

DIGITALLY RE-INVENTING THE MEDIUM.

Ein Versuch zum Computer als künstlerischem
 Werkzeug in den Arbeiten Jörg Sasses

VON JENS SCHRÖTER

Wenn heute von Computerkunst die Rede ist, dann drängen sich sofort Begriffe wie ‚interaktive Installation‘, ‚Netzkunst‘ oder ‚immersives Environment‘ auf.¹ Doch die Beachtung, die diesen Formen zukommt, verdeckt, dass es eine alternative und weitgehend unerforschte Linie einer Kunst mit Computern gab und gibt. Viele auf den ersten Blick traditionell arbeitende KünstlerInnen im Bereich der Fotografie, Malerei, Plastik etc. nutzen Computer und sind auf diese für ihre spezifische Arbeit angewiesen. Sie arbeiten mithilfe der Medieninnovation Computer am Konzept ihrer ‚traditionellen Medien‘. Diese nicht so spektakuläre, aber vermutlich viel weitreichendere Veränderung der künstlerischen Produktion soll Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

Dabei sind die digital bearbeiteten Fotografien von Jörg Sasse zentral.² Seiner Arbeit wird eine „komplexe Offenlegung der Mittel der Bild-Entstehung“³, eine „visuelle Analyse“ durch einen „medial selbstreflexiven Blick“ bescheinigt. Diese „Arbeit am fotografischen Bild“ sei durch eine „geduldige und genaue Analyse seiner [also des fotografischen Bildes, J.S.] Möglichkeiten, Bedingungen und Begrenztheiten“⁴ ausgezeichnet. An diesen treffenden Bemerkungen scheint allerdings zweierlei bedenkenswert: *Erstens* taucht ganz selbstverständlich die Definition des künstlerischen Prozesses als Reflexion des Mediums, wie sie besonders pointiert im amerikanischen ‚high modernism‘ der 1950er und 1960er Jahre entwickelt wurde, wieder auf – obwohl diese modernistische Emphase auf Medien-

-
- 1 Vgl. Dinkla, Söke: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Ostfildern 1997; Baumgärtel, Tilman: *[net.art] Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 1999; Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.
 - 2 Gerade in den letzten Jahren sind mehrere Kataloge erschienen, so Sasse, Jörg: *tableaux & esquisses*, Ausstellungskatalog, Musée de Grenoble, München 2004; Sasse, Jörg: *Tableaus und Skizzen 2004/2005*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn/Kunstverein Hannover, München 2005.
 - 3 Gronert, Stefan: „Ohne Worte“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 58-65, hier S. 59. Allerdings bemerkt Engler, Martin: „À la recherche – Von Skizzen, Erinnerungen und ihrer Simulation“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 134-137, hier S. 136, dass Sasse gegenüber der Offenlegung seines eigenen Verfahrens eine „faszinierende Vermeidungsstrategie“ verfolge.
 - 4 Berg, Stephan: „Die Autorität der Bildoberfläche“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 8-12, hier S. 10 und 8. Vgl. auch Sasse, Jörg: *Was man übrigens sehr selten sieht, sind Schwarzweißfotos von Erdbeeren*, hrsg. v. Udo Kittelmann/Bernhard Bürgi, Ostfildern 1997, o.S., wo Sasse im Vorwort von Kittelmann mit den Worten zitiert wird, es gehe ihm um die ‚Bedingungen des Mediums‘.

reflexion in der ‚Postmoderne‘ der 1970er bis mittleren 1990er Jahre doch mehr oder weniger ostentativ verabschiedet worden war.⁵ Zweitens scheint nicht ganz klar zu sein, ob Sasse nun auf die Medialität der Fotografie reflektiert oder gerade „die Grenzen der Gattungen [Fotografie und Malerei, J.S.] bis zur Unkenntlichkeit verwischt“⁶ bzw. die „medialen Grenzen [lockert]“ und so „in eine Nähe zu Malerei“⁷ gerät. Sasses digitale Bearbeitung von Fotografien führt also einerseits zu einer – sagen wir – neo-modernistischen Reflexion der Fotografie (und schon dies ist angesichts der Verlustrhetorik, die seit dem Aufkommen der ‚digitalen Fotografie‘ nicht aufhören will, verblüffend genug). Andererseits führt sie aber gleichzeitig oder auf anderer Ebene zu einer intermedialen Entgrenzung der Felder Fotografie und Malerei, zu einer „Erweiterung des Begriffs der Fotografie“.⁸ Diese eigentümliche Konstellation wird hier näherhin im Mittelpunkt stehen.

Dieser Verschränkung scheinbar widersprüchlicher Faktoren, welche die Bedeutung und die Spezifik von Sasses Strategie ausmachen, kommt man über eine historische Verortung seines Ansatzes näher. Vielmehr wird deutlich, dass Sasse Fragen wieder aufgreift, die schon die frühesten Beschäftigungen mit Computern als künstlerische Medien auszeichneten. In dieser Weise greift er – auch auf der Ebene der Sichtbarkeitsgegebenheiten – auf Fragestellungen des Modernismus zurück, Fragestellungen, die im postmodernen Zitat- und Medien-Pastiche, das heute vor allem in der multimedialen und interaktiven Installation weiterzuleben scheint, schon verschüttet und vergessen schienen.

I ANFÄNGE DER KUNST MIT COMPUTERN IM ZEICHEN DES MODERNISMUS

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierten sich in den USA und von dort ausgehend auch in den anderen westlichen Staaten verschiedene Formen der Abstraktion als beherrschende Kunstströmung. Es entstand in den USA eine Kooperation zwischen den beteiligten Künstlern und dem Kunstkritiker Clement Greenberg. Dieser entwickelte unter explizitem Rückgriff auf den Begriff des Mediums eine historische Rechtfertigung für die neuen Formen der Abstraktion in der Malerei, die ihren kompaktesten Ausdruck in den beiden Aufsätzen „American-Type Painting“ von 1955 und „Modernist Painting“ von 1960 gefunden hat.⁹ In letzterem betonte er, dass im Modernismus „Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt

5 Einen Überblick über diese Diskussion liefert Dobbe, Martina: *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*, München 1999, S. 187-204.

6 Engler (wie Anm. 3), S. 134.

7 Gronert (wie Anm. 3), S. 61.

8 Gronert (wie Anm. 3), S. 62.

9 Vgl. Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam u.a. 1997, S. 194ff. und 265ff.

ist“.¹⁰ Um diesen Gegenstandsbereich zu erschließen, müssten die Künstler Schritt für Schritt ihr Medium analysieren und erforschen, um herauszufinden, welche Konventionen (z.B. das Narrative) anderen Medien entliehen und daher verzichtbar sind. Eines seiner zentralen Beispiele war Jackson Pollock, dessen *all-over drip paintings* die Rolle der Linie, den Fluss der Farbe und eine konzentrierte Auseinandersetzung mit der Fläche in den Mittelpunkt gerückt hätten (vgl. Abb. I).¹¹

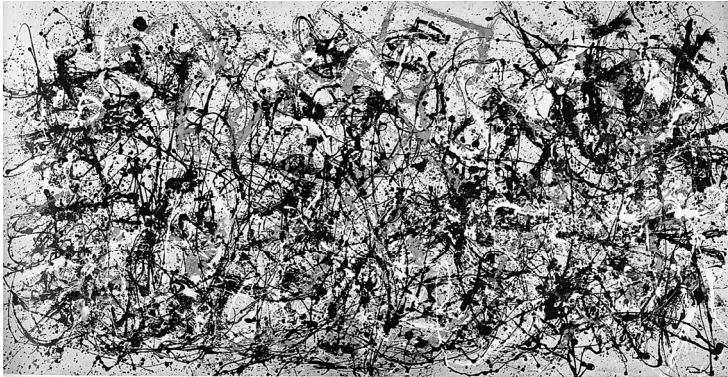


Abb. I: Jackson Pollock, No. 30, *Autumn Rhythm*, 1950, 266.7 x 525.8 cm

In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren tauchten zwar erste künstlerische Positionen auf, die mit Greenbergs Ansatz schwer oder gar nicht vereinbar waren (z.B. Pop Art) und die er daher auch als „Neuigkeits-Kunst“¹² ablehnte, zunächst blieb seine Position aber weiterhin prägend. In diese Zeit fielen auch die ersten künstlerischen Experimente mit Computern.

¹⁰ Greenberg (wie Anm. 9), S. 267. Vgl. auch Greenberg (wie Anm. 9), S. 72.

¹¹ Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 353ff.

¹² Greenberg (wie Anm. 9), S. 368. Naheliegenderweise musste er auch ältere Strömungen wie Dada oder den Surrealismus aus seinem Modell ausschließen.

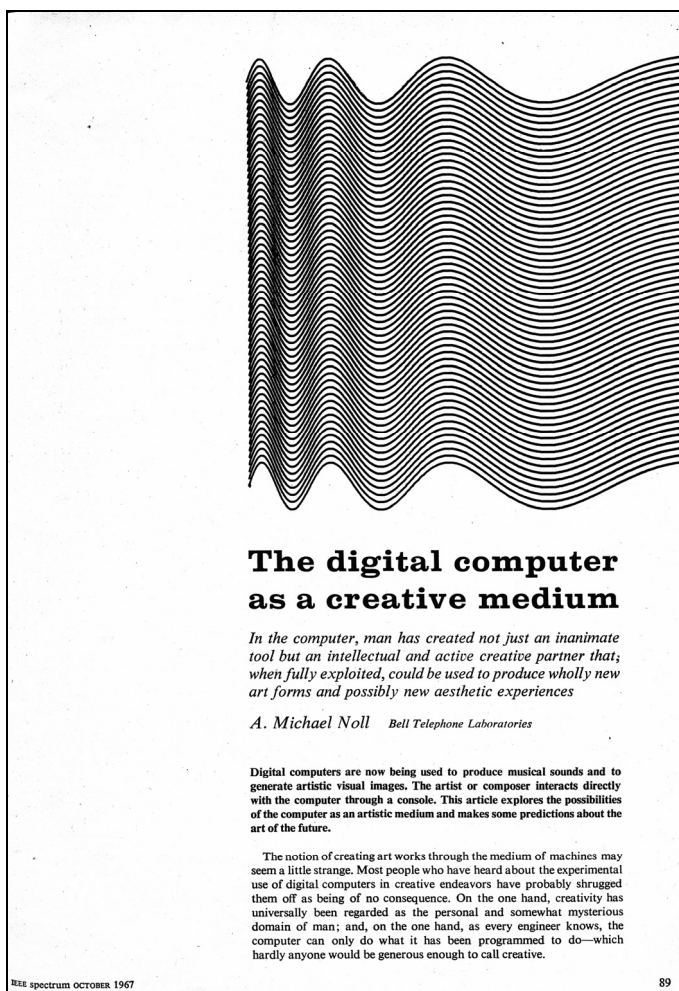


Abb. 2: Michael Noll, „The Digital Computer as a Creative Medium“, 1967.

Einer der programmatischen Texte aus jener Phase sei kurz vorgestellt: Michael Nolls „The Digital Computer as a Creative Medium“ von 1967 (vgl. Abb. 2).¹³ Der Umstand, dass der Computer schon hier – rund 25 Jahre vor der diesbezüglichen medientheoretischen Diskussion¹⁴ – selbstverständlich als Medium tituiert wird, verweist auf ein wichtiges Moment: Die Idee, der Computer könne (auch) ein ‚kreatives‘ Medium sein, mag genau in der frühen Debatte um künstlerische Potenziale der digitalen Maschine entstanden sein – und zwar in zweierlei Hin-

13 Vgl. Noll, Michael: „The Digital Computer as a Creative Medium“, *IEEE Spectrum*, Jg. 4, Nr. 10, 1967, S. 89-95. Vgl. auch Noll, Michael: „Computers and the Visual Arts“, in: *Design Quarterly*, Nr. 66/67, 1967, S. 65-71.

14 Vgl. Bolz, Norbert u.a. (Hrsg.): *Computer als Medium*, München 1994.

sicht: *Erstens* war die künstlerische Praxis, die zu jener Zeit das Vorbild für den Medienbegriff lieferte, die abstrakte Malerei – schon das Titelblatt von Nolls Text wird nicht zufällig von einer Grafik geziert, die explizit an die Op-Art von Bridget Riley angelehnt ist.¹⁵ Für Experimente mit Computern bietet sich der Rekurs auf geometrisch-konstruktive Varianten der abstrakten Malerei an, da diese relativ leicht zu formalisieren sind.¹⁶

Jedenfalls musste *zweitens*, angesichts der beherrschenden Stellung Greenberg'scher Konzepte, um eine Praxis mit Computern als künstlerische auszuweisen, auf ein *Medium* reflektiert werden, also war es notwendig, den Computer als ebensolches zu verstehen.¹⁷ Noll argumentiert ähnlich wie Greenberg:

The resistance of the canvas or its elastic give to the paint-loaded brush, the visual shock of real color and line, the smell of the paint, will all work on the artist's sensibilities. [...] So it is that an artist explores, discovers, and masters the possibilities of the medium.¹⁸

Daran schließt sich die Frage an, welche Möglichkeiten und Widerstände das Medium Computer in der künstlerischen Arbeit entfaltet, denn „Computers are a new medium. They do not have the characteristics of paint, brushes, and canvas“.¹⁹ Noll bemerkt, dass das Neue des neuen Mediums Computer nun darin besteht, die spezifischen Prozesse, die andere Medien auszeichnen, im Allgemeinen, und die Prozesse der als *Paradigma* künstlerischer Medien verstandenen abstrakten Malerei im Besonderen, mathematisch zu modellieren. In dem Maße, in dem der Computer zur Simulation traditioneller Medien verwendet wird, erscheint er selbst als ein Medium.

Für Noll stellt sich weiterhin die Frage, ob man ausgehend von der Formalisierung existierender Werke mathematisch Kunstwerke generieren kann. Ein Beispiel dafür ist, dass Noll einen echten und einen mathematisch simulierten Mondrian einander gegenüberstellte und durch eine Art ästhetischen Turing-Test feststellte, dass die Mehrheit der Betrachter das Computerbild für den echten Mondrian hielt – ergo schien die Simulation der Malereihaftigkeit der Malerei gelungen (vgl. Abb. 3, 4).²⁰

15 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 91.

16 Greenberg (wie Anm. 9), S. 368 lehnte allerdings auch die Op Art ab.

17 Vgl. Krauss, Rosalind: ‚A Voyage on the North Sea‘. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York 1999, S. 6: „[F]rom the 60s on, to utter the word ‚medium‘ meant invoking ‚Greenberg‘ [...]“. Ob allerdings Noll als Informatiker mit diesem Diskurs vertraut war, muss offen bleiben.

18 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 90. Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 75, der ganz ähnlich von der „Widerständigkeit [des] Mediums“ spricht.

19 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 90.

20 Die Art des Publikums und seine Zusammensetzung wird genauer erläutert in Noll, Michael: „Human or Machine: A Subjective Comparison of Piet Mondrian's ‚Compo-

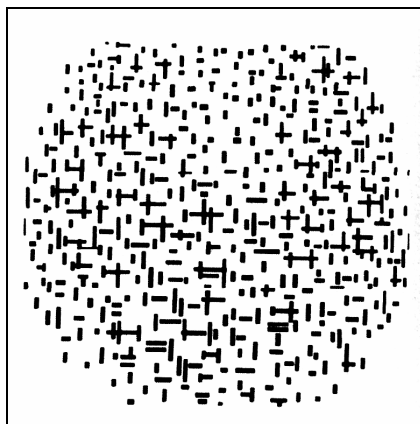


Abb. 3: Piet Mondrian, *Komposition mit Linien*, 1917, aus: Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13, S. 93).

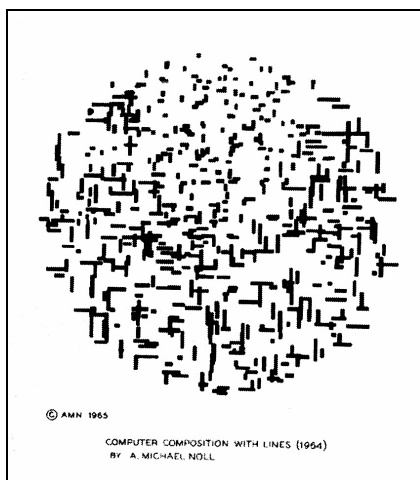


Abb. 4: Michael Noll, *Computer Composition with Lines*, 1964, aus: Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13, S. 92)

Noll stand mit seinen Überlegungen keineswegs allein. Etwa zeitgleich begannen auch in Deutschland künstlerische Experimente mit Computern, die sich mit (tendenziell) abstrakter Malerei, ihrer Analyse und ihrer Simulation beschäftigten, so z.B. Frieder Nakes Klee (vgl. Abb. 5, 6).²¹

sition with Lines' (1917) and a Computer-Generated Image“, in: *The Psychological Record*, Bd. 16, 1966, S. 1-10.

21 Vgl. spätere Versuche dieser Art bei: Kirsch, J.L./Kirsch, R.A.: „The Structure of Paintings: Formal Grammar and Design“, in: *Environment and Planning B: Planning and*

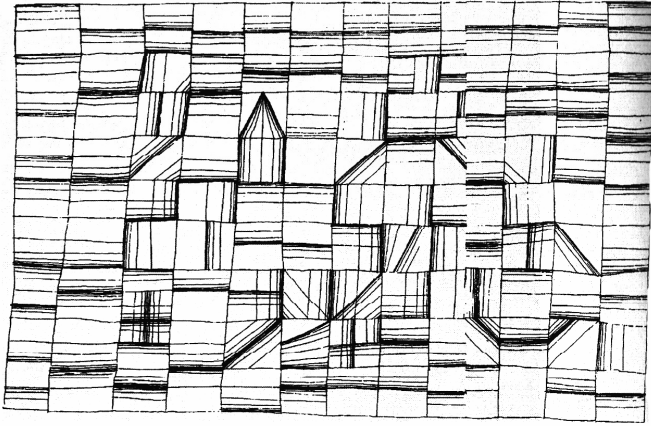


Abb. 5: Paul Klee, *Haupt und Nebenwege*, aus: Piehler, Heike: *Die Anfänge der Computerkunst*, Frankfurt a.M. 2002, Abb. 37.

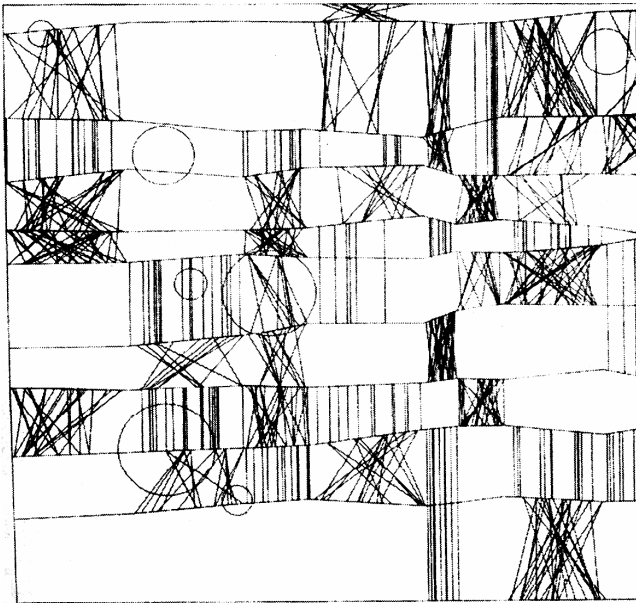


Abb. 6: Frieder Nake, Klee, 13.9.1965, aus: Piehler, Heike: *Die Anfänge der Computerkunst*, Frankfurt a.M. 2002, Abb. 38.

Design, Jg. 13, 1986, S. 163-176; Kirsch, J.L./Kirsch, R.A.: „The Anatomy of Painting Style: Description With Computer Rules“, in: *Leonardo*, Jg. 21, Nr. 4, 1988, S. 437-444.

Die deutschen Forscher beriefen sich allerdings stärker auf die Informationsästhetik. In den verschiedenen Positionen dieses Ansatzes ging es – sehr verkürzt gesagt – darum, exakte, mathematisch anschreibbare Maße für das ‚Ästhetische‘ zu finden,²² um dann mithilfe dieser Erkenntnisse und mit Rechenmaschinen ästhetische Objekte synthetisieren zu können.

Die Gedanken Nolls und anderer verweisen insgesamt auf eine grundsätzliche Eigenschaft des Mediums Computer, nämlich approximativ alle anderen Medien sein zu können – und zwar entweder dadurch, dass die Eigenschaften der technischen Dispositive vermessen und simuliert, oder dadurch, dass die resultierenden Signale (Töne, Bilder etc.) gesampelt und als Material verwendet werden.²³ Im Übrigen sind die in den 1960er Jahren entwickelten Verfahren zur digitalen Bearbeitung von gesampeltem fotografischem Bildmaterial die direkten Vorläufer des 1990 erstmals erschienenen Programms *Adobe Photoshop* – einer Bildbearbeitungssoftware, die nicht nur Sasse, sondern auch viele andere gegenwärtige KünstlerInnen einsetzen.

II DAS VERSCHWINDEN DES MODERNISMUS UND SEINE DIGITALE WIEDERKEHR

Auffällig ist, dass das Greenberg'sche Paradigma der Medienreflexion ab etwa Mitte der 1960er Jahre erlosch, um einer gerade an Intermedialität und dem Zitat orientierten ‚Postmoderne‘ Platz zu machen, um dann aber ausgerechnet in den jüngeren Diskussionen um die künstlerischen Potenziale digitaler Medien wieder aufzutauchen.

Greenbergs Programm einer selbst-analytischen Reduktion der Malerei und anderer Kunstformen²⁴ verfiel zu Beginn der 1960er Jahre allmählich in Problemen, denn bald schon drohte die selbst-analytische Reduktion der Malerei die Grenze zu überschreiten, jenseits derer „ein Bild kein Bild mehr ist, sondern zu einem beliebigen Objekt wird“ und die nicht zu überschreiten, sondern „einzuhalten“²⁵ Greenberg gefordert hatte. Die unbemalte Leinwand als Bild rückte in

22 Vgl. Benses Formulierung des „ästhetischen Maßes“, das sich als Quotient des Ordnungsmaßes und des vom Material des Kunstwerkes abhängigen „Komplexitätsmaß“ bestimmt, vgl. Bense, Max: „Einführung in die Informationsästhetik“, in: Ronge, Hans (Hrsg.): *Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehtagungen Recklinghausen 1965 1966 1967*, Köln 1968, S. 28-41, hier S. 31. Die Idee einer mathematischen Formalisierung des Ästhetischen reicht weit zurück – hier seien nur die Zentralperspektive, die Proportionslehre, der goldene Schnitt etc. genannt, vgl. Kittler, Friedrich: *Kunst und Technik*, Basel 1997.

23 Vgl. zu Simulation und Sampling (zumal fotografischer Daten) Schröter, Jens: „Das Ende der Welt. Analoge und Digitale Bilder – mehr oder weniger Realität?“, in: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung* (Medienumbrüche 2), Bielefeld 2004, S. 335-354.

24 Zur Skulptur vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 255ff.

25 Greenberg (wie Anm. 9), S. 272f.

den Bereich des Möglichen.²⁶ Letztlich entstanden neue Entwicklungen wie die Minimal Art, die das Schwergewicht von der Medienspezifität weg verschoben: „Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehören weder zur Malerei noch zur Skulptur“ war der erste Satz des Aufsatzes „Specific Objects“ des Minimal-Künstlers Donald Judd.²⁷ Schließlich erschienen neue Technologien in der Kunstszene – vor allem Video –, die laut Rosalind Krauss das Konzept der Reflexion des Mediums als Grundlage von Kunst zum Verschwinden brachten, weil Medien wie Video in zu disparate Praktiken involviert seien.²⁸ De Duve hat diese Verschiebung in den 1960er Jahren als Verlagerung von *spezifischen* (also auf Medienspezifität gerichteten) zu *generischen* (also im Fahrwasser Duchamps auf den Status von Kunst überhaupt gerichteten) Fragen beschrieben.²⁹ So blühten in den 1970er und 1980er Jahren Formen von Kunst auf, die mit jedem medienreflexiven Purismus gebrochen hatten und stattdessen mit multi- und intermedialen Strategien arbeiteten – oft in Form von ‚Installationen‘.³⁰ „As is typical of what has come to be called postmodernism, this [...] work is not confined to any particular medium.“³¹ In der Folge ging Greenbergs Rolle als Kritiker zurück, ja er wurde geradezu zum Feindbild.

Nach dem scheinbar vollständigen Kollaps des Greenberg-Paradigmas ist es durchaus etwas überraschend, dass die Medienreflexion bei neueren, mit Computern arbeitenden Künstlern wieder eine wichtige Rolle spielt. Die Anmerkungen zu Sasse wurden schon erwähnt, aber auch Thomas Ruff bemerkt in Hinblick auf seine digital bearbeiteten Pornofotos aus dem Netz, die *nudes*: „Wenn ich mit einem bestimmten Medium arbeite, dann will ich dieses Medium auch im Bild reflektieren“.³² Im Vorwort zu seinem Buch *net.art 2.0* von 2001 bezieht sich Tilman Baumgärtel explizit auf Greenberg, um den künstlerischen Status der Netzkunst über ihre selbstreflexiven Verfahren zu legitimieren.³³ Auch an noch unvermuteterer Stelle findet sich ein modernistisch anmutendes Argument in Bezug auf Medienreflexivität in der Computerkunst – nämlich bei Friedrich Kittler:

26 Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 331. Siehe dazu Fried, Michael: „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, Jg. 5, Nr. 10, S. 12-23, hier S. 23.

27 Judd, Donald: „Spezifische Objekte“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 59-73, hier S. 59.

28 Vgl. Krauss (wie Anm. 17), S. 30ff.

29 Vgl. De Duve, Thierry: *Kant nach Duchamp*, München 1993, S. 193ff.

30 Was Greenberg natürlich kritisierte, vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 446ff.

31 Crimp, Douglas: „Pictures“, in: *October*, Nr. 8, 1979, S. 75-88, hier S. 75.

32 Ruff, Thomas: „Suchmaschinen. Ein Interview von Susanne Leeb“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 36, 1999, S. 71-75, hier S. 75.

33 Vgl. Baumgärtel, Tilman: *[net.art 2.0] Neue Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 2001, S. 14-23.

Dem Normengeflecht gegenüber kommen aber auch jene selbsternannten Künstler, die im Radio Radiokunst oder auf dem Computer Computerkunst versprechen, immer schon zu spät. Das Medium als durchstandardisiertes Interface hat, lange vor jeder Einzelproduktion, nicht bloß diejenigen Entscheidungen bereits getroffen, die einstmals im freien ästhetischen Ermessen von Künstlern oder Handwerkern lagen, sondern eben auch Entscheidungen, deren Effekte die Wahrnehmung gar nicht mehr kontrollieren kann. [...] Und solange die selbsternannten Medienkünstler, statt die Normungsausschüsse zu besetzen und das heißt an den elementaren [...] Voraussetzungen ihrer Produktion zu rütteln, diese Voraussetzungen einfach hinnehmen, liefern sie auch nur Eigenreklamen der jeweils herrschenden Norm.³⁴

Kittlers Forderung, an den ‚Voraussetzungen der Produktion‘ zu rütteln, ist doch lesbar als eine andere Formulierung der Grundthese Greenbergs, dass Kunst sich durch Reflexion und Analyse der medialen Grundlagen definiert. Greenbergs Argument, dass der Illusionismus in der Malerei den Effekt, wenn nicht gar den Zweck gehabt habe, „das Medium zu verleugnen“³⁵, taucht in der harschen Kritik, die Kittler an den benutzerfreundlichen Oberflächen und der sich rasch ausbreitenden ‚digitalen Bildkultur‘ übt, wieder auf.³⁶

Eine Konsequenz dieses medientheoretisch reformulierten Modernismus³⁷ müsste also sein, dass eine Computerkunst die illusionistischen Konventionen der Oberflächen immer weiter abzutragen hätte, um schließlich die technologischen Grundlagen ihres Mediums zu reflektieren. Doch bei Computern ist es eben problematisch, wo genau die ‚Oberflächen‘ als bloß metaphorische oder gar verstellende Repräsentationen aufhören und wo die ‚eigentliche‘ technologische Basis beginnt.³⁸ Müssten also Künstler nicht nur handelsübliche Software, höhere Pro-

34 Kittler, Friedrich: „Gleichschaltungen. Über Normen und Standards der elektronischen Kommunikation“, in: Faßler, Manfred/Halbach, Wulf (Hrsg.): *Geschichte der Medien*, München 1998, S. 255-268, hier S. 261.

35 Greenberg (wie Anm. 9), S. 267.

36 Kittler (wie Anm. 34), S. 255.

37 Möglicherweise beruht der modernistische Einschlag Kittlers auf seiner intensiven Rezeption von Michel Foucault. Dieser hatte 1967-1971 eine Reihe von Vorträgen gehalten, die transkribiert in dem Büchlein *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999 in Deutsch veröffentlicht wurden. Dort hatte Foucault Manets systematische Reduktion der Malerei auf Farbe und Fläche analysiert und gewürdigt – in ganz ähnlicher Weise wie zuvor Greenberg (wie Anm. 9), S. 67 und 436. Greenberg bemerkt dort, dass mit Manet „die modernistische Malerei dann definitiv beginnt“. Ob Kittler bei seiner Abfassung von „Gleichschaltungen“ (wie Anm. 34) Foucaults Text kannte, ist mir nicht bekannt (er verweist jedenfalls nicht darauf). Die *Dits et Écrits* enthalten den Text nicht, er wurde erstmals 1996 in Italienisch veröffentlicht.

38 Tholen, Georg Christoph: „Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität“, in: Tholen, Georg Christoph/Schade, Sigrid (Hrsg.): *Konfigurationen / Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 15-34, hier S. 21: „Der Computer als Medium existiert

grammiersprachen, ja Assembler, insofern es sich dabei schon um konventionalisierte Oberflächen handelt, zurückweisen, sondern auch die Rechnerarchitektur neu erfinden und das Binärsystem ablehnen?³⁹ Das wäre, als ob man von Malern verlangen würde, Chemieunternehmen zu gründen, um neue Farben zu synthetisieren.⁴⁰

Gegenüber dieser extremen Position könnte man aber gerade betonen: Es gibt keine Spezifik des universellen Mediums, außer der, mathematisch alle anderen Spezifiken näherungsweise wiederholen und dadurch von ihren materialen Bedingungen ablösen zu können.⁴¹ Die *Ablösung der Medienspezifität von ihrer Materialität* bedeutet, dass z.B. bei einer virtuellen Fotokamera⁴², da diese ja ein mathematisches Gebilde ist, beliebig alle Parameter auch über das physikalisch Mögliche hinaus verändert werden könnten – in diesem Sinne wäre eine Analyse und Reflexion der medialen Bedingungen der Fotografie *auf neue und radikale Weise* möglich. Und diese Radikalisierung der Möglichkeiten zur Reflexion des ‚Medienspezifischen‘ im Raum des Virtuellen mag ein Grund sein, warum in der Arbeit mit digitalen Medien ein fast Greenbergianischer Imperativ zur Selbstreflexion wieder eine so große Rolle spielt.

Greenbergs Idee des Mediums taucht – in einer Zeit, in der „photography can only be viewed through the undeniable fact of its own obsolescence“⁴³ – auch im theoretischen Diskurs wieder auf. Bei Rosalind Krauss hat er in jüngerer Zeit eine kritische Würdigung erfahren, insofern sie gegen die – wie sie sagt – Mode der inter- und multimedialen Installationen die Notwendigkeit hervorhebt, „to

gleichsam nur, indem er sich von sich selbst unterscheidet, will sagen: sich in all seinen *interfaces*, seinen programmierbaren Gestaltungsweisen und Benutzer-Oberflächen verliert, also seine ‚eigentliche‘ Bedeutung aufschiebt. Das digitale Medium ek-sistiert in seiner vielgestaltigen Metaphorizität.“

- 39 Denn dass heutige Computer binäre von Neumann-Maschinen sind, ist historisch kontingent und insofern Konvention, vgl. Schröter, Jens: „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“, in: Schröter/Böhnke (wie Anm. 24), S. 7-30, hier S. 11-12.
- 40 Vgl. De Duve (wie Anm. 29), S.148ff. zu Duchamps früher Kritik, dass (in der Regel) Maler auf industriell gefertigte Farben zurückgreifen müssen und insofern jedes Gemälde eine Art *ready-made* sei.
- 41 Vgl. Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 93, der schon früh zum Computer bemerkte: „This is an active medium with which the artist can interact on a new level, freed from many of the physical limitations of all other previous media“ (Hervorheb., J.S.). Neue physische Limitationen ergeben sich hinsichtlich der Hardware, die jedem Rechenprozess zugrunde liegt und z.B. durch den ‚von Neumann-bottleneck‘ die Rechengeschwindigkeit begrenzt, was bei der Simulation hochkomplexer Phänomene eine entscheidende Rolle spielen kann.
- 42 Vgl. Schröter, Jens: „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern“, in: *Fotogeschichte*, Jg. 23, H. 88, 2003, S. 3-16.
- 43 Krauss, Rosalind: „Re-Inventing the Medium“, in: *Critical Inquiry*, Nr. 25, 1999, S. 289-305, hier S. 289. Krauss verweist später im Text auf die Ursache dieser Obsoleszenz der Fotografie: „[B]y the early 1980s [...] tourists would be toting camcorders, signalling that first video and then digitalized imaging will replace photography altogether as a mass social practice“ (S. 296).

reclaim the specific from the deadening embrace of the general“⁴⁴. Sie sieht in der Arbeit von James Coleman, William Kentridge u.a. das Bemühen, unter Rekurs auf medienhistorisch ‚antiquierte‘ Techniken (Dia-Show bei Coleman; gezeichnete Animation, 16-mm-Film bei Kentridge) ein spezifisches Medium ‚neu zu erfinden‘, aber in einer Weise, die den ‚differentiellen‘ Charakter des Mediums betont.⁴⁵ Sie beruft sich dabei auf Benjamin und argumentiert, dass solche ‚Neu-Erfindungen‘ utopische Potenziale der verwendeten Technologien freisetzen könnten, Potenziale, die gerade im Moment der Obsoleszenz einer Technologie nochmals aufblitzen. Auch wenn ihre Argumentation bisweilen dunkel ist, scheinen mir das Konzept einer differentiellen Spezifik des Mediums und der Gedanke einer ‚Neu-Erfindung‘ von Medien in besonderer Weise für das Verständnis der Strategien modernistischer digitaler Kunst fruchtbar zu sein.

Denn es stellt sich die Frage, ob ein eklektisches, multimediales Sammelsurium die tendenzielle A-Spezifität des Mediums Computer modernistisch reflektieren kann und sich nicht vielmehr im Beliebigen verliert. Krauss' harsche Kritik an der „international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital“⁴⁶ trifft diese Praktiken leider allzu oft. Das Spektakel der oft unmäßig teuren und aufwändigen interaktiven und immersiven Installationen scheint manchmal schlicht Werbung für die Fortschritte der Computerindustrie und ein Lob der Technik um ihrer selbst willen zu sein. So ist sie kaum von der Effekthascherei des digital aufgerüsteten Hollywood-Kinos verschieden.⁴⁷

Man sollte besser das Augenmerk auf Arbeiten richten, die im Allgemeinen nicht als Computerkunst gelten. Man müsste beobachten, wie KünstlerInnen mit den Mitteln von Simulation und/oder Sampling (konkreter: mit *Adobe Photoshop*

44 Krauss (wie Anm. 43), S. 305: Sich mit dem Generischen der Kunst auseinanderzusetzen bedeutet, die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst zu thematisieren. Die Auseinandersetzung mit Spezifiken (z.B. der Malerei oder der Skulptur) stößt nicht zu einer so allgemeinen, die Existenz von Kunst an sich betreffenden Frage vor, vgl. De Duve (wie Anm. 29), S. 274.

45 Vgl. Krauss (wie Anm. 17), S. 53: „[T]he specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support.“ Zu Kentridge vgl. Krauss, Rosalind: „The Rock': William Kentridge's Drawings for Projection“, in: *October*, Nr. 92, 2000, S. 3-35.

46 Krauss (wie Anm. 17), S. 56.

47 So bemerkt Grau (wie Anm. 1), S. 191 zu der – bei ihm bereits zum ‚Klassiker‘ nobilitierten – Virtual Reality-Installation *Osmose* (1995) von Charlotte Davies: „Die Illusion entsteigt den leistungsfähigen Speichern dreier *Onyx2 Infinite Reality-Silicon-Gra[ph]ics*-Workstations, Supercomputer, die üblicherweise für militärische Simulationen oder Spielfilmsequenzen eingesetzt werden.“ Die Künstlerin war zuvor bei Softimage beschäftigt, dem Unternehmen, welches die aufwändigen Computereffekte für *JURASSIC PARK* (USA 1992, Regie: Steven Spielberg) gestaltete und ‚Künstlerische Direktorin‘ bei Monopolist *Microsoft*. Ihr künstlerisches Anliegen, ein ‚natürliches, intuitives Interface‘ zu erzeugen (S. 192) erscheint mir von den Zielen *Microsofts* kaum verschieden.

u.a.) ihre medialen Grundlagen neu erfinden – quasi in Wiederaufnahme von Nolls Versuchen – und reflektieren. Dabei verfahren die Künstler keineswegs auf die streng quantifizierende und formalisierende Weise, die der Informationsästhetik vorschwebte. Gerade der experimentelle, offene Umgang mit den Möglichkeiten des Computers vermeidet die disziplinatorischen und affirmativen Tendenzen der Informationsästhetik und auch Nolls – also das Ziel, quasi fordistisch das Ästhetische am Fließband herstellen zu können. In diesem Umgang würden die KünstlerInnen zugleich die Potenziale des universellen Mediums zur virtuellen Neu-Erfindung der Medien untersuchen: *Digitaler Modernismus*.

III JÖRG SASSES NEUERFINDUNG DER FOTOGRAFIE AN DEN RÄNDERN ZUR MALEREI

These der vorliegenden Überlegungen ist also, dass Sasses jüngere Arbeiten – wie andere, auf den ersten Blick völlig anders scheinenden künstlerische Ansätze auch – in diesem Feld zu verorten sind. Zunächst einige Anmerkungen zu seiner Arbeitsweise: Ab ca. 1992 begann Sasse in zunehmendem Maße, auf Flohmärkten etc. erworbene, fremde Amateurfotografien am Rechner zu bearbeiten. In einem ersten Sichtungsgang werden manche Fotografien (ca. 10% des Materials) etwas bearbeitet, das sind genau jene Fotografien, die in den jüngsten Katalogen Sasses als *Skizzen* bezeichnet werden. Ein noch weit kleinerer Teil dieser Skizzen wird wiederum sehr ausführlich durchgearbeitet – sie ergeben Sasses großformatige *Tableaus*, von denen im Jahr vielleicht 10 oder 12 Stück entstehen.⁴⁸

Sasses Rekurs auf die Amateurfotografie scheint seine Arbeit in der Tradition der konzeptuellen Kunst zu verorten, die zentral mit ‚amateuristischen‘ Fotografien gearbeitet hat, um durch Aufgriff des „Looks der Nicht-Kunst“⁴⁹ generische Fragen nach dem Status von ‚Kunst überhaupt‘ zu stellen.⁵⁰ Jedoch ist Sasses Anliegen gerade nicht *generisch*, sondern unter Computerbedingungen werden die *spezifischen* Fragen nach Medienreflexion wieder virulent. Fremde Amateurfotos zu wählen, ist dafür sinnvoll – wenn man denn mit Krauss die Spezifität von Medien als ein ‚layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support‘ betrachtet. Denn wo wäre die Erstarrung der Konventionen fester und quantitativ so vorherrschend wie im Feld der Amateurfotografie? Ge-

48 Einen Überblick über die bisher existierenden 127 Tableaus findet man auf Sasses Website, unter <http://www.c42.de/suche.php?gruppe=4&realize=1>, 06.01.06. Die Tableaus sind mit vierstelligen Zufallszahlen und der Jahresangabe betitelt.

49 Greenberg (wie Anm. 9), S. 366.

50 Vgl. Krauss (wie Anm. 43), S. 294f. Vgl. Wall, Jeff: „Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst.“, in: ders.: *Szenarien aus dem Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden 1997, S. 375-434, hier S. 410-434.

rade an der Amateurfotografie wird deutlich, was die dominante Auffassung der Fotografie ist.⁵¹

So kann sein Verfahren in mehreren Hinsichten präzisiert werden. *Erstens* wird deutlich, dass es sich um einen veränderten Umgang mit dem Spezifischen handelt. Nicht wird eine bestimmte Spezifik aus den physischen Beschaffenheiten des Mediums einfach abgeleitet,⁵² vielmehr wird die Spezifik ertastet. Sie wird nicht vorausgesetzt, sondern, weil sie virtuell ist, schrittweise auf ihre Grenzen hin befragt. Durch die Bearbeitung werden die Skizzen, die, wie vor allem der Katalog *tableaux & esquisses* von 2005 verdeutlicht, noch stark an den anekdotischen und persönlichen Charakter von Amateurfotos erinnern, langsam malerischen Formen von Bildlichkeit angenähert. Das bedeutet *zweitens*, dass die Skizzen vorsichtig *abstrahiert* werden. Implizit steht also – wie bei Noll und Nake – die abstrakte Malerei Pate, wenn vom Malerisch-Werden der Fotografie bei Sasse die Rede ist.⁵³ Gronert hat die Rolle der „Rhetorik der kunsttheoretischen Diskussion einer abstrakten, selbstbezüglichen Malerei“⁵⁴ für Sasse unterstrichen.

Daher ist es problematisch zu behaupten, dass die Serie der bisher 127 Tableaus von 1993 bis 2005 „keine Typologien und Serien entfaltet und auch motivologisch nicht auf den Punkt“⁵⁵ gebracht werden kann. Sie mag motivisch in der Tat heterogen sein, aber es lassen sich deutlich mindestens drei formale Subgruppen, Serien bestimmen. Diese zeigen sich bereits in jenem Bild, mit dem seine Serie der Tableaus um 1993 beginnt (vgl. Abb. 7).

51 Vgl. Sasse, der bemerkt: „2002 wurden in Deutschland 5,3 Milliarden Papierabzüge produziert, das sind ungefähr 168 Bilder pro Sekunde, Tag und Nacht. [...] Irgendwas muss doch darin stecken! Millionen von Leuten können doch nicht irren! Irgendwas ist doch da dran!“, vgl. Sasse, Jörg: „Bilder–(neu)–Ordnungen. Podiumsgespräch mit Jörg Sasse, Dieter Daniels und Susanne Holschbach“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sasse/, 12.01.06. Zu Sasses bis heute leider unvollendetem Web-Projekt eines „Weltbildarchivs“, das systematisch dem konventionalisierten Bewusstsein der Fotografie auf der Spur ist, vgl. Schröter, Jens: „Archiv – post/fotografisch“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch/, 12.01.06.

52 Die Sasse durchaus an den Anfang seiner Forschung stellt, vgl. seinen Text „(un)sichtbar“, <http://www.c42.de/jsauf.html>, 06.01.06: „Ein Foto besteht überwiegend aus Papier oder Kunststoff. Wegen seiner geringen Tiefe läßt sich behaupten, daß es zweidimensional ist. Der Geruch eines Fotos ist gering, das Format zumeist rechteckig. Auf der belichteten Seite des Fotos findet sich, mehr oder minder unscharf, ein zweidimensionales Abbild.“

53 Vgl. Udo Kittelmann in Sasse (wie Anm. 4), o.S., der in seinem Vorwort explizit auf Nake verweist.

54 Gronert (wie Anm. 3), S. 59

55 Berg (wie Anm. 4), S. 10.

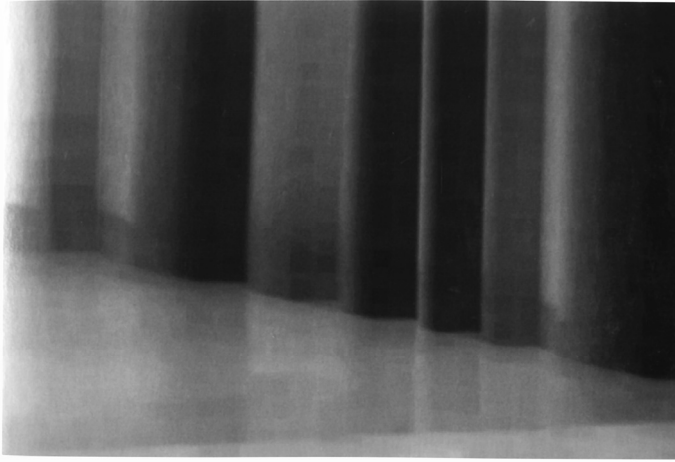


Abb. 7: Jörg Sasse, 1546, 1993, 137 x 200 cm, aus: Sasse (wie Anm. 4), o.S.

Das Bild zeigt einen dunkelgrünen⁵⁶ Vorhang, der von der Mitte des linken Bildrandes, wo er jedoch noch hellgelb bzw. in der Mitte dunkelgelb verschattet ist, in einer sanften, gestuften Diagonale zum unteren Sechstel des linken Bildrandes verläuft. Der Vorhang selbst ist in verschiedene hell- und dunkelgrüne Streifen geteilt, die ganz rechts fast in schwarz übergehen. Entlang der Diagonale trifft der Vorhang auf den dunkelgelben Fußboden, der wiederum im untersten Bildbereich von links nach rechts keilförmig anschwellend in ein helles Orange übergeht. An der Kante, wo sich Vorhang und Boden treffen läuft ein schattenhafter etwas dunklerer Streifen von links bis fast zum rechten Rand über Vorhang und Boden. Auf dem Boden spiegelt sich sacht der Vorhang.

Das Motiv scheint zunächst klar und deutlich zu sein – ein Vorhang. Gerade als Beginn der Serie der Tableaus ist dies als Anspielung auf einen Ursprungsmythos der (illusionistischen?) Malerei, den Streit zwischen Zeuxis und Parrhasius, lesbar.⁵⁷ Der motivische Verweis auf die Malerei wird gestützt durch die leichte, alle Details verwischende Unschärfe. Denn der Detailreichtum galt am Beginn der Fotografie im 19. Jahrhundert als Hindernis für ihren Kunstcharakter. Im so genannten ‚Piktorialismus‘ wurden mithin die Weichzeichnung und die Unschärfe eingesetzt, um der Fotografie einen ‚malerischen‘ Charakter zu verleihen.⁵⁸ Mit der Wegnahme der Details tritt der gegenständliche Charakter des Abgebildeten zurück und macht Platz für die formale Aufteilung des Bildes in verschiedenfarbige

56 Bedauerlicherweise sind im Rahmen dieser Publikationen keine Farbbilder möglich – so muss der wichtige koloristische Aspekt von Sasses Arbeit ausgeblendet werden.

57 Vgl. Bann, Stephen: *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge u.a. 1989.

58 Gronert (wie Anm. 3), S. 58 zur Unschärfe bei Sasse.

Zonen. Komplementär stehen sich das von links Mitte nach rechts unten verlaufende Grün und das von links unten nach rechts, unteres Sechstel nach oben verlaufende Orange gegenüber. Dazwischen ist keilförmig eine dunkelgelbe Zone eingefasst. Grün, Orange und das Dunkelgelb weisen rechts aus dem Bild heraus. Zugleich legen die Streifen, ‚Knicke‘ des Vorhangs ein alle Zonen durchlaufendes vertikales Liniensystem über das Bild. Schließlich scheint das Bild auch noch mit einem mehr oder weniger deutlichen Raster kleiner quadratischer Verdunkelungen oder Aufhellungen überzogen zu sein, welches gegenständlich leicht als „Visualisierung der zugrunde liegenden Pixelstruktur“⁵⁹ verstanden werden kann. Die nach rechts weisenden Diagonalen, das das ganze Bild überlagernde homogen-rhythmische Streifenmuster und das die Arbeit überziehende Raster etablieren bereits in Sasses erstem Tableau drei Strukturprinzipien, die für alle folgenden (bis heute 126) Tableaus im Wesentlichen⁶⁰ gültig bleiben, nämlich: die *Schwerpunktsetzung auf den rechten Teil des Bildes*, das *all-over* und das *Raster*. Zunächst zu den letzten beiden, eng verwandten Prinzipien.

I. ALL-OVER

Die „all-over-Struktur“⁶¹ vieler Bilder Sasses spielt direkt auf die Bildlichkeit der von Greenberg geschätzten abstrakten Malerei Pollocks an (vgl. Abb. 1, 8).

59 Gronert (wie Anm. 3), S. 58.

60 ...Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel...

61 Kreul, Andreas: „Arbeiten am Bild“, in: Sasse, Jörg: *Arbeiten am Bild*, München 1997, S. 13-19, hier S. 17 bezieht diesen Begriff, der in Zusammenhang mit der Malerei Pollocks geprägt wurde, auf Sasse. Zahlreiche weitere nach dem Prinzip des All Over organisierte Tableaus sind: 4048, 2005; 4284, 2004; 7852, 2004; 1604, 2003; 1860, 2003; 9798, 2002; 2268, 2001; 6478, 2000 etc. Manche dieser Bilder sind stärker horizontal komponiert, z.B. 2896, 2004; 1604, 2003; 4013, 2002 etc.



Abb. 8: Jörg Sasse, 2075, 2003, aus: Sasse, *tableaux* (wie Anm. 2), o.S.

Man sieht ein verschlungenes Gewirr aus roten Linien (Ästen), nach unten und rechts zunehmend von weißen Linien durchsetzt und gelegentlich, aber gleichmäßiger von schwarzen Linien durchzogen. Das Bild hat kein Zentrum (daher *all-over*⁶²), nur zwei relativ vertikale, näher am Blickpunkt liegende rote Äste treten etwas hervor. Ähnlich wie viele der *drip paintings* von Pollock hat das Bild eine nicht genau bestimmbare, leichte Tiefe. Jedoch konfligiert die Anspielung auf das *all-over* Pollocks, der die Ränder des Bildes meist mehr oder weniger respektierte (siehe Abb. 1), mit dem ausschnittshaften Charakter des Bildes. Besonders am rechten Rand wird deutlich, wie die schwarzen Äste aus dem Bild weisen. So konkretisiert sich in diesem Bild die sonst oft eher nebulös konstatierte Arbeit Sasses an den Rändern von Fotografie und Malerei.⁶³ Sie konkretisiert sich unter Rekurs auf das am Anfang der Kunst mit Computern stehende Vokabular des Modernismus (das ‚layering of conventions‘), dessen Duktus der spezifischen Auseinandersetzung mit dem Medium jetzt unter digitalen Bedingungen im Feld der Fotografie neu erfunden werden kann. Abb. 9 zeigt ein weiteres Beispiel für Sasses Rekurs auf das *all-over* – bei dem ebenfalls *all-over* und der zentrifugale Ausschnittcharakter des Bildes in ein Spannungsverhältnis gesetzt werden.

62 Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 151.

63 Oft wird dieser Bezug auf die Malerei auch nur vage konstatiert, um die Bilder Sasses (unnötigerweise) zu nobilitieren.

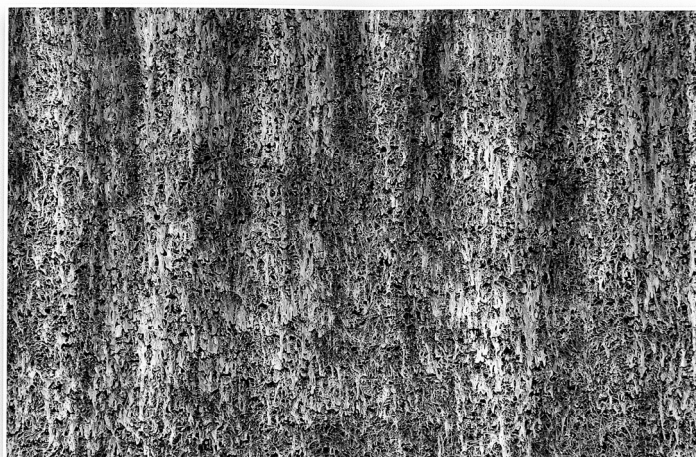


Abb. 9: Jörg Sasse, 3902, 2005, aus: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 25.

2. RASTER

Die Neuerfindung von Formen des Modernismus zeigt sich auch an Sasses Rekurs auf das Strukturprinzip des *Rasters*. Rosalind Krauss hat das Raster als „emblematisch“ für die „Kunst der Moderne“ und „ihre Feindseligkeit gegenüber der Literatur, dem Erzählen, dem Diskurs“⁶⁴ beschrieben. Insofern Sasses Bilder auch „eine Form der Sprachkritik“⁶⁵ sind, da sie sich dem „Staunen im Visuellen“⁶⁶ hingeben (und natürlich gehört die keine Informationen liefernde Betitelung mit Zufallszahlen zu dieser anti-narrativen Strategie), ist es nahe liegend, auch das Raster des Modernismus neu zu erfinden.

64 Krauss, Rosalind: „Raster“, in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 51-66, hier S. 51. Dort auch zahlreiche Bildbeispiele. Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 270 dazu, wie die Malerei „in der Absicht, das [...] Literarische auszuschließen“ abstrakt wurde.

65 Gronert (wie Anm. 3), S. 64.

66 Sasse, Jörg: „Scheitern“, in: Sasse (wie Anm. 61), S. 7.

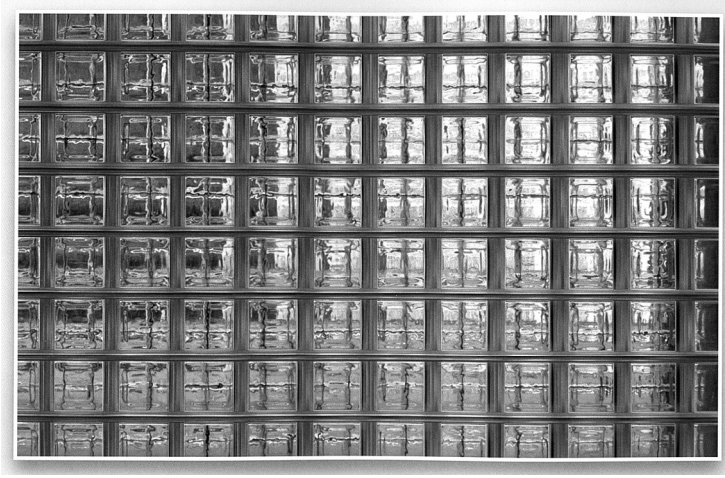


Abb. 10: Jörg Sasse, 8348, 2004, aus: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 131.

Der Betrachter sieht (vgl. Abb. 10) eine Wand aus Glasbausteinen, zwölf Steine breit und acht Steine hoch. Die Ränder sind jedoch angeschnitten, so dass innerhalb des Bildes eine gesonderte Gruppe von sechs mal zehn unangeschnittenen Quadraten gesehen werden kann. Hinter dem Raster aus Glasbausteinen liegt offenbar ein versetztes weiteres Raster, vielleicht eine Art metallener Zaun, dessen Gitterstruktur durch das Glas verzerrt und gebrochen erscheint. Erst nach dieser massiven Barriere, die das Bild gegen jede Tiefe abzudichten scheint, kommt ein verschwommener Hintergrund, der sich grob in vier verschiedenfarbigen Zonen darstellt: Links das erste Drittel horizontal und zwei Drittel vertikal eine dunkelgrüne Zone, mutmaßlich Durchblick auf Bäume, rechts in der selben Höhe und fast bis an den rechten Rand den Rest des Bildes einnehmend eine cremeweiße Fläche, wahrscheinlich ein Haus. Darunter, durch die Glasbausteine in vier breiter werdende Streifen gebrochen eine hellockerfarbene Zone, vermutlich ein Weg, vor dem sich ein hellgrünes Band, wohl eine Wiese erstreckt. Einige der Glasbausteine links von der Mitte enthalten durch die Lichtbrechung die ganze Bildkomposition nochmals in verkleinerter Form. Krauss schreibt: „Anders als die Perspektive bildet das Raster nicht die Räumlichkeit eines Raums oder einer Landschaft [...] auf der Oberfläche eines Gemäldes ab. Wenn es überhaupt etwas abbildet, dann die Oberfläche des Gemäldes selbst.“⁶⁷ Erneut wird deutlich, wie genau Sasse am Rand zwischen fotografischer und malerischer Bildlichkeit operiert. Denn sein Rückgriff auf die Rasterstruktur der modernistischen Malerei dichtet die Bildfläche „anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real“⁶⁸ ab, um doch einen fotografischen Durchblick auf die Räumlichkeit eines Raumes zu erlauben, bei

67 Krauss (wie Anm. 64), S. 52.

68 Krauss (wie Anm. 64), S. 51.

dem zudem die fotografische Angewiesenheit auf Licht durch die Brechung und Vervielfältigung des Bildes buchstäblich reflektiert wird.

Außerdem schillerte die Rasterstruktur schon in der Geschichte der Malerei zwischen zentripetaler Schließung des Bildes (Verdoppelung der Rahmung im Bild) oder gerade zentrifugaler Öffnung, insofern das Raster scheinbar infinit jenseits der Bildgrenzen fortgesetzt werden kann.⁶⁹ Der Gegensatz wurde aber umso mehr mit Bezug auf den Gegensatz von Malerei und Fotografie diskutiert, insofern der Fotografie zugesprochen wurde, notwendig einen zentrifugalen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu liefern, während der Maler ja mit der vorausgesetzten zentripetalen Malfläche beginnen muss (auch wenn er zentrifugale Kompositionen liefern kann). Gerade die Spannung zwischen Verdoppelung des Rahmens um die innere Gruppe aus sechzig nicht angeschnittenen Quadraten und dem schemenhaft hinter der Wand liegenden Außen, thematisiert erneut die Ränder, an denen ‚die Fotografie‘ und ‚die Malerei‘ sich berühren. Weitere Beispiele für Sasses Neuerfindung des modernistischen Rasters zwischen Malerei und Fotografie sind *5610, 2004* und *6276, 2004*.⁷⁰

3. DER GEGENSTAND

Es gibt aber noch eine weitere, dritte Serie in den bislang 127 Tableaus, die sich nicht adäquat mit den Begriffen des *all-over* und des Rasters fassen lässt. Sie umfasst eine ganze Reihe von Arbeiten und ist heterogener als die beiden anderen Serien (daher mag es problematisch sein, sie als *eine* Serie zu benennen). In den Bildern dieser Serie steht meistens ein Objekt (oft z.B. ein Gebäude) im Mittelpunkt, oder genauer: meistens steht das Objekt etwas rechts vom Mittelpunkt bis hin zum rechten Bildrand.⁷¹

⁶⁹ Vgl. Krauss (wie Anm. 65), S. 60-65.

⁷⁰ Noch weitere wären: *9790, 2005; 2697, 2005; 5137, 2005; 4302, 2005; 2348, 2005; 6944, 2004* etc. Eine schöne Arbeit, die das Raster und den Vorhang verbindet ist *9161, 2005*.

⁷¹ Weitere Tableaus vergleichbarer Art sind *4579, 2003; 2957, 2002; 7988, 2002; 1063, 2001* etc. Auch hier gibt es natürlich andere Fälle, so z.B. *4100, 2003*.

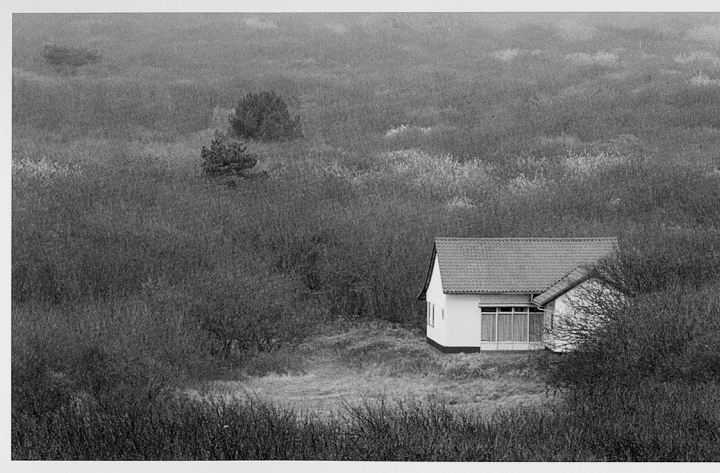


Abb. 11: Jörg Sasse, 8626, 1999, 101 x 159 cm, aus: Sasse (wie Anm. 62), S. 73.



Abb. 12: Jörg Sasse, 6779, 2005, 100 x 180 cm, aus: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 109.

Zwar sind die beiden Tableaus (vgl. Abb. 11, 12) verschieden, das erstere ist eher aus der Aufsicht gegeben, das zweite ist eher in Untersicht gehalten. 6779 hat dadurch eine Horizontlinie, die mit der von links nach rechts sanft aufsteigenden graubraunen Diagonale inmitten des grünen Feldes korrespondiert. Doch in beiden Bildern bildet ein rötliches, besonders in 8626, seltsam isoliert wirkendes Gebäude den Schwerpunkt auf der rechten Bildseite. Die Tendenz zur Schwerpunktsetzung auf den rechten Teil des Bildes ist bemerkenswert, denn Bilder werden in der Regel „von links nach rechts „gelesen“. Dadurch ist die „rechte Seite [...] die auffälligere“. Dort sei das „Anschauungsgewicht eines Gegenstandes

erhöht“.⁷² Die Kombination aus kontrastiver Farbigkeit (insbesondere bei 8626) und auf rechts gewichteter Komposition führt dazu, den Bildgegenstand geradezu halluzinatorisch *überzubetonen*. So wird er fraglich: Warum steht dieses Haus in 8626 so isoliert da? Was hat Sasse an dem Bild verändert – fehlen vielleicht Zufahrtswege? Warum sieht das Feld in 6779 so glatt und unscharf aus, das Gebäude aber schärfer? Oder täuscht das nur, weil man krampfhaft den Spuren der Bearbeitung nachstellt?

In diesen und verwandten Arbeiten setzt Sasse durch die digitale Bearbeitung weniger die modernistischen Verfahren des *all-over* und des Rasters ein, um die Grenze zwischen fotografischer und malerischer Bildlichkeit zu erkunden, sondern verunsichert den referenziellen Charakter des Bildes. Das funktioniert, weil nicht wirklich klar ist, was eigentlich verändert wurde⁷³ – anders als etwa in den peinlichen Arbeiten von Inez van der Lamsweerde. Der Betrachter wird auf die unruhige Suche geschickt in Bildern, die kompositorisch seinen Blick immer wieder auf einen hervorgehobenen Gegenstand zurückzwingen, ohne doch genau erfahren zu können, um was es sich handelt. Die Abstraktion findet hier eher auf der semantischen Ebene statt – schon die Zufallszahlen als Titel vermeiden Orts- und Zeitangaben; Personen und Schriften, die Rückschlüsse zuließen, sind nur selten zu sehen.⁷⁴ Die Produktion von Referenz stand und steht historisch auf verschiedene Weise Malerei und Fotografie zur Verfügung, auch wenn manchmal alleinig der Fotografie die Fähigkeit zum Verweis auf Reales zugeschrieben wurde. Und genau entlang dieser Grenze bewegt sich Sasse. Statt einfach einen Sachverhalt zu dokumentieren (wie es gelegentlich seinen frühen Interieur-Fotografien nachgesagt wurde), problematisiert der Künstler die Bedingungen und Verfahren von Referenz.⁷⁵ Schon für seine Verbindung des Rasters mit dem Durchblick gilt: „Was mich interessiert [...] ist der Punkt, an dem sich das autonome Bild an der Wand mit dem Verweis auf die gewesene Wirklichkeit trifft.“⁷⁶

IV FAZIT

So changieren Sasses Tableaus zwischen formaler und semantischer Abstraktion und erproben bzw. analysieren variationsreich die Grenze, ab der ein Bild ‚foto-

72 Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978, S. 36-37.

73 In vielen frühen Tableaus sind die Spuren der Nachbearbeitung noch deutlicher, siehe etwa das stärker bearbeitet wirkende 8608, 1996.

74 Vgl. Engler (wie Anm. 3), S. 136 zur „Spannung [...] aus anekdotischer Fülle und abstrakt geklärter Oberfläche“ zwischen Skizzen und Tableaus.

75 Das ist vielleicht Sasses ‚postmodernistischster‘ Zug, wenn – wie Dobbe (wie Anm. 5), S. 200 unterstreicht – die Problematisierung von Referenz ein ‚postmodernes‘ Verfahren ist.

76 Zitiert in Lenger, Hans-Joachim: „Über die Bilder Jörg Sasses“, <http://www.hjlenger.de/>, 12.01.06.

grafisch' oder ‚gemalt‘ wirkt. In gewisser Weise dehnen seine digitalen Eingriffe in die Bilder das im Amateurbild konventionalisierte Fotografische so weit, dass es sich mit (neuerfundenen) Bildformen modernistischer Malerei zu berühren beginnt. Insofern ist es die virtuelle Analyse (und mitnichten ‚Aufhebung‘) der Mediengrenzen, die umso genauer die Grenzmarken des Fotografischen absteckt.⁷⁷ Die merkwürdige Unentschlossenheit der Kommentatoren, ob Sasse nun das Medium Fotografie spezifisch reflektiert oder intermedial die Grenze zwischen Fotografie und Malerei ‚aufhebe‘, findet so eine Erklärung.

Meiner Ansicht nach aber gefährdet der zunehmende Rekurs Sasses auf eigene Fotografien als Vorlagen⁷⁸ die Schlüssigkeit seiner Strategie. Die von ihm selbst erstellten Skizzen aus dem Katalog *Tableaus und Skizzen 2004/2005* wirken im Vergleich zu den fremdbasierten *esquisses* aus dem Katalog *tableaux & esquisses* in Motivwahl und Ausschnitt selbst bereits relativ artifiziell und ‚un-amateurhaft‘.⁷⁹ Doch ist es gerade die abstrahierende Transformation standardisierter und hochkonventioneller Amateurfotos in die strengen und beunruhigenden Tableaus, die das Faszinierende seiner Arbeit ausmacht.

77 Es gibt vereinzelt auch die umgekehrte Bewegung bei Sasse, so wenn er in seinem Tableau 6951, 2001 einen Gemäldeausschnitt bearbeitet, um „im gemalten Bild dessen fotografische Dimension“ (Kreul (wie Anm. 61), S. 19) zu eruieren. Siehe auch sein Tableau 6331, 2003. So gesehen erfindet Sasse nicht einfach „traditional media“ neu, sondern: „Rather, it concerns the idea of a medium as such, a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can both be projective and mnemonic.“ (Krauss (wie Anm. 43), S. 296).

78 Vgl. Engler (wie Anm. 3), S. 135.

79 Vgl. z.B. Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 74-75, wo bereits das modernistische Raster zitiert wird. Generell sind seine eigenen Fotos relativ arm an Personen, oft geometrisch komponiert oder wählen für Amateurfotos völlig untypische Ausschnitte.