

STEPHAN BERG

Das Phantom des Raumes

Ein spiegelnder grauer Fußboden erstreckt sich bis zu einer großen Fensterfront, durch die man ein Stück Wald und einen sanft gerundeten Wiesenhang sehen kann. Auf drei Bänken, die sich direkt vor dem durch Pfeiler und einen horizontalen Geländerlauf gegliedertem Fenster befinden, sitzen Menschen, welche die Natur vor ihnen betrachten, und uns folglich den Rücken zukehren. Alles in dieser Szene ist bestimmt von einer Atmosphäre der Ruhe und Ausgeglichenheit. Im hellen, weißlichen Licht eines gleißenden Sommertages erscheint die Natur vor dem Fenster als erstarrtes Phantombild ihrer selbst: ausgebleicht und auf ewige Zeiten bewegungslos. Ein großer Baum, der genau in der Mitte vor dem Fenster aufragt, zentriert die Komposition und beruhigt sie damit zusätzlich. In **Japanese Garden Osaka** (2002) kann man der Fotografie dabei zusehen, wie sie den Raum in ein Bild seiner selbst verwandelt, und ihn dabei mit einer fast somnambulen Qualität auflädt. Zum einen betrifft das den Innenraum, der durch den weiß spiegelnden Fußboden in einen nahezu entkörpernten und schwebenden Zustand versetzt wird. Zum anderen erscheint auch die Natur nur im Modus einer grundsätzlichen Bildhaftigkeit. Streng gefasst durch die vertikalen dunklen Gebäudepfeiler erscheint sie selbst wie eine Art Leuchtkastenbild innerhalb der Fotografie.

Der Hinweis auf diese Konstruktion eines Bildes im Bild ist auch deswegen von Belang, weil es sich bei dem fotografierten Raum um den Aufenthaltsraum eines japanischen Museums handelt, also um ein Gebäude, das seinen Zweck aus der Inszenierung von Bildern bezieht. In diesem Zusammenhang kann man die weiß überstrahlte Bleichheit, die den Naturausschnitt vor dem Fenster durchtränkt doppelt lesen: Als Verweis auf eine Bildlichkeit, die sich jedem Wirklichkeitszugriff entzieht und ständig von ihrem Verschwinden bedroht ist, und als fotografische Selbstreflexion des Belichtungsprozesses, dem die Arbeit insgesamt ihre Existenz verdankt. Der Übergang zwischen Innenraum und Außenraum, der sich motivlogisch hier vollzieht, kann also durchaus auch als Metapher dafür begriffen werden, dass sich das gesamte Geschehen in einem Zwischen-Raum vollzieht, in dem es eben nicht um Eindeutigkeit und Fixierung, sondern um die gleitende Ambivalenz zwischen Raumbild und Bildraum geht. Ein entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Betrachter zu, der hier gleich doppelt anwesend ist. Zum einen in Gestalt der Personen, die auf einen zum Bild gewordenen Naturausschnitt schauen. Zum anderen durch den Blick der Kamera, die aus deutlicher und damit deiktischer Distanz das gesamte Geschehen fasst und damit zum Stellvertreter für jeden Betrachter dieser Arbeit wird.

Die Verdopplung des Bildes und des Betrachters, die durch den spiegelnden Boden fragmentarisch noch einmal verdoppelt wird, lenkt den Blick auf das zentrale Anliegen Ute Lindners: Die Konstruktion von Bildern, die ihren eigenen Zwischen-Raum erzeugen; einen Ort, der seine Wirklichkeit daraus bezieht, dass er sich in seiner konstruierten, phantomhaften Fragilität permanent selbst bespiegelt, und dabei zu seinem eigenen Doppeltgänger wird. Schon in einem frühen Werkkomplex der Künstlerin, den **Belichtungszeiten** (1995) wird dieses spezifische Interesse deutlich. Zur Verwendung kamen damals Wandbespannungen aus den Staatlichen Kunstsammlungen im Kasseler Schloss Wilhelmshöhe, die Ute Lindner aufgrund dort anstehender Renovierungsarbeiten komplett erwerben konnte. Auf dem über fünfundzwanzig Jahre stark ausgebleichtem karminroten Filz heben sich als dunkelrote Rechtecke exakt die Flächen ab, auf denen früher die Bilder von Frans Hals, Rubens oder van Dycks hingen. An manchen Stellen haben sich die ursprünglich auf Plexiglasträgern aufgebrachten Bildbeschriftungen so deutlich auf den Filz übertragen, dass man tatsächlich rekonstruieren kann, welches Gemälde an dieser Stelle einmal gehangen hat, an der sich nun ein leeres Rechteck befindet. Der einzige Eingriff der Künstlerin bestand darin, die Filze auf Keilrahmen aufzuziehen und sie dadurch als eigenständige Bilder zu präsentieren. Auf den institutionskritischen Aspekt dieser Arbeit ist mehrfach ausführlich hingewiesen worden¹. Tatsächlich ordnet sich dieser Werkkomplex bruchlos in eine künstlerische Denktradition von Michael Asher über Louise Lawler bis hin zu Christian Philipp Müller ein, welche die musealen, institutionellen Bedingungen, denen das Kunstwerk nicht nur seine Sichtbarwerdung, sondern bei rechtem Licht betrachtet auch seine Lesbarkeit verdankt, selbst zum Ausstellungsthema macht.

Darüber hinaus sind die **Belichtungszeiten** aber auch ein machtvoller Diskurs über die unauflösbare Verklammerung von Erscheinung und Verschwinden. Was sich auf ihnen zeigt ist die Spur einer fotografischen Langzeitbelichtung, die das Verschwundene als phantomhaften Rest konserviert und gleichzeitig als neues, eigenes Bild wieder auferstehen lässt. Eigentlich ist dies also eine Doppelbelichtung, in der wir das frühere Kunstwerk und seine Transformation gleichzeitig sehen. Das Verschwinden des einen Bildes ist insoweit Bedingung für die Präsenz des anderen Bildes. Gleichzeitig überlagern sich beide doppelgängerhaft miteinander, indem das Bild, welches wir sehen, seine Existenz aus dem Schattenwurf eines selbst nicht mehr anwesenden Bildes speist. Innerhalb dieser Arbeit werden Zeit und Raum zu paradoxen Kategorien. Auf dem Filz ist – als Index – der Ort, den die Bilder einmal eingenommen haben markiert und gleichzeitig durch die Entfernung der Filze aus ihren ursprünglichen Raumkontexten auch wieder aufgehoben. Und ebenso ist in diesem Abdruck nicht nur die Zeit gespeichert, die das jeweilige Bild an der betreffenden Wand hing. Vielmehr wird hier auch die Aufhebung dieser linearen Chronizität in eine Form der Gegenwärtigkeit formuliert, die durch die aus ihrem ursprünglichen Kontext befreite Präsentation entsteht.

Die Methode der Langzeitbelichtung als Instrument zur Erzeugung von Bildern, die ihre eigenen Produktions- wie Rezeptionsbedingungen prozessual reflektieren, und dabei zwischen Präsenz und Verlöschen pendeln, hatte Ute Lindner bereits in ihrer Folge der **Cyanogramme** vollzogen. Bei diesen Arbeiten, die in bewußter Analogie zu den Fotogrammen von Floris Neusüss entstanden, beschichtete die Künstlerin Gläser mit Cyaniden, die sich unter UV-Strahlung zunächst schnell in ein nachtschwarzes Blau verfärbten, um dann in längeren Zeitabschnitten weitere formale und farbliche Veränderungsprozesse zu durchlaufen. Eine präzise Zuspitzung dieses Themas gelang der Künstlerin während ihres Aufenthaltes an der Pariser Cité Internationale des Arts im Jahre 1996. Dabei trug sie die lichtempfindliche Emulsion zwischen den Scheiben ihres Atelierfensters auf. Auch hier führte der Belichtungsprozess zunächst zu einer kompletten

Verdunklung, die durch weitere Sonneneinstrahlung wieder zusehends aufgelöst wurde. Strukturell gesehen funktionierte dabei das Fenster nicht nur als Motiv und als Bildträger der Arbeit, sondern auch als Ausgangspunkt für einen transformatorischen Prozess, in dem sich seine ursprüngliche Funktion zeitweise umkehrte. Anstatt den Eintritt des Lichts in den Atelierraum zu ermöglichen, wurde es durch die aufgetragenen Eisensalzverbindungen zu einer Lichtbarriere und damit zu seinem eigenen Dementi. Seiner konventionellen Funktion beraubt, war es aber gleichzeitig lesbar als ein sich selbst generierendes Bild eines paradoxalen Zwischen-Raums, in dem der Verlust an Funktion erst die Wirkmächtigkeit des künstlerischen Diskurses in Gang setzte, und gleichzeitig die Wiedereinsetzung des Fensters in seine ursprüngliche Bedeutung als Mediator zwischen Innen und Aussen zum Verlöschen des Kunstwerks führen würde.

In ihrer Serie der **Exposures** (seit 2001) bündeln sich verschiedene Aspekte, die auch in früheren Werkzusammenhängen von zentraler Bedeutung waren. Die über zwei Meter großen digital bearbeiteten Fotocollagen zeigen Blicke in verschiedene Museumsräume (darunter die Neue Galerie in Kassel, die Alte Nationalgalerie in Berlin oder die Akademie der Künste in Berlin). Dabei wurden nicht nur die Räume digital von allen Kunstwerken befreit, sondern auch die Logik der Architektur verändert und Besucher aus verschiedenen anderen großen internationalen Museen digital in die modifizierten Räume integriert. Wie die Belichtungszeiten reflektieren auch die Exposures die Bedingungen unter denen Kunst institutionell vermittelt wahrgenommen wird. Allerdings geht es Ute Lindner dabei nicht um eine streng systematische Aufarbeitung des Betriebssystems Kunst. Schon die Tatsache, dass sie ihre musealen Raumansichten aus verschiedenen Raumfragmenten neu zusammensetzt, verweist auf einen wesentlich poetischeren und romantischeren Ansatz. Tatsächlich steht auch hier, das verbindet diese Arbeiten mit der Folge der großformatigen Farbfotos und Leuchtkästen vom **Potsdamer Platz**, dem **Berliner Alexanderplatz** (seit 1998) und den panoramatischen Ansichten von Kobe, den **Rokko Paramounts** (2001), die Erzeugung eines nach traumlogischen Gesetzen funktionierenden Zwischenraums im Vordergrund. Entsprechend ort- und zeitlos wirken die Szenarien. Vor langen weißen Korridoren, in verschachtelten Treppensituationen und in kahlen Räumen stehen und sitzen Menschen so, als seien sie selbst die Ausstellungsexponate, die sie doch eigentlich betrachten sollten. Immer wieder inszeniert Ute Lindner dabei auch das Moment der Betrachtung als selbstreflexiv-theatralen Akt. Auf **Exposures (Akademie der Künste)** (2001) sind alle Personen mit einem Schauen beschäftigt, dessen Ziel unklar bleibt. So wird der Betrachter der Arbeit zum Voyeur einer Sehlust, die nichts zeigt, als ein in sich selbst kreisendes Sehen.

Nicht nur in dieser Werkfolge wird auch die bewusst gesetzte Nähe zur Malerei deutlich. In den **Cyanogrammen** artikuliert sie sich sowohl in der Wahl des Materials wie auch im malereinahen Bildauftrag, in den **Belichtungszeiten** wird sie über die enge Verknüpfung mit der Malereigeschichte fassbar, und in den **Exposures** drückt sie sich zunächst über die kompositorische Anlage der Arbeiten aus, etwa in **Exposures #5**, das kompositorische und motivische Strukturen aus der niederländischen Interieurmalerei des 17. Jahrhunderts übernimmt. Darüber hinaus aber weist auch die technische Produktionslogik der Arbeiten malerische Aspekte auf. So werden alle Arbeiten auf einem Aquarellpapier mit lichtechter Tinte gedruckt und erhalten anschließend eine Wachsfirnis (einige zusätzlich Lasuren). Dahinter steckt nicht so sehr die Sehnsucht Malerei mit fotografischen oder digitalen Mitteln zu erzeugen, sondern wiederum die Absicht, das Bild nicht nur motivisch in der Schwebelage zu halten, sondern auch medial eine Unschärfe zu erzeugen, die eine eindeutige Zuschreibung und Fixierung des Gezeigten verunmöglicht.

Dies gilt in besonderer Weise auch für Ute Lindners Fotos von Stadtarchitekturen. Bei den Ansichten von Kobe, dem Potsdamer Platz oder dem Alexanderplatz in Berlin geht es eben nicht um eine Recherche nach exakter Topografie und architektonischer Wirklichkeit. Interessant werden diese Orte für die Künstlerin vielmehr als Displays für eine Raum- und Bildentfaltung, die vor allem an Künstlichkeit, Modellhaftigkeit und topologischer Verunklärung interessiert ist. Der Potsdamer Platz erscheint unter dieser Perspektive als eine gigantische Modellstruktur, die ihre eigene Konstruiertheit thematisiert. Und Kobe wird zu einem blassfarbigen Panorama, dem jegliche identifizierbare Orientierungspunkte, aber auch jede panoramatische Vollständigkeit fehlen. Anonym und potentiell endlos erstreckt sich die Stadt, und ähnelt auf diesen Bildern eher einer undurchschaubaren, labyrinthischen Fata Morgana, bevölkert von archaischen Urwesen, die sich bei näherem Hinsehen als gigantische Hafenkranen entpuppen. Interessanterweise erzielt die Künstlerin diesen Effekt der Verfremdung – im Gegensatz zu den Exposures – völlig ohne digitale Hilfsmittel, sondern allein durch den Blick der Kamera oder durch längere Belichtungszeiten wie in den Nachtaufnahmen am Alexanderplatz in Berlin.

Ein Hauch von Erzählung liegt über diesen Arbeiten, deren Cinemascope-Format überdies eine Verbindung zum Film und seiner Bewegungsdynamik aufbaut. Aber die Narration bleibt Andeutung und verweigert lineare Erfüllung. Die Bilder lieben das Spiel mit dem Zweifel und die Verweigerung gegenüber der Eindeutigkeit. In einem Park in Tokyo zwischen Bäumen, die wie Klone ihrer selbst wirken liegt ein Besucher – genau in der Mitte der Komposition – ausgestreckt auf dem Rasen. **Tokyo Park** (2002) könnte ein friedliches Bild sein. Irritierenderweise ist aber der Kopf der liegenden Person komplett verhüllt. Auch wenn dieses Detail eigentlich noch zu der Situation eines entspannten Mittagsschlafes in einem städtischen Park passen würde, produziert diese Verhüllung ein merkwürdig saugendes Gefühl der Abwesenheit und Irritation, die der vibrierenden Ambivalenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit entspricht, welche nahezu alle Arbeiten der Künstlerin begleitet. Der zugedeckte Kopf des – vermutlich – schlafenden Japaners erscheint insoweit wie eine Metapher für das gesamte Werk. Er verkörpert die paradoxe Gleichzeitigkeit von Präsenz und Entzogenheit, von Evidenz und Geheimnis. Insoweit ist er auch ein Zeichen dafür, dass der sichtbare Raum, den diese Arbeiten entfalten, seine Bedeutung wesentlich durch den unsichtbaren Anteil erhält, der in ihnen mit schwingt.

1 vgl. dazu u.a.: Thomas Wulffen: Ränder. Zu einer Archäologie des Betriebssystems Kunst, in: Ute Lindner: Belichtungszeiten, Kassel, 1997 (Ausstellungskatalog), S. 6-10.

Hans-Dieter Huber: Bilder und Schilder. Das Dispositiv der Ausstellung als Bild der Geschichte, in: Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen 1997 (Ausstellungskatalog), S. 33.

© Stephan Berg. Ein Abdruck oder eine Vervielfältigung bedarf der Genehmigung.