

Realität? Welche? Zur Befragung von Realität in den Arbeiten von Alicja Kwade

Einen Schritt hinter die Kulissen tun, einmal ganz naiv nachsehen, was das eigentlich ist und bedeutet, das uns täglich umgibt und sich mit dem simplen aber eben doch nicht ganz selbstverständlichen Begriff der „Realität“ schmückt? Ohne sich in die Mühlen eines wissenschaftlich-theoretischen Diskurses zu begeben, sucht Alicja Kwade in ihren Arbeiten nach einfachen, fast alltäglichen Möglichkeiten, der Erkenntnis der Realität auf die Spur zu kommen. Sie bedient sich dabei der paradoxen Qualität der Medien Fotografie, Film und Zeitung, die durch schlichte Auswahl und technische Transformation Realität zwar sekundär vermitteln, dank ihrer (visuellen) Überzeugungskraft und dem Ideal der Objektivität und Wahrheit, das noch immer mit ihnen verbunden wird, dieses sekundäre Erleben als etwas Primäres etablieren können.

Die Frage, wann etwas real ist und wie diese Realität wahrgenommen wird, untersucht Kwade zunächst in einer Serie von Zeitungsausschnitten, die sorgfältig gerahmt, tagesaktuelle Informationen zu präsentieren scheinen. Bei näherer Betrachtung offenbart sich in ihrem inhaltlich wie materiell fragmentarischen Charakter oder in Schlagzeilen wie „I Spend The Night With Superman“ jedoch ihr eigentliches Gesicht. Was sich da so echt und bedeutungsvoll im Kleid einer Zeitung präsentiert, ist im doppelten Sinne fiktiver Natur: Als Filmrequisite auf der Basis einer fiktiven Handlung verfasst, verliehen diese Zeitungen der filmischen Wirklichkeit mittels ihrer Glaubwürdigkeit Nachdruck. Indem Kwade die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus dem filmischen Material exzerpiert und sie auf zeitungähnlichem Papier ausdruckt, überführt sie sie wieder in eine dinghafte

Materialität und Realität, die nun ihrerseits der Fiktion Wirklichkeit verleiht.

Während die rationale Trennung der unterschiedlichen Realitätsebenen am Beispiel der Zeitung dank des Texts noch nachvollziehbar ist, bietet die Fotografie diese Möglichkeit nicht mehr. So kann es passieren, dass man sich in einer Serie von 13 schwarz-weiß Fotografien mit einem Kriminalfall konfrontiert sieht, den die Künstlerin mit der Kamera verfolgt zu haben scheint. Dabei beginnt die Geschichte durchaus harmlos: Ein Liebespaar, das sich unbeobachtet glaubt, tollt verliebt durch einen Park. Als sie die Fotografin bemerkt, protestiert die Frau empört. Den Grund für diese Reaktion meint man in den folgenden Bildern zu entdecken: Einen Schützen im Gebüsch und eine Leiche hinter einem Baum. Doch ist es tatsächlich so? Die Qualität der Bilder ist schlecht, letzte Sicherheit geben sie nicht.

Für den Filmkenner stellt sich diese Szene dagegen anders dar. Er erkennt sie als Bilder, die der junge Fotograf Thomas in Michelangelo Antonionis Film „Blow Up“ (1966) im Maryon Park in London aufgenommen hat. Nach einer kurzen Auseinandersetzung mit der Frau, die versucht, ihm den Apparat zu entreißen, geht Thomas in sein Studio zurück, um den Film zu entwickeln. Nach mehrfachem Vergrößern glaubt er, auf den Bildern einen Mord zu entdecken. Thomas' suchenden Blick aufnehmend, führt Antonioni den BetrachterInnen die Fotos leinwandgroß vor, verbirgt keine Information und demonstriert doch, dass in der Körnung des fotografischen Abzugs kaum mehr als Schatten sichtbar sind, die sich einer eindeutigen Interpretation verweigern. Indem Antonioni nach und nach alle „realen“ Indizien verschwinden und den Fall so im Ungewissen lässt, demonstriert er die Unzulänglichkeit der Fotografie als Abbild von Wirklichkeit. Wie viele Künstler in dieser

Zeit, bewegt er sich damit in einem medientheoretischen Diskurs, in dem der Realitätsbegriff des technisch erzeugten Bildes verhandelt wurde, wobei der Aspekt seines bloß vermittelnden Charakters dabei im Vordergrund stand.

Der Titel „Maryon Park“ der Ausstellung Alicja Kwades kann in diesem Sinne zugleich als Hinweis auf deren Gegenstand wie auch als Programm verstanden werden. Die Fotografien hat Kwade in dem gleichen tautologischen Verfahren wie zuvor bei den Zeitungsausschnitten aus Antonionis Film exzerpiert und auf Fotopapier ausgedruckt. Die Künstlerin wiederholt dabei den eigentlichen fotografischen Prozess der Auswahl und Fragmentierung. Vorlage ihrer „Fotografien“ bildet jedoch nicht die anschauliche Wirklichkeit, sondern die Fiktion des Films. Die dort angesprochene Vermitteltheit der Realitätserfahrung durch das Medium der Fotografie erfährt in der Rematerialisierung des fotografischen Abbilds eine weitere Steigerung: Das Foto, obwohl jetzt tatsächlich Bestandteil unserer Erlebniswirklichkeit, exponiert seine dreifach vermittelte Realität in der grobkörnigen, sich einer präzisen Erfassung sperrenden Ästhetik sowie in einer manchmal leicht verzerrten Perspektive und konterkariert so seinen alten Anspruch auf Authentizität quasi in sich selbst.

Hinter diesem Vorgang steht aber nicht nur ein medien- oder wahrnehmungskritischer Ansatz, wie er die Kunst der sechziger und siebziger Jahre maßgeblich prägte. Vielmehr verschafft die Künstlerin der fiktiven Realität des filmischen Fotos durch seine Übertragung in die dinghafte Realität eine neue Gültigkeit und stellt fest, dass sich die Realität eines technisch produzierten Bildes längst nicht mehr von unserer Lebenswirklichkeit trennen lässt, sondern in ein symbiotisches Verhältnis zu ihr getreten ist. Nicht die Autonomie unterschiedlicher

Realitäten, sondern ihre Entgrenzung und Verzahnung bedingen unsere rational- sowie emotional-transzendente Erkenntnis der Realität.

Wie eine Bestätigung dieser These liest sich schließlich die letzte, die Reihe abschließende Fotografie, die Kwade am ehemaligen Drehort im Maryon Park aufgenommen hat. Formal setzt sich das Bild nach der Natur vor allem in seiner Farbigkeit von den anderen ab und suggeriert maximale Glaubwürdigkeit. Die Wahl des Ausschnitts ist dagegen so getroffen, dass zu den Film-Fotos ein unmittelbarer Vergleich gezogen werden kann, der jedoch wenig spektakulär ausfällt: Seit den Filmaufnahmen hat sich kaum etwas verändert, die Bäume sind ein bisschen höher, die Büsche ein bisschen dichter, sonst nichts. Die fast schon gepflegte Langeweile, mit der sich diese materielle Bestandsaufnahme äußert, zeigt, dass es um anderes geht, um den künstlerischen Blick selbst nämlich, und darum, wie er sich dieser Szenerie nähert: Was zunächst unbefangen, direkt, gar autonom anmutet, entpuppt sich als geprägt und gerichtet durch die mehrfach vermittelte Realität des filmischen Blicks. Dennoch: Der Park, wenn auch nur fragmentarisch abgebildet, bleibt dabei doch Park und somit ein Stück „zuverlässiger Schein“ in unserer Realitätserkenntnis.

Doris Mampe