

UTE LINDNER

aus der Serie

There's no reason to define the outside environment as alien

seit 2001



Tokyo Park

Pigmentdruck auf Aquarellpapier (gerahmt), 120 x 120 cm, 2001



Rokko Paramount #8

Pigmentdruck auf Aquarellpapier, Wachslasuren, 100 x 150 cm, 2003



Rokko Paramount #7

Pigmentdruck auf Aquarellpapier, Wachslasuren, 100 x 210 cm, 2003



Japanese Garden Osaka
Pigmentdruck auf Aquarellpapier (gerahmt), 120 x 120 cm, 2001



Mostar

Fotocollage, Pigmentdruck auf Aquarellpapier, Acryl-/Wachslasuren, 55 x 212 cm, 2005



Novi Sad

Fotocollage, Pigmentdruck auf Aquarellpapier, Acryl-/Wachslasuren, 55 x 212 cm, 2005



L.A. #1

Fotocollage, Pigmentdruck auf Bütten, Aluminium, Acryl-/Wachslasur, 72 x 229 cm (gerahmt), 2007



L.A. #2

Fotocollage, Pigmentdruck auf Bütten, Aluminium, Acryl-/Wachslasur, 72 x 229 cm (gerahmt), 2007



Ground Zero #4

Fotocollage, Pigmentdruck auf Bütten, Acryl-/Wachslasuren 100 x 200 cm, 2007



Ground Zero #5

Fotocollage, Pigmentdruck auf Bütten, Acryl-/Wachslasuren 100 x 200 cm, 2007



La Jolla

Fotografie auf Diasec, 110 x 160 cm, 2008

OLIVER ZYBOK

Blickdicht

Grundsätzlich sollte man fotografischen Realitätsversprechen misstrauen. Diese Einsicht ist nicht neu, sie wird aber in regelmäßigen zeitlichen Abständen immer wieder thematisiert. Der Anspruch auf Authentizität erweist sich als Irrweg, der, empirische Gehalte wiederzugeben, dagegen als eine Ausdrucksmöglichkeit in der Fotografie. Die Konzeptkunst bevorzugt die fotografische Dokumentation, um sich einer Empirie als Leitprinzip der künstlerischen Produktion anzubinden und um Kunstwerken eine allgemeinere Gültigkeit zu verleihen. Die Installation *One and Three Chairs* (1965) von Joseph Kosuth oder die 42 Fotos verwahter Mietshäuser von Hans Haacke – *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System as of May* (1971) – wurden als Bilder verwendet, deren bewusster Dokumentarcharakter in Verbindung mit bürokratischer Typografie und neutraler Präsentation eine Verschiebung vom Medium zur Botschaft zu bewirken versuchte.

In ihren, den urbanen Raum thematisierenden Fotografien stellt Ute Lindner Medium und Botschaft gleichberechtigt nebeneinander. Der dokumentarische Aspekt ist hinsichtlich der Auswahl der Orte zwar Ausgangspunkt, spielt aber im Hinblick des weiteren künstlerischen Prozesses keine größere Rolle mehr. Das Interesse liegt auf mit starken Emotionen behafteten Orten wie dem Ground Zero in New York oder dem bürgerkriegszerstörten Mostar in Bosnien. Doch der Blick auf die Geschichte in den Werken aus dieser Serie wird durch einen geschickten künstlerischen Eingriff an der Oberfläche neutralisiert, ohne zu beschönigen, aber mit dem Anliegen, diese Orte nicht nur durch ein einziges Ereignis zu definieren. Ein dünn aufgetragener Wachsfirnis verschleiert den Blick auf das Detail und lenkt ihn auf das Geschehen, um damit einen Gesamteindruck des Betrachters zu forcieren. Bei Lindner geht es folglich nicht um Recherche, um die Dokumentation exakter Topografien und architektonischer Realitäten. Das Abgebildete beruht auf subjektiven empirischen Beobachtungen, die abgeleitet und später zum Teil am Computer bearbeitet werden. Die Länge der Belichtungszeit variiert. Es werden Elemente gespiegelt oder gedoppelt, aus anderen Fotografien vom gleichen Ort werden Fragmente eingesetzt, sodass zum Beispiel zwei Personen auf der Straße in New York zum einen frontal und dann auch von hinten zu sehen sind. Das zeigt, dass Lindners Manipulationen, die man auch als digitale Collagen bezeichnen kann, für den Betrachter nicht direkt zu entdecken sind. Die Veränderungen bewirken bei zahlreichen Arbeiten einen panoramaartigen Charakter, der dem Betrachter bereits suggeriert, dass mit dem Bild etwas nicht stimmt, dass es sich nicht um die Dokumentation einer alltäglichen Aktion im urbanen Raum handeln kann.

Lindner erweitert ihre fotografischen Eindrücke durch Video- oder Tonaufnahmen, die kulturelle Differenzen des jeweiligen urbanen Raumes betonen. So wurden zum Beispiel in der Ausstellung *There's no reason to define the outside environment as alien* (2008) in der Galerie der Stadt Remscheid die Besucher bei der Betrachtung von Bildern mit Industrieanlagen aus Kobe zusätzlich den Klängen eines Glockenspiels von japanischen Straßenspielern ausgesetzt – eine Konfrontation von Fortschritt und Tradition. Die fotografischen Architektursilhouetten von Los Angeles in nächtlicher Stimmung sind von der Stimme einer Predigerin begleitet worden, die über die Art und Weise des Sehens sprach. Obwohl Lindner die religiösen Passagen herausgefiltert hatte, wirkten die Worte dieser Frau im Kontext der modernistischen Architektur vollkommen realitätsfremd. Den New Yorker Bildern am Ground Zero wurden Stimmen von einer Anti-Irakkrieg-Demonstration der Gruppierung *Veterans for Peace* gegenüber gestellt. Lindners audiovisuelle Konfrontationen verstärken ein gewisses Unbehagen, eine Ambivalenz, die den Orten anhaftet, die sie fotografiert hat.

Diese Herangehensweise rückt die Künstlerin nur bedingt in die Nähe eines Realismus in der Fotografie, dessen Vertreter – meistens Konzeptkünstler – als Vermittler empirischer Wahrheiten auftreten. Deren Ansatz verweist auf eine politische Funktion der Fotografie, insbesondere in Dokumenten, die eine festgeschriebene Realität erschaffen, und die Wahrnehmung eines Wahrheitsgehaltes, die in großem Maße von Macht und deren Subversion beeinflusst wird. Malerei oder Musik beispielsweise schaffen die Bestätigung oder Kritik von Macht nur in künstlerischer Darbietung. Die Dokumentation in solchen Kunstwerken ist zu einem hohen Grade vermittelt, während die Fotografie sich den Anschein einer direkten Dokumentation verschafft, die von der Kamera dem Umfeld entzogen und dem Betrachter als vermeintlich objektiv dargestellt wird. Lindner entzieht sich in ihrem künstlerischen Ansatz eben diesen Formen der Dokumentation, indem sie den Wahrnehmungsgehalt durch bildliche Eingriffe erweitert. Das Geschehen bleibt, aber sein Radius wird erweitert. Lindner ergänzt die ursprüngliche Dimension der Fotografie, die ihre eigene Wahrnehmung zunächst als direktes Abbild und nicht als Kommentar zelebriert hat. Jene *belichtet* – ein Wort, das Mitte des 19. Jahrhunderts auf den materiellen Charakter der Fotografie angewendet wurde – zum Beispiel politische Machenschaften und setzt sich von der Malerei dadurch ab, dass sie sich direkt auf Erzählstrukturen bezieht statt deren Vermittlung durch ästhetische Formalien anzustreben. Als Reaktion auf den betonten Subjektivismus und auf das von ihr wahrgenommene fehlende politische Engagement der Gegenwartsmalerei setzte die Konzeptkunst die Fotografie als grundsätzlich beschreibendes Mittel ein, um soziale, politische oder gestalterische Hypothesen auszutesten und zu dokumentieren. Konzeptkünstler griffen wissenschaftliche Prozeduren der Dokumentation, Überprüfung und Präsentation von Ergebnissen auf und unterliefen sie. Dieser Widerstand gegen den Subjektivismus führte jedoch zu einem Verlust an politischer Prägnanz und Radikalität. Heute werden in der konzeptuellen Kunst immer mehr die Medien und kaum noch ökonomische und politische Realitäten zum Bezugspunkt. Das Subjekt wird hier im Grunde auf einen Betrachterstandpunkt reduziert. Sein kritischer Objektcharakter als physiologischer Mechanismus tritt fast vollständig zurück. Der Erkenntnisprozess wird nur mehr als externe Wahrnehmung gesehen, im Unterschied zur Organisation sinnlicher Eindrücke ohne direkten Bezug auf das erkennende Subjekt und seine ontologische Dimension. Lindner vereint in ihren Fotografien Aspekte des Malerischen und der Konzeptkunst und entzieht sich somit medialen Streitigkeiten. Durch die leichte Wachsschicht erhalten die Bilder eine malerische Haptik, die den künstlerischen Subjektivismus zwar betont, doch wird dieser umgehend durch das Konzept der Manipulation konterkariert. Die abgelichteten Orte werden so ihrer durch die Massenmedien vorgefertigten historischen und gesellschafts-politischen Einordnung entledigt. Der Betrachter wird von ideologischen Zwängen befreit und erhält die Möglichkeit eines relativierten Blickes. Auch wenn er physiologisch nicht direkt in einen künstlerischen Prozess eingebunden wird, entsprechen Lindners Versuche der Relativierung externer Wahrnehmungsvorgaben und der Stärkung interner Wahrnehmungsprozesse durchaus dem Anliegen zahlreicher Positionen der Konzeptkunst. Doch löst sie sich dabei von der Dokumentation als Mittel und Zweck der Vermittlung.

Da das Wirkliche in einer sinnhaften Struktur nicht einfach gegeben ist, geht es Lindner vor allem darum, einen Standpunkt zu definieren: tatsächlich als Wahl des Standortes ihrer Kamera, im übertragenen Sinn als eine geistige Haltung, durch die sich ein Unterscheidungsvermögen auszudrücken vermag. Aus dem ununterbrochenen Kontinuum der Bilder, den nicht zählbaren Möglichkeiten des Blickes, muss sie in besonderem Maße durch den Sucher der Kamera einen Ausschnitt definieren, der das Sichtbare verwandelt, es transparent macht für die Tiefenstruktur sonst verborgener Aspekte: eine Kunst des Aussparens und der Betonung. Das Bild hat einen begrenzten Rahmen, die Welt nicht. Wo stehe ich, welchen Ausschnitt des Sichtbaren definiere ich, worauf ist der Fokus der Linse zu richten? Durch die Wahl ihrer Ausschnitte verdeutlicht Ute Lindner ein spezifisches inneres Bild von der Komplexität der Wirklichkeit und die Fähigkeit, dieses als eine ikonische Struktur sichtbar zu machen. Die Sache und ihr Bild werden ununterscheidbar.