

Eine fotografische Auskunft über neue Räume

Seit Beginn der klassischen Moderne haben sich die Zugänge der Künstler und Künstlerinnen zu den Gestaltungsmitteln, also zu Material und Technik, aufgesplittert: Die eine Entscheidung lautet: Ich bin Maler, also male ich. Die andere: Ich bin Fotografin, Medienkünstlerin usw., also frage ich mich, womit habe ich es, wenn ich die Perspektiven konturieren will, eigentlich zu tun? Was ist und was kann mein „Werkstoff“?

Das ist die einfachste Ebene der Unterscheidung und dennoch ist diese eine der Keimzellen des vielzitierten Paradigmenwechsels. Er äußert sich in unserem zweiten Beispiel in der scheinbar einfachen Form einer Reflexion, die dem Handeln zugrunde gelegt wird. Gemeint ist damit nicht, ob das Bild mit Öl oder Acryl gemalt, analog oder digital fotografiert wird, sondern welchen inhaltlichen Bedingungen es entsprechen muss. Wesentliche Prototypen, die zeitweise in Serie gegangen sind, finden sich in der Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts: Schwarzes Quadrat auf weißem Grund (Malewitsch), IKB-Monochrome (Klein) oder die 8,7 Zentimeter breiten Streifen als Werkzeug für den Raum und für die Wand (Buren).

Es verwundert heute nur mehr einige wenige, wenn wir unter der Kategorie Bilder die fotografisch erzeugten als Paradebeispiel für reflexive Annäherungen und Standpunkte erwähnen. Eine ernst betriebene und sich den veränderten Strukturen der Gegenwart verschreibende „Kamera-Kunst“ musste diese Auseinandersetzungen geradezu aufnehmen. Nicht erst, wie man meinen könnte, aber insbesondere seit dem nahezu flächendeckenden Einsatz der digitalen Herstellungsverfahren. Es ist nicht schwer zu behaupten, dass kein anderes Bilder erzeugendes Verfahren, zumindest seit Beginn des 20. Jahrhunderts, derart von den Schlüsselbegriffen Abbild, Authentizität oder Zeitspur bestimmt wurde. In erweiterter Form reiht sich die frühe Video-Kunst in diese zentralen Fragen nach dem Realitätsbezug ein, während das Computerbild aufgrund der Durchlässigkeit seines Entstehungsprozesses, auch unter professionellen Laborbedingungen, nie in den Verdacht gerät, an der (Nach)Konstruktion von alltäglicher, besser sogar noch: herkömmlicher, Wirklichkeit beteiligt zu sein.

Lea Titz stellt die Fragen nach dem Status der Fotografie auf der Basis unterschiedlicher Formatierungen. Zunächst, in der Serie *Saxa Alba*, über einen Effekt, der mit dem geläufigen Begriff „Weichzeichnen“ zwar vordergründig, aber

nicht unter Berücksichtigung des tatsächlichen Anspruchs, der sich in diesen verdichteten und doch wieder trivial erscheinenden Landschaftsbildern manifestiert, beschrieben werden kann. Wer diese Fotos als Found Footage bezeichnen würde, hätte sich schon Gedanken über Anspruch und Qualität der Fotografie gemacht: Abgelegtes, Ausschussware etc., weil der Gegensatz zu den hochglänzenden Produkten der Bildmaschinen größer nicht sein könnte. Eine einzigartige Stimmung, die den „Nebelfeiern am Dachstein“ entspricht, modifiziert die vor die Augen getrommelten Abbildungen des heroischen Gebirgspanoramas. Nur schemenhaft tauchen Felsen, Geröllfelder und taucht in einem verwandten Habitus eine Pistenraupe auf: In Grüntönen, als hätte der Film etliche Jahre auf dem Buckel oder die automatische Belichtung Schaden genommen. Die zurück gedrängten Konturen kreieren einen neuen Raum, einen, der nicht fotogen ist und war, wenn die Definition der Fotografie sich in einer scharfen Abbildung, in sauberen Kontrasten und „richtiger“ Belichtung erschöpft. Nicht dass wir uns den ersten „flauen“ Bildern der Fotogeschichte gegenüber sehen, aber der Standort und die bewusste Entscheidung, hier nicht korrigierend einzugreifen, keine „makellosen“ Bilder, gründend ebenso auf fotografischen (weniger auf künstlerischen) Dogmen wie auf einer fotoindustriellen Ethik, aus dem Beobachtungsfeld herauszuholen, verleihen der Arbeit nicht nur einen kaum unterdrückten poetischen Reiz, sondern auch Bedeutung.

Weitaus energischer auf die Produktionsbedingungen und die nun unter anderem auch für den Laien zur Verfügung gestellten hoch technischen Instrumentarien abgestimmt ist die Bilderreihe *Saxa Rubra*. Auch hier bewegt sich Lea Titz abermals im Foto-Trophäen-Raum des Tourismus, diesmal in Rom. Das für den Kenner wichtig scheinende Tool des Histogramms, das die statistische Häufigkeit der Grauwerte bzw. der Farbwerte in einem Bild festhält und visuell aufzeigt, drängt sich in den Vordergrund und bestimmt die Bildgestalt. Zerklüfteten Felsen, Hügeln oder monumentalen Türmen ähnlich ragen sie auf und sind ein sichtbarer unmissverständlicher Parameter für Ort und Zeit, für den Moment, letztlich für den entscheidenden Augenblick, der im Fotodiskurs seit Jahrzehnten von den verschiedensten Standpunkten aus beleuchtet und auch belichtet wurde. Dieser entscheidende Augenblick manifestiert sich in den technisch aussagekräftigen Kurven einer statistischen Messung. Im Hintergrund taucht schemenhaft, nur mit Mühe lesbar, nur mit einem besonders scharfen Blick zu entschlüsseln das Motiv

auf, das bei allen bisher praktizierten konzeptuellen Verweigerungen und theoretisch festgemachten Retuschen untrennbar mit der Fotografie verbunden ist. Mit dem hier konsequent durchgehaltenen Ansatz verlagert Lea Titz den Wirklichkeitsbegriff, indem sie unterschiedliche Ebenen der Realitätserfahrung und des damit verbundenen Authentizitätsgrades untereinander austauscht respektive Prioritäten setzt. Damit verändert sie das fotografische Bild derart, dass nicht nur das Sichtbare vom Vordergrund in den Hintergrund und umgekehrt kippt, sondern auch die Wertigkeiten des Erlebens und Erfahrens sich in einer Weise verändern, die über das Bild hinaus führen. Entschiedener noch als in *Saxa Alba* rücken vermeintliche Fehler (Motiv unscharf, Tool eingeblendet) bildbestimmend in den Vordergrund. Gleichzeitig zeichnet sich auf dem durch den scharfen Gegensatz weit aufgespannten Prospekt der alltäglichen Bilderzeugungspraxis gnadenlos der medienkonforme Standard ab. Warum den in kurzer Zeit immer neu erzeugten Millionen Bildern weitere hinzufügen, lautet heute eine zentrale Frage zum Themenkreis Fotografie. Dass konzeptuell erspürte und erdachte „andere Bilder“ den kursierenden eine Nachdenkfalle stellen können, liegt als Beweis vor. Noch dazu dann, wenn es sich nicht, wie in unseren Beispielen, um eine rein intellektuelle Realitätskonstruktion handelt, da auch die optische Erlebnisebene hinreichend Anlass zur Auseinandersetzung mit der konsequenten Bildformatierung bietet: Der aus konzeptuellen Überlegungen gewählte Zugang wie der durch Unschärfe neu modellierte Raum oder der optische Einbezug objektiver Messeinrichtungen tauchen im Unterschied zu anderen künstlerischen Strategien nicht nur als Gerüst auf. Von einer klar definierten Basis aus entwickelt sich aus den forcierten Bedingungen eine neue gestalthafte Wirklichkeit, die streng genommen in Bezug auf ihre „Herkunft“ nachprüfbar ist. Auf dem markierten Weg zu neuen Bildformaten sorgen die kontextualisierten fotografischen Themen für eine ebenso klare Entscheidung wie Rezeption.

Werner Fenz