

Ein akademisch graduerter, also ein von einer externen Autorität bestätigter Künstler zu sein, erscheint zumindest seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts der fast einzige Weg und gleichzeitig die Garantie für „Künstlichkeit“ zu sein. Wahrlich nur wenigen wurden der Fakt und der Status zuerkannt, dass die Fähigkeit, künstlerisch tätig zu sein, nicht nur ein Studium an irgendeiner Hochschule erworben werden kann, sondern es sich vor allem um die Fähigkeit zu empfinden, zu sehen und sich mitzuteilen handelt. Dabei kam es jedoch im zwanzigsten Jahrhundert nur in Einzelfällen zu einer Veränderung der rein privaten Bilddokumentation ohne formale oder inhaltliche Ambitionen in ein künstlerisches Werk, in ein wesentlich entwickeltes Schaffen mit einer deutlich zeitlosen Mitteilung und einem eindringlichen formalen Rahmen. Die Schweizer Fotografin Annelies Štrba (1947) hat keine sog. künstlerische Ausbildung genossen, ließ sich nie absichtlich formen, um den formalen Status einer akademisch gebildeten Künstlerin zu erreichen. Trotzdem erlangte sie Ende der achtziger und am Beginn der neunziger Jahre zumindest in der Schweiz eine sehr bedeutsame Stellung einer solitären Künstlerin – einer Fotografin, die sich fast ausschließlich, dafür aber mit unglaublicher Aussagekraft, nur ihrer Familie widmet, sozusagen dem Familienporträt. Alles, was sie bis zu diesem Zeitpunkt fotografierte, entstand aus dem bloßen Verlangen heraus, die flüchtigen Augenblicke aus dem Leben ihrer drei Kinder Sonja, Samuel und Linda und einiger anderer Menschen aus dem engsten Familienkreis mehr oder minder für private Zwecke einzufangen. Sie widmete sich Familienbildern im rein privaten Umfeld, einem sonst – vielleicht infolge der Konsummanipulation – durch eine bizarre Überproduktion recht stigmatisierten Umfeld, das gleichzeitig auch zu einem Synonym für Verfall geworden ist. Sie nutzte die einfache Schwarzweißfotografie ohne jegliche technologische und technische Tricks und Finessen. Mit Hilfe des „anderen“ Mediums – also nicht mit traditioneller Malerei oder arrangierter Atelierfotografie – gelang es ihr, dieses bereits „verloshene“ Thema, das man längst zu Trödel und Kram abgestempelt hatte, in die Position einer sinnvollen und in den Räumen heutiger Ausstellungssäle und Galerien problemlos und laut auszusprechenden und vor allem akzeptablen Mitteilung zu erheben. Dabei musste sie keine Extreme berühren, verdeckte Probleme suchen und zuspitzen, an die Grenzen gehen, exzessive Ausuferungen pointieren, mehr oder minder offen außergewöhnliche oder periphere Abnormitäten in einer (noch manchmal) tabuisierten Sphäre andeuten, sie musste keine political, gender oder racial correctness walten lassen und sich auch nicht falsch monumentalisieren, heroisieren, dem Phänomen der Kindheit prunkvolle Denkmale errichten. Im Gegenteil. Sie ist und bleibt in einfacher Harmonie der Mitte und der Natürlichkeit.

Die erste Hälfte der neunziger Jahre brachten für sie die ersten bedeutenden Ausstellungen; als Durchbruch kann das Jahr 1990 in der Kunsthalle Zürich mit dem Titel *Aschewiese* bezeichnet werden. Die rein privaten Einblicke in ihr Leben, nicht mehr nur der Familie, sondern auch von Beobachtungen am Wegesrand, bildeten einen integralen Bestandteil ihrer Gedanken- und Gefühlswelt, werden langsam zu einer Form der öffentlichen, absichtlich zu diesem Zweck geschaffenen Äußerung. Zum Fotoapparat kam in den neunziger Jahren noch die Videokamera. Die Fähigkeit zu sehen und geduldig einzufangen blieb. Die Beobachterin betrat ganz natürlich die Welt des Films in Echtzeit; dieser entsprach voll und ganz ihrem inneren Erleben, das sie teilen wollte. Weiterhin fehlten die formalen Entladungen, die Fotografin bracht keine neue

Mitteilungsform zu suchen, sie spürt auch kein Verlangen, eine solche zur gewollten Unsterblichkeit zu benennen. Auch neuen technischen Möglichkeiten gegenüber ist sie aufgeschlossen. Ausgangspunkt für den Weg in die Welt der Farbe, die zu einer eigenständigen Qualität wird, sind Videokamera und Computer. Seit 1997 fotografiert sie nicht mehr, sondern arbeitet ausschließlich mit der Videokamera und anschließend der Computeranimation und der Bearbeitung der einzelnen Aufnahmen. Mit Hilfe spezieller technologischer Vorgehensweisen begann sie, Hängebilder angehaltener „Filmfelder“ von Phantasiefarben zu schaffen. Die technische Unvollkommenheit, die unscharfen Aufnahmen, die deutlich künstlichen Farben, die in Rechteckformen zerfallen und die Abbildungen sprengen, nutzte die Künstlerin ganz natürlich, um sich mitzuteilen, für ihre fast magische Welt der fliehenden Alltäglichkeit. Sie filmt weiter ihre Töchter mit deren Kindern, Städte, die sie besucht hat, mit all dieser Bildmaterie generiert sie ständig Bilder der alltäglichen Welt in formal schon klassischen Kompositionen. Die fast archetypischen Matrizen der europäischen Bildtradition, die so nachdringlich und bemerkenswert in ihren Bildern und Fotografien erstehen, führen den Betrachter zu Assoziationen mit vielen Werken und Richtungen, die scheinbar hinter einem liegen, sie wohl schon „zu Ende“ sind. Annelies Štrba stellt sich in einem gewissen Sinne gegen das zerstörerische innovative Diktat, das die gesamte westliche Kultur durchdringt. Sie will uns nicht mit überspannter Neuheit überraschen, sie muss sich nicht in exzentrisch gespannte Haltungen und Posen zwingen. Sie muss nicht tollkühn neue Konzepte erdenken, die ohne lange Ausführungen unverständlich sind. Sie muss ihre Mitteilung nicht auf einen winzigen Unterschied reduzieren und nach außereuropäischen Kulturen und Traditionen greifen, um Interesse hervorzurufen. Auf den ersten Blick hat man gerade den Eindruck von Nähe, eben durch die tiefe Verwurzelung ihres Schaffens in der europäischen Bildtradition und dem europäischen Denken. Und dabei ist es kein Gefühl der Peinlichkeit aufgrund eines Deja-vu, das Gefühl des hundertmal wiederholten Zitates, der Kopie. Eine bestätigende Feststellung direkter Bindungen zu Knotenpunkten und Wurzeln zur Klärung der eigenen Wahrnehmung und Perzeption dieser Welt.

Das gesamte zwanzigste Jahrhundert war ein Jahrhundert des Wettlaufs neuer Medien – vor allem der Fotografie und des Films – um die Anerkennung als vollwertige Mittel im Bereich der traditionellen „hohen Künste“. Die einfache Wiedergabe der Realität, der „mechanische“ Abzug, der Abdruck der bestehenden Wirklichkeit erschienen paradoxerweise zu wenig. Dies ist höchst kurios, nimmt man die mimetische, nachahmerische Basis der europäischen Kunst von mindestens zweieinhalb Jahrtausenden bewusst wahr (was z. B. China, Afrika oder amerikanische Kulturen gar nicht kannten). Die Fotografie hat ihre Fähigkeit, die Zeit in einem entscheidenden magischen Moment anzuhalten, praktisch bis zur Entstehung digitaler Technologien erhalten, ihre „Glaubhaftigkeit“ der Abhängigkeit von Realität und Zeit, doch gleichzeitig reihte sie sich unter die Künste ein, die „Aufmerksamkeit verdienen“. Der Film verlor jedoch recht plötzlich seine bemerkenswerte Eigenschaft, die Realität in Echtzeit ablaufen zu lassen, er verzichtete somit auf die Magie der Wirklichkeit. Den mentalen Prozess des Staunens und die Möglichkeit, wirklich „dabei zu sein“ ließ er recht plötzlich hinter sich und ersetzte dies durch ein Mosaik von Schnipseln, die erst im Kopf des Zuschauers (oftmals, jedoch nicht immer und notwendigerweise) einen Sinn, einen Inhalt und eine Form ergeben. Die Ablehnung der natürlichsten Form bei der Entstehung eines Films – den Auslöser zu drücken und die Zeit fließen zu lassen – führte bis zum Gefühl der bizarren Besonderheit, als Andy Warhol in den sechziger Jahren seinen achtstündigen Film *Der Schlaf* präsentierte. Erst heute, nach fast einhundert Jahren, wird die „Reality show“ zu einem Zauberspruch der „wahren“ Nachricht von der Welt, in der wir über die Medien scheinbar eine uns gegebene und einzige Möglichkeit der Wahrnehmung des Geschehens um uns herum wieder entdecken.

Das Ende der neunziger Jahre und vor allem dann der Beginn des neuen Jahrhunderts war eine Zeit, in der das Video zum „Quellcode“ des Schaffens von Annelies Štrba wurde. Das langsame Fließen ihrer Filme, die verfließenden Bilder und die langsame Bewegung der Figuren völlig außerhalb jegliches Arrangements von Filmszenen haben ihre eigene, nicht sonderlich gewöhnliche, aber ganz sicher nicht unnatürliche Logik. Vor allem ihre Filmzeit besitzt Logik und die Dimension des authentischen persönlichen Erlebens der natürlichen Welt. Einer Welt, die am gegenüberliegenden Ufer der künstlichen Realität steht, die versucht, mit Hilfe eines clipähnlichen Schnitts Versuche außerhalb der (oftmals jeglicher) konkreten Realität zu finden. Die langsam fließende Zeit der Videos wird deutlich von Musik unterlegt. In Pe Lang, demjenigen, der am häufigsten Musik zu ihren Filmen schreibt, hat sie einen kongenialen Künstler gefunden, der mit minimalen, oft fast minimalistischen Mitteln voll im langsamen Erleben und den Verschiebungen in Zeit und Handlung auf derselben Wellenlänge liegt, mit ihrer Art, von der Echtzeit abzugehen, indem sie sie konsequent einsetzt. Eine andere Form der Arbeit mit Echtzeit, die gegen die angehaltene Zeit in der Fotografie strebt, ist die Herausnahme der einzelnen „Filmfeldchen“ und ihrer Vergrößerung auf der Leinwand in einer scheinbar unwahrscheinlichen Anpassung an die Form traditioneller Bilder. Annelies Štrba verwendet den Film als Zeitstreifen der Wirklichkeit, aus dem sie eine einzige Aufnahme herausgreift. Von der Fotografie, die die abprägende und unwiederbringlich fliehende Wirklichkeit einfängt, unterscheidet sich dieses Vorgehen dadurch, dass es jederzeit zur vorausgehenden Handlung zurückkehren kann. Also Zeit und Ereignisse wieder fließen lässt. Und in einem nächsten Schritt zum Beispiel die Farben ändert. So ließ die Künstlerin beispielsweise in dem Film *New York* (1999) nach den Septemberereignissen den Himmel schwarz werden und verlieh damit der neuen Version aus dem Jahre 2002 eine völlig andere Dimension. Mit Hilfe der neuen Technologien in Form eines traditionellen Bildes äußert sie sich zur authentischen Realität des Heute.

Nur schwer kann man sich heute in der Malerei ein Anknüpfen an die Vorgehensweisen der Impressionisten in ihrem Bemühen um die Erfassung fliehender Stimmungen mit Hilfe ihrer ganz eigenen Maltechnik vorstellen. Dabei bestand der Erfolg dieser Zeit nicht nur in der technischen Innovation, in einer neuen Art des Malens und einer direkten, unmittelbaren Sichtweise, sondern vor allem in der Erfassung eines fast archetypischen bildlichen und motivischen Musters, das dazu vor allem noch sehr positiv geladen war. Annelies Štrba ist es gelungen, vor allem in ihrem letzten Zyklus *Frances und die Elfen* einen Weg zu finden, wie man das Muster dieses Modells der Reproduktion und Repräsentation der direkt gesehenen und vor allem gefühlten Welt erneut nutzen könnte. Ihre Bilder – Videostills (also angehaltene Felder eines Videofilms, die vom Computer mit Hilfe eines Farbdruckers auf eine Leinwand übertragen werden) von liegenden Mädchenfiguren sind ein Abbild der Realität, sogar einer arrangierten Realität in einem realen Umfeld. Eine winzige, jedoch grundlegende Verschiebung gegen den Impressionismus besteht nicht nur in der Technik – es handelt sich nicht um Malerei, was nicht so wesentlich ist, vielmehr darum, dass das Thema keine banale alltägliche Wirklichkeit eines hedonistischen Erlebens eines kleinbürgerlichen Moments, sondern ein heute bereits ein völlig märchenhaftes Thema darstellt, das die Autorin von dessen ursprünglichem Vorbild abzukoppeln verstand. Štrba schafft vor allem in diesem Zyklus Bilder von fast trügerischer Schönheit mit einem deutlich märchenhaften Hintergrund und einer ebenso wirkenden Aussage. Ihre Aussagekraft und die Gesamtkonzeption ihrer Bilder und Abbildungen in Form traditioneller Kompositionen berühren trotz aller bemerkenswerten Magie bei Weitem nicht die Bereiche der Verkommenheit, in die sie einer oberflächlichen Beschreibung nach gehören sollten. Die süßliche Buntheit, das Gekünstelte in den Posen der liegenden Mädchen, die Märchenhaftigkeit des Waldes und der Wiese, in das die

in einen aus der Perspektive des Lichts Nebelschleier gehüllte Szene hineingesetzt ist, dies alles versteht Annelies Štrba, auch wenn es sich auf den ersten Blick um Attribute einer kitschigen Bildhaftigkeit handelt, mit ihrer Imagination und dem festen bildlichen Aufbau zu Szenen zu verbinden, die die Möglichkeiten der Abbildung und der Betrachtungsweise den normalen Rahmen übersteigen lassen. Ist irgendwo im letzten Winkel unseres Gedächtnisses eine Information darüber gespeichert, dass es sich wahrscheinlich wieder um ihre Tochter handelt, verbindet sich auf einmal dieser gesamte Zyklus zu einer neuen Tatsache, die andeutet, dass vielleicht eine ganz außergewöhnliche Familie existiert. Diese weitere Dimension, nämlich die konzentrierte Arbeit der Mutter (als eines Familienmitgliedes) an einem Konzept der Abbildung der allernächsten Verbundenheit, die über Jahrzehnte bestehen bleibt, ist relativ ungewöhnlich, keineswegs aber außergewöhnlich. Doch die wissentliche Arbeit an den Verschiebungen in der Bedeutung der einzelnen Familienmitglieder mit Hilfe der Art und vor allem des Systems ihrer Abbildung und ihrer Verpflanzung in neue Realitäten ist ein völlig einzigartiges Konzept, für das nur schwerlich eine Parallele zu finden ist, und zwar vor allem deshalb, weil es sich um keine gewaltsame Manipulation und auch um kein künstliches Konstrukt handelt. Aus dieser Sicht erscheint dann der arrangierte und von der Welt künstlich geschaffener Erzählungen inspirierte Zyklus *Frances und die Elfen* als bisheriger Gipfel und gleichzeitig konsequente Fortführung aller vorherigen Arbeiten der Künstlerin, als ein gewisser Höhepunkt in ihrem Werk und gleichzeitig eine Andeutung der nie versiegenden Möglichkeiten der bildlichen Arbeit im Konzept und in einer Gesellschaft, die sonst vollkommen ausgeschöpft erscheint.

*Prag, April und Juli 2005*