

Lieber Alexander Riffler,  
sehr geehrte Damen und Herren,

„Die Beziehung zur Tradition der Malerei ist vielleicht die tiefste kulturelle Schicht des fotografischen Schaffens“. Dieser Satz stammt von Péter Nádas, dem ungarischen Schriftsteller, der – wie Sie sicher wissen - hier in Fellbach ein prominenter, oft und gern gesehener Gast ist. Nádas, 1942 geboren, wurde durch seinen Roman „Buch der Erinnerung“ weltberühmt, ein Werk, das seit seinem Erscheinungsjahr 1986 in viele Sprachen übersetzt worden ist und den Autor nobelpreis-verdächtig gemacht hat. Weniger bekannt ist, daß Nádas gelernter Fotograf ist und dieses Metier in seinen frühen Budapester Jahren intensiv ausgeübt hat. Er weiß also, wovon er spricht, wenn er „die Beziehung zur Tradition der Malerei die vielleicht tiefste Schicht des fotografischen Schaffens“ nennt. Das klingt wie selbstverständlich, denn natürlich ist es der Augensinn, der diese beiden vor allen anderen kreativen Äußerungen miteinander verbindet. Aber man muß bei Nádas, dem Meister sprachlicher Präzision, genau hinhören. Er spricht nicht von einer natürlichen Affinität zwischen Malerei und Fotografie, sondern von der Beziehung zur *Tradition* der Malerei, folglich von einem historischen Phänomen. Auch hier sind die Berührungspunkte unmittelbar greifbar. Es gibt kein Thema der Malerei, dem die Fotografie nicht gefolgt wäre. Das Porträt, das Figurenbild, die Aktstudie; die Architekturansicht, das Landschaftsbild ohne und mit menschlichem Personal - jahrhundertlang hatten sich die Maler in diesen Disziplinen geübt, bevor (seit den 1840er Jahren) die ersten Fotografen daherkamen und diese Sujets für sich beanspruchten. Sie trumpften mit der nie zuvor erreichten Lebensnähe ihrer Schöpfungen auf. Die akademische Ästhetik

schlug prompt zurück: was die Daguerrotypie und Fotografie zu bieten hätten, sei bestenfalls eine technische Bravourleistung, aber keine Kunst.

Offen und versteckt hat sich die Kontroverse bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fortgesetzt. In dieser Auseinandersetzung steht im Grunde auch noch – oder wieder - das fotografische Werk Alexander Riffers, von dem Sie, meine Damen und Herren, heute einen Ausschnitt hier in Fellbach sehen. - Und was *ist* zu sehen? „Landschaftsmalerei“, soweit das Auge reicht! Dabei reicht der Blick nicht einmal besonders weit: Genau gesagt von Hegnach bis Fellbach, Schorndorf und Umgebung, ein wahrlich überschaubares Territorium. „Landschaften am Rande“ heißt ja auch treffend der Titel der Ausstellung. Wer Riffers Arbeiten aus früheren Ausstellungen kennt, etwa die Großfotos aus Namibia und aus den Montafoner Bergen, der weiß, daß es sich in unserer Ausstellung *hier* um eine bewusste Beschränkung handelt.

Die Bestimmung des Ortes aber, an dem Fotografie stattfindet, berührt weniger im geographischen als im philosophischen Sinn einen wunden Punkt ihrer Ästhetik: nämlich das, was Walter Benjamin das Hier und Jetzt des Kunstwerks genannt hat. Ich zitiere aus seinem großen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“:

„Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“ Benjamin hat in diesem Zusammenhang den Begriff der Aura entwickelt, die er dem Originalkunstwerk zuordnet, während er sie der technischen Reproduktion abspricht. Er fragt: „Was ist eigentlich Aura?“ und gibt die scharfsinnig und zugleich rätselhaft klingende Antwort: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem

Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: die Dinge räumlich und menschlich *näher* zu bringen, ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“ Geradezu prophetisch das Fernseh- und DVD-Zeitalter vorwegnehmend, fügt Benjamin, obwohl er nur die Zeitungssillustrierte, die Wochenschau und natürlich die frühen Erzeugnisse des Tonfilms im Kino vor Augen hatte, hinzu. „Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener.“

Man muß sich ins Gedächtnis rufen, daß Walter Benjamins Essay vor ziemlich genau 70 Jahre publiziert wurde. So versteht man beides besser: die Scharfzüngigkeit und die eigentümliche Antiquiertheit dieser Schrift, die innerhalb der Linken lange wie die Bibel revolutionärer Kunstphilosophie gehandelt wurde. – Aber, meine Damen und Herren, warum plage ich Sie mit solchen entlegenen und überholt scheinenden Gedanken? Die Antwort ist einfach: weil sie mit dem, was wir hier vor Augen haben, wesentlich zu tun haben. Die Begriffe, mit denen

Benjamin theoretisch arbeitet, können als Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke Alexander Riffers immer noch sehr nützlich sein. Nur eines ist grundsätzlich anders geworden: der Sinn, das Verständnis des Auratischen Kunstwerks, also der zentralen Kategorie in Benjamins Ästhetik. Das möchte ich Ihnen an einigen der hier ausgestellten Fotoarbeiten erläutern.

Beginnen möchte ich mit einem für Riffler eher untypischen Werk, dem Sonnenblumenbild, das Sie auf der Einladungskarte abgebildet und (...) sehen. Es zeigt vor leerem Himmel einen Hintergrund aus Wiese und Getreidefeld, einen Vordergrund aus zertrampelter Erde und in einem leicht geneigten Mittelstreifen ein knappes Dutzend vertrocknender Sonnenblumenstauden – eine von ihnen schon hingestürzt am Boden. Ich weiß nicht, wie es Ihnen beim Betrachten dieser großartigen Aufnahme geht. Bei mir stellten sich beim ersten Anblick direkt nacheinander zwei sehr verschiedene Assoziationen ein: zuerst dachte ich an einige der grotesken Gestalten aus dem Don Quijote des großen spanischen Dichters Cervantes; im Blickfeld des Ritters von der traurigen Gestalt tauchen ja immer wieder Figuren auf, die er mit irgendwelchen Feinden verwechselt – am bekanntesten die Windmühlen, die er für dämonische Unholde hält, aber auch eine Schweineherde oder Weinschläuche, mit denen er kämpft wie einst die Ritter der Artusrunde mit den verderbenbringenden Kräften des Bösen.

Der zweite sofort hinzutretende Gedanke war: das sind Gestalten der Todesmärsche, Verkörperungen jener katastrophischen Endphase, in der noch Anfang 1945 geschundene, total erschöpfte KZ-Überlebende in einen sinnlosen, mörderischen Exodus getrieben wurden. Es ist – zugegeben - meine ganz persönliche Assoziation, ausgelöst durch die Haltung und

scheinbare Bewegung der ganzen Gruppe, die gebeugten Rücken, die eingesunkenen Köpfe, der stolpernde, wankende Schritt, die gestürzte Gestalt am Boden.

Ich sagte vorhin, es ist ein für Alexander Riffler eher untypisches Werk. Denn sonst fehlen in seinen Arbeiten solche anthropomorphen Anklänge; vermieden werden überhaupt alle erzählerischen Akzente. Prinzipiell sind seine Landschaftsaufnahmen menschenleer, so als würden Menschen nur stören oder vom Wesentlichen ablenken. Dies Wesentliche aber sind nicht Einblicke in eine wilde, ungezähmte, ursprüngliche Natur, sondern in eine schon von Menschenhand bearbeitete, oft verunstaltete, langsam wieder verwildernde Natur.

Da ist die moosüberwachsene Stufe eines Stauwerks am Ufer der Rems, einer Anlage, deren Nutzen scheinbar nicht mehr ersichtlich ist. Eine Landschaft am Rande von Noch-Dasein und Nicht-Mehr-Dasein.

Da ist das in eine Feldwand geschlagene Tor, das in ein schwarzes Nichts führt; doch selbst dieser Zugang, der wie ein Eingang in die Unterwelt aussieht, ist doppelt versperrt: durch junge Bäume, die davor gewachsen sind, und durch ein undurchsichtiges Gewässer.

Kein Durchkommen auch auf anderen Bildern, die nach einem verlassenen Steinbruch aussehen: Den Hintergrund bildet eine Felswand, der man sich nicht nähern kann, weil sich davor ein sumpftartiges Gelände aus Gras und Wasser auftut. Manchmal ist noch ein wegloser Wald wie ein Querriegel dazwischen. Betreten auf eigene Gefahr bzw. unmöglich.

Überall ist hier der Mensch hindurchgegangen, hat hier gewirkt und gewütet; insofern sind diese Landschaftsbilder nicht

geschichtslos, aber es sind Bilder des Verfalls, sie zeigen vergangene, absterbende oder abgestorbene Geschichte. Manchmal reckt sich bei Riffler der moralische Zeigefinger, aber nur indirekt und auf äußerst zurückhaltende Weise. Betrachten wir zum Beispiel eine Baumgruppe am Rems-Ufer ab. Die Baumwurzeln, von denen ja das Leben der Bäume abhängt, werden wie im Todeskrampf erstarrt gezeigt, während die Baumstämme noch recht vital aussehen. Daß darin nicht nur der natürliche Ablauf des pflanzlichen Werdens und Vergehens sichtbar wird, läßt ein unscheinbares Detail erkennen: Um eine der Wurzeln hat sich eine Plastiktüte geschlungen – sicher nicht die Ursache des Baumsterbens, aber ein Indiz für den schuldhaften Zusammenhang von organischer Naturentwicklung und menschlichem Einwirken.

Ein anderes Beispiel: wieder ein Gewässer, diesmal ein stillstehendes, die Oberfläche mit undefinierbarem Schmutz bedeckt. Im Hintergrund erkennt man eine kleine, aus Steinquadern aufgetürmte Ruine, die wie der Eingang zu einem Hünengrab aussieht. In der Bildmitte, im Wasser, ein paar ausgebleichte Holzpfähle, auf zweien von ihnen so etwas wie Vogelhäuschen, dazwischen, auf dem verdreckten Wasser schwimmend, ein Gummiball, auch er ein Zeugnis gewesener menschlicher Aktivität.

Nähe und Ferne, räumlich wie zeitlich verstanden – das ist meiner Ansicht nach die zentrale Denkfigur im fotografischen Schaffen Alexander Rifflers. Die Arbeiten, von denen ich bisher gesprochen habe, wirken oft wie Absperrungen gegen den Blick in die Ferne: „Betreten auf eigene Gefahr“ habe ich vorhin eines dieser Bilder genannt. Auf der anderen Seite gibt es bei Riffler atemberaubende Ausblicke in die Tiefe und Weite des Raums,

---

die dem Betrachter auch das Gefühl der Nähe verweigern. Das Spiel mit dem, was bedrängend nah und was unerreichbar fern ist, erscheint mir, wie gesagt, als ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis dieser Fotokunst.

Eine kurze Bemerkung zum technischen Verfahren ist hier angebracht. Alexander Riffler verwendet eine Großformatkamera. Lange Belichtungszeiten erfordern eine sorgfältige Planung und Auswahl der Objekte und der Lichtverhältnisse. Im Gegenzug erlauben sie etwas, das dem menschlichen Auge, also dem Ausgangspunkt des Fotografierens, unzugänglich ist. Nämlich alle Details des Vorder-, Mittel- und Hintergrunds nahezu gleich scharf wahrzunehmen und darzustellen.

Die Landschaftshintergründe des Hochmittelalters, nachdem sie vom einheitlichen Goldgrund Abschied genommen hatten und die Natur ins Visier nahmen, kannten noch nicht die atmosphärischen Eintrübungen des „long-distance“-Blickes. Das war eine Errungenschaft erst der Renaissance und der nachfolgenden Epochen des perspektivischen Sehens. Darauf beruhten die Effekte des trompe l'oeuil und der Illusionsmalerei, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts stilbestimmend waren. Eingedenk der anfangs zitierten Worte von Peter Nádas, drängt sich die Frage auf, wo in der vertrackten Beziehung zwischen Fotografie und Malerei die Naturstudien, die wir hier vor uns sehen, einzuordnen sind. Ich kann nur probeweise und thesenhaft darauf antworten:

Die Sinnestäuschungen des trompe l'oeuil sind Alexander Rifflers Sache nicht. Seine Großfotos sind eine nüchterne Bestandsaufnahme von Ausschnitten unserer natürlichen – in diesem Fall auch: lokalen – Umgebung, denen jedes Pathos, jeder Anklang an die heroischen Landschaften des Klassizismus ausgetrieben ist. Man kann es an einem Beispiel gut erkennen:

Meistens sind in diesen Bildern die Himmel, wenn sie überhaupt vorkommen, wolkenlos; so wie die Landschaften ohne Menschen sind. Keine Götter, keine Menschen, nichts Olympisches und nichts Arkadisches wohnt ihnen inne. Und doch gibt es in ihnen eine überraschende Ausstrahlung der Feierlichkeit. Trotz unbehaglicher Einzelwahrnehmungen stellt sich das Gefühl einer großen Ruhe ein, so etwas wie die Würde der Peripherie, die Majestät des Marginalisierten.

Sie sehen, meine Damen und Herren, ich bewege mich schon ganz im Vokabular des Auratischen Kunstwerks, obwohl es sich doch „nur“ um Fotografie, nicht um Malerei handelt. Alexander Riffler steht keineswegs allein auf weiter Flur. Seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist, von Amerika ausgehend, eine Wiederannäherung der Fotografie an das Tafelbild zu beobachten. Es gibt auch die umgekehrte Tendenz. Gerhard Richter zum Beispiel, der ganze Reihen einer Grau-in-grau-Malerei geschaffen hat, die deutlich von den Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie beeinflusst sind, übrigens auch von deren serieller Produktion. Von dem amerikanischen Kultkünstler Edward Hopper wird die Anekdote erzählt, daß er, wenn ihm bei seinen Gemälden nichts mehr einfiel, ins Kino ging. Wichtiger noch erscheint mir das Phänomen der Umkehrung in der zeitgenössischen Fotografie. Vor einem halben Jahr waren in einer Berliner Galerie die Porträtfotos des in den New York arbeitenden deutschen Starfotografen Andreas Schoeller zu sehen: „big heads“, die überdimensionalen Köpfe von Bill Clinton, Jack Nicholson, André Agassi u.a. Die Kamera rückt diesen Prominenten derart auf den Leib bzw. ins Gesicht, daß man jede Hautpore, jeden Bartstoppel, jedes rote Äderchen im Augapfel haarscharf erkennt – auch dies ein jeder Idealisierung konträres Verfahren, das Schönheit oder Glamour fast schon in Häßlichkeit

---



übergehen läßt. - Manche von Ihnen werden vielleicht die monumentalen Großaufnahmen des berühmten Fotografen-Duos Clegg & Guttmann kennen, bei denen es sich ähnlich verhält: irgendwelche reichen Leute, Bankiers oder Manager werden in Lebensgröße abgelichtet, hochgestylt wie Top-Models und in Interieurs aufgenommen, deren kalte Pracht den Betrachter schaudern läßt.

Mit all dem hat Alexander Riffers Fotografieren inhaltlich nichts zu tun. Sein Genre ist nicht das Porträt, nicht das Figurenbild, nicht der architektonisch gestaltete Raum, sondern die Landschaft, die Ansicht der mehr oder weniger ramponierten Natur. Was ihn aber mit jenen Fotokünstlern verbindet, ist – wie ich es nennen möchte - , die Rückkehr zum auratischen Kunstwerk, zum Tafelbild. Schon die Formate seiner Fotobilder; ihre Rahmung; ihre Bestimmung, in Ausstellungsräumen wie diesen hier gezeigt zu werden, widerspricht der Auffassung Walter Benjamins, der dem Originalgemälde zuspricht, was er für die Fotografie nicht gelten läßt: dort Einmaligkeit und Dauer, hier Wiederholbarkeit und Flüchtigkeit, man kann auch sagen: Beliebigkeit. Wir haben gesehen, daß in Riffers Großaufnahmen die historische Zeit nicht geleugnet wird, aber in einem eigentümlichen Stillstand gezeigt wird. In ihnen passiert nichts, der Augenblick dehnt sich zur Unendlichkeit – das hat mit Wiederholbarkeit und Flüchtigkeit nichts mehr zu tun. Das Diktum der technischen Reproduzierbarkeit des Fotos ist nicht außer Kraft gesetzt, hat aber seine essentielle Wirkung verloren. Unterstrichen wird der Werk-Charakter dieser Arbeiten, deren Auflagen sehr niedrig, wenn nicht sogar auf ein einziges Opus reduziert sind.

Lassen Sie mich, meine Damen und Herren, noch kurz auf eine Sonderabteilung dieser Ausstellung eingehen. Es sind die Aufnahmen, die sich mit „Weg der Besinnung“ auf dem Schmidener Feld, hier ganz in der Nähe, auseinandersetzen. Dieser zu Meditation und Gebet einladende Wanderweg soll, wenn er fertig ist, zwölf Stationen aufweisen, von denen jetzt bereits vier fertig sind. Auch sie hat Alexander Riffler fotografiert. Zu sehen sind ein Antoniuskreuz, dahinter eine Bank, auf der man sich niederlassen kann, vis-à-vis vier Säulen, die den Blick auf die weite Landschaft der Schmidener Umgebung lenken. Zu sehen ist weiter ein auf flachem Boden stehendes Schiff oder Boot, auf dem eine gekrümmte amorphe Gestalt zu erkennen ist. Und wiederum - drittens – ein aus Stein gehauenes Gesicht, das einem archaischen Idol ähnelt und keiner modernen Religion zuzuordnen ist.

Ich muß gestehen, daß ich mit diesen Kreationen nicht so viel anfangen kann wie mit den anderen Exponaten. Ihre kunstvolle fotografische Komposition ist unverkennbar. So wie diese Skulpturen die umgebende Landschaft einbeziehen, so setzt die Fotografie ihrerseits diese beiden Faktoren – Plastik und Landschaft – in eine neue Beziehung, durch ein feines Linienwerk im Ausloten von Nähe und Ferne, Vorder- und Hintergrund. Aber es bleibt eine Sicht aus zweiter Hand. Es ist, als ob dem Fotografen Riffler, der sich auf das Feierliche der mißhandelten Natur so gut versteht, dieser sakrale Aspekt vorgebetet und an Ausdruckskraft verlieren würde. Auch das ist aber eher ein Beweis für die Abkehr von der These, daß alle Kunst aus dem religiösen Andachtsbild entstanden sei und die Moderne wiederum aus der säkularisierten Abkehr von dessen Kultwirkung. Wenn aber diese geschichtsphilosophischen Perspektiven ihre Überzeugungskraft eingebüßt haben, bleibt

auch wenig übrig von der angeblich so profanen Stellung der Fotografie im Zeitalter der Massenkommunikation.

Ich möchte meine Einführungsrede mit einem Zitat von Wim Wenders beschließen. Alexander Riffler schätzt ihn nicht nur als Filmregisseur, sondern auch als einen Meister der Fotografie, der es versteht, über diese besondere Kunst nachzudenken und zu sprechen. Wenders hat auf den Widerspruch hingewiesen, der zwischen der heute total gewordenen Reizüberflutung durch Bilder einerseits und der nach wie vor existierenden Faszination durch die Fotokunst andererseits besteht. Er schrieb:

„Unsere ganze Kultur wird mehr oder weniger von Bildern angetrieben, geprägt, formuliert und vorgefabriziert, während die Sprache stetig an Einfluß verliert. Dazu kommen eine wachsende Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Bildinformationen. Bilder wirken dann wirklich wie eine Droge, ohne die man nicht mehr auskommt und mit der man nichts mehr Neues oder irgendwie Ursprüngliches anfangen kann. Die Photographie als solche kann da gar nichts tun. Im Gegenteil, sie ist ja mit das Problem. Wie soll sie auch gleichzeitig die Kur sein? Trotzdem ist jedes Photo natürlich in der Lage, dem Überdruß Einhalt zu gebieten und der Beliebigkeit Grenzen zu setzen. Dann steht man urplötzlich völlig verdattert vor einem Bild, sieht seine Wahrheit, seine Schönheit, seine Einzigartigkeit und erinnert sich daran, was Bilder einmal alles konnten. Und gelegentlich eben immer noch.“

Dr. Dietrich Kreidt