

ROMAN SCHRAMM UND DIE KUNST

von Dominikus Müller

„Der Mensch wird am Du zum Ich.“
Martin Buber

Wie kann man heute eigentlich sowas wie Kunst machen? Sowas Abstraktes, sowas Seltsames? Und was heißt das denn? Zuerst mal, auch auf die Gefahr hin, dass das jetzt abgeschmackt nostalgisch klingt: Es geht um eine Sensibilität. Man muss gewillt sein, sich der Unsicherheit auszusetzen, nicht zu wissen, was man tut. Man muss sich einlassen können darauf, dass schon etwas kommt; darauf, dass schon etwas passiert. Genau betrachtet muss man das ja immer, aber wenn es um Kunst geht, dann ist dieses Gefühl – und dass mir das immer so sonderfallmäßig vorkommt, macht die abgeschmackte Nostalgie aus –, dann ist dieses Gefühl meiner Meinung nach also auf jeden Fall präsenter, dringlicher, ausgesetzter. Ist natürlich auch ein bisschen *old school*, dieses eher existenzielle Verständnis. Denn es ist ja klar, dass Kunst auch einfach ein kodifiziertes System ist, mit einer spezifischen Formensprache, mit Regeln und präzisierbaren Parametern. Stimmt schon – aber sollte sie nicht auch ein bisschen mehr sein? Doch schon, oder? Denke ich zumindest.

Roman Schramm macht Kunst. Er hat mal Fotografie gemacht. 2009 habe ich eine Ausstellung von ihm in der Berliner Galerie Croy Nielsen besprochen. Sie hieß „Living as an Art“ und es ging darum, wie selbst das Leben nur noch unter Style-Aspekten zu betrachten ist, wie alles zu einer Attitüde und einer Form erstarrt, selbst das Verlieren der Form, das Brechen der Attitüde; das Leben eben – allumfassend wie es ist und ohne die Möglichkeit einer Außenseite – als System von arrangierbaren Zeichen. So habe ich mir das damals zumindest zusammengereimt, durch die Brille eines Kunstsystems, in das ich damals gerade als Autor und Kritiker eingetaucht bin und an dessen Eigengesetzlichkeiten und Grenzen ich mich zu dieser Zeit gerne gerieben habe. Hat Spaß gemacht. Hat als Text auch Sinn ergeben. So richtig gerecht wurde es der Ausstellung aber nicht. Denn Roman Schramm ging es dabei, so erinnere ich es aus den Gesprächen, die wir – als wir uns schließlich persönlich kennengelernt hatten – danach über diese Ausstellung (und meinen Text) führten, eher darum, die Fähigkeit von Fotografie als verführerisches Medium vorzuführen. Eingebettet war das in eine Auseinandersetzung mit Magazinkultur, Modefotografie, Geschlechterstereotypen und Marketingstrategien.

Schramm fotografierte dafür Maßschuhe oder Männer und Frauen in schicken Klamotten und distinguierten Posen, er setzte in der Ausstellung – und das war Teil des konzeptuellen Überbaus – sogenannte „Baritonelemente“: hochgradig inszenierte und ästhetisierte Fotografien von Patronenhülsen oder einem Bootsmotor – Marker von Männlichkeit, wie sie im US-amerikanischen Magazin *Esquire* (das war Teil der Geschichte hinter den Bildern) immer wieder eingesetzt wurden, um der Leserschaft die Angst vor der eigenen Homosexualität zu nehmen (schließlich lasen, als das Magazin 1933 gegründet wurde, ja vor allem Frauen Magazine); oder er verwies in den Titeln auf verkaufsfördernde Konzepte aus der Werbung wie etwa den Diderot-Effekt oder auf Edward Bernays, den Vater der PR. Hinter den tatsächlichen Bildern tat sich also eine Welt der Recherche auf. Sie verfügte die einzelnen Arbeiten zu einer thematischen Serie, zu einer Auseinandersetzung mit der Macht der Bilder. Sie bot das Konzept und den Rahmen, in dem man die Kunst betrachten und aufschlüsseln konnte. Sicherheit – für Betrachter wie für den Künstler selbst.

In den Jahren danach ist im Werk von Roman Schramm aber etwas passiert. Schramm ließ diese Sicherheit hinter sich. Um Verführung ging’s immer noch. Jetzt aber eben auch darum, sich selbst verführen zu lassen, als Künstler. Und das macht – so sehr es sich nach einem kleinen Schritt anhört – am Ende einen Unterschied ums Ganze. Denn für den Künstler Roman Schramm hieß das: Auf Wiedersehen zu sagen zu sprachlich direkt vermittelbaren Konzepten und Rahmensetzungen. Und „Ja“ zu sagen zum Bild und seiner Kraft (genau zu dem also, was in „Living as an Art“ noch konzeptuell eingehegt und auf eine Art auch befragt werden sollte). Jetzt aber: An das Bild glauben und sich von ihm verführen lassen. Mit ihm spielen und von ihm gespielt werden. Und dabei eine Vorstellung des Bildes im Kontext der Kunst hinter sich zu lassen, nach der es in gewisser Weise auf ein „Abbild“ beschränkt wird und eine wie subtil auch immer gehaltene „Illustration“ eines Konzepts. Stattdessen nun: eine Hinwendung zum Bild als Möglichkeit und Gegenüber.

In seinen Bildern bewegte sich Schramm weg von den strengen, vom präzisen und extrem stilvollen Umgang mit klassischen Fotografie-Sujets wie der Stillebenfotografie oder der Porträtfotografie hin zu einem freieren, spielerischeren Umgang mit dem, was ein Bild sein kann, wie man es komponiert und wie man es zusammensetzt. Er begann mit 3D-Renderings zu arbeiten, begann, einzelne, aufgenommene Motive – manchmal handelte es sich dabei um selbstgemachte und abfotografierte Salzteigskulpturen – in perspektivische Räume einzubetten oder sie oft auch als

Fotografien in diesen Räumen sozusagen „an die Wand zu hängen“.

Auf *Today’s Lies, Tomorrow’s Truths* (2013), der zentralen Arbeit der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Croy Nielsen im Herbst 2013 sieht man beispielsweise vier Detailaufnahmen eines Pärchens – eine Frauenhand verschwindet unter einem Männerjackett, das Knie der Frau auf einem gemusterten Teppich, daneben der schwarze Lederschuh des Mannes, das in die Hand gestützte Kinn des Mannes und ein auf dem Teppich liegendes Fotobuch – wie sie scheinbar frei vor einer vage in Schwammtechnik bepinselte CGI-Wand in der Luft hängen. Auf *Untitled* (2013) aus der gleichen Serie finden sich die Gesichter der beiden wie auf Fotowürfel aufgezogen, die diesmal vor einem vom schwarzen ins rote changierenden Farbverlauf schweben.

Für die Serie „Satellite City“ die größtenteils während eines Aufenthalts in Mexiko-Stadt entstanden ist und neben Porträts von Menschen vor allem Architektur-, Natur-, Tier- und Pflanzenmotive zeigt, hat Schramm dieses Verfahren verfeinert und erweitert (2015 war die Serie in der Ausstellung „Welcome to the Jungle“ in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin zu sehen). Die Ebenen verschränken sich nun oft bis zur Unkenntlichkeit, Motive drücken sich als blasser Schatten vom eigentlichen Bildrahmen befreit auf dem farbigen Hintergrund durch; große, schwarzweiß fotografierte Baumriesen spiegeln sich auf im glattpolierten virtuellen Schwarz, von dem die eigentliche Fotografie umgeben ist; ein irre skulptural wirkender Rinderpansen scheint durch eine grüne, schief vor einer roten Fläche hängenden Farbtafel zu brechen.

Eine parallele Entwicklung vollzog sich in die andere Richtung: hinaus aus dem eigentlichen „Bild“. Roman Schramm erweiterte seine Arbeit buchstäblich über den Rahmen seiner früher stets klassisch passepartourierten Abzüge hinaus – und hinein in das, was man gemeinhin „Display“ nennt. Statt sich auf die vorhandenen Wände des jeweiligen Ausstellungsraumes zu beschränken, begann er, seine eigenen Wände mitzubringen: knallfarbige Module, etwa die ausladenden und kreuzförmigen Konstruktionen in der Ausstellung „Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!“ 2013 im Kunstverein Hildesheim, die in den Kreuzwinkeln intime Kabinette mit Platz für ein, zwei, drei Bilder schufen; oder die im Vergleich zur Ausstellung in Hildesheim invertierten Dreiecksmodule in „Today’s Lies, Tomorrow’s Truths“, die frei im Raum standen und umwandert werden mussten (ähnliche Dreiecke wurden für die Präsentation von „Satellite City“ in den KW verwendet; zudem wurde nun auch die nur von einer

erhöhten Treppe aus einsehbare Innenseite der Module dazu verwendet, um dort ein Bild zu hängen). In der Ausstellung „Ja Straße“ bei Terigar-ten, Berlin, Ende 2015 schließlich präsentierte Schramm seine Werke auf länglichen Paneelen, die mit bunten oder stark gemusterten Stoffen bezogen waren und die als eine Art zweiter Rahmen für die in sich sowieso schon stark verschachtelten, in 3D-Programmen zusammengebauten Bildkompositionen auf den eigentlichen „Fotografien“ fungierten.

Was nach innen mit den Bildern geschah, geschah also auch nach außen mit den Displays. Schachtellogik, doppelt gefaltet. Auf den Bildern wurden die Bilder zu Fenstern in einem real nicht existierenden virtuellen Raum, im real existierenden Ausstellungsraum wurden just diese Bilder zu Fenstern in Wänden. Roman Schramm hat das Bild – als fotografisches Bild wie als gerahmtes Kunstwerk – in einen Kontext gebracht. Eine Art erweiterte, umgedeutete Rahmung. Wichtig aber: Wo Schramms frühere Arbeiten von einem Konzept – und einer erzählbaren Geschichte – ebenso gerahmt wurden wie von den Passepartouts, so wird die Rahmung selbst nun ebenfalls bildlich begriffen; als bildhafte Erweiterung, nicht als Anderes des Bildes, das es begrenzt und an seinen Platz setzt. Die Dinge – und die Ebenen von Fotografie, Rahmen, Display, von Motiv und Raum – können sich gegenseitig in alle Richtungen durchdringen. Spätestens mit einer Ausstellung wie „Ja Straße“ hatte Schramm sich damit eine Freiheit erarbeitet, in der normalerweise übliche Strukturmechanismen des Seriellen – gleiche Rahmung, gleiche Kaschierungsverfahren und so weiter und so fort – fallen gelassen wurden, zugunsten eines offenen Ausprobierens und Durchdeklinierens verschiedener Elemente. Gleichzeitig wurde die Ausstellung durch die Präsentation auf Paneelen formal zusammengehalten.

In dieser Verpflichtung auf das Bild hat sich Roman Schramm zum einen von konventioneller Fotografie verabschiedet – von allzu konzeptueller Kunst aber auch, denn auch wenn es hier um die innere Logik des Formalen, um das Kombinieren mit einem Set von Elementen geht, so ist doch auch immer eine bestimmte Freiheit und offene Intuition im Umgang mit diesen Elementen im Spiel, die den Rahmen rein konzeptuellen Denkens schnell sprengen. Schramms Kunst ist beileibe keine intrinsische, eigengesetzliche Form- und Formatspielerei, dafür ist sie viel zu lebendig und zu offen. Am ehesten ist dieser Ansatz meiner Meinung nach mit jenen Spielarten einer konzeptuellen Malerei verwandt, die zwar auf expressive Gesten setzen, diese aber im selbstreflexiven, jedoch keinesfalls didaktischen Umgang mit dem Medium auffangen und kodieren. Nicht umsonst

findet sich in „Ja Straße“ auf einem Print auch ein hingeklatschter Klecks Ölfarbe.

In Roman Schramms Ausstellungen in der Barlach Halle Hamburg und im Kunsthaus Jesteburg – den ersten beiden übrigens, für die Schramm auf einen assoziative Deutungen zulassenden oder thematische Rahmungen nahelegenden Titel komplett verzichtet – verdichtet sich diese Verknüpfung von gestischer Freiheit und formaler Kodierung noch einmal weiter. Die Motive der Bilder wirken noch einmal ein Stück freier, Figur und Grund verschränken sich noch einmal dichter. Das Formale und das Intuitive rücken näher zusammen, das Spirituelle und Sinnliche einiger Motive – auf einem Bild präsentiert Schramm beispielsweise eine Salzteigversion des griechischen Mönchsberges Athos, auf einem anderen sieht man, wie die Finger einer Frau langsam durch die Oberfläche eines reifen Pfirsichs drücken – vermengt sich auf scheinbar natürliche Weise mit den *grids* und Kanten der Renderings. Gleichzeitig taucht aber auch eine Werkgruppe auf, die fast schon wieder zu konventioneller Stillebenfotografie zurückkehrt und ein Arrangement diverser Requisiten und Gegenstände auf einem Tisch zeigt. All das kann nun nebeneinander stehen und zugelassen werden. Zusammengehalten wird die Ausstellung auf dem Niveau der Präsentation von speziell entwickelten, auffälligen Metallprofilrahmen, die den Bildern eine ungewohnte, neue Objektpräsenz verleihen.

Am Ende geht es um einen Balanceakt, um ein Gleichgewicht, das nur aus einer gewissen Reife heraus erreicht werden kann. Und die hat damit zu tun, dass man sich über das Verhältnis zum Bild im Klaren ist; dass man das Bild in seiner Eigengesetzlichkeit anerkennt. Dass man weiß, dass es mit dem Leben (auch und zuvorderst dem eigenen) zu tun hat und dennoch ein Leben in eigenem Recht führt – nicht umsonst blicken Roman Schramms Bilder immer wieder ganz buchstäblich zurück, finden sich auf ihnen immer wieder Augen: „echte“ Augen von Menschen in den Porträts, comicartige Rendering-Augen oder Gegenstände wie jene Salzteignachbauten aztekischer Opfermesser mit aufgeklebten Augen aus „Satellite City“. Man muss sich dabei aber auch ständig wieder neu fragen, was das ist – Kunst. Und man darf sie dabei nicht zu einem Vehikel für dieses oder jenes machen, oder sie auf ein rigores Denken eines Konzepts, dass dann nur noch umgesetzt werden muss, herunterbrechen. Denn nur dann können Bilder zu Kunst (im emphatischen Sinn) werden. Bilder machen, Tag für Tag, Pixel schieben und den Rechner rendern lassen, Rahmen bauen, Module zimmern, Motive suchen, Abzüge machen, Menschen treffen – holistisch denken, immer wieder neu. Und dabei anerkennen,

dass ein Bild ein Gegenüber ist. Und dann stellt man fest, dass man halt doch immer auch in ihm drin ist. So wie es selbst in einem drin ist, wenn die Sache richtig funktioniert. Irgendwie ist das auch etwas Spirituelles. Etwas Großes und Allgemeines, eine Haltung zum Leben wie zur Kunst. Man darf nur keine Angst vor dem Pathos des großen „Ja“ haben (auch wenn sich das abgeschmackt anhört, auch wenn das nostalgisch sein mag – aber es ist der einzige Weg). Hallo Bild, wie geht's dir heute? Danke, gut. Das freut mich. Mir nämlich auch.



Doors, 2016, C-Print, 180 x 135 cm