so wie man sagt, man malt ein Gemälde; denn das, was sie am Ende ihrer Arbeit hervorgebracht haben, ist nicht ein ausgehend von einer Photographie geschaffenes Gemälde noch eine zum

Gemälde umgeschminkte Photographie, sondern ein Bild, das auf dem Weg erfasst wird, der es von der Photographie zum Gemälde führt“ – oder, wäre heute hinzuzufügen: vom Gemälde zur Photographie.“ (...)

Der ganze Text, meine Damen und Herren, mit dem Titel „Die fotogene Präsentation“, ist ein intellektueller, also vor allem anarchischer Befreiungsschlag gegenüber den steilen Prämissen einer zeitgenössischen Kunst, deren Diskurse trotzdem bis heute so grämlich sind wie eh und je. Nur diese Grämlichkeit entschuldigt auch, wenn nicht den Diebstahl, so doch das Erborgte dieses langen Zitats, weil die Enteignung auf wundersame Weise dem Denken über Kunst die Freiheit zurückgibt, sie ohnehin als eine Sphäre zu sehen, in der alles erlaubt ist und immer schon alles möglich war, weshalb Kriterien wie „zeitgenössisch“ und „fortschrittlich“ oder gar „avanciert“ immer schon Apostrophe der Vermarktung waren, aber keine Wesensbestimmung sein konnten:

Eine der wesentlichen Erfahrungen, die ich in meiner Beschäftigung mit der Kunstgeschichte gemacht habe, ist zum Beispiel die, dass zu jeder Zeit, wenn etwas völlig Neues in die Kunstwelt trat, gleich zu Anfang alles da war. Bei der Höhlenmalerei, die vor etwa 20.000 Jahren als menschliches Gesamtphänomen auftritt, gibt es nebeneinander sowohl die abstrakte Malerei der Zeichen und Symbole wie auch eine illusionistische Gegenständlichkeit, die teilweise sogar die dritte Dimension der Wandwölbungen in die Gestaltung einbezog. Als im frühen 15. Jahrhundert die Brüder van Eyck, Hans Memmling und andere die Ölmalerei aufbrachten und daraus ihr neues Bildsystem entwickelten, waren in ihren Anbetungstafeln bereits alle Genres, die in den folgenden Epochen abgesondert werden sollten, von vornherein da: In den Fensterausschnitten die Landschaft, auf den Kaminsimsen die Stilleben, in der Stifterfigur das Porträt, im Raum die Annäherung an den Fluchtpunkt. Zu Beginn der Fotografie, darum geht es Foucault,

tritt dieses sofortige Ausbrechen der Gesamtproblematik auch sofort an den Tag. Die Fragen lauteten: Ist Fotografie eine besondere Art von Zeichnung? Ist sie eine Art Druck? Ist sie ein neuer Typ von Gemälde? Ist sie eine Art wissenschaftliches Artefakt? Ist sie eine Form der Selbstmitteilung von Natur im Sinne der Lichtmalerei? Oder was.

Alle diese Gesichtspunkte der Abgrenzung wurden in unzähligen Büchern und Aufsätzen einmal bejaht und einmal verneint. Ich will das nicht kommentieren, sonst stünden wir übermorgen noch hier. Was mich aber an der Position von René Schäffer von Anfang elektrisiert hat, ist ein Werkansatz, der ohne Bedenken, ohne konzeptionelle Verkrümmung, ohne theoretische Exkurse auf den Ursprung jener medialen Bilderlust zurückkommt, die der Moderne um 1900 vorausging. Die Nachmoderne, in der Schäffer und wir alle leben, müsste im Foucaultschen Sinne „Vormoderne“ heißen, weil sie auf das Zirkulieren und Täuschen zugunsten des Bildes von Gestern wieder zurückgreift und in den Regionen der Unklarheit oder Fraglichen ungehemmt vagabundiert.

Sehen wir uns doch in Gegenwart um: Das paradigmatische Zurückführen der Malerei auf ihren unreduzierbaren Kern, wie Gerhard Richter das zelebriert, geht nicht mehr von der Malerei aus, sondern von der Fotografie: Die Trivialisierung, also die Entmachtung des bedeutsamen Bildmotivs geschieht durch seinen Rückgriff auf das unkünstlerische Knipsfoto, dem er als Maler auch noch die erste Bedingung nimmt, indem er den Gegenstand unscharf macht. Das verschwimmende Bild aber ist gleichbedeutend mit der Zerstörung seiner Struktur, worauf allein es Richter ankommt. Parallel dazu entstehen seine Rakelbilder, durch die hindurch man sich seinen eigenen Gegenstand suchen wird. Und daneben entsteht sein fotografischer Bildatlas. Der (ideologische) Scheinkrieg zwischen gegenständlicher oder abstrakter

Malerei ist mit seiner Ideologie wegen Ermattung der Gegner beendet und die Kunst in eine reine, sozusagen herkunftslose Universalbildlichkeit überführt.

Ganz so hält es natürlich auch René Schäffer. Die Grenzen zwischen Malerei oder Fotografie, Objekt oder Plastik stehen hier so wenig zur Debatte wie die Frage nach einer Fotografie als Kunst. Schäffer entlässt stattdessen ununterbrochen jene Wechselbälger einer neu erworbenen „Freiheit der Übertragung, der Verschiebung, der Transformation, der Ähnlichkeiten und des Anscheins, der Reproduktion, der Verdopplung und der Fälschung“, die Foucault für die Anfänge der Fotografie gepriesen hatte.

Das ist auch logisch. Im Zeitalter der digitalen Medien ist das analoge Bild sowieso nur noch ein Fall oder ein möglicher Ausgangspunkt unter vielen. Das analoge Bild entfaltet seine Sprache sowohl räumlich als auch im Tonwert kontinuierlich. Für das digitale Bild dagegen, das am PC entsteht, weist Peter Lunenfeld darauf hin, dass alle eingespeisten Informationen Elemente eines bestimmten Grafikprogramms sind, wobei sie unterschiedlichen Manifestationen binär gespeicherter Daten unterliegen: Sie werden komprimiert und entkomprimiert, in jedem Fall also umgeschrieben und verlieren so das Manko, das Emerson noch eingeworfen hatte, Sie erinnern sich: von der Möglichkeit eines möglichst umfassenden subjektiven Eingriffs in die Bildverhältnisse ausgeschlossen zu sein. Das ist jetzt keine Frage mehr. Denn das früher einmalig oder hermetisch gewesene Foto „ist nun gezwungen, sich in die allgemeine grafische Umgebung einzufügen.“ Alle Komponenten des Fotos sind manipulierbar und unterliegen der „Fähigkeit des Computers, jedes Bild lediglich als eine Grafik unter anderen elektronisch darzustellen“.

Meine Damen und Herren, damit ist der Kreis geschlossen. René Schäffer macht Fotos, die sich als Gemälde maskieren und digitalisiert sie in konkret-imaginäre öffentliche Räume. Er fragmentiert den Akt nach mathematischen

Schnittkalkulationen. Er bringt fotografierte Motive in die Verfassung des Verschwimmens, wobei er nicht von unscharfen Fotos ausgeht, sondern in einer Art Doppelsalto unscharfe Malerei scharf zu fotografieren vorgibt. Er infiziert Bildträger mit Pilzsporen und lässt so die Natur ihr buntes Werk fabrizieren, natürlich nicht, ohne es im System der digitalen Grafik aufzuheben. So entsteht der Hybrid eines Fotos, das die Naturmalerei um ihr Abbild bringt, indem die fotografische Arbeit der Natur fotografiert wird. Schließlich macht er Fotos, die gar keine Fotos mehr sind, sondern, parallel zur Natur, generativen Prozessen der computergrafischen Selbstorganisation unterliegen, aber den Anschein einer Direktbelichtung erwecken wie wir sie von der Camera obscura kennen oder von den Lichtexperimenten von Maholy-Nagy. Zuletzt durchschneidet Schäffer die Bildinformationen des digitalen Fotos, wie es sich in den Pixeln herauskristallisiert und dehnt den einzelnen Bildpunkt in eine Bildlinie aus. Das Verschwimmen des Motivs wird in eine konstruktive Horizontalstruktur verfremdet und eröffnet so die Möglichkeit, das Foto als Bild auch dreidimensional, also skulptural auszubauen.

Sehen Sie das? Verstehen Sie das? Hoffentlich nicht. Denn die Botschaft ist: Meine Damen und Herren, trauen Sie in diesem Raum keinem Ihrer Blicke. Was Sie sehen, ist immer etwas anderes, als es zu sein scheint, hat also keinen letzten Sinn und verkündet nichts, was man wissen könnte, nur weil man es betrachtet hat. So ein Schäffer-Bild verlangt auch keine Erlösung durch eröffnungsredende Entschlüsselung: Das Bild ist, was es ist. Die ganze Verantwortung der Bedeutungserzeugung wird auf eine kaltsinnige Weise dem Betrachter, also Ihnen, aufgebürdet. Und gerade das finde ich wunderbar. Man begegnet den spielerischen Bildexperimenten eines künstlerischen Vagantentums, dessen Diebstahlshaltung der Emanzipation des Publikums dient, und sagen wir: der Notwendigkeit einer

Selbstbestimmung des Betrachters ebenso betörende wie überraschende Weise zuarbeitet. Das Publikum gewinnt die Macht über die Bilder zurück.

Die Pointe daran ist, das sollte die Begrüßung letztlich sagen: Dieser begehbare Katalog nimmt auf eine irritierende Weise auf, was ein französischer Denker vor 40 Jahren angekündigt hatte – sein Text wurde 1975, im Geburtsjahr von René Schäffer geschrieben. Und man muss kein Sternendeuter sein, um sich zu fragen, ob die Konstellation etwas aussagt.

Michael Freitag, Eröffnungsrede am 23. Januar 2015. Kunststiftung Sachsen-Anhalt

Zitate: Texte zur Theorie der Fotografie (reclam). Hg. Bernd Stiegler. Stuttgart 2010