

Zeit im Mittelpunkt unterschiedlicher Künste

Welche Rolle spielt Zeit als
Themenschwerpunkt in der Kunst?

Fotografie und Zeitlichkeit I Fotografie mit Zeit

Veröffentlicht am [Oktober 15. 2010](#) by [zeitlichkeit](#)

Vorlesung:

gehalten im SS 2010

Prof. Elke Seeger

„Fotografie ist Stillstand. Sie unterbricht den Strom des Lebens. Die Sonne kreist nicht mehr.“ Hans Finsler, 1964

Fotografien sind Bilder, die die flüchtige Wirklichkeit während eines ganz bestimmten Momentes mittels mechanischer Aufzeichnung im Bild festhalten und damit die Zeit anhalten. Sie sind *stille* Bilder, da sie nicht, wie der Film, eine Zeitspanne festhalten können.

Ausgehend von dieser medienspezifischen Eigenschaft, die jede Fotografie in sich trägt, gibt es Bestrebungen innerhalb der Fotografie, die den Zeitbegriff von Fotografie tiefer gehend verfolgen, indem sie einer zeitlichen Wiedergabe von Wirklichkeit durch Fotografie nachspüren. Es stellt sich die Frage, wie die Fotografie die Dauer von Zeit thematisieren kann.

Die Zeit der Aufzeichnung:

Die Eigenschaft der mechanischen Aufzeichnung von Wirklichkeit und das Festhalten des Augenblicks sind zwei charakteristische Merkmale des fotografischen Bildes. Der Begriff des Augenblicks deutet darauf hin, dass das, was wahrgenommen wird, innerhalb unseres Gesichtsfeldes liegt. Dieses Wahrnehmen ist ein visuelles Erkennen, das den flüchtigen Augenblick im Gedächtnis festhält. Diese flüchtige Wirklichkeit wird im fotografischen Bild aufgehalten. Die Zeit steht in der Fotografie still. Gleichzeitig trägt jede Fotografie auch Zeit in sich, da sie einen bestimmten Zeitpunkt – einen Augenblick – im Bild festhält. Deshalb sind Fotografien immer *stille* Bilder. „Die ganze Idee des Anhaltens von Bewegung ist zutiefst photographisch“, bemerkt die Kunstkritikerin und -Professorin Rosalind Krauss, und interessanterweise beschäftigt sich derzeit eine Vielzahl von Kunst- Medien- und Literaturwissenschaftlern mit der „Zeit im fotografischen Bild“ als eine maßgebliche, medienspezifische Eigenschaft von Fotografie.

Wie genau verhält es sich aber mit *Zeit* – *Zeitlichkeit* – *Zeitdauer* in Bezug auf die Fotografie?

Die Bestimmung der Zeit im Bild ist keine einfache Sache. Sieht man von einer flüchtigen Betrachtung ab, so stellt sich die fotografische Zeit als eine komplexe, vielschichtige Angelegenheit dar, die Theoretiker, Fotografen und Künstler immer wieder beschäftigt.

Bereits die frühen Theoretiker der Fotografie richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Frage der Zeitlichkeit innerhalb der Fotografie, indem sie sich vor allem mit der neuen Möglichkeit der Fixierung fotografischer Bilder beschäftigten. Mit Hilfe chemischer Verfahren der Fixierung ließ sich ein still gestellter Ausschnitt der Wirklichkeit im Bild dauerhaft festhalten und damit die Zeit anhalten. Hierin unterschied sich das fotografische Bild vom den bis dahin gewohnten Darstellungen der bildenden Kunst, deren Stillstellung im gemalten Bild nicht als Resultat eines Aufzeichnungsverfahren der Wirklichkeit entstand, sondern als Produkt der Fähigkeit

des Malers bzw. des Grafikers.

Der Züricher Wissenschaftsforscher und Bildtheoretiker Peter Geimer sagt: „Erst seine Kopplung an das Reale, machte das stillgestellte Bild zur Aufzeichnung des Gewesenen“, und stellt damit heraus, dass fotografische Bilder weniger in ihrer Stillstellung als solches, sondern in ihrer frappierenden Nähe zur Wirklichkeit auf die Zeit der Aufzeichnung verweisen (*Peter Geimer, Zeit im Bild – Bilder der Zeit, s. 114*).

Die ersten Gedanken der Pioniere der Fotografie lassen sich hervorragend am Konvolut von Henry Fox Talbot ablesen, der sich mit seinem Buch „*pencil of nature*“ bereits Mitte des 19. Jahrhunderts (1844-1846) in Bild und Wort dem Phänomen Fotografie näherte. Die Fotografie „*Paris, Boulevard des Capucines, circa 1845*“ veranschaulicht diesen Gedanken der Fixierung von Zeit im Bild. Von erhöhtem Standpunkt aufgenommen, zeigt Talbots Fotografie die Straßennachse eines Pariser Boulevards. Aufnahmestandort, Himmelsrichtung und zeitliche Angaben des dazugehörigen, in Präsens verfaßten Textes präzisieren die Aufnahmesituation. „Die Zeit ist Nachmittag,“ so schreibt Talbot auf den Zeitpunkt der Aufnahme verweisend. Auch der dazugehörige Text ist weniger als klassische Bildbeschreibung zu verstehen, sondern als Bericht der Anschauung des Fotografen jener Wirklichkeit, die er wahrnahm, als der die Fotografie erstellte.

„Talbots Kommentar versucht den photographischen Einschnitt ins zeitliche Gefüge zu markieren, gleichzeitig aber im Bericht der begleitenden Umstände das Bild wieder in eine Kontinuität einzubetten. Jedes Wort des Textes ist von der Absicht getragen, den Betrachter in den Augenblick der Aufnahme zu versetzen, rückzuversetzen.“ (*Hubertus von Amelnunxen, Die aufgehobene Zeit, Berlin 1988, s. 44*)

Talbot visualisiert in „*Pencil of nature*“ Fragmente der Zeit. Seine Fotografien und die dazugehörigen Texte zeigen ein Bemühen, die Zeit ins Bild zurückzuholen, die ihr zum Zeitpunkt der Betrachtung nicht mehr eigen ist. Die ersten Überlegungen zur fotografischen Zeit sind daher eng mit dem Gedanken ihres Aufzeichnungs- und Spurencharakters verbunden. „Sie beschäftigen sich mit der Zeitlichkeit im Bild selbst, als jenem Ausschnitt, den die Aufnahme aus dem Fluss der Ereignisse herauslöst und auf Dauer stellt“ (*Peter Geimer, Theorien der Fotografie, zur Einführung, Hamburg 2009, s. 125*).

Die zeitliche Dauer des fotografischen Aufnahmevorgangs charakterisiert die Fotografie und ist damit ein Verweis auf die Zeitlichkeit im Bild.

Zeitlichkeiten im Bild:

„*Alte Fotografien! Alle sind schon tot, die auf euch zu sehen sind; (...) die Gartenstühle vermodert, die Seidengarnituren zu Staub verfallen; von den Menschen sind vielleicht einige Grabsteine übrig (...) Da hängen an den Wänden die alten Fotografien und zeigen unbeweglich das alte Licht, das eins auf sie fiel (...)*“, so Kurt Tucholsky über den *memento mori* Gedanken der Fotografie.

(*Kurt Tucholsky, Altes Licht, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, 1925-1928, zitiert nach Bernd Stiegler, Bilder der Fotografie, Frankfurt a.M. 2006, s. 139*)

Der Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Krakauer (*Die Fotografie, in: Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1977, s. 21-39*) und der Philosoph Roland Barthes werfen circa 140 Jahre später erneut einen Blick auf die Zeit in der Fotografie. Für beide rückt der Zeitpunkt der Aufnahme, der ein aktuelles Geschehen im Bild festhält, mehr und mehr in die Ferne der Vergangenheit. Die im Foto abgebildete Zeit betrachten Barthes und Krakauer, indem sie historische Aufnahmen zum Gegenstand ihrer Betrachtung machen. Da beide Betrachtungen über die Fotografie sehr komplex sind, möchte ich einen wesentlichen Gedanken, den des „*Es ist so gewesen*“ von Roland Barthes herausgreifen, um ein weiteres Verständnis von fotografischer Zeit zu

erläutern. In seinem Buch „*Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*“ führt Roland Barthes aus, dass die Fotografie nicht spreche „über das, was nicht mehr ist, sondern nur (...) über das, was gewesen ist.“ ... „Was ich sehe ist keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, (...) sondern das Wirkliche im vergangenen Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich“ (Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie Frankfurt a.M., 1985, s.95, s. 93*). Die Zeitlichkeit der Fotografie liegt für Barthes nicht in dem, was ist, sondern in dem, was gewesen ist: Fotografie als Tatsache über die Anwesenheit von etwas Vergangenen (Barthes prägte hierzu den Begriff des „Es-ist-so-gewesen“). Die Fotografie ist somit fähig Anwesenheit und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit miteinander zu verweben (Margaret Iversen; *Was ist ein Fotografie?, in: Paradigma Fotografie, Hg. Herta Wolf, Frankfurt a. M. 2002, s.109*).

Der technische Prozess des Festhaltens und Fixierens der Wirklichkeit, der bei Talbot im Vordergrund der Betrachtung lag, tritt bei Barthes in den Hintergrund. An seine Stelle rückt der Moment, in dem die Fotografie betrachtet wird. Seine Gedanken zur Fotografie formulierte Barthes anlässlich konkreter biografischer Erfahrung. Anstoß zum Schreiben der hellen Kammer war der Tod seiner Mutter und die Suche nach ihr in alten Fotografien. Über das Foto der Mutter, das nur Barthes bekannt und im Buch nicht abgebildet ist, spürt er den zentralen Qualitäten der Fotografie nach. In der Betrachtung alter Fotos realisiert er die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitlichkeiten, die in der Fotografie enthalten sind: der Moment der Aufnahme verweist auf eine Zukunft – „er wird sterben“ – und das fotografisch Bewahrte zeigt eine absolute Vergangenheit – „er ist tot“ – (...) (HK, s. 107). Diese eigentümliche Erfahrung von Zeit innerhalb einer Fotografie bewahrt ein Leben, dessen Vergangensein sie zugleich zur Voraussetzung hat. (Peter Geimer, *Theorien der Fotografie, zur Einführung, Hamburg 2009, s. 125*)

Indem Barthes den Zeitpunkt der historischen Aufnahme in Bezug zum Jetzt ihrer Betrachtung setzt, verweist er auch auf den Tod, der in jedem Foto als ein „unabweisbares Zeichen künftigen Todes“ (Barthes, HK, s. 108) enthalten ist. Für den Betrachter einer Fotografie wird Anwesendes (das Bild zum Zeitpunkt der Betrachtung) und Abwesendes (der historische Moment der Aufnahme) mit einander verwoben. Nach Auffassung Barthes blicken wir beim Betrachten einer Fotografie zugleich auf eine eingefangene und eine vergangene Zeit. Anders ausgedrückt, auf Grund ihrer indexikalischen Einschreibung, als Abdruck der Natur, nimmt jeder fotografierte Gegenstand eine gespenstische, unheimliche Präsenz an, die auch Roland Barthes und Siegfried Krakauer innerhalb ihres persönlichen Zuganges zu Fotografie inspiriert.

Die mythische, aus dem persönlichen Blick heraus erfasste, Doppeldeutigkeit der Zeit innerhalb einer Fotografie, belegt Roland Barthes mit einem weiteren Begriff dem *punctum*, dem *punctum der Zeit*.

Punctum und das dazugehörige *studium* werden von Barthes in der ersten Hälfte der „*Hellen Kammer*“ als Begrifflichkeiten für zwei grundlegend verschiedene Formen des Interesses an fotografischer Betrachtung, eingeführt. Gibt es ein allgemeines, historisches oder kulturelles Interesse an einer Fotografie, so besitzt die Fotografie ein *studium*. Geht unser Interesse tiefer, überrascht es uns, zieht es uns als Bild in Bann, stößt es uns als Rezipienten an, *besticht* es uns, indem es den Sinn des Bildes vollständig verändert, so treffen wir auf eine zweite Erscheinungsform fotografischer Bilder, die Barthes *punctum* (lat., u.a.: Punkt, Stich) nennt. Das *punctum* im Bild kann ein unauffälliges Detail, ein *punctum*, des Bildes sein, aber auch eine zeitliche Komponente aufweisen. Das *punctum* der Zeit sucht Bezug zum *Es-ist-so-gewesen* und evoziert Geschichte. Barthes erläutert dieses zeitlich geprägte *punctum* an zwei historischen schwarz-weiß Porträts, eines, dass der Fotograf Alexander Gardner 1865 von dem jungen Attentäter Lewis Paynes in seiner Todeszelle aufgenommen hat und eines, dass seine Mutter als Kind im Wintergarten zeigt. Sowohl die Fotografie des Schreckens, als auch die seiner jungen Mutter, verweisen auf den Tod in der Zukunft, die den Betrachter *besticht*. Foto und Geschichte blicken den Rezipienten der Fotografie an und stehen ihm vis-à-vis gegenüber. In schwarz-weiß gehalten, wird die Signatur der Zeit zusätzlich betont; die reduzierte Farbigkeit alte schwarz-weiß Fotografien

assoziiert Vergangenheit und unterstützt das *punctum der Zeit* in seiner formalen Qualität. (vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie, zur Einführung, Hamburg 2009, s. 136*).

Zeit und Zeitdauer:

Der Zeitbegriff begleitet die Fotografie von ihren Anfängen bis heute. Die unterschiedlichen Zeithorizonte – die Zeitlichkeit im Bild, die den Aufzeichnungscharakter von Fotografie betont, die abgebildete Zeit, die Geschichte evoziert und der Zeitpunkt der Betrachtung – sind im fotografischen Bild eingeschrieben und gehören zu ihm.

Darüber hinaus gibt es eine weitere Tendenz innerhalb der Fotografie, die neben der Zeit auch die Zeitdauer in das fotografische Bild zu integrieren sucht und damit die Fotografie in die Nähe des Films rückt. Auch Filmaufnahmen sind ihrem Ursprung nach Fotografien, ihr Rohmaterial ist fotografisch. Beide geben Konfigurationen der sichtbaren Welt wieder.

Die stillgestellte Fotografie ist „ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorne, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat. (...)“, betont Roland Barthes wiederum in der Hellen Kammer und markiert damit die Grenzlinie der Fotografie zum Film. (Barthes, *HK, s. 100*) Während die Fotografie eine winzige Zeitspanne im stillen Bild einfängt, zeigt der Film die Welt in ihrer Bewegung. Der Film lässt in kontinuierlicher Folge ein Bild aus dem anderen hervorgehen, der Fotografie bleibt diese Möglichkeit verschlossen.

Erste frühe Bilder, die die Zeit als Zeitdauer interpretierten und diese im Bild festzuhalten versuchten, waren der französische Physiologe Étienne Jules Marey (1830-1904) und der britische Fotograf Eadweard Muybridge (1846-1907). Beide entwarfen Kameras, um Bewegungen von Menschen und Tieren festzuhalten und zu erforschen. Während Marey die Teilbilder der Bewegung in ein einziges Bild überführte, zerlegte Muybridge die Bewegung in eine Sequenz aus fotografischen Einzelbildern. Étienne Jules Marey erreichte die Rekonstruktion von Bewegung über Mehrfachbelichtungen auf einer fotografischen Platte. Mittels dieser Technik der Mehrfachbelichtung zerlegte er die einzelnen Phasen eines Bewegungsablaufes in Teilstücke, die sich in der Betrachtung wieder zu einer Bewegung zusammenfügten. Die Illusion eines Bewegungsablaufes wurde auf einem Bild erkennbar. Eadweard Muybridge hingegen verfolgte das Einzelbild und die Präsentation mehrerer in einer Serien oder Sequenz. Er zerlegte die Phase der Bewegung mittels der präzisen Technik der fotografischen Aufzeichnung in Momentaufnahmen, so dass der Betrachter sichtbare Phasen wahrnahm, die er mit bloßem Auge nicht wahrnehmen konnte. Präsentiert wurden seine Bilder in Fotosequenzen, deren Logik den naturgesetzlichen Abläufen folgte. Mittels spezieller Apparaturen bewegt er die Einzelbilder wieder mechanisch und rekonstruierte damit die Bewegung als ihrem natürlichen Verlauf. (vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie, s. 40-41, Philologie des Auges, s. 105ff.*; Walter Ebenhofer, *Eikon 1999*; Uwe M. Schneede: *Sequenzen, Fotofolgen zeitgenössischer Künstler, 15.1.-27.2.1977, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, Aufsatz Manfred Schmalriede*)

Für die hier angestellten Überlegungen ist es von Bedeutung zu fragen, ob Mareys und Muybridges Forschungen mit der Idee verfolgt wurden, die statischen Eigenschaften der Fotografie aufzulösen? Waren ihnen die medien-spezifischen Eigenschaften der Fotografie bewusst bzw. wichtig? Haben sie bereits ein Gespür für die ästhetischen Qualitäten ihrer Arbeitsergebnisse gehabt?

Gehen wir von der historischen Betrachtung in die Neuzeit, so lassen sich weitere Bildautoren benennen, die sich mit der Zeit als Zeitdauer im fotografischen Bild beschäftigen. Für einige, wie beispielsweise Hiroshi Sugimoto ist der Zeitbegriff der entscheidende Impuls für seine Beschäftigung mit der Fotografie. Eine Vielzahl von zeitgenössischen Arbeiten arbeiten explizit mit der Zeit im Bild. Ihre Beweggründe und Absichten, ihre

ästhetischen Strategien und Zeithorizonte sind aber unterschiedlich und bedürfen der individuellen Analyse.

Vorab erscheint es mir wichtig festzuhalten, dass sich die Frage nach der Zeit in zwei gänzlich unterschiedlichen Umgangsweisen mit dem Medium wiederfindet: Zum einen in Fotografien, die den „realistischen“ Tendenzen im Bild einen größeren Stellenwert geben, zum andern in solchen, die den „formgebenden“ Tendenzen den größten Raum in ihrer Arbeit geben. *(Mit „formgebenden“ Tendenzen verwende ich einen Begriff von Peter Geimer, der die Nähe zum Begriff Abstraktion sucht, aber weitaus offener ist. „Formgebene“ bzw. „abstrakte“ Tendenzen in der Fotografie vereinigen eine Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Stile, deren Gemeinsamkeit lediglich darin besteht, in irgendeiner Weise auf die Wiedergabe der äußeren Realität zu verzichten. Abstraktionsprozesse finden sich in vielen Fotografien, aber mit höchst unterschiedlichen Ergebnissen. Für die in diesem Zusammenhang angestellten Überlegungen ist es aber nicht entscheidend, tiefer gehend auf die Unterschiede zwischen realistischen und abstrakten Motiven in der Fotografie einzugehen).*

Neuzeit – Beispiele aus der Kunst der Gegenwart:

Alfred Stieglitz, 1864 in Hoboken/New Jersey geboren, einflussreicher amerikanischer Fotograf, Galerist und Mäzen, sucht die Zeitdauer in seinen frühen Wolkenbildern, die unter dem Titel „*Equivalent*“ (ab 1922) bekannt wurden und die er in der ersten Findungsphase mit „*Songs of Sky*“ („*symphony called Clouds. Not like Debussy 's but much, much more.*“) betitelte. Die unterschiedlichen Formen der Wolken faszinieren Stieglitz, da sie so frei und rasch über den Himmel gleiten. Es ist anzunehmen, dass er unter dem Einfluss seiner Zeitgenossen, Klee und Kandinsky, die ihre Kunst in Beziehung zur Musik setzten, auch seine Wolkenbilder in der Phase ihrer Entstehung mit Musik im Titel versieht: „*Music: A sequence of ten Cloud photographers*“ (Musik: eine Folge von 10 Wolkenfotografien), sowie „*Clouds in ten movements*“ (Wolken in zehn Sätzen). Indem Stieglitz seine Wolkenbilder in Analogie zur Musik setzt, die per se in der Zeit abläuft, sucht er bewusst die Nähe zur Zeit und betont damit den Zeitaspekt in seinen Wolkenbildern.

Nach 1922 benutzt Stieglitz für seine Wolkenbilder ausschließlich das Wort „*Equivalent*“, der Zusammenhang zur Musik entfällt wieder („*Songs of the Skies*“, „*Songs of Trees*“ (siehe Dorothy Norman)).

(Weitere Überlegungen, die die veränderte Technik von 8 X 10 inch Kameras zu leicht handhabbaren Kleinbildkameras als entscheidenden Auslöser für Stieglitz Motivwahl des „Himmels“ ins Feld führen, seinen nur am Rand erwähnt. (vgl. Sarah Greenough))

Mit seiner Arbeit „*temporäre volumina*“ (Wolkenbilder) verbindet **Herwig Kempinger**, 1957 in Steyr/Österreich geboren, den Raum mit dem Bewusstsein des Zeitraums der Aufnahme. Indem er eine Vielzahl digitaler Einzelbilder, die an unterschiedlichen Zeiten aufgenommen wurden, für das endgültige Bild zu einem Bild zusammenführt, entstehen Bilder über die Zeit. Die Arbeitsmethode des Zusammenfügens und der Arbeitsprozess bleiben im Exponat sichtbar und markieren die gleichzeitige Verdichtung und Erweiterung von Zeit und Raum.

Inhaltlich ist allerdings davon auszugehen, dass Kempinger das Thema Wolken nicht auf Grund seines Symbolgehaltes ausgewählt hat. Wolkenbilder haben eine lange Tradition innerhalb der Kunstgeschichte und dienen vielen Künstlern als Synonym für das Werden und Vergehen und die Vergänglichkeit. Diese Absicht, bestimmte im Bild erwünschte Stimmungen zu kreieren, nutzt Kempinger lediglich als Referenz. Nicht Kempinger spielt mittels der übergroßen Plastizität seiner Wolkenbildern mit den Gefühlen des Betrachters, sondern der Betrachter selbst ist es, der die Erinnerungen an symbolhaft aufgeladene Gemälde alter Meister in die Fotografien projiziert.

Herwig Kempingers Bilder sind eher apparative Bildexperimente, die sich der stets latenten Abbildungs-Illusion fotografischer Bilder und der Dichotomie gegenständlich versus abstrakt widmen. In „*temporäre volumina*“ ist es die Zeit, die als wichtiges Bildelement neben den sonst überwiegend formgebenden Tendenzen der Fotografien hervorsteht. (vgl. *Herwig Kempinger, Digital Sky & Flat Space, Ausstellungskatalog, Lentos Kunstmuseum Linz, 25.1.-29.4.2006*)

Neben Herwig Kempinger versucht auch **Jules Spinatsch**, geboren 1964 in Davos/Schweiz, unterschiedliche Zeiten mittels der Kamera in einem Bild zu manifestieren. „*Temporary Discomfort, Chapter I-V*“ sind zusammengesetzte Megabilder, die zum Zeitpunkt des Weltwirtschaftsgipfels 2001 in Davos, später in Genua, New York, Evian/Genf entstanden sind. Das Material für das Grossfoto „*Chapter IV, Pulver Gut, Davos 2003*“ erzeugte ein Überwachungsdreieck aus drei installierten Kameras, das über viele Stunden bis zu 2.500 Einzelbilder aufnimmt. Diese Einzelbilder fügen sich zu einem aus vielen Einzelbildern bestehenden hochaufgelösten Panorama (größte Installation 20 X 5 m), das einerseits Raum, die Umgebung des World Economic Forums, dokumentiert, andererseits das Vergehen von Zeit visualisiert (Der Wechsel von Tag zu Nacht verläuft von links nach rechts). Der abgebildete Raum setzt sich aus unterschiedlichen Zeitpunkten zusammen, das Panoramabild wird zeitlich gebrochen und zeigt einen über Stunden verweilenden imaginären Blick. Eine irrealer Raum – und Zeitfiktion entsteht. Zeit wird rekonstruiert und im Bild visualisiert.

(*Jules Spinatsch formuliert seine Arbeitsweise wie folgt: „Ziel war (es), möglichst viele Informationen, zeitlich wie räumlich, zu verdichten, ähnlich den Panoramen des 19. Jahrhunderts. Über die Dauer von ein bis vier Stunden wurden bis zu 2.5000 Einzelbilder aufgenommen, die zu hochaufgelösten Panoramen gefügt wurden. Unser Hauptquartier war die geschlossene Bibliothek am Rande der Sperrzone – sieben Tage einsames Programmieren der Kameras und Auswertung der enormen Datenmenge“ (vgl. Jules Spinatsch, Temporary Discomfort, Baden, 2005)*)

Darüber hinaus lässt sich am Bild „*Temporary Discomfort IV*“ ein weiterer Aspekt der Zeit, die Zeit als „Echtzeit“, ablesen. Im Kunstraum Walcheturm in Zürich konnten die Besucher während des Weltwirtschaftsgipfels vom 23.- 28. 1. 2003 sehen, wie das Panorama täglich an Größe zunahm. Jeden morgen wurden einige Reihen von Einzelbildern hinzugefügt, bis das Großpanorama seine endgültige Größe (20 X 5 m) erreicht hatte.

Zwei weitere Arbeiten, die von Dennis Neuschaefler-Rube und Angelika Böck knüpfen an die frühen Experimente der Fotopioniere mit der Zeit an, indem das jeweilige technische Konzept das Ergebnis nicht nur beeinflusst, sondern seine visuelle Umsetzung bestimmt.

Dennis Neuschaefler-Rube, 1980 in Berlin/Deutschland geboren, verwendet bereits bestehende Spielfilme als Ausgangsmaterial für seine Arbeitsmethode im Umgang mit der Zeit. Arbeitstechnisch extrahiert der Bildautor von DVD's 24 Bilder pro Minute und reiht diese in jeweils 4 mm Breite aneinander. Das Ergebnis sind Bilder, die aus Streifen bestehen, die dem Schnittmuster des Films entsprechen. Ruhige Szenen werden als monochrome Teilflächen abgebildet, Szenenwechsel als Farbsprünge. Nur bei genauer Betrachtung sind einzelne Bilder erkennbar.

Neuschaefler-Rubes „*Stilled Films*“ übersetzen damit die Spielfilme in ihrer Zeitdauer in ein einiges „stilles“ Bild. Eine visuelle Filmanalyse der Zeit entsteht.

(„*The Shining*“, 2008, 104 X 138 cm; „*Clockwork Orange*“, 2008, 89 X 147 cm; from „*Stilled Films*“)

Angelika Böck, 1967 in München/Deutschland geboren, nennt ihre Arbeit „*Blanks.Eye drawings 4X1 minute*

each“ von 1996, eine Sehstudie über die Spuren des Blicks. Ihre Fotografien sind das Ergebnis von zeitlichen Aufzeichnungen der Bewegung der Augen. Dazu wurde den Probanden ein weißes, quadratisches Blatt vorgelegt, das diese durch eine Infrarotlampe betrachteten; während der Betrachtungsphase zeichnete eine Apparatur ihre Augenbewegungen auf und übersetzte diese in Linien und Punkte auf einer vorgegebenen Fläche. Die aufgezeichneten Bewegungen wurden den Versuchspersonen erneut, in bis zu vier Durchgängen, vorgelegt, ihre Blicke abermals aufgezeichnet. Angelika Böck übertrug die einzelnen Bewegungsverläufe als schwarze Spuren auf unterschiedliche Glasscheibe, die sie zu einem Bildobjekt zusammenfügte. Im Gesamtbild selbst fügen sich die einzelnen Betrachtungsphasen zu einem abstrakten Bild zusammen, in der Einzelbetrachtung der Glasscheiben hingegen, wird die Sehstudie des Blicks zu eine Studie über die Zeit.

(„Blanks.Eye drawings 4X1 minute each“, 1996)

Angelika Böck und Dennis Neuschaefer-Rube knüpfen mit ihrer Arbeit an die frühen Zeitstudien von Étienne Jules Marey und Eadweard Muybridge an. Gleich Marey überführt Angelika Böck ihre Bewegungsstudien des Blick in ein einziges Bild, während Neuschaefer-Rube ähnlich wie Muybridge seine Filmausschnitte in Sequenzen aus fotografischen Einzelbildern präsentiert.

Inge Dick, 1941 in Wien/Österreich geboren, beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Frage der Abbildbarkeit von Zeit mittels der einheitlichen, farblichen Wiedergabe. Mit Hilfe der Polaroidkamera, bis zu einer Originalgröße von 50 X 70 cm, erzeugt Inge Dick monochrome Flächen, die das Licht und seine Intensitätsschwankungen untersuchen. In zahlreichen Arbeiten ist die Farbe Rot das Hauptmotiv ihrer Fotografie. Als Statist nimmt es die Veränderungen des natürlichen Lichts mit der Tageszeit auf oder hält die Auswirkungen der apparativen Einstellungen auf das Kunstlicht fest. Mit Hilfe monochromer, farbiger Flächen (neben Rot verwendet Dick auch Weiß, Schwarz und Blau) lässt sich Licht visualisieren und mittels der Kamera bleibend festhalten. Licht wird durch Farbe visualisiert, Abbild und Bild heben sich auf. Während sich in den Polaroidserien die Einzelbilder dem Vergleich stellen – die Dunkelheit des Rots am frühen morgen, seine Blässe tagsüber und sein langsames Verschwinden am Abend – verschwinden diese in der filmische Erweiterung über die Zeit. Der Film „Zinnober“ (HD-Video, Dauer 13,5 Std., mit einer musikalischen Komposition des Schweizer Komponisten Roland Dahinden, 2007 entstanden) thematisiert ebenfalls die tageszeitliche Veränderung einer Farbe über einen ganzen Tag (7.00 – 20.30 Uhr, 4.8.2007), lässt aber direkte Vergleiche nicht zu, da die kontinuierlich registrierten Veränderungen das große und immense Spektrum der natürlichen Lichtintensitäten filmisch über einen langen Zeitraum erfassen.

Hiroshi Sugimotos, geboren 1948 in Tokio/Japan, Fragen an die Wirklichkeit und die Kunst stehen unmittelbar im Zusammenhang mit der Zeit. Viele seiner Werkgruppen beschäftigen sich mit der Zeitlichkeit und ihrer Darstellbarkeit in der Fotografie. Dabei wird die Zeit in jedem einzelnen Werk anders eingefangen und bestimmt dennoch die gesamte Serie.

Seine Fotografien von Lichtspielhäusern zahlloser Vorkriegskinos der USA („theaters“, 1975-2001) versuchen die Zeit in ihrer Kontinuität in ein einziges Bild einzufangen. Indem er das von der Silberleinwand reflektierte Licht als einzige Illumination für seine fotografische Aufzeichnung nutzt und die Belichtungszeit exakt der Filmlänge zuordnet, erhält er ein „Lichtbild“ im wörtlichen Sinne. Seine Fotografien, Resultate der Langzeitbelichtungen, assoziieren die Idee der „camera obscura.“ Sie zeigen einen dunklen Ort, in dem sich die Zuschauer versammeln, um die Bilder zu sehen, die im Licht oder mit Licht projiziert werden. Die als weiße „Leerstellen“ bzw. „strahlende Fenster“ abgebildeten Leinwände visualisieren ein Raum-Zeitkontinuum, durch das sie selbst entstanden sind. Sugimotos Fotografien halten nicht die Spuren physikalischer Realität fest, sondern die Spuren der fließenden Zeit, der man sonst nur im Film begegnet.

(vgl. Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm, Hiroshi Sugimoto, *Ausstellungskatalog*, 2007; Hans Belting, *Der Blick hinter Duchamps Tür*, s.77-135, Köln 2009)

Eine gänzlich anderen Blick auf die Zeit findet **Günther Selichar**, 1960 in Linz/Österreich geboren, mit seiner Arbeit, „*Sreen, cold*“ (1997/2000), *kalte, ausgeschaltete Bildschirme*. Seine exakten Reproduktionen von ausgeschalteten Monitoren, elektronischen Displays und Fernschirmen verweisen auf die Zeitlichkeit des abgebildeten Mediums, indem Selichar sie entfunktionalisiert ablichtet. Obwohl die Gegenstände ihrer Funktionalität nach ausschließlich in der Zeit arbeiten, lassen die Fotografien selbst keine differenzierte zeitliche Abfolge zu. Zeit (die Apparaturen selbst) und Zeitlosigkeit (die Abbildung der kalten Bildschirme als monochrome Bildflächen) treffen im Bild aufeinander.

Darüber hinaus spielt das Vexierspiels zwischen einer hochaufgelösten, dokumentarischen Fotografie und einer malerisch anmutenden Arbeit, zwischen Abstraktion und konkreter, realistischer Darstellung eine weitere wesentliche Rolle.

Die fotografische Arbeit „*Digitale Partituren*“ (1995-1998) von **Andreas Müller-Pohle**, 1951 in Braunschweig/Deutschland geboren, benennt bereits im Titel die Zeit. Partituren sind linear aufgebaut und visualisieren ihrer Idee nach bereits eine Zeitdauer. Als Grundlage für seiner Arbeit verwendet Andreas Müller-Pohle die früheste erhalten gebliebene Fotografie von Nicéphore Niépce („*Der Blick aus dem Arbeitszimmer von 1826*“), eine belichtete Aussicht aus Niépce Zimmer in St. Loup de Varennes. Müller –Pohle digitalisiert diese frühe analoge Fotografie von Niépce und übersetzt die in sieben Millionen Bytes verschlossenen Informationen in alphanumerische Zeichen. Als Ergebnis entsteht eine achteilige Partitur.

Das Bild von Niépce hatte eine Belichtungszeit von vermutlich acht Stunden und konnte so keinem menschlichen Blick je entsprechen. Die Zeit wurde im Bild eingefroren. Die für den menschlichen Blick unlesbaren Tafeln von Andreas Müller-Pohle hingegen enthalten die vollständige binäre Beschreibung der frühesten Fotografie. Die Zeit der Repräsentation ist so in die Repräsentation der Information umgewandelt. (vgl. Andreas Müller-Pohle, *Interfaces, Foto+Video 1977-1999*)

Dieter Appelt und Fritz Simak nutzen die „fotografische Sequenz“ bzw. das „tableau“ mit der Idee, das Phänomen der Zeit mit den statischen Mitteln der Fotografie sichtbar zu machen.

Die 28-teilige Arbeit von **Dieter Appelt**, 1935 in Niemeck/Brandenburg geboren, „*Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft*“ von 1977/2008, greift hierzu die Gedanken und Arbeitsweisen des Vortizismus auf, der in ganz direkter Weise mit den Begriffen Dynamik, Rhythmus und Simultaneität als Credo ihrer Arbeit umging. Indem Dieter Appelt 28 Fotografien, die sich mit einem kurzen Augenblick beschäftigen (der Entstehung des Flecks, der durch den Atemhauch einer Person auf einem Spiegel entsteht) zu einem „tableau“ zusammenfügt, verknüpft er die Zeit und das Bild eng miteinander. Die Zeit wird im Bild entfaltet.

Ein ähnliches Anliegen verfolgt **Fritz Simak**, 1955 in Wien/Österreich geboren. Im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit steht die Frage nach der Temporalität im fotografischen Bild. Ausgehend von einem erkenntnistheoretischen Interesse an der Zeit, experimentiert Fritz Simak mit Hilfe des fotografischen Apparates und dem klassischen Aufsichtmaterial. Seine Darstellung der Zeit ist eine intrinsische, da er die Belichtungszeit als internale Eigenschaft der Apparatewelt (der Kamera, der Kontaktstreifen) und nicht extrinsisch, als externale Eigenschaft der Beobachtungswelt sieht. Er selbst spricht von einer kausalen Zirkularität zwischen der Apparatewelt und der Wahrnehmungswelt. Diese Gedanken folgend nennt er seine Arbeiten aus den Jahren 1972-77 „Sequenzen, Serien und Kontaktabzüge,“ wobei die Begriffe „Sequenzen“ und „Serien“ die Temporalität der Fotografie und das Wort „Kontaktabzüge“ die Materialität der Fotografie

bezeichnet.

Die Arbeit „*Zaun Sequenz*“ aus dem Jahr 1972 zeigt, wie jede Beobachtung einen bestimmten Standpunkt einnimmt und dass die Beobachtung immer und notwendigerweise von einem Standpunkt aus geschieht. D.h. das jedes Bild in seiner Erscheinung und Form vom Standpunkt des Beobachters anhängig ist. Allein die Summe der Beobachtungspunkte bildet die Gesamtheit des darzustellenden Objektes aber nicht ab. Dies geschieht erst virtuell im Kopf des Betrachters. Diese Betonung des Beobachterspektes der Fotografie zeigt, dass jeder räumliche Standpunkt zugleich auch ein Zeitpunkt ist und sich mehrere Standpunkte zu einer Serie von Zeitpunkten summieren.

Simak entfaltet die Zeit, indem er mehrere Perspektiven aufreißt. Durch die Bewegung der Standpunkte entfaltet Simak die Zeit im Raum. Anders ausgedrückt könnte man sagen, dass Simak das Raumbild der Fotografie zugleich in eine Sequenz von Zeitbildern verwandelt.

(vgl.: Peter Weibel, Fritz Simak, *Die Fotografie als Schrift der Zeit*)

Peter Kubelka´s Werk bewegt sich an der Schnittstelle zwischen Fotografie und Film. Seine „metrischen Filme“ stellen zugleich die Frage nach einer möglichen Grenze, die beide Medien – Fotografie und Film – voneinander trennt.

Für **Peter Kubelka**, 1934 in Wien/Österreich geboren, erzählt der klassische Film zwar eine Geschichte, aber eine, die sich in der Zeit ohne eine fest Form entwickelt und somit „eine ungeheuer amorphe Zeit“ darstellt. „Deshalb,“ so schreibt er, „wollte er etwas machen, was für das Auge genauso eine harmonische Zeit hervorbringt, wie die Musik für das Ohr eine harmonische, rhythmische, gemessene Zeit schafft. In jeder Musik, in der Zeit fließt, geht es um Rhythmus. Warum ist der Rhythmus so wichtig? Warum löst er in uns ein Gefühl der Ekstase aus?“

Die Antwort dieser Fragen sucht Kubelka in seiner künstlerischen Arbeit des „metrischen Filmes“. „*Adebar*,“ 1957, ist Kubelkas erster „metrischer Film“, der den Stil des Filmemachern Kubelka fortan bestimmt. Die metrische Filmkonstruktion geht von der Idee aus, dass ein Film auf der Grundlage einer Struktur, die bis ins Kleinste festgelegt ist, entsteht. Von dieser Basiseinheit ausgeht wird komponiert, indem eine musikalische Phrase als rhythmische Dominante den gesamten Film strukturiert und bestimmt. Als visuelles Material nutzt „*Adebar*“ acht äußerst kurze Einstellungen von tanzenden Männer und Frauen, deren Silhouetten die Bewegungen des Tanzes auf das Wesentliche beschränken. Die Figuren verschmelzen und trennen sich zugleich in ihrer Bewegung, die fließend ist. Durch wiederholtes Kopieren des Materials verleiht Kubelka den Silhouetten seiner Figuren zusätzliche schimmernde Konturen. Die daraus resultierenden Schattenbilder sind ihrer Details und ihres Hintergrundes beraubt. Gemeinsam mit der musikalischen Phrase, die kontinuierlich vom Anfang bis zum Ende des Films als Endlosschleife wiederholt wird, wird die einfache und damit gradlinige Struktur und Idee von „*Adebar*“ zu einem Gesamtwerk zusammengeführt (vgl. Peter Kubelka, s. 74 ff.).

Darüber hinaus erscheint der Film „*Adebar*“ auch als „*Filmtableau*“, d.h. als Bild an der Wand, welches die Zeit als fotografisches Tableau in anderer Weise sichtbar macht.

Auch die Fotofilme die Künstlerin **Karo Goldt**, 1967 in Günzburg/Deutschland geboren, rücken die Fotografie in die Nähe des Film und markieren eine Schnittstelle zwischen beiden Medien.

Ausgangsmaterial für Karo Goldt´s Arbeit „*Lilium*“ aus dem Jahr 2001 (Video 3 min, sound: Rashim) ist fotografisches Material, welches Karo Goldt für ihre weitere Verarbeitung digital bearbeitet. Mittels strukturiert, gesetzter Schnitte und Rahmungen entsteht ein Film aus einzelnen Bildern, welcher den fotografischen

Ursprung nicht leugnet, sondern das fotografische Material zu einem „Fotofilm“ zusammenschließt. „Fotofilm“ und elektronische Musik folgen einem strengen, minimalistischen Ordnungsprinzip und erzeugen so einen weitestgehenden Raum für die ineinander greifenden abstrakten Farbräume. Visuell nimmt der Betrachter weitestgehend abstrakte Farbräume wahr, die nur dem Titel und möglicherweise dem verwendeten Farbenspektrum nach an reale Gegenstände, Lilien, erinnern.

Abschlussbemerkungen:

Derartige Arbeiten und Überlegungen machen deutlich, wie komplex und schwierig die Verbindung von zeitbasierten und nicht zeitbasierten Medien ist. Sie markieren einen möglichen Forschungsansatz, der neue Codierungen von Zeit impliziert. Sie präsentieren unterschiedliche Auffassungen und mediale Verknüpfungen im Hinblick auf „zeitliche“ Konzeptionen von Kunst. Sie sind selbst zeitlich, weil sie Fragen nach der Wahrnehmung von Fotografie aufwerfen und den Umgang mit Zeit im Prozess, in der Herstellung und im Ergebnis selbst zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung machen.

Innerhalb der zeitgenössischen abstrakten Fotografie lässt sich eine erste interessante Tendenz ablesen: Während im konventionellen fotografischen Motiv, wie die Ausführungen von Talbot und Barthes zeigen, die Zeitlichkeit selbstverständlich in die Fotografie eingeschrieben ist, da sie qua Referenz ein Raum-Zeit-Verhältnis zur Wirklichkeit hat, ist diese Zeitlichkeit im abstrakten Motiv verschwunden. Auf Grund des fehlenden zeitlichen Bezuges suchen abstrakt tendierende Fotografien oftmals nach neuen Wegen, Zeitlichkeit und somit Zeitdauer im abstrakten Bild neu zu definieren. Neben dem Film stellt die Musik eine weitere Möglichkeit, Zeitlichkeit und Zeitdauer von Fotografien zu thematisieren; ihre Immaterialität hat Künstler unterschiedlicher Sparten immer schon fasziniert und inspiriert.

Darüber hinaus zeichnet sich ein selbstverständlicher Umgang in der Verknüpfung unterschiedlicher Medien ab, die auf Grund ihrer Digitalität enger zusammen rücken. Damit ist die Fotografie in guter Gesellschaft; auch andere Disziplinen – Philosophie, Psychologie, Soziologie, Semiotik und Kommunikationswissenschaften thematisieren die neue Zeitlichkeit von digitalen und analogen fotografischen Bildern. Der Zeitbegriff erstreckt sich über alle künstlerischen Genres und das Nachdenken über den Begriff der Zeit bietet viele Ansatzpunkte: Zeit ist ewig, vorbei, latent, eine Momentaufnahme, ein Projekt, der Schnappschuss, eine Sequenz. Zeit ist biografisch, zyklisch, Epoche, Prosa, Mode, Zwischenzeit – Zeit ist immer präsent.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Katharina Liebsch für ihre Kritik und ihre konstruktiven Anregungen zu meiner Arbeit.

Stand Oktober 2010

 Like Einem Blogger gefällt das post.



Dieser Beitrag wurde unter [Info](#), [Theorie](#) veröffentlicht. Setze ein Lesezeichen auf den [Permalink](#).

Zeit im Mittelpunkt unterschiedlicher Künste

Theme: *Twenty Ten*  Bloggen Sie auf WordPress

 Follow

Follow Zeit im
Mittelpunkt
unterschiedlicher