

DIPLOMARBEIT

Thanatografie oder die Schrift des Todes
Selbstversuch und Charakterisierung der *Langzeitraumfotografie*
am Werk von Friedl Kubelka

Verfasserin

Julia Pegritz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Otto Mörth

Für *Raoul*, der mir Flügel verleiht.
Und *Simon*, der uns das Fliegen lernt.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
I. Einführung.....	2
1. Positionen und Termini.....	2
2. Reflexionen zwischen Malerei und Film.....	6
3. Fragen an die Objektivität.....	10
4. Von der Zeit zum Zeitraum.....	14
II. Langzeitraumfotografie - theoretisches Fundament.....	20
1. Zeit und ihre Konsequenz.....	20
2. Das Würfelbild als Analogie zur Wesensdefinition.....	26
3. Narration als analytischer Schlüssel.....	31
III. Werke im fotografischen Langzeitraum.....	35
1. The Brown Sisters - Nicholas Nixon seit 1975.....	35
2. Spuren der Macht - Herlinde Koelbl seit 1991.....	40
3. Everyday - Noah Kalina seit 2000.....	45
IV. Friedl Kubelka vom Gröller und ihre Identitäten.....	50
1. Metamorphosen und der Tod des Moments.....	50
2. Grundstein eines Monuments.....	60
a. Jahresportrait.....	61
b. Tagesportrait.....	71
c. Das tausendteilige Portrait.....	73
3. Neue Wege auf alten Pfaden.....	74

V. Wissenschaftliche Vertiefung im praktischen Selbstversuch.....	79
1. Erste Versuche und erstes Scheitern.....	79
2. Wiederaufnahme und der große Tageszyklus.....	83
3. Das Halbstundenportrait.....	88
4 . Neue Konzepte und neues Scheitern.....	90
 VI. 8bit Leben - Kurzfilm als praktische Analyse.....	91
1. Treatment.....	92
2. Sequenzplanung.....	93
3. Szenen.....	95
a. Planquadrat.....	95
b. Christian Stock.....	97
c. Friedl Kubelka.....	98
d. Kurzzeitinstallation.....	99
 VII. Conclusio.....	100
 Quellenverzeichnis.....	103
 Abstract (deutsch).....	109
 Abstract (english).....	110
 Curriculum Vitae.....	111

Vorwort

Hier soll eine facettenreiche Reise ihr Ende nehmen und allen Personen gedankt sein, die sich die Zeit genommen haben dies zu unterstützen und mich großartigen Austausch erleben ließen:

An erster Stelle Frau Dr. Andrea Gnam und mit ihr im Besonderen meine inspirierenden Kolleginnen Andrea Scheibelhofer und Eva Rauer. Sie haben den Stein in seiner vertieften Form ins Rollen gebracht. Weiters natürlich Friedl Kubelka, deren Werk die Begeisterung erst entfacht hat und die mir großes Vertrauen geschenkt hat, sowie tiefe Einblicke in ihre Gedankenwelt. Die Würfelbilder von Christian Stock funktionieren richtiggehend wie eine dramaturgische Brücke, die ein Gesamtkonzept zum Verständnis des Untersuchungsgegenstandes überhaupt erst ermöglicht. Ihm sei samt Mari Otberg und Vincent Vornkahl nicht nur für die Einblicke gedankt, die uns gegeben wurden, sondern vor allem für die Unterstützung während der Entstehung des Filmprojektes.

Ein besonderes Danke auch an die zahlreichen Menschen, die in der Dokumentation zu sehen oder zu hören sind, speziell den interessierten und spontanen Personen, die sich unserer Kurzzeitinstallation als Rezipienten ausgeliefert haben und als Modelle für praktische Versuche zur Verfügung gestanden sind.

Jutta Fischel, Sarah Yerovi Raymond, Markus Plattner, Ralph Aichner, Simon Ennemoser, Maria Seissl sowie Raoul und Sylvia Pegritz möchte ich noch für ihre Unterstützung in diversen Formen besonders erwähnen.

Nicht zuletzt sei meinem Diplomarbeitsbetreuer Mag. Dr. Otto Mörth und mit ihm Dozent Dr. Clemens Stepina gedankt. Mit ihrer Aufgeschlossenheit in unkomplizierter Art samt hohen Erfahrungsgrad haben sie mir die richtigen Denkanstöße gegeben, die meinen Blick immer wieder auf das Wesentliche gelenkt haben.

In dieser Arbeit wurde auf genderspezifische Formulierungen verzichtet. Sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

I. Einführung

1. Positionen und Termini

Diese Arbeit hat sich über verschiedene Wege und Umwege über einen langen Zeitraum hinweg aus einer sehr vertieften und auch persönlichen Beschäftigung mit der Thematik entwickelt. Sie erzählt die Geschichte einer praktischen Gratwanderung, die nun auf einem bisher nahezu unerschlossenen Feld in eine theoretisch reflektierte wissenschaftliche Auseinandersetzung münden darf. Sie spricht vom Respekt vor der Vergänglichkeit der Zeit und der tiefen Faszination am Versuch diese festzuhalten. Sie spricht aber auch vom Scheitern und Hadern an den Konsequenzen, die diese Vergänglichkeit mit sich bringt.

Zu lesen ist hier der gleichsam ambitionierte, wie schwierige Versuch einen Untersuchungsgegenstand auch hinsichtlich seiner korrekt verwendeten Terminologie in sich selbst zu definieren und Ansatzpunkte seiner Analyse offen zu legen, sowie beispielhaft umzusetzen. Gerade der Untersuchungsgegenstand langzeitfotografischer Studien zeigt eine bemerkenswerte Wandlung aus einer Nische heraus und durchlebt über die Kanäle neuer Medien einen Sprung in den populärkulturellen Bereich, wie in der detaillierten Ausführung beispielhaft belegt werden soll. Die intensive und längerfristige Auseinandersetzung damit hat den hier ausgeführten wissenschaftlichen Blick nicht nur auf die Produktion und Repräsentation derselben gelenkt, sondern vor allem auf die darüber agierenden Subjekte. Das Objekt der Bildserie kann über zwei subjektive Ebenen aufgeschlüsselt werden: einerseits die handelnde Künstlerpersönlichkeit, welche in mehr oder weniger gezielter Weise auf die Umsetzung Einfluss nimmt und andererseits das Publikum als Rezipient und unabhängig reflektierender heterogener Körper. Zwischen diesen beiden Komponenten vermittelt darüber hinaus noch das abgebildete Subjekt oder die gezeigten Subjekte, die ihrerseits Einfluss nehmen, insofern es sich bei den Modellen um Persönlichkeiten handelt. Diese dritte eingezogene subjektive Ebene kann auch deckungsgleich mit dem Produzenten, also der Künstlerpersönlichkeit sein, wenn man von Selbstportraits ausgeht, wie es aus rein rationalen Überlegungen hinsichtlich der Umsetzungsmöglichkeiten oft der Fall ist. Hier ist die Fragestellung und das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit verankert. Neben dem Versuch einer theoretischen Fundierung des

Gegenstandes an sich, der in der multiplen Möglichkeiten seiner Ansatzpunkte in der Tiefe hier in diesem Ausmaß sicherlich nur skizzenhaft bleiben kann, sind es diese Subjektebenen, deren Wahrnehmung und Steuerung offen gelegt werden sollen. Dabei geht es neben dem reinen Akt der Fotografie um die Berücksichtigung eines bestimmten Konzeptes und seiner spezifischen Ausführung im Kontext des Erlebens in der Betrachtung. Gemeinsam ist diesen Werken die künstlerische Abarbeitung am Faktor der Zeit, sodass unweigerlich ein Prozess des Work in Progress in Gang gesetzt wird. Dem Medium das Eigene, also den Wesensinhalt zu begreifen und ihn trotzdem in einen großen Kontext einzuweben ist der einzig mögliche Weg einer Aufschlüsselung. Herangehensweisen an die Fotografie aus rein medientheoretischer Perspektive können somit nie isoliert geschehen, sondern müssen zumindest auf einer Achse zwischen den Künsten der Malerei und des Films gestellt werden. Reflexionsbewegungen zwischen dem einen oder anderen Pol eröffnen erst den Raum den Gegenstand selbst zu thematisieren. Im Sinne einer vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht naturgemäß an erster Stelle die Frage nach größtmöglicher Objektivität. Gerade dieser Begriff ist es der für die Fotografie und insbesondere für den zwingend dokumentarischen Ansatz, der hier zugrunde liegt, von immenser Bedeutung ist. Der äußerst intensive Austausch zwischen Subjekt und Objekt soll einfürend vor allem als Zugang zu Positionen der Dokumentarfotografie diskutiert werden und bleibt auch im Hintergrund aller praktischen Überlegungen bestehen. Über diese Gattung der Fotografie wird es möglich in ihr das durchaus wissenschaftlich unerschlossene Gebiet der Langzeitfotografie zu betreten. Gemeint sind damit im Konkreten fotografische Langzeitstudien, die sich je nach konzeptueller Auslegung über Tage, Monate oder Jahre erstrecken können. Die Quintessenz spricht allerdings auch von einer intensiven Auslieferung an das Spannungsfeld das sich zwischen der Zeit als Kategorie und der aus ihr resultierenden Konsequenz aufbaut. Die Vergänglichkeit der Zeit ist es, die als besonderer Motor funktioniert, welcher das Spezifische an der Materie entscheidend prägt. Facetten der Zeit und mit ihr Gedanken zum Raum führen überhaupt erst zu einer begrifflichen Präzisierung. Für eine erste Vertiefung muss der Begriff zur korrekten Verdeutlichung zum Zeitraum hin erweitert werden, um damit im Zusammenhang stehende wichtige Termini zu fundieren. Nach diesen rein einfürenden Ansätzen soll der Langzeitraumfotografie ein theoretisches Fundament gelegt und eine mögliche

Methodologie zur Analyse aufgezeigt werden. Je nach Ansicht eine Schwierigkeit oder willkommene Herausforderung besteht in der raren Quellenlage zur spezifischen Ausformung der Thematik. Dies hat zu persönlichen Gesprächen mit ausführenden Künstlern geführt, um dem Wesensinhalt auf die Spur zu kommen. Dies gelingt indem zwei tragende und in sich verschränkte Aspekte genannt werden: einerseits die Zeit und andererseits die Konsequenz. Die beiden Kategorien erscheinen prägnant bestimmend für diesen Bereich der Fotografie. Ausgehend vom Pol der Malerei wird ein spezielles Beispiel aus der bildenden Kunst als Analogie zur Wesensdefinition die Work in Progress Prozesse deutlich machen und damit als Brückenschlag in eine analytische Methodik dienen. Diese arbeitet mit dem Überbegriff der Narration, da dieser wiederum den Zeitaspekt genuin beinhaltet, aber andererseits auch Felder für Reflexionen zum Selbst frei legt. Nach diesem Versuch der Etablierung eines theoretischen Gebäudes soll in praktischen Beispielen die Analyse zur Anwendung kommen. Hinführend zum Kern dieser Arbeit werden drei ausgewählte Werke samt ihren Künstlern stellvertretend für variable Konzeptionen der fotografischen Portraitierung von Menschen in der Vergänglichkeit der Zeit betrachtet. Ausgehend vom Jahr 1975 mit Nicolas Nixon *The Brown Sisters* kann der bereits angedeutete allmähliche Sprung in die Dimension populärkultureller Bedeutung konsequent verfolgt werden. *Spuren der Macht* von Herlinde Koelbl mit dem Untertitel „Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie“ verfolgt seit 1991 die Entwicklung junger deutscher Politiker fotografisch und schafft damit ein faszinierendes Abbild von Momenten der Zeit, das große Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gewinnen konnte. Als klassischer Vertreter aktueller Medienkanäle des Web 2.0 fungiert Noah Kalina mit seinem seit 2001 laufenden Projekt *Everyday* das nicht nur Millionen von Views im Internet sichern, sondern vor allem auch zahlreiche Menschen zum Nachahmen derartiger Versuche motivieren konnte.

Die Inspiration und die Antriebsfeder aller hier getätigten theoretischen Überlegungen und praktischen Versuchen ist jedoch ein Werk, welches eine noch größere Zeitspanne umfasst als die vorher genannten und sich im Prozess des Work in Progress mutig der Vergänglichkeit der Zeit stellt. Friedl Kubelka macht es sich zur Aufgabe ihre eigenes Werden und Vergehen zu dokumentieren und schaut damit unweigerlich dem einzig möglichen Endpunkt entgegen: dem eigenen monumentalen Tod. Ihre Persönlichkeit als

künstlerisches Individuum vereint in sich außerdem die gedanklichen Ansätze auf der hier verhandelten Achse einer metaphorischen Verbindung von der Malerei über die Fotografie hin zum Film. Um derartige Konzepte in seiner Tiefe auszuloten besteht ein gewichtiger Teil dieser Arbeit auf Versuche praktischer Umsetzungen ohne die jegliches Erkenntnisinteresse keinen nahrhaften Boden gefunden hätte. Die hier reflektierten Studien haben sich in unterschiedlichen Ausprägungen über fünf Jahre hinweg entwickelt. Dabei wurde zu allererst aus wissenschaftlicher Perspektive der Versuch unternommen fotografische Langzeitstudien durchzuführen und sich damit dem verorteten Spannungsfeld zwischen verstreicher Zeit und ihrer Konsequenz auszusetzen. Dementsprechend kann hier ehrlich berichtet werden, wie schwierig ein derartiges Unterfangen ist und wie faszinierend ein gelungener Abschnitt sein kann. Eigentlich unweigerlich, aber doch in fast schicksalhafter Art schließt sich der Kreis und schafft ein rundes Ganzes im Medium des Films. Die hierzu entstandene Kurzdokumentation zeigt noch einmal in überbegrifflicher Weise und in ästhetischer Form eine Ausleuchtung des Themenkomplexes sowohl von der Seite der Produktion, als auch der Rezeption. Insgesamt kann auch die Entstehung des Films als ein Prozess des Work in Progress entschlüsselt werden. In der Tiefe versteht er sich als Momentaufnahme von sich in der Zeit bewegenden Strukturen, die mit ihrer offen erkennbaren Vergänglichkeit die Faszination am Hier und Jetzt manifestieren. Somit möchte ich alle hier erarbeiteten, reflektierten und diskutierten Ausführungen als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit künstlerischem Anspruch verstanden sehen, die den Bogen von Anleihen aus der bildenden Kunst der Malerei als Fundament zieht und sich aus der Fotografie heraus unweigerlich zum Film hin entwickeln muss, insofern dem Medium das Eigene zur Debatte steht. Und genau diese Metamorphose vereint sich nicht nur im Werk, sondern vor allem in der Person von Friedl Kubelka, die über die fotografischen Langzeitstudien ihrer selbst zum Rezipienten ihres Selbst wird. Dieses Selbst und seine Vergänglichkeit in der Zeit kombiniert mit einem Medium, dem es möglich ist kleinste Augenblicke über diese Vergänglichkeit hinaus zu bewahren, eröffnet dem Subjekt des Betrachters einen Weg der Rezeption seines eigenen endlich begrenzten Daseins. Derart individuell können sich die hier genannten Positionen und Termini aufgefasst als rein mögliches Werkzeug des Verstehens tiefgehend entfalten.

2. Reflexionen zwischen Malerei und Film

Sei es in der morgendlichen Zeitung oder auf Plakaten in der Stadt, in digitaler Form auf einem unserer zahlreichen Bildschirme oder analog im guten alten Familienalbum - wir sind einer alltäglich übermäßigen Flut an Bildern ausgesetzt, die wir mehr oder weniger aufmerksam unweigerlich konsumieren. Seit dem 20. Jahrhundert ist die Diagnose akzeptiert, dass eine „moderne“ Gesellschaft sich durch das Produzieren und Konsumieren von Bildern als einer ihrer Hauptaktivitäten konstituiert. Bilder fungieren als Ersatz für Realitäten gleichsam einer Erfahrung aus erster Hand, die sich als unentbehrlicher Träger für die Gesundheit der Wirtschaft, der Stabilität des Gemeinwesens und nicht zuletzt dem Streben nach privatem Glück erweisen.¹ Bei Bildern, die auf die moderne Gesellschaft derart große Kraft ausüben sind vor allem fotografische Bilder angesprochen, denn sie funktionieren als Interpretation des Wirklichen, indem sie die Emanation der Lichtwellen unbeeinflusst aufzeichnen. Dadurch muss sich die Malerei einem wenn auch unberechtigten Konkurrenzverhältnis ausliefern, denn die schöpferische Darstellungskraft gemalter Bilder stellt sich durch die Möglichkeit der Objektivierung in der Fotografie zur Diskussion. Schon in den Anfängen waren aber vor allem die Faszination an dem neuen Medium im Vordergrund und das hohe Potenzial das es in sich birgt.² Die Malerei sollte dadurch bereichert werden, denn die Fotografen übernahmen die Ästhetik ihrer Zeit und sahen die Fotografie als zusätzliches Mittel der visuellen Wahrnehmung der Realität gleichsam einem dritten Auge das für neue Experimente offen war. Parallel zur Geschichte der Malerei entwickelte sich die Fotografie aber unabhängig, wenn auch unter großen Berührungängsten und harten Auseinandersetzungen. Am Beispiel des Porträts wurde ins Treffen geführt, dass die Fotografie nicht nur einen ökonomischen Vorteil hätte, sondern vor allem auch von der wahren Existenz des Porträtierten zeugen könne. Andererseits könne aber nur ein gemaltes Porträt in all seinen Facetten dokumentarische Authentizität und lebendige Wahrhaftigkeit besitzen.³ Dies verdeutlicht die gespaltene

¹ Vgl. Sontag, Susan: „Die Bilderwelt“. In: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 244.

² Scheps, Marc: „Kunst der Photographie“. In: Simone Philipi: *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1996. S. 5.

³ Vgl. Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink 2007. S. 31.

Argumentation einer derartigen Gegenüberstellung. Abgesehen von der vielgenannten Objektivität, der im weiteren Verlauf eigens ein intensiver Blick gewidmet wird, darf die Fotografie allerdings was die Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung betrifft sicherlich einen Vorteil für sich verbuchen. Auch Maler stellten schon früh anerkennend fest, dass einzig die Fotografie Momente der Bewegung isoliert oder in Folge festhalten könne.⁴ Insofern darf man diese Eigenschaft als das dem Medium Eigene betrachten und als Indiz für eine theoretische Argumentation hinsichtlich des Kunstbegriffes verzeichnen. In jedem Fall wird die Sichtweise auf das Bild in Relation zu seinem Herstellungsprozess entscheidend verändert. Fotografische Szenen werden nicht mehr als Erfindung des Menschen betrachtet, sondern als Abbilder von Dingen und Handlungen, die an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Zeit gebunden sind. In der Betrachtung eines malerisch gestalteten Bildes interessiert eher der Blick auf die Gegenstände und die Ausarbeitung durch den Künstler, erst in zweiter Linie eine historische Interpretation.⁵ Der Wettstreit nach Authentizität in der bildenden Kunst besteht schon seit der Antike, denn jenen Malern, die die Natur in scheinbarer Vollkommenheit nachahmten wurde große Bewunderung zuteil. Dieses Ideal sollte immer mit Lebensechtheit verbunden sein, sodass die Fotografie empfindlich in diese Kerbe schlug.⁶ Auf der Suche nach Perfektion und Schönheit lieferte die Kameralinse, aber anfangs nur verwirrende Unordnung der Ansichten, sodass es einiges an Übung abverlangte das Bild überhaupt lesen zu können. Siegfried Kracauer resümiert in seiner Theorie des Films einen durchaus versöhnlichen Ansatz, indem er den Doppelcharakter des authentisch fotografischen offenlegt. Auf der einen Seite steht das optische Rohmaterial, das über die physische Welt eingebracht wird und andererseits die Komponente des formenden Einflusses des Bildners. Fotografie, die wirklich ihren Namen gerecht wird, kann niemals die vollendete Komposition und Durchformung eines Gemäldes für sich beanspruchen. Übrig bleibt ein bloßes Ungefähr der Form an der sich der Bildschaffende nur bedingt beteiligt und damit eine gewisse Offenheit in der Aussage. Die Malerei reduziert sich inhaltlich in Sparsamkeit auf das Wesentliche,

⁴ Vgl. Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink 2007. S. 31.

⁵ Arnheim, Rudolf: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie-Film-Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 28.

⁶ Vgl. ebd. S. 57f.

während die Fotografie das Sein der Natur in seiner Vielfältigkeit und Zufälligkeit unterstreicht.⁷ Dies ist genauso auf das bewegte fotografische Bild übertragbar. Die Erweiterung der Achse in dieser Systematik hin zum Pol des Films, lässt die Fotografie in völlig anderem Licht erscheinen. Beide sind in ihren technischen Aspekten eng miteinander verbunden und haben auch beidseitigen produktiven Austausch gezeigt. Die Diskurse der beiden Medien haben sich aber nicht zuletzt durch unterschiedliche akademische Zuordnung der Kategorien völlig abgeschottet voneinander entwickelt, wobei der Film einen höheren Status erlangen konnte. Erst in der aktuellen Debatte rund um Intermedialität ausgelöst in Zusammenhang mit der Digitalisierung wird das Verhältnis zum Gegenstand. Aufgrund der Schwierigkeit hier mediale Spezifika generell zu unterscheiden, scheidet die Möglichkeit einer Synthese generell aus.⁸ Intermedial können niemals die Medien als technische Träger selbst angesprochen werden, sondern nur die Formen, die sie hervorbringen. Eine Mediengrenze lässt sich nicht exakt präzisieren, sondern verläuft allein in Metaphern über Projektionen, Imaginationen und Zuschreibungen. In der einzig möglichen Berücksichtigung nur bestimmter Apriori lässt sich die gegenseitige Reflexion mit dem Begriff der metaphorischen Intermedialität fassen, die wie ein Filter fungiert.⁹ Aus der Perspektive des Films auf die Fotografie hält sich eine Medienmetapher hartnäckig als Produkt von Diskursen und referiert auf die Bewegung der Bilder bzw. auf die Statik des Einzelbildes. Durch den aus dieser Sicht erlebten Stillstand kann der Vergleich mit dem Tod herangezogen werden, der es ermöglicht weitere Spezifika zu deklinieren. Sowohl der Malerei als auch der Fotografie ist es in ihrer Bewegungslosigkeit nicht möglich den Tod als Prozess zu transportieren. In ihrer Stille kann die Fotografie höchstens die Toten als Tote würdigen, nicht jedoch den unbegreiflichen Übergang vom Leben in den Tod. Die Vorstellung die Fotografie auf dieser Achse als Medium des Todes zu begreifen hat zahlreiche Verfechter unter den Theoretikern für sich gewinnen können.¹⁰ Nach Roland Barthes stellt jede Lektüre einer

⁷ Vgl. Arnheim, Rudolf: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie-Film-Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 38f.

⁸ Vgl. Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2005. S. 18f.

⁹ Vgl. Diekmann, Stefanie/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript 2010. S. 22f.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 27f.

fotografischen Abbildung einen Kontakt zu etwas her das nicht mehr ist und schafft damit die Möglichkeit die Ebene des gewöhnlichen Todes zu betreten.¹¹ Kracauer bemerkt, dass es zwar so scheint, als ob die Fotografie dem Tod entrissen sei, aber in Wirklichkeit ist sie ihm völlig preisgegeben, währenddessen in derselben Auffassung Susan Sontag jede Fotografie als *memento mori* versteht. Konsequenz zu Ende gedacht weitet in der theoretischen Auseinandersetzung Philippe Dubois den Begriff der Fotografie als „Lichtschrift“ entsprechend radikal aus und spricht von *Thanatografie* - der Todesschrift, um den in der Fototheorie nicht zu umgehenden Konnex zu verdeutlichen.¹² Dieser Denkansatz wird hier in dieser Ausarbeitung in weiterer Folge insbesondere hinsichtlich der Beschäftigung mit dem temporären Aspekt der Fotografie und ihren Manifestationen in der Zeit nähere Betrachtung finden, denn damit funktioniert die Fotografie als Medium auch in der Metapher der Vergänglichkeit. Im Moment des Auslösens ist genau dieser Bruchteil der Zeit unwiederbringlich verloren und widerspiegelt damit auch die Sehnsucht nach der Vergangenheit und der Wunsch das Selbst zu erhalten.¹³ Fotografie und Film auch in seiner Form des Videos stehen hier auf gleicher Stufe als massenmediale Träger einer Ästhetik des Voyeurismus und der Selbstdarstellung. Der Blick durch das Kameraauge lässt den Produzenten in den Hintergrund treten, in dem er beim Sehen selbst nicht gesehen wird. Das mechanische Auge übernimmt seine Rolle und wirkt seinerseits neutral und anonym.¹⁴ Besonders die Fotografie ist es aber, die seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur zu einem Ort der Fremdinszenierung, sondern verstärkt vor allem auch der Selbstinszenierung wird. Historisch gesehen hat die Fotografie als Kunst der Person begonnen, die wie eine Art Identitätsausweis wirkt.¹⁵ Diese Aspekte in der Reflexion des Dazwischen wirken gerade was die theoretischen Betrachtungen des Werkes von Friedl Kubelka betrifft konstituierend und sollen als Leitmotive zu allen Vertiefungen dienen.

¹¹ Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 103.

¹² Vgl. Diekmann, Stefanie/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript 2010. S. 46.

¹³ Vgl. Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2005. S. 135f.

¹⁴ Vgl. Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink 2007. S. 257f.

¹⁵ Vgl. Brandes, Kerstin: *Fotografie und „Identität“. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*. Bielefeld: transcript 2010. S. 18f.

3. Fragen an die Objektivität

„Der Künstler muss die Wahrheit sagen, so wie er sie sieht, wenn er wirklich ein Künstler sein will. Er kann nicht anders. Sobald er aufhört die Wahrheit zu sagen, hört er auf Künstler zu sein.“¹⁶

Dieses Zitat stammt von Paul Strand als sich die Fotografie in der Nachkriegszeit 1947 in ihrer Freiheit bedroht sah. Erstmals war eine nicht von der Hand zu weisende Vermischung von Kunst und Politik entstanden, innerhalb derer der Fotografie eine bedeutende Rolle zukam. Dem fotografischen Einzelbild kommt die Fähigkeit einer universellen Sprache zu Gute, das es weit über alle Ländergrenzen hinaus wirken lässt und somit ein Maß der Gefährdung in seiner Interpretation mit sich bringt.¹⁷ Vor der Folie der Dokumentarfotografie als Ausgangspunkt gilt es vorerst die damit einhergehenden spezifischen Fragestellungen zu berücksichtigen und auszuloten. Generell darf man feststellen, dass Begrifflichkeiten der Fotografie insbesondere vor dem angestrebten Hintergrund eines kulturalistischen Ansatzes wie auch in vielen anderen Diskursen ständiger Bewegung unterliegen und je nach Codierung ihrer Verwendungsweise immer wieder neue Ausrichtungen finden. Im Fall der Kategorie des Dokumentarischen wurde der Begriff erst spät Ende der 1920er Jahre für bestimmte fotografische Praktiken als Gattung eingeführt.¹⁸ Gemeint ist damit einerseits ein historisch konnotiertes Konstrukt, das immer eingebettet in die jeweilig zeitgleichen Diskussionen interpretiert werden muss. Eine der aktuellen Bewegungen gemäß Auslegung der Dokumentarfotografie darf aber andererseits vor allem die nicht zu unterschätzenden Aspekte des Bildes an sich als visuelles Kommunikationsmittel insbesondere im Zusammenhang mit massenmedialen Räumen vernachlässigen. Geschichte, Visualität und Politik sind im Bild-Ereignis als Begriff wie ihn Tom Holert von Benjamin erweitert längst zu einer Einheit verschmolzen.¹⁹ Bildräume unserer Gegenwart öffnen Orte der Immersion von Subjektivität und Visualität über mediale

¹⁶ Vgl. Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 13.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 18.

¹⁸ Vgl. Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Bd. II) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 54.

¹⁹ Vgl. Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*. Berlin: b_books. 2008. S. 18f.

Projektionsflächen mit einem unendlichen Spektrum an Möglichkeiten und Variablen.²⁰ Nicht unberechtigt spricht Holert daher sogar von der Praxis des Regierens im Bildraum, die eine Ware visueller Art anbietet und damit den Konsumenten über das Bild als Produkt mit bestimmten Signifikaten steuert. So wird es möglich ein Subjekt zu konstituieren und unabhängig ob als Rezipient oder Produzent fungiert wird, es auch zu beeinflussen.²¹ In dieser Wechselwirkung aus Präsentation und Repräsentation wird bezüglich der Dokumentarfotografie der Ansatz von Abigail Solomon-Godeau noch deutlicher unterstrichen, indem sie auf die Fragen nach größtmöglicher Objektivität mit einem semiotischen Überbau als einzig mögliche theoretische Systematik antwortet. Die Gattung wird als Lieferant von vermeintlichen Wahrheiten verstanden, die mit einem immensen Vorrat an Signifikationscodes ausgestattet über visuelle Kommunikation arbeitet und analysiert werden kann.²² Dabei ist es gerade ihre Objektivität, die es der technischen Erfindung der Fotografie möglich machte ein ganzes Jahrhundert zu dominieren. Sie erfüllte den alten Traum der Menschheit die Fähigkeit zu besitzen eine Welt der Illusion zu schaffen, die genauso glaubwürdig wie die reale Welt selbst sein konnte. Der Realität gegenüber schien die Fotografie unverblendet zu sein und formte damit eine neue Sprache visueller Kommunikation.²³ Die Kombination der Linsen, die das fotografische an Stelle des menschlichen Auges setzt wird treffend als „Objektiv“ bezeichnet. Die scheinbar unbeeinflusste technische Übertragung der Realität des Objektes in rein mechanischer Reproduktion verleiht Stärke und Glaubwürdigkeit, da eine Existenz des repräsentierten Objektes nicht verleugnet werden kann.²⁴ Der Aspekt der fotografischen Wahrheit hat dieses technische Medium seit seiner Geburt in der Literatur oft übermäßig betont begleitet. Gerade in der Dokumentarfotografie kommt diese Facette der subjektiven Gestaltung mit vermeintlich objektiven Mitteln in der theoretischen Auseinandersetzung besonders deutlich zum Tragen. Von rein produzierender Seite her kommt dem Fotografen als Subjekt trotz des Agierens unter

²⁰ Vgl. Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*. Berlin: b_books. 2008. S. 20f.

²¹ Vgl. ebd. S. 22.

²² Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie.“ In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Bd. II) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 55.

²³ Vgl. Scheps, Marc: „Die Kunst der Photographie.“ In: Simone Philippi: *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1996.

²⁴ Vgl. Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: Du Mont Schaumberg 1975. S. 24f.

dem Deckmantel des mechanischen Auges und die Bezugnahme auf rein in der Natur gegebene Übertragungen, eine bedeutende Rolle zu. Er fungiert insofern man ihn als Künstler betrachtet in dreierlei Funktion und greift so auf die vermittelte Repräsentation zu. Ein Objekt in der Natur wird ausgewählt und mit zahlreichen Faktoren, wie Jahreszeit, Stunde, Witterung usw. in Verbindung gesetzt. Dabei entsteht schon unweigerlich ein ästhetischer Moment, der willentlich gesteuert wird. Allein dazu ist ein besonderes Können im Sehen erforderlich, denn die Natur erschafft ständig flüchtige Bilder, welche vom menschlichen Auge entdeckt und in gewisser Weise inszeniert werden müssen. Auch im Entstehungsprozess des Bildes interveniert der Fotograf auf entscheidende Weise, indem er bei der Entwicklung des Negativs den gewissen Natureindruck unter anderem in Kontrast und Tonwert modifiziert und in zahlreichen Entscheidungen das Erscheinungsbild beeinflusst. Während das Negativ selbst Sache der Maschine bleibt, kommt der Mensch in Stil und Form des Abzugs zum Tragen. Der Künstler interveniert hier auf dritte Weise, denn Gefühl und Können werden eingebracht, indem das Negativ wie eine Art Skizze funktioniert, die modelliert werden kann.²⁵ Die schöpferische Fähigkeit des Künstlers manifestiert sich dort wo die Techniken der Hervorbringung so eingesetzt werden, dass sie sich frei setzen und verselbstständigen können. Auf diese Weise werden vom Medium selbst Resultate in der Bilderzeugung erzielt, die außerhalb des Wirkungsbereichs des Fotografen liegen. Auch hinsichtlich der Abgrenzung zur bildenden Kunst unterscheidet Bazon Brock hier zwei Formen fotografischer Realitätsbewältigung. Einerseits die oben angeschnittene inszenierende Fotografie, die sich der Bildwirklichkeit verschreibt und dabei den Hervorbringungsweisen größere Bedeutung zumisst. Ihr Blick liegt auf der Erzeugung einer bestimmten Wahrnehmung, auf ästhetischer Dichte und auf der Kontrolle über die Einstellung des Betrachters zum Bild. Der Fokus liegt eher im Einzelbild, welches eine Kulmination der bilderzeugenden Techniken darstellt und ähnlich wie in der Malerei gänzlich aus sich selbst heraus funktionieren soll. Als zweiten Pol des medialen Charakters nennt Brock die objektivierende Fotografie, die das Medium gleichsam nur als Transportvehikel für eine außerhalb des Bildes liegende Realität versteht. Die Wirklichkeit wird rein objektiviert und erscheint somit dem Rezipienten auch außerhalb des Bildes als eigen- und selbstständig funktionierend. Dies ist die Fotografie der

²⁵ Vgl. Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010. S. 139ff.

Sequenzen und Serien, denn in Abkehr vom Einzelbild verweist jeder Teil auf die vorausgegangene oder nachkommende Information. Im Vordergrund steht mehr die fotografische Ereigniswiedergabe, die sich aus Zufälligkeiten, Willkürlichkeiten und Beiläufigkeiten zusammensetzt und durch die realistische Übernahme dieses bestimmten Vorgangs objektiviert wird.²⁶ Die wirkliche Frage ergeht hier aber nicht an die Art des eingesetzten Typs fotografischer Bewältigung der Realität, sondern an die Motivationen und Ziele des Fotografen und in diesem Zusammenhang die Unterscheidung der Verwendungszwecke. Was die Dokumentarfotografie betrifft, die sich auch oft als Auftragsleistung in bestimmten sozialen Handlungsfeldern bewegt, wird man sicher zu einer objektivierenden Umsetzung tendieren und die Bilder vermeintlich auch so rezipieren. Gerade dort eröffnen sich zahlreiche Fragen an die Objektivität, denn eine Inszenierung der Realität kann derart getarnt in hohem Maße vorhanden sein und ist besonders in der analytischen Betrachtung zu berücksichtigen. Abigail Solomon-Godeau fasst die aufgeworfene Thematik in einer einzigen Frage zusammen und bringt es so treffend auf den Punkt: Wer spricht so?²⁷ Gerade in unserer aktuell verstärkt massenmedial geprägten Kultur hat sich wortwörtlich das Bild des Bildes entscheidend verändert. Während in ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung die Fotografie immer mit dem von Barthes ausgerufenen *Noema* des „Es ist so gewesen“ in Verbindung gebracht und als Medium der Wahrheit ausgegeben wurde, kann diesem Ansatz heute nicht ohne weiteres geglaubt werden.²⁸ Eine wahre Objektivität der Fotografie kann nie gesichert gegeben sein und eröffnet so immer die Frage nach dem Status des Subjekts hinter den Repräsentationen des Bildes. Dies bezeichnet aber nur eine Determinante, denn auch der Kontext der Veröffentlichung wirkt sich entscheidend auf die Wahrnehmung aus. Insofern ist die Eindringlichkeit des Appells von Paul Strand eingangs dieser Formulierungen noch besser zu verstehen. Nur ein Künstler, der sich und die Wahrheit im Austausch seiner Selbst mit dem Medium immer wieder hinterfragt wird dem *Noema* folgen können.

²⁶ Vgl. Brock, Bazon: „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“ In: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 236ff.

²⁷ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie.“ Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Bd. II) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 55.

²⁸ Vgl. Barthes, Roland: „Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt“ In: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010. S. 97.

4. Von der Zeit zum Zeitraum

Unter Langzeitfotografie versteht man gemeinhin eine Technik der Fotografie, die mit überaus langer Belichtungszeit meist in Dämmerung oder Dunkelheit arbeitet und dadurch besondere Bildeffekte erzielt. In den Anfängen der Fotografie war es durch die Lichtschwäche der *Camera Obscura* auch gar nicht anders möglich, als mit langer Belichtungszeit zu arbeiten. Dies hat sich mit dem Fortschritt der Technik bis heute grundlegend geändert. Die vergleichsweise lichtempfindlichen Materialien moderner Kameras machen die Umsetzung langer Verschlusszeiten schwierig und eröffnen hier ein neues Feld für langzeitfotografische Auseinandersetzungen.²⁹

Die in dieser Arbeit behandelten Studien meinen aber keinesfalls die bisher als Langzeitfotografie bekannten Veröffentlichungen. Vielmehr kommt eine weitere wichtige Komponente hinzu: die Zeit dehnt sich in ihrer Vergänglichkeit in den *Zeitraum*, der ausgehend von einem gewissen Punkt über mehrere einzelne Momente beschrieben wird. Der Begriff des *Chronotopos* nach den Ausführungen des russischen Theoretikers Michail Bachtin argumentiert diesen Ansatz der künstlerischen und auch literarischen Verschränkung von Zeit und Raum treffend aus.³⁰ Der dynamische Aspekt wird durch Erfahrung angezeigt und meint eine Bewegung des Zeitlichen im Raum, worüber es möglich wird, dass räumliche und zeitliche Merkmale zu einem konkreten Ganzen verschmelzen:

„Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“³¹

Ein Detail ist hier nicht zu übersehen, welches die theoretische Argumentation und die damit verbundene Möglichkeit der Analyse entscheidend beeinflusst. Der Begriff des

²⁹ Vgl. Schmid, Daniel: *Langzeitfotografie. Fotografieren wenn's dunkel wird*. München: Augustus 1997. S. 6.

³⁰ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2006. S. 296f.

³¹ Ebd. S. 297.

Zeitraumes meint eine Spanne an *erzählter Zeit*, denn erst darüber wird eine Dimension kultureller Tiefe menschlicher Erfahrung eröffnet. Dabei stehen die Kategorien Zeit und Raum keinesfalls in einem Konkurrenzverhältnis zu einander, sondern bedingen sich dadurch, dass jede Handlung und Begebenheit über die in der Zeit erzählt wird einen Raum benötigt, um in Erscheinung zu treten.³² Hier möchte ich auch kurz auf den in der speziellen Relativitätstheorie nach Einstein konstatierten Begriff der *Raumzeit* eingehen, der in diesem Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden kann und von naturwissenschaftlicher Seite her im Hintergrund sicherlich als denksystematischer Hinweis fungieren kann. Markus Pössel hat während seiner Arbeit am Albert-Einstein-Institut in Potsdam zahlreiche selbstständige Artikel veröffentlicht, die einen Zugang zu den komplexen Theorien des großen Physikers eröffnen. Über die Relativität der Gleichzeitigkeit sind Raum und Zeit keine absoluten Strukturen, sondern werden von verschiedenen Beobachtern in ihren unterschiedlichen Positionen individuell beurteilt. Lediglich die *Raumzeit* als die Gesamtheit aller Ereignisse funktioniert absolut, denn sie enthält eine Struktur, die von allen Beteiligten zu derselben Einschätzung gelangt. Die so genannte *Kausalstruktur* schlägt sich in der Gesamtheit aller Aussagen nieder welche Ereignisse sich im Gesamtprinzip beeinflussen ausgehend von der Ausbreitung des Lichts.³³ Das Medium der Fotografie, das wie oben ausgeführt die Emanation der Lichtwellen unbeeinflusst mechanisch festhält führt uns aus diesem gedanklichen Exkurs wieder zurück zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Den Aspekt der Zeit und des Raumes in diesem erweiterten Feld zu sehen, der gar mit der Dokumentation des Lebens und des Alterns einher geht ist nicht nur herausfordernd in der Rezeption, sondern vor allem auch in der Produktion. Je ausgedehnter der gewählte Zeitabschnitt der Beobachtung wird, desto gewichtiger wird die damit einhergehende Konsequenz, der Folge zu leisten ist, um eine fotografische Gesamtschau erstellen zu können. Somit möchte ich den bisher geführten Terminus der Langzeitfotografie basierend auf diesen ersten theoretischen Ausführungen erweitern, um das Gewicht und die Intensität einer entsprechenden Zeitspanne zu unterstreichen und samt vertiefender Untermauerung in weiterer Folge von *Langzeitraumfotografie* sprechen.

³² Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2006. S. 297.

³³ Vgl. Pössel, Markus: *Das Einstein-Fenster. Eine Reise in die Raumzeit*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2005.

Um diesen so genannten Langzeitraum in den medialen Möglichkeiten der Fotografie praktisch zu verdeutlichen und somit das Theorem fassbar zu machen, findet hier einführend ein Beispiel samt Erläuterung seiner Vorgehensweise Eingang, welches sich in diesem Sinne mit der Fotografie, dem Raum und dem Zeitraum in besonderer Weise beschäftigt. Die Darstellung eines Zeitraumes kann also niemals über ein Einzelbild geschehen, sondern steht immer in Relation zu weiteren Bildern desselben Systems. Daher ist es von Nöten ein mehrteiliges Set zu präsentieren, das sich in diesem Fall in zwei große Abschnitte aufteilen lässt. Das Werk stammt von Künstlerin Jutta Fischel, die das Flohmarkttreiben am Naschmarkt in Wien als kulturellen Handlungsraum ausgewählt hat. Die Arbeit zeigt einen Zeitraum von fast 14 Stunden und wurde am Samstag, den 14. August 2010 von 4 Uhr 27 morgens bis 18 Uhr 35 abends erstellt. Um einen Überblick auf das Areal zu gewinnen wurde die Kamera auf dem Dach eines Imbissstandes befestigt und alle zwei Minuten mittels Zeitschaltuhr automatisch ein Bild aufgenommen. Gegen Ende des Zeitrahmens der Beobachtung wurden zusätzlich händisch Bilder ausgelöst, um den Rhythmus dem Geschehen anzupassen. Demgemäß geben alle Fotos den Blick aus einer komplett identen Perspektive frei. Die Handlungen und natürlich auch die Lichtverhältnisse vor der Kamera unterliegen aber verbunden mit dem langen Zeitraum der Beobachtung stetiger Veränderung. Die 12 Bilder, welche letztendlich hier präsentiert werden, sind aus einer Gesamtzahl von 546 Einzelfotos nach subjektiven Kriterien der Fotografin ausgewählt worden und bestehen aus einer erweiterten Form der bisherigen Veröffentlichungen.³⁴ So wird es möglich ein Gesamtportrait des Zeitraums zu schaffen und darüber hinaus eine Darstellung des Ortes wie sie mit nur einem Bild nicht möglich wäre. Das Geschehen selbst steht für Jutta Fischel mehr im Vordergrund als das Einzelbild. Dabei sucht sie sich als Motiv besondere Orte, die in einem gewissen Zeitrahmen einen Höhepunkt erleben und damit auch ein Auf- und Abflauen im Verlauf der gezeigten Handlungen.³⁵ Ich möchte hier die 12 Bilder angeordnet in einem Set bestehend aus den zwei Teilen zeigen mit einem zeitlichen Verlauf von links nach rechts, sowie von oben nach unten. Der erste Teil mit 6 Bildern portraitiert das Zunehmen der Dynamik vom frühen Morgen an bis zum geschäftigen Treiben gegen Mittag:

³⁴ Vgl. Roedig, Andrea: „Die Unordnung der Dinge“. In: Welt der Frau 2012/6. S. 32 - 37.

³⁵ Informationen stammen aus einem Gespräch der Autorin mit der Fotografin vom 2. November 2012.



Abb. 1 Langzeitraumfotografie Jutta Fischel/Naschmarkt Flohmarkt am 14. August 2010 von 04 Uhr 27 bis 10 Uhr 47

Auf den ersten Blick auffallend sind natürlich die sich ändernden Lichtverhältnisse. Während die ersten beiden Bilder des Sets sich noch im Halbdunkel befinden, nimmt das Fortschreiten der Zeit seinen Lauf. Weiters sind einzelne Individuen in ihrem Handeln im Raum zu beobachten, wodurch verstärkt dem Ansatz des Dokumentarischen Folge geleistet wird. Man erkennt einen ersten Höhepunkt, der sich im zunehmend dichten Marktgeschehen äußert, bevor der Zenit überschritten ist. Eine zweite Zuspitzung äußert sich im nächsten ausgewählten Teil des Sets. Das Aufräumen und Säubern des Platzes während der Markt immer mehr sein Ende findet, bringt eine neue und völlig andere Dynamik in den Handlungsraum:



Abb. 2 Langzeitraumfotografie Jutta Fischel/Naschmarkt Flohmarkt am 14. August 2010 von 15 Uhr 57 bis 18 Uhr 35

An diesem einführenden Beispiel lassen sich schon einige der faszinierenden Aspekte einer langzeitraumfotografischen Studie ablesen. In der Rezeption eröffnen sich unerschöpflich Möglichkeiten der Betrachtung, des Vergleichs und der Interpretation. Dabei könnte zwar jedes Bild einzeln für sich stehen, ordnet sich aber in einen größeren Kontext ein, der unendlich viele multiple Variabel beinhaltet. Was auf den Bildern genau passiert liegt hier außerhalb des Einflussbereiches der Fotografin. Dabei wäre es in diesem Fall unpassend den Vorgängen ein Konzept überzustülpen. Vielmehr funktioniert der Ort und die erzählte Geschichte ohnehin losgelöst von jeder Planung und Absicht, bleibt dabei aber in Verbindung mit dem individuellen Zeitraum einzigartig

und ist prädestiniert als Vergegenständlichung einer fotografischen Langzeitstudie im Verhältnis von Zeit und Raum, wie sie diese Arbeit auffasst und untersucht. In diesem Werk von Jutta Fischel steht ein Ort als Gesamtmodell im Mittelpunkt, der zwar immer aus demselben Blickwinkel beobachtet wird und trotzdem in Verbindung mit dem fortschreitenden Zeitaspekt ständiger Entwicklung und Veränderung unterliegt. Im Zuge der weiteren Vertiefung in die Thematik verbunden mit der Beschreibung einer Auswahl an künstlerisch praktischen Umsetzungen soll der Blick aber verstärkt auf Menschen, Subjekte und Individuen liegen, wodurch sich der Einfluss der Räumlichkeit zwar eventuell verringern kann, der Aspekt der Zeitlichkeit sich aber grundlegend verschärft. Ein Menschenleben in einem gewissen konzeptuellen Rhythmus mit zu verfolgen, wie es beispielsweise Friedl Kubelka vorzeigt, ist nicht nur ein faszinierender Versuch, die Zeit festzuhalten, sondern korrespondiert auf besondere Weise mit dem Ansatz den wörtlichen Sinn der Lichtschrift in seiner Erweiterung als Todesschrift zu verstehen. Sich der Aufgabe zu stellen ein ganzes Leben und dessen Vergänglichkeit in eben diesem Medium zu beschreiben führt unweigerlich in den konzeptuellen Endpunkt des Sterbens. Andererseits entwickelt der gewählte Abschnitt der Dokumentation gerade durch diesen Hintergrund eine gewaltige Anziehungskraft an Intensität und ein breites Spektrum in den Möglichkeiten der Rezeption, insbesondere da der Fotografie die historische Interpretation als Anziehungspunkt stark inne wohnt. Dabei ist aus welchen Motiven auch immer in den überwiegenden Umsetzungen festzustellen, dass der Produzent in einer Doppelrolle fungiert, indem er auch das Modell darstellt, welches sich diesem eventuell konzeptuell deklarierten Zeitraum von Monaten, Tagen oder Jahren ausliefert. Spannend wird damit die unweigerlich einhergehende dritte Dimension der Betrachtung des eigenen Work in Progress. Der Produzent wird über seine ohnehin eingenommenen Rollen hinaus zum Rezipienten seiner Selbst bzw. seines Selbst. Dadurch eröffnet sich in dieser Hinsicht natürlich die Frage nach der fast unüberbrückbaren Hürde hin zur Objektivität und rückt damit aber den rein künstlerischen Aspekt noch mehr in den Vordergrund. In ihrer Entwicklung als Kunst der Person, die mit Fremd- und Selbstinszenierung innerhalb kultureller Kontexte und Konventionen einhergeht, vermag es die Fotografie als medialer Mittler durchaus den Versuch für sich zu entscheiden im Langzeitraum nie dagewesene Portraitierungen und Zeugnisse menschlicher Existenz zu erzeugen.

II. Langzeitraumfotografie - theoretisches Fundament

1. Zeit und ihre Konsequenz

„Der Tod ist nichts anderes als der Sieg der Zeit. Die fleischliche Gestalt des Menschen künstlich erhalten, hieß ihn aus dem Strom der Zeit künstlich herauszureißen, ihn an das Leben zu fesseln.“³⁶

Der Vergänglichkeit der Zeit hat der Mensch, so hochtechnisiert und intellektuell er auch agieren mag, nichts entgegenzusetzen. Verbunden mit eben dieser Vergänglichkeit, die vor allem die Körperlichkeit anspricht, besteht seit jeher der Wunsch, diese festzuhalten, einzufrieren und schließlich zu dokumentieren. Schon im alten Ägypten manifestiert sich dies durch die Praxis des Einbalsamierens als Schutz gegen den Ablauf der Zeit. Hier kommt die bildende Kunst zu Hilfe und eröffnet in dieser ursprünglich religiösen Funktion eine wichtige Komponente: das Abbild des Menschen soll vor der Vergänglichkeit der Zeit gerettet werden und dem Tod des Geistes entfliehen.³⁷ Lange diente die Malerei dazu diese Illusion aufrechtzuerhalten bis die Erfindung der Perspektive ihres dazu beiträgt noch näher an die Nachahmung der Wirklichkeit zu gelangen. Die unvermeidliche Subjektivität, die der Kunschtchaffende auf diese Weise miteinbringt wird erst im mechanischen Reproduktionsprozess vermeintlich völlig abgelegt. Dieser psychologische Umstand ist von äußerster Wichtigkeit, denn nun spielt der Mensch selbst keine Rolle mehr.³⁸ Es ist also die Objektivität, die den Grenzstein zwischen der Malerei und der Fotografie legt. Letztere sieht sich dadurch dem Betrachter gegenüber im Vorteil, was ihre Stärke und Glaubhaftigkeit betrifft, denn Fotografie bezeichnet die Übertragung der Realität seines Objektes auf die Reproduktion. Im Verhältnis zur Malerei fußt die Ästhetik der Fotografie in der Aufdeckung des Wirklichen. Sie spiegelt die aufregende Gegenwart eines im Ablauf angehaltenen Lebens. Mit ihrer Mechanik, die beharrlich und leidenschaftslos arbeitet, befreit sie durch den Zauber der Kunst vom Schicksal der Zeit. Weil die Fotografie nicht für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein und schützt vor ihrem eigenen

³⁶ Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: Du Mont Schaumberg 1975. S. 21.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. ebd. S. 22f.

Verfall.³⁹ Die Ewigkeit liegt außerhalb der menschlich-irdischen Welt und die Zeit erweist sich innerhalb dieser Realität als Fluidum, das man nicht zu fassen bekommt, wie es Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk in seinen Reflexionen des Werkes von Paul Ricoeur treffend formuliert:

„Sie existiert nicht in der Vergangenheit, denn 'vergehen' meint doch, dass sie nicht mehr besteht. Sie existiert nicht als Zukunft, denn Kommen bedeutet ja, dass sie noch nicht da ist. Und letztendlich existiert sie ja auch nicht als Gegenwart. Kein Zeitmoment ist kurz genug, dass er ist und nicht gleich verschwunden ist.“⁴⁰

Obwohl wir die Zeit messend wahrnehmen, beobachten und darstellen können, bleibt sie eigentlich ungreifbar. Damit steht sie in einem klaren Gegensatz zur vermeintlichen Stetigkeit des Raumes, denn die Zeit im herkömmlichen Sinn scheint nicht zu sein und wirft damit die dringliche Frage nach der möglichen Verortung derselben auf. Ricoeur legt eine erste moderne Analyse der Zeit vor, geht dabei von den Meditationen des Augustinus aus und stützt sich im weiteren Verlauf auch auf die Poetik von Aristoteles.⁴¹ In dieser Theorie nimmt die Zeit eine stark menschenbezogene Dimension an, wodurch ein erlebter Augenblick der Realisation möglich wird. Somit wird über die Hinwendung zur Subjektivität die Gegenwart zur Gegenwart des Gegenwärtigen, die Vergangenheit zur Gegenwart des Vergangenen, die Zukunft zur Vergegenwärtigung des Zukünftigen. Das Mensch-Sein in der Zeit wird über drei Momente überhaupt erst möglich: Vergegenwärtigung, Erinnerung und Erwartung. Als Ort dieses Versuches einer Vergegenwärtigung der Zeit kann die Erzählung eine entscheidende Wende herbeiführen, denn ein narratives Gewebe setzt Erinnerung voraus, die ihrerseits wiederum nicht ohne Formen des Erzählens auskommt. Zeit und Erzählen stehen in einem engen Verhältnis zueinander, denn Erzählung prägt Spuren der Zeiterfahrung und konstruiert darüber hinaus eine gewisse Zeitlichkeit. Somit kann die Fotografie, die

³⁹ Vgl. Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: Du Mont Schaumberg 1975. S. 24f.

⁴⁰ Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2006. S. 295f.

⁴¹ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer Verlag 2008. S. 72ff.

zweifelloos auch als Träger von Vergegenwärtigung und Erinnerung funktioniert, als Erzählung einer subjektiv erlebten Zeiterfahrung betrachtet werden, über welche sich der Mensch seiner Selbst vergewissern kann und Legitimation seiner Existenz erfährt, denn nicht einmal der Tod kann diese Art des Festhaltens der Zeit angreifen oder gar auslöschen.

Die Anfänge der Fotografie waren vor allem auch mit der großen Nachfrage nach Familienbildern verbunden mit dem Wissen und der Allgegenwart einer hohen Sterblichkeitsrate gerade unter Kindern, wie sie das 19. Jahrhundert prägte. Nahezu jeder Daguerreotypist bekundete seine Bereitschaft auch posthum Portraits anzufertigen und als eine Art Werbespruch fungierte damals dieser Vers:

„Bewahr den Schatten, wo der Stoff verfliegt
Natur lass imitieren, was die Natur gefügt“⁴²

Die enge Verflechtung der Fotografie mit dem Faktor Zeit und dem Wunsch diese festzuhalten oder gar zu konservieren schwingt hier deutlich mit. Wiederum kann der Blick auf den Begriff der *Thanatografie*, wie ihn Dubois nennt nicht ausbleiben und markiert deutlich den Versuch der Vergänglichkeit mit Hilfe der Fotografie zumindest in künstlicher Form etwas entgegenzusetzen. Dabei sind es zwei Faktoren, die den Aspekt der fotografischen Zeit im Wesentlichen beeinflussen: die Statik des gefertigten Bildes und die Belichtungsdauer. Die dreidimensionale und bewegliche Welt verwandelt sich entscheidend indem man sie auf ein flaches und statisches Stück Film projiziert. Die Dauer der Belichtung ist genau jene Zeitspanne, die den Bruchteil dieses Zeitraumes definiert, der später die Erscheinung so grundlegend prägt und damit gleichsam weit über den Tod hinaus lebendig bleibt.⁴³ Dies kann ein sehr kurzer Abschnitt von nur einer Zehntausendstelsekunde sein oder ein für die Fotografie sehr langer wie etwa zwei Sekunden. Stephen Shore unterscheidet hier die eingefrorene Zeit, die in einer sehr kurzen Belichtung den Strom der Zeit gleichsam durchschneidet und damit einen neuen völlig losgelösten Moment generiert, während die erstarrte Zeit in ihrer langen Belichtung eine Bewegung aufzeichnet und damit Unschärfe auf dem Film erzeugt.

⁴² Vgl. Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998. S. 33.

⁴³ Vgl. Shore, Steven: *Das Wesen der Fotografie. Ein Elementarbuch*. Berlin: Phaidon 2009. S. 6f.

Shore verweist weiters auf John Szarkowski, der in seiner Veröffentlichung „The Photographer's Eye“ diese Belichtungsspanne als *einzelne Zeitpakete* begreift. Somit meint Langzeitfotografie im ursprünglichen Sinn die Arbeit an der erstarrten Zeit, die im Zusammenhang der Beweglichkeit der Welt und der Objekte in ihr eine ganz spezifische Herangehensweise und Technik erfordert, um zufriedenstellende Ergebnisse zu erzielen. Von diesem möchte ich hier mit dem Begriff der Langzeitraumfotografie eine Unterscheidung treffen, der einerseits explizit den neu generierten Moment der eingefrorenen Zeit meint. Der lange Zeitraum der erstarrten Zeit ist zwar trotzdem vorhanden, schlägt sich aber in einer ganz anderen und zwar außerhalb des Medium liegenden Form nieder. Ein und dasselbe Objekt, welches natürlich immer auch einem Subjekt entsprechen kann, wird immer wieder fotografiert, sodass eine Bewegung und Veränderung in der Zeit ersichtlich wird, die natürlich im Ergebnis umso stärker wirkt, je länger der vergangene Zeitraum ist. Nach Szarkowski könnte man also davon ausgehen, dass in der *Langzeitraumfotografie* einzelne Zeitpakete in einer Serie aneinander gereiht werden und darüber wieder ein übergeordnetes Bild an Vergänglichkeit und Bewegung entsteht unabhängig von der Länge des vergangenen Zeitraums des Dazwischen. Auch Klaus Honnef spricht von einer Isolierung des fotografischen Gegenstandes, indem das Bild ihn einfriert. Im Vergleich zur Realität werden nicht nur die Größenverhältnisse verändert, sondern das Objekt wird auch über einen von außen übergestülpten Rahmen aus seinen örtlichen und zeitlichen Verhältnissen und Zusammenhängen herausgerissen. Dem menschlichen Auge ist es möglich vorhandene Wirklichkeitskomplexe immer wieder neu einzuschätzen und in Relation zu bringen. Das Kameraauge erfasst aber nicht nur das für den Bildrahmen ausgewählte Objekt, sondern auch das gesamte vielleicht unwesentliche Beiwerk im Umfeld, was die Aussage des Ergebnisses entscheidend beeinflussen kann.⁴⁴ In diesem Sinn ermöglicht die Langzeitraumfotografie den Rezipienten und ihrer menschlichen Sehweise auch immer in Rückkoppelung mit diesen Gegebenheiten eine neue Dimension, die nur dem Kameraauge vorbehalten bleibt - die Sichtbarmachung der Vergänglichkeit und eine Art Verdichtung der Zeit. Dieses Vergehen und Zerrinnen zwingt die Produzenten derartiger Arbeiten je nach gesetztem Konzept zu einem

⁴⁴ Honnef, Klaus: „Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie.“ In: Kunstforum international 1980/Bd. 41. S. 217.

besonders hohen Maß an Disziplin und Konsequenz, denn die Zeit kennt keinen Stillstand und lässt eine *Leerstelle* entstehen, insofern das Bild nicht zum gegebenen Zeitpunkt ausgelöst wird. Dabei ist der Begriff der Leerstelle hier durchaus an die Konzepte des polnischen Philosophen Roman Ingarden angelehnt, bezeichnet die Auswirkungen und Umsetzungen der Ästhetik aber in noch greifbareren und sichtbarerem Sinn. Ingarden hat zwischen 1927 und 1936 die Unbestimmtheitsstelle im konkreten Erlebnis des Kunstwerks in Unterscheidung von seinem materiellen Träger ausgearbeitet.⁴⁵ Damit wird genau jene Schnittstelle bezeichnet an der die Materie der Fotografie selbst an das Bewusstsein der Rezipienten anschließt. Dabei werden zahlreiche nicht genau definierte Faktoren durch subjektive Ergänzungen ausstaffiert. Eine Fotografie kann niemals vollständig sein, sondern gibt nur einen Teil der Welt und ihrer Repräsentationen wieder. Die *Leerstelle* in der *Langzeitraumfotografie* meint aber darüber hinaus das wirklich greifbare materielle Fehlen einer überhaupt nicht vorhandenen Aufnahme, die aufgrund des angestrebten Konzepts in Verbindung mit der Zeit in der Gesamtschau vorhanden sein müsste und sich als Loch niederschlägt. Die Gründe für diese Anwesenheit durch Abwesenheit können unterschiedlicher Natur sein und vom einfachen Verlust der Konsequenz, ein Aussparen um die Genauigkeit nicht zu gefährden bis hin zum Datenverlust reichen. Ein ernsthafter Versuch in dieser fotografischen Disziplin wird sich mit akribischer Genauigkeit diese Leerstelle eingestehen und auch offensichtlich zur Schau tragen. Die *Modelle in der Zeit*, wie ich die im Langzeitraum fotografisch beobachteten Objekte im weiteren analytischen Verlauf benennen möchte, können sehr unterschiedlicher Art sein. Im einführenden Beispiel von Jutta Fischel haben wir einen Ort gesehen, der über einen Tag hinweg eine besondere Bewegung erfährt und somit zum relevanten *Modell in der Zeit* wird. Um die ausgeführten Aspekte zur Leerstelle in der Langzeitraumfotografie zu verdeutlichen möchte das einfache Beispiel eines Baumes verwenden, der sich über die Jahreszeiten hinweg betrachtet verändert und so die hohe Anforderung eines Beobachtungszeitraums über beispielsweise ein Jahr eröffnet. Man könnte ein einfaches Konzept anstreben und den Baum in den vier Bildern Frühling, Sommer, Herbst und Winter zeigen. Verwirft man das Konzept aber beginnend beim Frühling schon nach dem Sommer wieder und

⁴⁵ Vgl. Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*. Tübingen: Niemeyer 1962.

will es im Winter wieder weiter führen ist das Herbstbild durch die unaufhaltsame Vergänglichkeit der Zeit unwiederbringlich verloren. In der Gesamtschau entsteht somit die offensichtliche *Leerstelle*, die nur gefüllt werden kann, indem das Projekt von Neuem gestartet oder das Herbstbild ein Jahr später nachgeholt wird, was aber nicht mehr dem Konzept des ausgesuchten Beobachtungszeitraums entsprechen würde und somit eigentlich nicht relevant ist. Umgelegt auf einen Menschen als *Modell in der Zeit* kann aber kein Bild nachgeholt werden, denn das Altern lässt sich nicht rückgängig machen und die *Leerstelle* bleibt in jedem Fall bestehen. Dies verdeutlicht noch einmal die enge Verbindung zum konzeptuellen Vorhaben und darüber hinaus den Ansatz des Dokumentarischen, der in der *Langzeitraumfotografie* zu verorten ist.

Abschließend möchte ich noch einen Aspekt der Zeit einführen, der im weiteren Verlauf dieser Arbeit insbesondere bei den *Gedankenreihen* von Friedl Kubelka zum Tragen kommt. In den 1970er Jahren entdeckte Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Herta Sturm mit ihrem Team die *fehlende Halbsekunde* und bezeichnet damit eine Zeitspanne, die bei Rezipienten zwischen der Wahrnehmung des Signals oder des Reizes bis zur entsprechenden Reaktion zu beobachten ist ohne feststellen zu können was in diesem verlorenen Zeitraum passiert.⁴⁶ Mitte der 1990er Jahre verweist der kanadische Philosoph Brian Massumi in seiner Arbeit an einer Kulturtheorie des Affekts wiederum auf Sturm und benennt diese fehlende Zeit in der Reaktion als Terrain und Zone des Gefühls. Allerdings passiert laut Massumi keineswegs nichts, sondern die Verarbeitung des Signals ist derart dicht und von Übermäßigkeit geprägt, dass nach außen hin die Reaktion verrutscht erscheint. Die Verarbeitung der Gefühle nimmt innerhalb des Subjekts einen derart großen Raum ein, dass sich eine vermeintlich verlorene Zeitspanne eröffnet, die das Interesse zahlreicher Forschungsdisziplinen geweckt hat und auch Eingang in Überlegungen betreffend der Kunst gefunden hat. Zeit und die damit verbundene Konsequenz sind damit die Pole, die sich entscheidend in der *Langzeitraumfotografie* auswirken. Das intensive Spannungsfeld ist solange vom Prozess des Work in Progress geprägt bis die konzeptuelle Auslegung den Endpunkt setzt.

⁴⁶ Vgl. Angerer, Marie-Luise: „Vom Lauf der halben Sekunde“, *Kunsttexte.de. Künste Medien Ästhetik* 2011/1, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/angerer-marie-luise-6/PDF/angerer.pdf>, 8.2.2012.

2. Das Würfelbild als Analogie zur Wesensdefinition

„Dies alles zu erkennen, zumindest eine Ahnung von der Langwierigkeit des merkwürdigen Malprozesses zu entwickeln, bedeutet auch die Kompaktheit und Dichte der Farbkörper als Konkretion einer besonderen Zeiterfahrung zu begreifen.“⁴⁷

Um das Wesen der Langzeitraumfotografie in seiner Tiefe zu erläutern kann in Querverbindung zur bildenden Kunst ein Beispiel aus der Malerei als Träger aller wichtigen Faktoren zur Konkretisierung der theoretischen Ausformulierung dienen.

Über die Würfelbilder des österreichischen Künstlers Christian Stock als Analogie lassen sich die zahlreichen Facetten einer Arbeit zwischen Zeit und Konsequenz derart ausloten, dass es möglich wird spezifische Aspekte detailliert zu betrachten und fassbar zu machen. Vorerst unkommentiert möchte ich einführend ein fotografisches Abbild eines weißen Würfels zeigen, der sich noch im unvollendeten Prozess der Erarbeitung befindet und damit noch gar nicht sein Endstadium gleichsam den Endpunkt der konzeptuellen Auslegung erreicht hat. Damit ist das Bild noch unsichtbar für den Betrachter in seiner Form als Würfel zwar schon angelegt, doch die Dynamik des Work in Progress wirkt ähnlich wie eine große Leerstelle, die erst mit dem Fortschreiten der Zeit also in der Zukunft liegend gefüllt werden kann. In der Rezeption wirken Christian Stocks Würfelbilder anfangs oft verstörend in ihrer Ästhetik und stellen einen unweigerlichen Anziehungspunkt zur intensiven Auseinandersetzung dar. Denn über das speziell entwickelte Verfahren des Künstlers eröffnet sich die Möglichkeit einer Symbiose zwischen Skulptur und gemaltem Bild ohne dabei eine Mischform einzugehen. Erst in der näheren Auseinandersetzung kommt die besondere Zeiterfahrung des Bild-Körpers, wie es Peter Frieze eingangs im Zitat nennt zum Vorschein und kann in eine analytische Einordnung finden. Auch hier sprechen wir also von einem Körper der mit der Bewegung der Zeit ein Wachstum erfährt. Insofern kann das gezeigte Foto nur als Momentaufnahme gesehen werden, die inzwischen schon wieder Veränderung und Weiterentwicklung unterliegt:

⁴⁷ Frieze, Peter: „Bild-Körper“. In: Christian Stock: *Himmel. 1993 - 1996*. Wien: 1996. S. 2.



Abb. 13

Christian Stock - unvollendeter weißer Würfel im Mai 2011

Christian Stock nimmt sich nach eigenen Aussagen in unserer schnelllebigen Gesellschaft den Luxus der Zeit und arbeitet an der Erschaffung seiner Würfel über einen langen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg.⁴⁸ Der ursprüngliche Konzeptgedanke auf den Christian Stock, der bei Arnulf Rainer studiert hat, aufbaut ist, dass die Kunst unabhängig von Ort und Raum entstehen soll. Der Würfel sollte auf Reisen im Koffer mit dabei sein, damit es möglich wäre kontinuierlich am Werk zu arbeiten. Konsequenz und Zeit sind zwei entscheidende Faktoren, die in den Würfel einfließen, denn genauer gesagt besteht das Bild aus circa 1300 übereinander gemalten Schichten. Ausgehend von der Grundfläche der Leinwand malt der Künstler so lange Quadrate aufeinander bis sich die Fläche erhebt und schließlich die Höhe der Ausgangsbasis erreicht. Die Entstehung eines Würfels mit der Seitenlänge von 15 cm dauert eineinhalb Jahre, dies gilt aber nur für den Fall, dass der Künstler konsequent dreimal täglich eine Schicht aufträgt. Seit 1983 hat Christian Stock auf diese Weise 20 Würfel angefertigt und in dieser Zeit circa 40.000 einzelne Quadrate gemalt. Ein blaues Exemplar befindet sich auch in der Sammlung des Museums Moderner Kunst in Wien. Derzeit sind 7 Würfel in Arbeit, deren Fertigstellung aufgrund der Fülle an anderen

⁴⁸ Informationen basieren auf einem Interview der Autorin mit dem Künstler vom 11. Mai 2011.

Aufträgen bis zu 10 Jahre dauern kann. Gedanklich ist diese Arbeit auch von Friedrich Nietzsches Ästhetik und dessen Überlegungen zur Wiederkehr des Immergleichen geprägt. Jedes einzelne Bild in diesem Stapel, der dann zum Kubus wird, ist für den Künstler ein eigenes fertiges Bild und trotzdem nur ein Teil einer Gesamtheit. Es passiert eine Schichtung und Abarbeitung der Zeit. Der deutsche Literat Peter André Bloch beschreibt Stocks Arbeit so:

„Auf konzeptuelle Art versucht Christian Stock, Nietzsches Denkanstöße auf verschiedenen Ebenen weiter zu führen und mit neuen Darstellungsmitteln umzusetzen. In diesem Sinn schichtet er über Jahre hinweg, monochrome Acrylbilder auf quadratischen Leinwänden so oft aufeinander, dass durch die konsequente Wiederholung eigentliche Farbkuben von gleicher Länge, Höhe und Breite entstehen, mit einfachen Oberflächenstrukturen von großer körperlicher Sinnlichkeit und raumzeitlicher Dichte.“⁴⁹

Besonders einfühlsam wird das Werk von Christian Stock in einer Veröffentlichung des Museums Moderner Kunst in Wien beschrieben.⁵⁰ Das für Kinder konzipierte Buch erzählt die Geschichte von Lilli, die mit ihrem Vater ins Museum geht, weil ihm das kleine Mädchen Kunst erklären will. Sie treffen unter anderem auf die vermeintlichen Skulpturen von Christian Stock. Doch Lilli erkennt sofort, dass es sich eigentlich um Malerei handelt, denn wenn man genau hinschaut, sieht man unten die Leinwand auf die die Farbe in vielen, vielen Schichten aufgetragen wurde. Sie erwähnt, dass der Künstler viele Tage an dem Bild gemalt haben muss und der Vater erwidert beeindruckt, dass es wohl nicht nur viele Tage, sondern Monate und Jahre gewesen sein müssen. Die Beiden fühlen sich an die Jahresringe eines Baumstamms erinnert. In einer Grafik wird der Text noch unterstrichen, indem der blaue Würfel aus der Sammlung des Museums vergrößert gezeigt wird und an der Seite das Fortschreiten der Zeit mit den Markierungen Juli, Oktober, Januar und März symbolisiert wird. Nicht nur diese raumzeitliche Dichte ist es, die den Bogen zur Langzeitraumfotografie spannt, sondern weiters auch die Parallele des Einfrierens eines Moments, der sich somit als einzelnes Bild aus dem Zeitstrom

⁴⁹ Stock, Christian: *Nietzsche-Haus*. Sils-Maria 2010. S. 6.

⁵⁰ Ehgartner, Claudia/Èlise Mougin: *Lilli kleckst*. St.Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2011.

herauslöst und in materieller Form fassbar bleibt. Künstler Martin Fritz fasst die Prinzipien und damit das Wesen dieses konzeptuellen Ansatzes in drei Schlagworten zusammen: Schichtung, Wiederholung und Ablesbarkeit der Zeit.⁵¹

Damit liegen Christian Stocks Würfelbilder insbesondere auf einer Linie mit den langzeitfotografischen Arbeiten, wie sie Friedl Kubelka entwirft. In Analogie zur Langzeitraumfotografie lassen sich auf der Achse des Work in Progress die zwei Pole herauslesen, die eine so entscheidende Rolle spielen: Zeit und Konsequenz. Was Christian Stock an Zeit in einen Würfel aufschichtet, breitet Friedl Kubelka auf die Fläche aus. Über einen gewissen Zeitrahmen hinweg wird das Immergleiche wiederholt. Das bedeutet im Falle der Langzeitraumfotografie, dass ein Modell in seiner Entwicklung in der Zeit mit der Kamera fotografisch begleitet wird. Dies kann je nach Konzept in unterschiedlichen Rhythmen von statten gehen. In jeden Fall passiert auch hier eine Art Schichtung, die eine Basis für die Ablesbarkeit der Zeit schafft. Auch Christian Stock erweitert und variiert seine Würfelkunst, indem er sie in die Fläche umlegt. Dabei malt er zu jeder einzelnen Schicht, die er auf den Würfel aufträgt, noch eine auf ein quadratisches Blatt. Diese Blätter können die zahlreichen Einzelschichten, die im Würfel verdichtet sind nicht nur als hohen Papierstapel repräsentieren, sondern in die Fläche aufgelegt wiederum als überdimensional großes Einzelbild erfasst werden. So will auch Friedl Kubelka ihre Arbeit verstanden sehen.⁵² Es ist zwar das einzelne Bild das als Träger des Moments funktioniert und trotzdem bleibt es nur Teil einer großen Gesamtheit oder Spiegels, wie es Friedl Kubelka nennt. Diese beiden exemplarischen Vorgänge sind untrennbar eng verbunden mit einer konsequenten Herangehensweise an die Materie. Der Ausführende muss sich immer wieder neu an die Ausübung antasten und unterliegt in Verbindung zum Faktor der Zeit nur allzu natürlichen Schwankungen oder gar Ausfällen an Konsequenz. Bei Christian Stock bedeutet eine Unterbrechung oder eine Verlangsamung des Rhythmus, dass die Entstehung des Würfelbildes länger dauert. Obwohl dem fertigen Werk nicht anzusehen ist, wie lange es gedauert hat bis die angestrebte Höhe erreicht wurde, kann man trotzdem im übertragenen Sinn von einer Verdichtung dieses Zeitraumes sprechen. Damit prägt jeder Würfel seine eigene Sprache und trägt eine individuelle Geschichte

⁵¹ Stock, Christian: *Nietzsche-Haus*. Sils-Maria: 2010. S. 27.

⁵² Informationen basieren auf einem Interview der Autorin mit der Künstlerin vom 16. Mai 2011.

mit sich, die einen Zeitrahmen von bis zu 10 Jahren fasst. Er wird zum Individuum und stummen Zeugen einer gewissen Zeitspanne, die in derselben Form unwiederholbar bleibt. Bei Friedl Kubelka wirkt sich eine Auslassung gänzlich anders aus, denn sie ist völlig sichtbar und wird so zur augenscheinlichen Manifestation der Vergänglichkeit der Zeit. Entsteht nach der Fertigstellung eine Gesamtschau der einzelnen Bildteile, dann sind die nicht fotografierten Zeiträume als Leerstellen erkennbar. Das unterstreicht noch einmal deutlich den konzeptionellen Rahmen dem diese Idee unterstellt ist. Es wäre natürlich ein leichtes ein Bild, das aus welchen Gründen auch immer nicht vorhanden ist, durch ein anderes zu ersetzen. Aber damit würde die Verbindung und die gegenseitige Verschränkung der Konsequenz mit der Zeit nicht mehr Stand halten. Also entsteht gleichsam einer Ellipse die bereits theoretisch reflektierte Leerstelle, welche die Langzeitraumfotografie insbesondere in der Rezeption auf ein spannendes Niveau hebt. Die Anwesenheit der vorhandenen Bilder verweist nicht nur auf die Bedeutung der Vorgänge innerhalb des Einzelrahmens, sondern auch auf das Fehlende, das an Bedeutung gleich zieht, wodurch eine Abwesenheit buchstäblich in Erscheinung treten kann. Wo diese Leerstellen sein werden ist unvorhersehbar, genauso wie die Zeit, also die Zukunft unberechenbar ist. Diese Unberechenbarkeit der Zeit tritt immer wieder in neuen Kontexten zu Tage, denn die Betrachtung der Bilder im Nachhinein verändert ebenfalls den Blick darauf stetig. Dabei sind zeitliche Leerstellen ja nicht nur dort zu verorten, wo offensichtlich ein Bild fehlt. Auch zwischen den einzelnen Fotos oder den gemalten Bildern ist Zeit vergangen und eine Art Leerstelle entsteht, wenn auch nicht in diesem plakativen Ausmaß. Dieses Dazwischen interessiert Friedl Kubelka im Besonderen, denn es eröffnet so die Frage was sich in der Zwischenzeit bewegt hat und dies speichert sich wiederum im darauf folgenden Foto. Auch wenn Bilder ähnlich oder gleich aussehen hat sich im Innenleben des Modells etwas geändert, es wurde etwas erlebt und gelebt. Diese Lücken können unendlich vielfältig mit Sinn ergänzt werden und ermöglichen so ein intensives Erleben und Miterleben für den Rezipienten. Genauso fordern die Würfelbilder von Christian Stock in ihrer äußeren und unhinterfragten Erscheinung den Betrachter erst einmal heraus, denn der Vorgang der Entstehung kann nicht ohne weiteres erfasst werden. Auch hier ist es nötig sich Schicht für Schicht heranzutasten bis die Kompaktheit der Materie das Geheimnis ihres Spiels mit der Zeit und ihrer Konsequenz eröffnet.

3. Narration als analytischer Schlüssel

„Jede Erzählung bezieht sich darauf, dass wir handelnd in der Welt sind und dass wir dieses Handeln in sprachlicher, aber auch in nicht-verbaler Form vollziehen. Dass wir unser Handeln als ein In-der-Welt-Sein verstehen, basiert indes bereits darauf, dass die Zeit im Medium des Erzählens an sich eine Zeit für uns geworden ist.“⁵³

Egal ob mündlich überliefert oder wie heutzutage verstärkt über neue Medien jeglicher Art transportiert - Geschichten faszinieren seit jeher die Menschheit und tragen darüber hinaus aus subjektiver Sicht entscheidend zur Reflexion des eigenen Ichs bei. Wolfgang Müller-Funk, Kulturwissenschaftler an der Universität Wien, hat sich innerhalb seiner Ausarbeitungen zur Kulturtheorie intensiv dem Thema der Narration gewidmet. Er sieht das Mensch-Sein dadurch bestimmt, dass es in der Zeit geschieht und sich über die tragenden kognitiven und kulturellen Leistungen der Vergegenwärtigung, Erinnerung und Erwartung manifestiert. Als Lebewesen, die sich mehr oder minder bewusst in der Zeit begreifen, bleibt uns keine andere Wahl als dem Imperativ des Erzählens zu folgen. Erst die *erzählte Zeit* eröffnet den Zugang zur Kultur in den Schichten ihre Tiefe derart, dass eine Welt des Menschen ohne sie kaum denkbar wäre.⁵⁴ Um das Paradoxon eines über die Erzählung sich selbst vergewissernden Subjekts zu verdeutlichen, kann die Figur des Barons Münchhausen als Beispiel dienen, der in seiner Rolle als Hochstapler haarsträubende Geschichten erfindet und sogar behauptet sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf ziehen zu können. Der Akt des Erzählens verleitet uns nicht nur zu kleinen oder auch großen Lügen, sondern eröffnet unweigerlich die Frage nach dem Subjekt, das erzählt, erinnert und erfährt. Erfahrung lässt sich auch als immer wieder sich neu orientierende reflexive Konstruktion des eigenen Selbst begreifen. Das enge Verhältnis der Zeit zur Erzählung wird hier offen gelegt, denn die Welt innerhalb einer narrativen Konstruktion ist immer eine zeitliche. Über die narrative Artikulation des Individuums wird die Zeit zu einer menschlichen, wohingegen im umgekehrten Sinn die Erzählung

⁵³ Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer Verlag 2008. S. 71.

⁵⁴ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2006. S. 296f.

ihrerseits genuin Zeiterfahrung in sich trägt. Ganz radikal ist aus der Perspektive der Narration gesprochen die Zeit Voraussetzung für unser subjektives In-der-Welt-Sein.⁵⁵ Neben der Verbindung zum hier diskutierten Gegenstand der Zeit und des sich in ihr bewegenden Selbst, soll die Narration vor allem aber auch als Schlüssel fungieren, der einer Analyse innerhalb der wissenschaftlichen Untersuchung den Weg ebnet und methodologische Ansatzpunkte einer Vergleichsmöglichkeit hinsichtlich der angestrebten Objektivität eröffnet. Das bedeutet, dass einerseits zwar schon ein einzelnes Bild an sich als narratives Subjekt begriffen werden kann. Andererseits bekommt aber diese Perspektive mit der seriellen Idee der *Langzeitraumfotografie* eine neue Dynamik. Dadurch ist der Vergleich einzelner Bilder, die zueinander in einem Verhältnis stehen deutlich möglich. Gerade über die Aneinanderreihung von Fotografien unter einer bestimmten konzeptuellen Auslegung wird die Narration als analytisches Werkzeug in tragender Weise integriert. Es werden augenscheinlich Geschichten erzählt, die in der ein oder anderen Weise wirken und möglicherweise mehr oder minder bewusst arrangiert wirken sollen. Somit werden die achsiale Verschränkung und der mediale Sprung in das Filmische unweigerlich noch einmal offen gelegt. Dieses Medium ist durch die Verwendung vieler Bilder, die in einer gewissen Weise angeordnet sind besonders ausgeprägt mit dem Erzählen von Geschichten verbunden. Ein Blick in die Filmanalyse zeigt, wie wichtig die Untersuchung narrativer Elemente ist. Während eine Inhalts- und Ausdrucksebene als „Fabel“ und „Sujet“ bezeichnet wird, übernimmt die kognitive Filmtheorie diese Begriffe als „Plot“ und „Story“.⁵⁶ Mit Plot ist nicht der gesamte Text gemeint, der in visuellen und im Film auch mit auditiven Elementen repräsentiert wird, sondern vielmehr ein System, indem Ereignisse und Figuren nach bestimmten Prinzipien komponiert und arrangiert werden. Dabei muss der Plot keineswegs dem Ursache-Wirkungs-Prinzip folgen, sondern kann auch zuerst die Wirkung und dann die Ursache zeigen. Es geht also nicht nur um Ereignisreihen, sondern vor allem um deren Darstellungsweisen. Der Plot steuert über Begebenheiten, Handlungen und Figuren den narrativen Prozess und meint im Kern nicht nur eine Darstellung, sondern vor allem auch eine Vorstellung. Daher wird in einigen

⁵⁵ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer Verlag 2008. S. 70f.

⁵⁶ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008. S. 134f.

filmwissenschaftlichen Ausarbeitungen auch der Begriff des Diskurses statt dem Plot geführt. Damit kommt eine weitere wichtige Komponente ins Spiel: dieser filmische Diskurs bezieht sich auf die ästhetische Darstellung der Aktivität des Erzählens und das Verhältnis zwischen Text und Publikum.⁵⁷ Erst das beteiligte Publikum bringt die Story hervor, die sich aus den im Plot abgebildeten Ereignissen und den von den Zuschauern aus den Hinweisen im Text gefolgerten Ereignissen zusammensetzt. Die Unterscheidung zwischen Plot und Story wird damit in ihrer Relevanz unterstrichen, denn die variablen Möglichkeiten eine Geschichte zu erzählen, münden in gleichermaßen diversen Anknüpfungspunkten der Publikumspartizipation. Für die Analyse heißt dies, dass die Narration als Regelung und Verteilung von Wissen betrachtet werden kann, welches die Zuschauer über Prozesse des Verstehens zur Integration und Interpretation anleitet. Dabei korrespondieren die Geschichten nicht nur mit einer Informationsverarbeitung, sondern vor allem auch mit den emotionalen Aktivitäten, sowie dem praktischen Sinn des Publikums.⁵⁸ Umgelegt auf die angestrebte Möglichkeit ein analytisches Werkzeug zur Betrachtung der hier im Zentrum stehenden fotografischen Studien zu entwerfen heißt dies, dass zumindest zwei Ebenen zu berücksichtigen sind. Einerseits der Plot, der sich vor allem in diversen visuellen Darstellungsweisen äußert und in einem praktischen Beispiel sogar auch in auditiven Elementen zum Tragen kommt. Andererseits die Story, die sich erst in der Interaktion mit dem Publikum eröffnet und dementsprechend individuell je nach persönlicher Disposition und Erfahrung angelegt sein kann. Diese Korrespondenz mehr oder weniger arrangierter Elemente mit dem Betrachter eines Bildes lässt Konzepte des Gedächtnisses und des Erinnerns in den Mittelpunkt rücken. Die Fotografie als eine sehr kurze Momentaufnahme eines Zeitrahmens fungiert gerade in ihrer unveränderlichen Festschreibung als Speicher. Umgekehrt ist die Zeit aber ebenfalls stets in den konstanten, aber diskontinuierlichen Prozess des kulturellen Erinnerns unweigerlich eingeschrieben, der ständigen Aktualisierung unterliegt.⁵⁹ Der Rezipient hier als Erinnerungssubjekt definiert versichert sich über das Speichern und Sammeln seiner fixierten und verlässlichen Existenz, sowie seiner Identität ungeachtet des Fortschreitens

⁵⁷ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008. S. 135f.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 132f.

⁵⁹ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer Verlag 2008. S. 252f.

der Zeit. Hinsichtlich eines kulturwissenschaftlichen Interesses gilt es zu hinterfragen, welche Art der Kommunikation zwischen dem Objekt und dem Subjekt stattfindet, respektive welche Absichten das produzierende Subjekt in welcher Form an die Betrachter heranträgt. In Unterscheidung zum Begriff des Plots ist es die Story, also die Geschichte selbst, die gelesen und mit Sinn ergänzt erst durch das Publikum zum Leben erweckt wird. Dabei schafft das Künstlersubjekt mit seinem Werk ein von ihm unabhängiges und ablösbares Artefakt, das über seinen Schöpfer eine eigene Existenz erhält.⁶⁰ Diese gilt als Voraussetzung dafür, dass das zweite Subjekt als weiterer Pol dieser Ebene nämlich ein beliebiger Rezipient das Angebot als Objekt seiner eigenen Wahrnehmung und Interpretation verwenden kann. Der Objektcharakter des Kunstwerks birgt auch die Garantie in sich, dass dieser Vorgang immer wieder neu entstehen kann und muss, somit keine fixierte Festschreibung möglich ist, sondern nur eine offene flexible Deutung als Teil eines Gesamtgewebes, das zahlreiche Strukturen und Anknüpfungspunkte freilegt. Eine Analyse auf der Suche nach Narrativen in diesem Gewebe kann zumindest mögliche Lesarten an die Oberfläche bringen, muss dabei aber berücksichtigen aus welcher Perspektive erzählt wird. Hand in Hand mit dem Begriff der *Thanatografie* als Auffassung der Fotografie als Schrift des Todes kann auch hier ein gewisses Sterben verortet werden. Der Tod des Autors, wie er radikal von Barthes ausgeführt und auch von Foucault diskutiert wird, gliedert sich auch hier durchaus passend ein.⁶¹ Mit der Veröffentlichung des Kunstwerks stirbt der Erschaffer in seinen Absichten und gibt damit den Weg frei für die Geburt des Lesers oder Zuschauers, der damit seine eigene Geschichte schreibt und dieser Leben einhaucht. Im Medium des Erzählens wird die Zeit eine Zeit für uns, die unser Handeln in der Welt erst begreifen lässt. Nur der Tod hat die Möglichkeit dieser Vergänglichkeit einen Endpunkt zu setzen. Derart schlüsselt sich das Werk von Friedl Kubelka stimmig auf, denn sie schaut in ihrer konzeptuellen Auslegung unweigerlich diesem einzig möglichen Endpunkt des Todes entgegen. Der Blick auf eine praktische Analyse von beispielhaften Werken soll die genannten Aspekte vertieft betrachten und Einsicht in Prozesse und Affekte verschaffen, die ausgelöst werden durch die Vergänglichkeit der Zeit samt ihrer Endlichkeit.

⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2004. S. 19.

⁶¹ Vgl. Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“ In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185 - 193.

III. Werke im fotografischen Langzeitraum

1. The Brown Sisters - Nicholas Nixon seit 1975

„Wir lachen darüber. Aber jeder von uns weiß, dass ich das ernst meine:
Ich werde mit der Serie für immer weitermachen, bis ich nur noch drei von ihnen
fotografiere, nur noch zwei, nur noch eine. Die Frage ist, was passiert, wenn ich
in der Mitte verschwinde. Aber das finden wir dann heraus.“⁶²

Derart ironisch äußert sich Fotograf Nicholas Nixon im Jahr 2010 im Text anlässlich der Ausstellung seines Langzeitprojekts *The Brown Sisters* im New Yorker Museum of Modern Art, welches sicher zu den bekanntesten Werken dieser Art gehört. Der 1947 in Detroit geborene Amerikaner widmete sich in frühen Jahren mit einer 8x10-Inch Kamera vorwiegend Landschaften, die er mit utopischem Realismus in Schwarzweiß von erhöhten Standort in der Stadt aus in Szene setzte.⁶³

Im Jahr 1974 wandte er sich von der Topografie ab und immer mehr der Portraittierung von Menschen zu. Sein Blick ist beeinflusst und bezogen auf die Dinge, die ihn direkt umgeben, wie seine engsten Familienmitglieder. Als Modell seines künstlerischen Schaffens wirkte auch Ehefrau Bebe und bei einem Wochenendbesuch bei ihren Schwestern entstand 1975 das erste Foto der vier Brown Geschwister. Von links nach rechts sind auf diesem Bild Heather, Mimi, Bebe und Laurie zu sehen, damals im Alter von 23, 15, 25 und 21 Jahren. Diese Aufnahme darf zwar als Grundstein für die spätere Entwicklung des Gesamtwerkes gesehen werden, keineswegs war zu diesem Zeitpunkt aber der konzeptuelle Gedanke bei Nicholas Nixon geboren. Dieser entstand durch einen Zufall ein Jahr später als die Familie anlässlich des College Abschluss von Laurie wieder zusammen kam. Aus einer Laune heraus wurde wieder ein Bild aufgenommen und Nixon beschloss die gleiche Reihenfolge in der Aufstellung der Schwestern zu wählen.⁶⁴ Erst durch die Relation dieser beiden einzelnen Fotos, die unabhängig

⁶² Graff, Bernhard: „Vier Leben in 36 Augenblicken“, Süddeutsche.de,
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/familie-in-bildern-vier-leben-in-augenblicken-1.1663303>,
Zugriff: 20.1.2014

⁶³ Vgl. Weski, Thomas/Emma Dexter (Hg.): *Cruel and Tender. Zärtlich und grausam - Fotografie und das Wirkliche*. Köln: Museum Ludwig/Hatje Cantz Verlag 2003. S. 262.

⁶⁴ Nixon, Nicholas: „The Brown Sisters“, Take Two. Worlds and Views,
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE

voneinander eingebettet in die Vergänglichkeit der Zeit und dem Kurzweil ihrer Augenblicke entstanden sind, war der Beschluss einer konzeptuellen Auslegung für den weiteren Verlauf gesichert. Nicholas Nixon holte sich nachdem ihm die Idee einer Fortführung und damit einer seriellen Auslegung gekommen war, die positive Zustimmung seiner vier Modelle. Schon 1978 wurden die Bilder der ersten Jahre in der Ausstellung *Mirrors and Windows* am MoMA New York gezeigt, welche von John Szarkowski kuratiert wurde.⁶⁵ Dies sollte aber erst der Anfang dieses Werkes sein, welches bis heute unvollendet ist. Hand in Hand mit der Zeit und ihrer Vergänglichkeit ist es einzig und allein der Tod der den konzeptuellen Endpunkt setzen kann. Damit lassen sich Serien wie *The Brown Sisters* ohne weiteres mit dem Aspekt der Fotografie im Sinne einer *Thanatografie* lesen, denn es ist der Tod der sich über die serielle Fortsetzung schon in das allererste Bild als Basis des Work in Progress unweigerlich einschreibt. Die Gedanken des Künstlers im einführenden Zitat zu seinem Werk sind also keinesfalls unbegründet, denn der konzeptuelle Endpunkt ist durch das noch nicht absehbare Verschwinden gekennzeichnet. Dies könnte ein rein körperliches Verschwinden sein, heißt dem Sterben einer der vier Schwestern, wobei Nixon schon im Vorhinein festlegt, dass die Serie auch mit dem Verlust von einem der Charaktere weitergehen wird. Der erwähnte Tod des Fotografen würde wahrscheinlich ein generelles Abreißen der Serie mit sich bringen, insofern es mit Sicherheit niemanden möglich sein wird nach dessen Ableben denselben derart künstlerisch individuellen Stil zu kopieren und damit das Werk weiterlaufen zu lassen. Das Gesamtwerk von Nicholas Nixon ist gekennzeichnet von seiner Fähigkeit Einzelpersonen und gesellschaftliche Gruppen in flüchtigen Momenten der Zeit in ungewöhnlicher Präzision, Klarheit und Detailgenauigkeit festzuhalten.

Diese fotografischen Dokumentationen üben gerade über diese Elemente eine starke emotionale Wirkung aus. Verstärkt wird dies ohne Zweifel gerade was dieses besondere Werk betrifft über das Wissen des Rezipienten, dass hier vier Leben mitverfolgt werden. Über die Beobachtung des Lebens und des Alterns der vier Schwestern wird eine Beschäftigung mit der eigenen Vergänglichkeit angesprochen. Darüber ergibt sich eine große Faszination, die von zahlreichen Fragen und möglichen Annahmen

[%3A4315&page_number=4&template_id=1&sort_order=1](#), Zugriff: 27.1.2014

⁶⁵ Vgl. Weski, Thomas/Emma Dexter (Hg.): *Cruel and Tender: Zärtlich und grausam - Fotografie und das Wirkliche*. Köln: Museum Ludwig/Hatje Cantz Verlag 2003. S. 262.

gekennzeichnet ist. Einiges davon, wie die rein von künstlerischem und auch analytischem Interesse geprägte Frage nach dem möglichen Ende der Serie kann nur die Vergänglichkeit der Zeit beantworten. Dem Betrachter bleiben auch die Geschichten verborgen, die das Leben den vier Schwestern schreibt und trotzdem sind alle Höhen und Tiefen, alle freudigen und traurigen Ereignisse in den vorhandenen eingefrorenen Momenten, die sich unserer Beobachtung aussetzen, eingeschrieben. Über den hier gewählten analytischen Schlüssel der Narration stellt sich also rein die Frage nach den vorhandenen Gesichtspunkten an erzählter Zeit und deren Bezug zu den handelnden Subjekten. Als Modelle in der Zeit verwendet Nixon enge Familienmitglieder und sichert damit die Verfügbarkeit über diesen langen Zeitraum, der sich ja über gleichsam fünf ganze Leben erstreckt. In seinem Subjektstatus ist der Fotograf als unsichtbarer Teil in der Gesamtheit des Werkes zu begreifen. Im Sinne der Objektivität eröffnet sich die Frage in welcher Form dieses Subjekt in seiner Rolle als Produzent Einfluss auf die Repräsentation und damit auf mögliche Anknüpfungspunkte in der Rezeption nimmt. Über die fast zufällige Entstehung der ersten beiden Bilder legt er das Konzept als ein Bild pro Jahr umfassend fest, welches alle vier Geschwister zu zeigen hat, insofern sie noch am Leben sind. Erst die erfolgreiche Fortführung dieses Vorhabens über Jahrzehnte hat sicherlich diese Reflexion in Gang gesetzt, die den Künstler selbst nach dem möglichen Endpunkt und dem eigenen Verschwinden fragen lässt, wie im Eingangszitat beschrieben. Ein gewichtiger Parameter hinsichtlich der Entstehung der Idee und des konzeptuellen Erfolges ist sicherlich die Wahl der immer gleichen Aufstellung der vier Modelle. Damit lassen sich in der Betrachtung leicht Vergleichs- und Anknüpfungspunkte an die einzelnen Charaktere finden. Was den subjektiven formalen Stil der Fotografien betrifft wählt Nicholas Nixon durchgängig die Großbildkamera mit einem Schwarz-Weiß-Film. Die 8x10-Inch Kamera eröffnet eine charakteristische Präzision und Subtilität besonders was die Hauttöne betrifft und attestiert samt dem spezifischen Ausdruck dem Werk dieses Künstlers große Gewandtheit und Natürlichkeit in der Darstellung von unterschiedlichen Menschen.⁶⁶ Nixon selbst erklärt, dass er sich bei jedem einzelnen Teil der Serie Mühe gibt sie formal so interessant wie möglich zu gestalten. Als einen seiner klaren visuellen Tricks

⁶⁶ Vgl. Weski, Thomas/Emma Dexter (Hg.): *Cruel and Tender: Zärtlich und grausam - Fotografie und das Wirkliche*. Köln: Museum Ludwig/Hatje Cantz Verlag 2003. S. 262.

nennt er die Wahl des offenen Himmels als Hintergrund, da sich dabei ein Spiel mit den Umrissen der Köpfe ergibt und der Fokus auf die Intervalle zwischen den einzelnen Charakteren gezogen wird.⁶⁷ Die freie Natur als Raum der Entstehung der Fotografien lässt einerseits eine gewisse Weite mit sich schwingen und andererseits ein Naheverhältnis zum Leben und seinen natürlichen Veränderungen vermuten. Dieser Rahmen könnte nicht besonderer und passender sein, um das Dasein der vier Schwestern in Szene zu setzen. Der vom Künstler angesprochene Blick auf Intervalle kann nicht nur rein körperlicher Art interpretiert werden. Als Zusammenklang von zwei individuellen Frequenzen ergeben sich in den Intervallen verschiedene Farben an emotionaler Nähe und Distanz der einzelnen Charaktere, wie es ganz besonders in der Gesamtschau des Werkes deutlich sichtbar wird. Einzig und allein ein Stativ auf Augenhöhe funktioniert noch als Fixpunkt im Prozess der Produktion, alles andere unterliegt natürlicher und unaufhaltsamer Bewegung. Fragmente wie Ausschnitt, Rahmen, Hintergrund und Beleuchtung ändern sich genauso, wie Kleidung, Frisuren, Gesichtsausdruck und Haltung der Modelle.⁶⁸ Dabei räumt Nixon ihnen durchaus Mitspracherecht ein was die endgültige Repräsentation des Jahresbildes betrifft. Seit den Anfängen in den 70er Jahren entstehen bis heute an die Dutzend verschiedene Bilder der vier Schwestern in jedem Jahr. In ihrer Rolle als Modelle in der Zeit und sicherlich auch über ihre familiäre Verbundenheit wird gemeinsam darüber diskutiert was Gefallen findet und was nicht. Die letztliche Entscheidung, welches Bild für das betreffende Jahr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird behält sich der Fotograf allerdings selbst vor. In dieser Phase des Findungsprozesses versucht er so offen wie möglich für diese Meinungen zu sein, denn er schätzt die Gedanken seiner Modelle bezüglich seiner Arbeit.⁶⁹ Trotzdem ist es einzig und allein die Künstlerpersönlichkeit selbst, die den überbegrifflichen Bogen des Gesamtwerkes spannt und damit bewusst den Blick darauf von außen steuert. Im Jahr 2015 wird das Werk *The Brown Sisters* bereits 40 Teile umfassen und sich damit einen monumentalen Status sichern. Bisher

⁶⁷ Nixon, Nicholas: „The Brown Sisters“, Take Two. Worlds and Views, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4315&page_number=4&template_id=1&sort_order=1, Zugriff: 27.1.2014

⁶⁸ Vgl. Weski, Thomas/Emma Dexter (Hg.): *Cruel and Tender: Zärtlich und grausam - Fotografie und das Wirkliche*. Köln: Museum Ludwig/Hatje Cantz Verlag 2003. S. 262.

⁶⁹ Nixon, Nicholas: „The Brown Sisters“, Take Two. Worlds and Views, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4315&page_number=4&template_id=1&sort_order=1, Zugriff: 27.1.2014

sind 37 Fragmente veröffentlicht und über neue Kanäle wie dem Internet als Gesamtschau abrufbar.⁷⁰ Innerhalb dieser Parameter der konzeptuellen Rahmensetzung zeigt Nicholas Nixon gleichermaßen eine stringente Untersuchung zur Portraittierung von Menschen, wie zur Vergänglichkeit der Zeit. Das Werk in seiner seriellen Gesamtheit betrachtet, wie es der Idee der Langzeitraumfotografie innewohnt, zeigt nicht nur Änderungen in vielen einzelnen nicht absehbaren Faktoren, sondern vor allem das zunehmende Altern der Modelle in der Zeit und die Entwicklung ihres Auftretens. Als Erzählung subjektiv erlebter Zeiterfahrung liegen die Wurzeln dieses Werkes in den Anfängen der Fotografie, die vom Wunsch nach Bildern der eigenen Familie geprägt waren. Diese ursächliche Frage nach Vergegenwärtigung und Erinnerung wird über die konsequente Herangehensweise des Künstlers greifbar und betrachtbar gemacht. Nixon zeigt in *The Brown Sisters* ein bewegendes Zeugnis der Dynamiken und Komplexität von menschlichen Beziehungen.⁷¹

Im Sinne einer Analyse über die Ebene der Narration ergeben sich multiple Möglichkeiten und Facetten der Wahrnehmung an erzählter Zeit. Während das einzelne Bild für sich allein als geschlossenes System an Repräsentationen fungiert, kann es mit jedem beliebigen anderen Teil der Serie in Kontext und Vergleich gesetzt werden. Auch die Wahl des Gesichtspunktes der Aufschlüsselung ist schon abgesehen von der rein formal ästhetischen Ebene von zahlreich möglichen Ansatzpunkten geprägt. Auffällig am gewählten Beispiel ist das Bezugssystem der einzelnen Charaktere untereinander verbunden mit dem übergeordneten Subjektstatus des Fotografen als Autor dieser Geschichte. Die Bilder sind geprägt vom Spiel mit der Nähe und der Distanz zwischen den vier Modellen. Es sind diese Intervalle, die eine ganz feine Zeichnung der emotionalen Wirkungen zeigen. Die Schwestern berühren und umarmen sich, stehen im Hintergrund oder als einzelne Person im Zentrum, sie wenden sich gegenseitig den Rücken zu oder erweisen sich als ein gemeinsames Ganzes, um nur einige visuelle Auslegungen aufzuzeigen. So vielfältig wie die Repräsentationen hier sind so tiefschichtig wird das Publikum in seinen eigenen Emotionen angesprochen.

⁷⁰ Sweet, Laura: „37 Years Of The Brown Sisters. Four Sisters Photographed Annually From 1975 - 2012“, if it's hip, it's here, <http://ifitshipitshere.blogspot.co.at/2013/08/37-years-of-brown-sisters-four-sisters.html>, Zugriff: 28.1.2014

⁷¹ N. N.: „Nicholas Nixon: The Brown Sisters“, National Gallery of Art Washington, <http://www.nga.gov/exhibitions/nixoninfo.shtm>, Zugriff: 28.1.2014

2. Spuren der Macht - Herlinde Koelbl seit 1991

„Oder die junge Politikerin, gerade erst in die Partei eingetreten, aber schon auf das große Politikparkett geschoben; sie blickt noch scheu von unten in die Kamera, ihr Körper drückt dieses Ausgesetzt sein, der Öffentlichkeit Preisgegebene aus. Nach bestandener Ministerinnenprüfung schaut die Frau selbstbewusst, das Kinn nach oben, den Körper gestrafft, ins Objektiv.“⁷²

So beschreibt die deutsche Künstlerin Herlinde Koelbl die Entwicklung eines ihrer ausgewählten Modelle in ihrem Langzeitprojekt *Spuren der Macht*, welches 1991 seinen Anfang nimmt und schon im Vorhinein klar festgelegten konzeptuellen Richtlinien untersteht. Dabei ist die angesprochene junge Politikerin keine Geringere als Angela Merkel, die heutzutage, also über zwei Jahrzehnte später, zu den weltweit wohl mächtigsten Frauen gehört und eine der einflussreichsten Figuren auf dem diplomatischen Parkett des neuen Europas darstellt. Herlinde Koelbl ist 1939 in Lindau geboren und begann 1975 als Autodidaktin zu fotografieren. Sie arbeitete am Beginn ihres Schaffens vor allem für zahlreiche namhafte Illustrierte als Bildreporterin. Ihre fotojournalistische Arbeit ließ sie in zahlreiche Länder reisen, wobei sie bei dieser Gelegenheit ganze Reportagen zu bestimmten Themenstellungen erarbeitete.⁷³ Der künstlerische Blickwinkel des Werkes liegt bei Koelbl verstärkt auf dem Mensch selbst und die Umstände seines Lebens. In dieser von großem humanistischem Interesse geprägten Herangehensweise sind die Räume in denen sich der Mensch als Individuum bewegt genauso von Interesse, wie das Aufzeigen menschlicher Verhaltensweisen und das Festhalten von Veränderungen durch die Einwirkung des Lebens von außen. Das umfassendste und für die Künstlerin selbst wichtigste Projekt sind die jüdischen Portraits aus dem Jahr 1989. Dafür spürte sie bedeutende jüdische Persönlichkeiten und Überlebende des Holocaust auf der ganzen Welt auf. Darüber hinaus ist diese Serie auch eine intensive Beschäftigung mit dem Schaffen der gezeigten Charaktere. Mit dieser und zahlreichen weiteren Veröffentlichungen konnte sich Herlinde Koelbl seit Ende der

⁷² Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Kneesebeck 1999. S. 7.

⁷³ Vgl. Mißelbeck, Reinhold: *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1996. S. 356.

1980er Jahren als eine der meist diskutierten deutschen Fotografinnen positionieren. In der Regel sind es groß angelegte Zyklen, die systematisch entworfen und beharrlich verfolgt werden. Dabei scheut Koelbl sich auch nicht in der Gesellschaft tabuisierte Themen aufzuarbeiten und dieser damit einen polarisierenden Spiegel in Form künstlerischer Aufarbeitung vorzuhalten. Oft sind es nicht nur die Bildebenen über die gewisse Themenstellungen aufgeschlüsselt werden. Koelbl selbst nennt neben der Fotografie auch Video, Installation und vor allem Text als ihre Stilmittel und empfindet sich selbst über diese Kanäle als Ethnologin, Soziologin und Philosophin.⁷⁴ Ein gewichtiger Aspekt ihres Gesamtschaffens ist der journalistische Hintergrund, der neben dem reinen Fokus auf die Erstellung von Bildportraits ergänzt in Form von Interviews eine noch umfassendere Darstellungskraft des Gezeigten ermöglicht. Herlinde Koelbl baut im Gespräch ein intensives Vertrauensverhältnis zu ihren Modellen auf und eröffnet ihnen so auch einen gewissen Rahmen in der Reflexion des eigenen Selbst. Alle rund um den reinen Akt der Fotografie entstandenen Gespräche sind protokolliert und ergänzen gleichsam die reine Repräsentation der Bilder.

Das für die hier getätigten Überlegungen als Beispiel herangezogene Werk *Spuren der Macht* zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es im doppelten Sinn von der Vergänglichkeit der Zeit und den ihr innewohnenden unvorhersehbaren Entwicklungen profitiert. Zahlreiche Fragestellungen rund um das Thema Macht und ihr Einfluss auf deren subjektive Träger haben Koelbl dazu veranlasst ab 1991 fünfzehn Menschen acht Jahre lang in einzelnen jährlichen Treffen mit Fotokamera, Tonbandgerät und Videokamera zu dokumentieren. Kriterien für die Auswahl als Gesprächspartner und Modell war, dass die Personen vor kurzem ein hohes Amt oder eine führende Position übernommen hatten und der voraussichtliche Beginn einer erfolgreichen Karriere gelegt war.⁷⁵ Zu den drei bekanntesten Portraitarbeiten in *Spuren der Macht* zählen hervorgehend aus dieser konzeptuellen Auslegung neben Angela Merkel, Gerhard Schröder und Joschka Fischer. Dabei verlangte die Künstlerin den Modellen im Jahresrhythmus mehr ab als die rein übliche Routine an beruflichen Terminen. Bei den gemeinsamen Sitzungen von Herlinde Koelbl mit dem jeweiligen exponierten

⁷⁴ Vgl. Bernhardt, Anna: „Fotografie als Spiegel der Gesellschaft“, art. Das Kunstmagazin, http://www.art-magazin.de/fotografie/54659/herlinde_koelbl_interview, Zugriff: 29.1.2014

⁷⁵ Vgl. Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Kneesebeck 1999. S. 7.

Entscheidungsträger sollte neben dem Gespräch genügend Zeit für den rein fotografischen Akt bleiben und gleichzeitig auch Raum für Reflexion entstehen. Ehrlichkeit und Authentizität zu suchen und zu erzeugen sind die erklärten Ziele der Künstlerin in der Vorgangsweise.⁷⁶ Dabei geht sie in einer geradezu wissenschaftlichen Haltung vor, indem sie sachlich und objektiv die jeweiligen Veränderungen registriert, die das hohe Amt samt seiner Macht auf die gezeigten Individuen ausübt. Kein Lachen ist es, was gesucht wird, sondern der offene ruhige Blick in die Kamera vor einem weißen neutralen Hintergrund. Herlinde Koelbl eröffnet in der Rezeption und Analyse zwei Ebenen an narrativer Struktur. Einerseits die pure Körperlichkeit der Charaktere, in der sich nicht nur die Vergänglichkeit der Zeit und der pure Alterungsprozess manifestiert, sondern auch die schon buchstäblich in der Überbegrifflichkeit des Titels verankerten Spuren der Macht. Andererseits liefert der begleitende Text hervorgehend aus den persönlichen Gesprächen vertiefte wertvolle Informationen ergänzend zu eben dieser Darstellung der reinen Physis. Die gezeigte Bildebene besteht immer aus einer Portraitierung des Gesichtes in Nahaufnahme samt einer zweiten Aufnahme in der Art einer Halbtotale, welche mehr auf die gesamte Erscheinung des Körpers im Stehen oder Sitzen fokussiert. Die Bilder von Joschka Fischer zeigt beispielsweise eine auffallende Veränderung der Äußerlichkeit.⁷⁷ Im ersten Teil seiner Portraitserie aus dem Jahr 1991, welche Herlinde Koelbl im Gesamten auf ihrer eigenen Website in nur vier Abschnitten präsentiert, sieht man einen etwas pummeligen Fischer, der zu dieser Zeit das Amt des deutschen Umweltministers und Staatsministers für Bundesangelegenheiten inne hatte. Der Kopf in der Nahaufnahme ist leicht nach links geneigt, der Blick zwar entschlossen, aber durchaus sanft. Im nächsten Bild aus dem Jahr 1995 ist der formale Aufbau nahezu ident. Der Politiker scheint nur vier Jahre später sichtlich gealtert zu sein und hat noch mehr an Körperumfang zugelegt. Die Aufnahme des gesamten Körpers aus dem Jahr 1991 zeigt einen entspannten Joschka Fischer, der sich auf der rechten Armlehne aufstützt und die Hände übereinander legt. Die Inszenierung im Bild des Jahres 1995 ist gänzlich anders. Der Körper ist zurückgelehnt und der Anzug weit geöffnet, sodass der Fokus des Blickes sich unweigerlich auf den Bauch

⁷⁶ Vgl. Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Kneesebeck 1999. S. 7.

⁷⁷ Koelbl, Herlinde: „Works. Politiker. Joschka Fischer“, <http://www.herlindekoelbl.de/politicians.php?id=3>, Zugriff: 30.1.2014

bezieht. Es scheint so als würde dieser regelrecht dem Betrachter präsentiert werden. Dies ist beachtlich angesichts der nächsten beiden Fotos aus dem Jahr 1996 und 1998. Nur ein Jahr später hat der Politiker eine auffallende Wandlung durchlaufen. Die Haare sind grau geworden und die Frisur hat sich etwas verändert, während er deutlich an Gewicht verloren hat. 1998 zeigt Herlinde Koelbl einen nun durchaus staatsmännisch wirkenden und selbstbewussten Joschka Fischer. Setzt man dieses Portrait in Bezug zum ersten Bild aus dem Jahr 1991 muss man feststellen, dass man diese Person nicht als ein und dieselbe identifiziert hätte. Derart gravierende Veränderungen offenzulegen wird in Konzepten der Langzeitraumfotografie möglich und bezeichnet auch deren Faszination. Was die Herangehensweise dieser Künstlerin betrifft können über die Information aus den dazugehörigen Gesprächen auch Rückschlüsse auf den Grund der Verwandlung gezogen werden. Wir erfahren, dass Joschka Fischer in dieser Zeit eine sehr schmerzvolle Trennung von seiner damaligen Frau Claudia Roth erlebt hat, was durchaus eine Neuerfindung des eigenen Auftretens erklären kann. Erst diese von außen angestoßene Krise hat eine Chance zur Veränderung eröffnet. Mit dem Ende dieser Beziehung ordnete er sein Leben neu mit der Erkenntnis und der Entlarvung des jahrelangen Ausbeutungsverhältnisses, das er nicht zuletzt ausgelöst durch seine politischen Tätigkeiten geführt hatte.⁷⁸ Diese Informationen privater Natur wären uns nur von der reinen Betrachtung der Bilder ausgehend verborgen geblieben.

Durch ihr journalistisches Interesse eröffnet Koelbl diese ergänzende Ebene und ermöglicht so einen noch intensiveren Zugang zu dem jeweiligen Modell als ein von Erfahrungen geprägtes Individuum. Die Spuren der Macht werden durchaus sichtbar und die gezeigten Modelle zahlen ihren Preis dafür im möglichen Verlust an Spontaneität, Offenheit, Unbefangenheit, Eigenständigkeit, Privatleben oder Menschlichkeit. Mit der Übernahme eines öffentlichen hohen Amtes werden sie nahezu zu gläsernen Menschen an deren Verletzungen die gesamte Gesellschaft teilnimmt. So sieht das auch Angela Merkel, deren Teilnahme am Langzeitraumprojekt von Herlinde Koelbl sicher im späteren Verlauf zu verstärkter Aufmerksamkeit beigetragen hat. Diese Bilder zeigen die Entwicklung einer noch etwas scheuen, aber sicherlich äußerst

⁷⁸ Vgl. Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Kneesebeck 1999. S. 8.

ambitionierten Jungpolitikerin zur zweifellos mächtigsten Frau der Welt.⁷⁹ Das ist ein herausragender Erfolg für die ursprüngliche konzeptuelle Auslegung von Herlinde Koelbl, der in diesem Ausmaß sicherlich nicht absehbar war, insofern das politische und wirtschaftliche Weltgeschehen dieses Zeitraumes seines dazu beigetragen hat. Deutlich erkennbar ist dies am Umstand, dass die Künstlerin trotz der sonst sehr konsequenten Verfolgung ihrer Ansätze die Rahmenbedingungen erweitert. Während in der Planung ursprünglich eine Spanne von acht Jahren (1991 bis 1998) für das Projekt vorgesehen war, existieren angepasst an den Lauf der Zeit darüber hinaus Bilder. In der Präsentation auf der Homepage der Künstlerin nimmt nur die Portraitserie von Joschka Fischer 1998 ihr Ende. Von Gerhard Schröder kann man zusätzliche spätere Aufnahmen aus dem Jahr 2005 und 2006 betrachten und auch Angela Merkel wird noch einmal im Jahr 2006 dokumentiert, als sie gerade die Spitze des weltpolitischen Geschehens als zentrale Figur erreicht hatte.⁸⁰ In diesem Sinn kann man das Werk *Spuren der Macht* niemals als abgeschlossen betrachten, denn trotz seiner ursprünglichen Begrenztheit ist eine Wiederaufnahme oder Fortführung je nach Bedarf jederzeit möglich, insofern die gezeigten Charaktere noch am Leben sind. Was eine Analyse auf der narrativen Ebene betrifft, liefert Koelbl mit den jährlichen Interviews zu den Fotos unerschöpflich viele Ansatzpunkte und Interpretationsmöglichkeiten. In der Rezeption wird es so möglich etwas über das Innenleben der Modelle in der Zeit zu erfahren. Deutlich wird dies über ein Zitat von Angela Merkel aus einem Gespräch im November 1998. Auf die Frage, ob sie das Gefühl hätte weiter gekommen zu sein, als sie sich es selbst jemals zugetraut hätte, meint sie: „Ja, abenteuerlich weit. Inzwischen kann ich mich sogar im Fernsehen ansehen, was ein gewaltiger Fortschritt ist. Am Anfang konnte ich das überhaupt nicht. Ich fand es einfach komisch, da zu sein, wo die ganzen Berühmten sind.“⁸¹ Dass sie nur wenige Jahre später zu den einflussreichsten Menschen der Welt gehören wird, war da noch nicht absehbar. Genau davon liefert uns Herlinde Koelbl ein umfassendes und faszinierendes Dokument und erreicht damit breite populärkulturelle Aufmerksamkeit.

⁷⁹ Schmid, Thomas (Hg.): „Angela Merkel bleibt die mächtigste Frau der Welt“, Die Welt (Axel Springer AG), <http://www.welt.de/politik/deutschland/article116427584/Angela-Merkel-bleibt-die-maechtigste-Frau-der-Welt.html>, Zugriff: 5.2.2014

⁸⁰ Vgl. Koelbl, Herlinde: „Works. Politiker“, <http://www.herlindekoelbl.de/politicians.php?id=3>, Zugriff: 6.2.2014

⁸¹ Vgl. Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Kneesebeck 1999. S. 61.

3. Everyday - Noah Kalina seit 2000

Das Projekt war zuerst grundsätzlich ein Geheimnis. In den ersten paar Jahren wussten nur eine Handvoll Leute, dass ich es überhaupt mache. (...) Als ich das Video hochgeladen habe, dachte ich nur wenige würden es anschauen. Wie es dann Millionen wurden war ich sehr überrascht. Ich bin es immer noch. Es hat sicherlich jede Erwartung die ich hatte bei weitem übertroffen.⁸²

Während das Werk *Brown Sisters* von Nicholas Nixon ursprünglich nur einem kleinen interessierten Rezipientenkreis vorbehalten war und Herlinde Koelbl mit *Spuren der Macht* über die unvorhersehbaren Karrieren ihrer Modelle schon etwas mehr an breiter Aufmerksamkeit gewinnen konnte, fungiert Noah Kalina mit *Everyday* als Vertreter der aktuellen Generation samt ihrem spezifischen medialen Verhalten. Über das Dispositiv des Web 2.0 katapultiert er sich selbst zu einem unerwarteten Erfolg, der einerseits langzeitraumfotografischen Projekten den Weg zur Populärkultur ebnet und andererseits die in ihrer Serialität verankerte enge Verbindung zum Film aufzeigt. Im Jahr 2000 beginnt der amerikanische Fotograf damals im Alter von 19 Jahren jeden Tag ein Bild von sich selbst aufzunehmen. Die Kontinuität seiner Vorgehensweise ist erstaunlich, denn seit jenem 11. Jänner vor über 14 Jahren hat Noah Kalina nur einige wenige Leerstellen produziert.⁸³ Seit Jahren zeigt er eine hohe Konsequenz in der Durchführung seines Konzepts und wird damit dem Namen seines Projekts gerecht. Nach sechs Jahren entschließt sich Kalina zu einem gleichsam logischen wie entscheidenden Schritt. Er reiht alle bis zu diesem Tag entstandenen 2356 Bilder hintereinander und lässt daraus einen Kurzfilm mit einer Länge von 5 Minuten und 46 Sekunden entstehen, der sein Leben und sein Altern im Zeitraffer zeigt. Am 27. August 2006 lädt er das Video unter dem Titel „Noah takes a photo of himself every day for 6 years“ auf die damals relativ neue Plattform YouTube hoch und wird damit zu einer viralen Sensation, die mit Stand Februar 2014 über 25 Millionen Mal angeklickt wurde.⁸⁴ Der junge Künstler trifft wie

⁸² N. N.: „Noah Kalina“, Bak Magazine/International visual arts e-magazine, <http://www.bakmagazine.com/interviews/16/noah-kalina>, Zugriff: 6.2.2014

⁸³ Vgl. Kalina, Noah: „Everyday“, <http://everyday.noahkalina.com>, Zugriff: 17.2.2014

⁸⁴ Kalina, Noah: „Noah takes a photo of himself every day for 6 years“, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>, Zugriff: 19. 2.2014

im Zitat oben angedeutet auch für ihn selbst völlig unerwartet den Nerv der Zeit. Webportale wie YouTube, Facebook oder MySpace lassen eine sonst anonyme Masse zu Wort kommen und ermöglichen als basisdemokratische Unternehmen den Kreativsten die Chance über einen Seiteneinstieg ihre Karriere zu starten.⁸⁵ Der Exhibitionismus des eigenen Selbst spielt dabei generell eine große Rolle und wird geschickt genutzt, um das Publikum für sich zu gewinnen. Darüber hinaus kann sogar dieser Exhibitionismus an sich als Kunstprojekt verstanden werden, das auf offensive Weise die Gefahr des gläsernen Menschen veranschaulicht.⁸⁶ Derart vielfältig wie die Möglichkeiten innerhalb dieser Gegebenheiten sind, so massenhaft wird dieser Markt der Aufmerksamkeit mit Veröffentlichungen überschwemmt. Schlagworte wie Authentizität werden zu bestimmenden Gradmessern des Erfolgs. Schon allein das Wahrgenommen werden reicht zur Legitimation der Wahrheit. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen scheint Noah Kalina mehr oder minder bewusst alles richtig gemacht zu haben. Nirgends lässt sich Erfolg leichter richtiggehend ablesen als in der Aufmerksamkeitsökonomie des Internets. Mit einer derart großen Anzahl an Views in kürzester Zeit ist ihm jenes Schicksal verwehrt geblieben, welches die meisten ambitionierten Selbstinszenierungen trifft: sie versickern ungelesen, unkommentiert und unbemerkt in den Tiefen des massenhaften Datenstroms. Es ist nicht zwingend rein die originelle Idee, die in dieser Konstruktion an digitaler Vermarktung den sicheren Weg zum Durchbruch ebnet. Es ist die Vernetzung und Weitergabe, die jene Präsenz erst zur Gänze als qualitativ markiert und zwar nach den neuen Regeln die sich die Masse über die Quantität selbst geschaffen hat.⁸⁷ Das Video von Kalina hat gleich in mehreren Ebenen den Anspruch der User erfüllt. Einerseits präsentiert er sein vermeintlich wahres Ich und gibt Einblick in sein Leben und sein Altern über einen derart langen Zeitraum, sodass ein Hinschauen im Sinne eines klaren Voyeurismus durchaus legitimiert wird. Andererseits eröffnet er damit wiederum im Rezipienten selbst die Sehnsucht nach dem Festhalten der Zeit und der Dokumentation der eigenen Vergänglichkeit. Bestimmend für die Zielrichtung der hier getätigten Überlegungen ist allerdings, dass sich Kalina als das Gesicht langzeitraumfotografischer Projekte präsentiert und damit für dieses Genre

⁸⁵ Vgl. Simanovski, Roberto: *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur - Kunst - Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008. S. 61.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 57.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 65.

den Sprung in die massenkulturelle Dimension schafft. Einhergehend mit einem vollzogenen Paradigmenwechsel, der es dem Betrachter ermöglicht selbst zum Produzenten zu werden, gilt Kalina als Projektionsfläche eines einfachen Prinzips, welches jedes Individuum mit der nötigen Konsequenz einfach nachahmen und umsetzen kann. Als Synonym für diese neue Art der Amateurkultur im Web 2.0 gilt der Begriff *Prosumer* als bezeichnend, denn er vereint die ursprünglich voneinander getrennten Positionen des Verbrauchers und des Herstellers in einer Person.⁸⁸ Die Inhalte die verwendet werden, könnten gleichzeitig wieder produziert und modifiziert werden. Somit hat „Noah takes a photo of himself every day for 6 years“ zahlreiche Nachahmer gefunden, die entweder sich selbst, ihre Kinder oder generell mit der Vergänglichkeit der Zeit verbundene Themen dokumentieren. Wirft man allerdings einen näheren analytischen Blick auf das Werk von Noah Kalina zeigt sich abgesehen von der Quantität an Aufmerksamkeit durchaus ein hoher Grad an Qualität. Rein formal gesehen gelingt es ihm über einen hohen Grad an Statik sein Gesicht betreffend hier den Fokus zu legen und die Welt rundherum als bewegte Veränderbarkeit in vielen Facetten darzustellen. Der Blick bleibt über all die Jahre hinweg in demselben emotionslosen Ausdruck und auch die Position wird konsequent von der Bildmitte ausgehend leicht nach rechts verschoben gehalten. Damit eröffnet Kalina einen äußerst intensiven Bezugspunkt der Betrachtung bezüglich der Tiefe des Raumes. Fast erscheint es so als würde das *Modell in der Zeit* als unveränderlicher Fixpunkt fungieren, während sich die Welt rundherum verändert. Ersichtlich wird das an Komponenten wie Licht, Kleidung und eben die Inszenierung des Raums. Mit Fortschreiten des Projektes wird klar ersichtlich, dass der Künstler selbst mit diesen Elementen zu spielen beginnt und darin auch selbstreferentiell auf seine Arbeit verweist. Insbesondere die Räumlichkeiten werden geschickt in fast minimalistischer Genauigkeit gewählt und perspektivisch wortwörtlich in Szene gerückt. Direkt erkenntlich wird diese Absicht sobald die bisher entstandenen Bilder innerhalb dieses Konzepts wiederum im Hintergrund zu sehen sind. Auch wenn sich Kalina als portraitiertes Modell rein äußerlich nur wenig verändert, so ist das Einwirken seines eigenen Tuns in diesem Prozess des Work in Progress per se reflexiv eingebunden und schlägt sich in seiner Ausarbeitung nieder. Der Raum ist hier

⁸⁸ Vgl. Reichert, Ramón: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: transcript 2008. S. 12f.

nicht nur als Ort der reinen Handlungen zu begreifen oder einer bloßen Beschreibung des Hintergrunds, sondern kann wie von Juri Lotmann ausgeführt durchaus als künstlerischer Raum spezifiziert werden.⁸⁹ Damit ist das ganze räumliche Kontinuum des Textes gemeint, in dem die Welt des fotografischen Objekts oder hier Subjekts eingebunden ist, das über die Ausgestaltung eines bestimmten Topos an Gestalt gewinnt. Noah Kalina macht sich diesen künstlerischen Raum detailliert zu Nutze, indem er sich unter anderem in verschiedenen Umgebungen zeigt, diese mit Requisiten ausgestaltet und verändert, Menschen kurz im Bild aufblitzen und wieder verschwinden lässt. Diese verortete Einflussnahme geschieht immer noch unter Beibehaltung der Authentizität hinsichtlich der Präsentation des Gesamtkunstwerks. In der Rezeption vermittelt der Künstler dem Betrachter das Gefühl als dürfte man ganz nah an seinem wahren Leben teilnehmen. Akribisch wird das Augenmerk von Seiten des Publikums auf eben diese nahezu unscheinbaren Veränderungen gelegt, die jene Beobachtung einer individuellen Lebensgeschichte mit sich bringt. Man glaubt Kalinas private Räume zu erspähen samt den Dingen mit denen er sich umgibt und die Bewegung denen diese Objekte unterliegen. Gezeigt werden auch seine Arbeitsräume samt den Menschen die sich in diesem Umfeld bewegen. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen werden immer wieder neue Perspektiven geschaffen und ausstaffiert. Das vermeintliche innere Befinden der Person selbst, gelesen über seine äußere Erscheinung steht ebenso im Fokus der Beobachtung. Eine mit fortschreitendem Verlauf teils ohne Zweifel bewusste Wahl der Kleidung und Frisur geht einher mit unwillkürlichen Veränderungen an Gesichtsfarbe und Gewicht. Die zu erwartende Dokumentation eines auffälligen Alterungsprozesses bleibt aber über diesen Zeitraum noch aus. Die Gesamterscheinung des präsentierten Videos wird aber von einer weiteren wichtigen Komponente getragen, die hinsichtlich der enormen Resonanz in der Öffentlichkeit sicherlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluss hat. Der 5 Minuten und 45 Sekunden lange Film ist instrumental mit Klaviermusik von Carly Commando unterlegt. Klassifiziert als Filmmusik zielt sie auf die kognitiven und emotionalen Prozesse der Zuschauer ab und regt den Sinn mit Hilfe der gewählten Ästhetik und Gestaltung an.⁹⁰ Der Ton nimmt hier durchaus eine

⁸⁹ Vgl. Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 531.

⁹⁰ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008. 239ff.

zusätzliche narrative Funktion indem er den emotionalen Eindruck der Bilder unterstützt und wie ein Leitmotiv in der Art eines Soundtrack des Lebens funktioniert. Nach dem ersten und unvorhersehbaren Erfolg veröffentlicht Noah Kalina am 4. September 2012 ein weiteres Video und liefert damit die sicherlich mit Spannung erwartete Fortsetzung seines Films des Lebens. „Noah takes a photo of himself every day for 12.5 years“ zeigt noch einmal diese ersten sechs Jahre plus eine Erweiterung im gleich langen Zeitraum.⁹¹ Damit will er wie auch klar am Titel ersichtlich an seinen ersten Upload anschließen. Diese Arbeit betrifft den Zeitraum vom 11. Jänner 2000 bis zum 30. Juni 2012 und umfasst 4514 Einzelfotos. Mit März 2014 kann Noah Kalina mit nahezu 5 Millionen Aufrufen seiner Weiterführung mit einer Länge von 7 Minuten und 47 Sekunden ebenfalls beträchtliche Aufmerksamkeit erzielen. In der Gestaltung selbst lassen sich aber deutliche Unterschiede ablesen, insbesondere was die musikalische Auswahl betrifft. Die Frequenz der gezeigten Bilder wurde deutlich erhöht und die Musik von Majestyy stellt einen gänzlichen Gegenpol zum sanften Pianothema dar. Daraus ergibt sich ein fast verstörender Gesamteindruck, der sich auch darin zeigt, dass in dieser Zeitspanne von über 12 Jahren eine deutliche Veränderung des *Modells in der Zeit*, also den Künstler selbst zu bemerken ist. Nun ist der Alterungsprozess deutlich zu verfolgen und es scheint durchaus kalkuliert zu sein diese rein äußerlichen Veränderungen in derartiger Form zu präsentieren und damit einen völlig konträren Eindruck des Gesamtprojekts zu schaffen. Beispielgebend für die hier vorliegenden Überlegungen markiert *Everyday* von Noah Kalina zwei gewichtige Komponenten, die sich einhergehend mit den Veränderungen und Entwicklungen der medialen Dispositionen unweigerlich ihren Weg bahnen. Auf der einen Seite spannt er den Bogen aus der rein seriellen Produktion von Einzelbildern hin zum Film, der in seiner Grundstruktur ähnliche Elemente ausweist. Er beweist damit auch die populärkulturelle Relevanz von langzeitraumfotografischen Werken, indem Kalina hohe Resonanz in Form von Publikumsreaktion erzielen kann. Die Zahl an Folgeproduktionen ist nahezu grenzenlos und wird wiederum über die Möglichkeiten des Web 2.0 gespeist. Somit fungiert Noah Kalina als Vertreter viral gesteuerter Prozesse gepaart mit den technischen Neuerungen unserer Zeit und unterstreicht die Aktualität der breiten Suche nach Selbstdarstellung.

⁹¹ Kalina, Noah: „Noah takes a photo of himself every day for 12.5 years“, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=iPPzXlMdi7o>, Zugriff: 31.3.2014

IV. Friedl Kubelka vom Gröller und ihre Identitäten

1. Metamorphosen und der Tod des Moments

„Ein Photograph kann im Vergleich zum Maler nur sehr wenige Entscheidungen auf einer Photographie vereinen. Jedoch kann das photographische Medium mit Leichtigkeit verschiedene Abbilder herstellen, die zum Beispiel dicht aufeinanderfolgende Zeitpunkte festhalten. Wie kann man durch einzelne Aufnahmen zufriedengestellt werden, wenn sich die Möglichkeit eines hundertteiligen Portraits bietet?“⁹²

Dieses Zitat von Friedl Kubelka aus dem Jahr 1976 verdeutlicht in klarer Weise ihre intensive Beschäftigung und gedankliche Suche nach den spezifischen Eigenschaften eines Mediums und dem Wunsch dieses in seinen Facetten auszureizen und damit vielschichtig zu halten. Genauso präsentiert sich auch die Persönlichkeit dieser Künstlerin bei weitem nicht nur eindimensional, sondern in enger Verwobenheit mit ihrem Werk als Suche nach dem angemessenen Ausdruck über das gewählte mediale Verfahren. Die in Wien wirkende Fotografin bewegt sich in einem medientheoretisch höchst interessanten Spannungsfeld, denn sie zieht ihre Inspiration unter anderem aus der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei der Renaissance und ist nicht nur über die langjährige Ehe mit Peter Kubelka auch dem Medium des Films eng verbunden. Alle Überlegungen diese Arbeit betreffend sowohl theoretischer als auch praktischer Natur sind gespeist und angetrieben von der komplexen Gedankenwelt und den damit verbundenen Veröffentlichungen Kubelkas. Somit wirkt sie als Quintessenz aller eingangs ausgeführten Überlegungen. Dies betrifft den Status der Fotografie in Verortung auf einer medialen Achse im Verhältnis zur Malerei und zum Film, die Frage nach Objektivität und damit verbunden nach dem Subjekt des eigenen Selbst, weiters wird auch der behandelte Faktor der Zeit und ihrer Vergänglichkeit in ihrer Person abgeglichen und akribisch bearbeitet. Gesamtkonzept und Aufbau dieser wissenschaftlichen Arbeit lassen sich über Friedl Kubelka als Künstlerpersönlichkeit in Wechselwirkung mit ihrem Werk schlüssig nachvollziehen. Grundlegend ist es der

⁹² Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 40.

Mensch und auch das eigene Selbst, welches im Mittelpunkt des Interesses steht. Unter anderem ist der Antrieb zu einer seriellen Herangehensweise an die Fotografie vom Wunsch nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und dem Selbst geprägt, was Friedl Kubelka in späteren Jahren zu einer psychoanalytischen Ausbildung führte, die sie stark beeinflusst und die Betrachtungsweise auf ihre Kunst verändert hat. Ergänzend zu vorhandenen Texten sind die hier verarbeiteten Informationen, die nicht explizit gekennzeichnet sind, aus aufgezeichneten persönlichen Interviewgesprächen zwischen der Autorin und der Künstlerin entnommen, die einen großen Themenkreis betreffen und einen Gesamteindruck der inneren Vorgänge widerspiegeln. Der eingangs gewählte Titel dieses Kapitels ist wiederum mehrschichtig zu verstehen. Metamorphose als Verwandlung ganz in Sinn einer Epik nach Ovid bezeichnet hier einerseits die rein äußerlichen Veränderungen und damit einhergehend auch innerlichen Prozesse, die einem Menschen in der Vergänglichkeit der Zeit widerfahren und sein Erscheinungsbild prägen. Bei Kubelka finden sich hier ganz klare Signale nach außen, durch die Wahl ihres Namens in verwandelten Zustand, was durchaus auch als Kunstgriff gelesen werden darf. Während ausgehend von frühen Jahren der Mädchennamen Bondy durch die Heirat 1978 zum Doppelnamen Kubelka-Bondy wird, veröffentlicht die Künstlerin heute gerne auch als Friedl vom Gröller und gibt damit ein eindeutig zweideutiges Statement der Unabhängigkeit, aber auch der Loyalität ab. Nicht selten wurde die Künstlerin über ihre Ehe mit dem bedeutenden österreichischen Filmemacher, laut eigenem Empfinden als „die vom Kubelka“ bezeichnet. Heute in zweiter Ehe verheiratet persifliert sie diesen Umstand in ihrer Namenswahl. Eng verbunden ist damit aber auch die Metaphorik des Verhältnisses verschiedener Medien untereinander, sowie die Reflexion und spezifische gedankliche Aufarbeitung der jeweiligen Eigenschaften. Während die frühen fotografischen Arbeiten mit ihrem Mädchennamen in Kombination mit dem Nachnamen ihres ersten Ehemannes als „Kubelka-Bondy“ signiert sind, referiert sie bis heute das rein fotografische Schaffen betreffend auf die Signatur „Friedl Kubelka“.⁹³ Davon zu unterscheiden sind die filmischen Werke, die sie bereits 1968 im Alter von 22 Jahren begann und von Mitte der 1970er bis Mitte der 1990er Jahre aussetzte. Seit der Wiederaufnahme dieses künstlerischen Schaffens verbunden mit ihrer

⁹³ Vgl. Schwärzler, Dietmar (Hg.): *Friedl Kubelka vom Gröller. Photography&Film*. Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013. S. 11.

zweiten Heirat mit Georg Gröller im Jahr 2009 werden Filme unter dem Pseudonym „Friedl vom Gröller“ titulierte. Hier findet sich auch ein Verweis auf die Familiengeschichte der Gröllers, denen es mit dem österreichischen Gesetz aus dem Jahr 1919 nicht mehr erlaubt war den Zusatz *von* als Zeichen eines Adelsgeschlechtes zu tragen.⁹⁴ Gleichzeitig verwendet Friedl Kubelka diese ausformulierten Identitäten aber nicht durchgängig, was der Gesamtkonstruktion dessen eine noch komplexere Ebene gibt und als generelle Verweigerung gegenüber sozialen Normen und den Regeln des Kunstmarkts gelesen werden kann. Überhaupt kann das Auflehnen gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Erwartungen als eine der treibenden Kräfte im Werk von Friedl Kubelka interpretiert werden und muss gemäß ihrer Biographie immer vor dem Hintergrund der österreichischen Nachkriegszeit samt ihrer patriarchalen und streng katholisch geprägten Strukturen als Referenzpunkt betrachtet werden.⁹⁵ Innerhalb dieser Rahmenbedingungen sind es zum allergrößten Teil Menschen und ihre Gefühle, die im Mittelpunkt des Interesses der Künstlerin stehen. Dabei scheut sie sich auch nicht davor ungewöhnliche Wege zu gehen oder sogar vor den Kopf zu stoßen. Es sind die inneren Vorgänge eines Subjekts, die an die Oberfläche kommen und dokumentiert werden sollen, insbesondere ablesbar im menschlichen Gesicht. In beiden Medien der Fotografie und des Films liegt der Fokus von Kubelka auf dem Portrait an sich, damit einher geht ein gewisser Hang zum Voyeurismus, der hier seine Ausformungen finden kann.⁹⁶ Berücksichtigt werden muss das besondere Verhältnis der Künstlerin zur Starrheit des Kameraauges, welches sie auch als Vorwand oder Maske bezeichnet. Dies sind aber nur einige wenige Facetten von einem multiplen System über welches sich Ausdruck verschafft wird. Die Kamera wirkt als vertrauter Begleiter, der es ermöglicht seinen Blick auf fremde Menschen zu richten.⁹⁷ Sie fungiert als Eintrittskarte in das Privatleben der abgebildeten Leute. Die Auseinandersetzung und Geschäftigkeit mit dem technischen Gerät ermöglicht Begegnungen, die ansonsten verwehrt geblieben wären. Andererseits kann sie auch als Podest und Symbol aktiver Lebensform

⁹⁴ Vgl. Schwärzler, Dietmar (Hg.): *Friedl Kubelka vom Gröller. Photography&Film*. Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013. S. 11.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 12.

⁹⁶ Vgl. Feßler, Anne Katrin: „Ich will ein Gefühl sehen und wie es entsteht.“ In: *Der Standard* 20.5.2011. S. 27.

⁹⁷ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 73.

aufgefasst werden. Wenn das Leben langweilt, eröffnet die Kamera Wege zu abenteuerlichen Situationen. An gewissen Orten wird sie als Störer wahrgenommen, wie in Damenumkleidekabinen oder Nervenheilanstalten oder als verharmlosendes Detail, Schmuck, Statussymbol oder Notizbuch, wie im Falle eines Touristen. Derart komplex ist die innerliche Herangehensweise an das Arbeitsutensil in den Augen von Friedl Kubelka. Schon im Alter von sechzehn Jahren hat sie sich unbewusst den einen oder anderen Mechanismen des kleinen schwarzen Apparates hingeegeben, um ihre laut eigenem Empfinden trostlose Existenz erträglicher zu machen.⁹⁸ Im weiteren Sinn geht es aber nicht nur um ihr eigenes Schauen, sondern natürlich auch um das Zeigen, was Kubelka durchaus als erotische Aktivität definiert. Damit verlegt sie das Objekt des einzelnen Bildes in die eingangs ausgeführte zweite Ebene. Als handelndes Subjekt der Künstlerpersönlichkeit bezieht sie nach gewisser Einflussnahme in der Produktion mit dem Schritt der Veröffentlichung Stellung und zeigt mit ihrem Werk auch einen Teil ihrer Persönlichkeit. Auf dieser Ebene greift nun der unabhängige heterogene Körper des Publikums mit ein. Daraus zieht Kubelka eine starke Antriebskraft die mühevollen Arbeit bis zur Fertigstellung zu vollenden und nutzt die Situation weiters, um wieder Kontakte zu potenziellen Modellen zu knüpfen, die ihr Interesse erwecken. Das Zusammenspiel beider subjektiver Handlungsebenen, wird bei Kubelka darüber hinaus über ihre ausgesprochene Neugier an psychischen Prozessen und Abläufen genährt. Ähnlich wie im einführend besprochenen Beispielwerk von Herlinde Koelbl, die allerdings aus journalistischer Motivation ergänzend zum reinen Akt Fotografie das Gespräch zu ihren Modellen sucht und damit zusätzliche Informationen und Interpretationsmaterialien liefert, bediente sich Kubelka sogar Kontaktbögen, um die Menschen und ihre Selbsteinschätzung zu erforschen.⁹⁹ Kommerziellen Portraitkunden wurden die angefertigten Bilder vorgelegt mit der Bitte ihren Eindruck über die Aussagekraft ihrer eigenen Fotografie zu verbalisieren. In unterschiedlicher Offenheit und Ehrlichkeit erkannten sich manche entrüstet oder erschrocken unter anderem als unsicher, ängstlich, verbissen oder aggressiv und das immer vor dem auch bereits ausgeführten unbewussten Hintergrund des unerschütterlichen Glaubens an die

⁹⁸ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 73.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 74.

Fotografie als reines Abbild der Wirklichkeit. Im Verlauf mehrerer Jahre und einer Reihe von Portraits mit demselben Modell, war es Kubelka möglich über die Notizen in den Kontaktbögen psychische Vorgänge abzulesen, die sich in Körperhaltung, Kleidung und Gesichtsausdruck vergleichbar und analysierbar darstellten und wiederum zu fruchtbaren Gesprächen führten. Abgesehen vom Rahmen der Produktion und der Repräsentation treten hier die agierenden Subjekte als Schlüsselfiguren der Rezeption in mehrfacher Position auf. Während die Künstlerpersönlichkeit Friedl Kubelka in mehr oder weniger subtiler Weise in die Darstellungskraft der Bilder eingreift, ist es das Modell selbst, welches wiederum in seiner Funktion als Betrachter Konnotationen beschreibt. Anzumerken ist der gravierende Unterschied einer Interpretation des Bildes auf dem eine unbekannte Person zu sehen ist, als mit sich und seinem Selbst auf dem Foto konfrontiert zu sein. Somit lässt sich durchaus der Grad der subjektiven Wahrheit messen und das genannte Abbild der reinen Wirklichkeit kommt gehörig ins Wanken. Kubelka selbst bekennt, dass ein Portrait für sie nur dann Interesse weckt, wenn darin etwas sichtbar ist, was sonst verborgen geblieben wäre. Weiters erachtet sie die Psychoanalyse verbunden mit dem voyeuristischen Blick als maßgeblich, weil darüber keine moralische Bewertung vorgenommen wird.¹⁰⁰ Damit zeichnet sich eine komplette Absage an die Wahrheit des Einzelbildes ab, insbesondere in Kombination mit dem Wunsch innere Vorgänge zu dokumentieren und die Entstehung von Gefühlen an die Oberfläche zu bringen bzw. in ein Medium zu transferieren. Man kann also auch hier von Metamorphosen sprechen, die sich sowohl in der Auffassung des Bildes als Träger der Realität niederschlagen, als auch den Bezug zum eigenen Selbst verstärkt vor allem in der Rezeption neu definieren. Metamorphosen lassen sich auch im gesamten Verhältnis der Künstlerin zu den hier zur Diskussion stehenden Medien heraus lesen. Nach wie vor arbeitet Friedl Kubelka analog in der Dunkelkammer und verwendet mehrere Kameras für ihre Werke. Ihre Bilder sind vorwiegend in Schwarzweiß, was sie damit begründet, dass das Farbsystem der Fotografie, insbesondere von Kodak diktiert, ihr zu begrenzt sei. Zu dieser Erkenntnis sei sie vor allem in der vertieften Beschäftigung mit der Malerei gekommen. Überhaupt setzt sich die Fotografin gerne in Analogie zur bildenden Kunst und spricht gar davon mit Portraitmalerei und Skulpturen

¹⁰⁰ Vgl. Feßler, Anne Katrin: „Ich will ein Gefühl sehen und wie es entsteht.“ In: Der Standard 20.5.2011. S. 27.

zu rivalisieren. Damit setzt sie neue Maßstäbe in der Fotografie, die es ermöglichen ein facettenreiches Abbild eines Modells darzustellen, das eben nicht nur auf diesen Sekundenbruchteil beruht, den ein einzelnes Foto einzufangen im Stande ist. Außerdem markiert die Arbeit von Friedl Kubelka in diesem Sinne einen Umkehrschluss zu den bisherigen medientheoretischen Annahmen zum Verhältnis der Malerei zur Fotografie. Seit 1839 hat man zwei Optionen ein Bild entstehen zu lassen: mit malen oder mit fotografieren.¹⁰¹ In dieser Zeit sah sich die Portraitmalerei stark von der Fotografie verdrängt. Friedl Kubelka hingegen ästhetisiert die Möglichkeiten der Malerei und eifert ihr mit dem Medium Fotografie nach. Aus einer Vielzahl von Fotografien wird nur eine ausgewählt, im gemalten Portrait hingegen sieht sie eine Summe von psychologischen Wahrnehmungen verdichtet und tausende Entscheidungen in einem Bild verankert.¹⁰² Dies gilt auch für Skulpturen, die nach dieser Ansicht nur scheinbar als Objekte ohne Emotion zu definieren sind. Kubelka sieht in den Werken antiker Bildhauer durchaus verschiedene Charaktere und sogar Geschlechtsidentitäten verewigt, die genauso als lebendige Wesen mit Stimmungen aufgefasst werden können.¹⁰³ Damit gibt sich die Künstlerin mit einer einzelnen Fotografie nicht mehr zufrieden, da das Medium der Fotografie die Möglichkeit eröffnet in kurzen Zeitabständen Bilder zu erzeugen. Dem einzelnen Bild wird also kein Vertrauen geschenkt, sondern die Gesamtschau soll als Ganzes verstanden werden. Besondere Erwähnung findet bei Kubelka der französische Fotograf Nadar, der ungeachtet der Tatsache, dass es nur wenige Bemühungen gab den Ablösungsprozess seines Mediums mit der Suche nach den spezifischen Eigenschaften von dem der Malerei voranzutreiben bereits 1886 zum 100. Geburtstag des Chemikers Chevreul 21 Aufnahmen von ihm publizierte, die ihn alle aus demselben Blickwinkel und in derselben Situation zeigten. Damit wird es möglich sich auf ganz subtile und fast verschwindend geringe Veränderungen in Gesicht und Gestik zu konzentrieren.¹⁰⁴ Im herkömmlichen fotografischen Arbeitsprozess wird hingegen aus einer großen Anzahl von Bildern eine Fotografie nach einem Gesichtspunkt ausgewählt und präsentiert. Somit stellt sich diese Vorgangsweise auf eine Ebene mit der Malerei, die auch nur ein

¹⁰¹ Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve Verlag 2002. S. 189.

¹⁰² Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004. S. 10.

¹⁰³ Vgl. Feßler, Anne Katrin: „Ich will ein Gefühl sehen und wie es entsteht.“ In: *Der Standard* 20.5.2011. S. 27.

¹⁰⁴ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 40.

Abbild präsentiert. Allerdings ist die Entstehung eine grundlegend andere, denn ein Portraitmaler konzentriert über viele Stunden an intellektueller und manueller Arbeit die Summe seiner psychologischen Wahrnehmungen in tausenden von einzelnen an sich unabhängigen Entscheidungen in sein Werk. Die gesamte Dichte desselben kann sich somit in der Betrachtung nur nach und nach offenbaren. In der Fotografie hingegen ist der Produzent dahingehend eingeschränkt, somit ergibt sich für Kubelka die logische Konsequenz in der seriellen Herangehensweise an dieses Medium als Spezifikum und gleichsam ungenutzte Sprache mit unendlich großem Wortschatz.¹⁰⁵ Diese grundlegende Ansicht zieht sich durch verschiedenste konzeptuelle Auslegungen hindurch, die hier im weiteren Verlauf noch eingehend betrachtet werden. Unweigerlich erweitert sich damit schon die mediale Achse hin zum Film als Form der bewegten Einzelbilder, wobei sich die hier genannten Analysen unter der gewählten Themenstellung in diesem Rahmen rein auf die Fotografie beschränken können. Allerdings hat sich auch die vorliegende Arbeit einer Metamorphose im medialen Sinn nicht entziehen können und ist damit in eine filmische Betrachtung gemündet, die alle hier genannten Aspekte noch einmal in künstlerischer Aufarbeitung betrachtet. Der wesentliche Schnitt- und Kernpunkt darin ist und bleibt aber der Faktor der Zeit samt seiner Endlichkeit. Das fotografische Bild als ein einzelner festgehaltener Augenblick, der die Zeit durchtrennt und das Davor und Danach abschneidet, sich gleichsam individuell davon loslöst, wirkt für Kubelka quasi als Einschränkung oder Zwang, den sie zu durchbrechen sucht. Diese Tatsache hat Monika Faber die Leiterin vom Wiener „Institut Bonartes für historische Fotografie“ im Vorwort der Werkschau IX von Friedl Kubelka umfassend reflektiert.¹⁰⁶ Das Foto steht als eigenständiger und eingeschlossener Bildraum, der das Umfeld einfach abschneidet. Durch die Wahl des Moments der Aufnahme und des eingenommenen Standpunkts nimmt die Kamera einen Schnitt durch Raum und Zeit vor. Das Vorher und das Nachher bleibt dabei verborgen und kommt nicht zur Darstellung. Die bekanntesten und für diese Arbeit bedeutendsten Werke von Friedl Kubelka bestehen geradezu darauf sich dieser Einmaligkeit des Moments des einzelnen Augenblicks zu entziehen, indem sie mit ständiger Wiederholung arbeiten. Durch die Repetition wird es möglich sich diesem

¹⁰⁵ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 40.

¹⁰⁶ Vgl. Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004. S. 3ff.

Einzelmoment zu entziehen und damit über die Reihung der multiplen Anzahl an einzelnen Bildern eine scheinbar zeitliche Dimension entstehen zu lassen. Die aneinander gereihten Blickpunkte ergeben aber keinen Film im Sinne einer Reportage, die mit Spannungsmomenten verbunden ist, denn die Illusion einer Handlung würde wiederum gegen die Spontanität des fotografischen Moments sprechen. Nicht ein einzelner Ausschnitt, sondern viele Schnitte sind gemeint, die kein Geschehen tragen, sondern Zeit, die in ihrer Vergänglichkeit verfließt. In Übereinkunft der Fotografin mit dem Modell wird ein Rhythmus gewählt, der für beide bis an die äußersten Grenzen der Erträglichkeit reichen kann. Faber arbeitet hier den wissenschaftlichen und analytischen Ansatz, den Kubelka in ihrem künstlerischen Ausdruck verfechtet, präzise heraus. Die unweigerliche Assoziation mit vielen Schnitten durch lebendiges Gewebe lässt eine gewisse Schmerzhaftigkeit verorten. Kubelka wendet damit immer unter dem Hinblick ihrer besonderen Verbindung zur Kamera eine Art wissenschaftliche Distanz zu ihrem Objekt an, das wiederum als menschliches Modell auf beiden bereits ausgeführten Ebenen des Subjekt- und Objektstatus oszilliert. Die Reihenaufnahmen können in ihrer Beständigkeit eines Wiederholungsrhythmus auch als analytische Herangehensweise betrachtet werden.¹⁰⁷ Andererseits zeigt sich durch diese Analogie zum Schmerz eine gewisse Nähe zum Sterben und zur Endgültigkeit des Todes. Im übertragenen Sinn könnte man die Fotografie auch als totes Material betrachten, denn sie zeigt diesen Augenblick, der im gleichen Moment unwiederbringlich vergangen und somit gestorben ist. Bezeichnend an der Arbeit von Friedl Kubelka ist die Strenge des Konzepts, innerhalb dessen Rahmen sie sich aber auch immer wieder die Freiheit nimmt zu variieren oder zu verändern. Aus diesen Konzepten ist die Künstlerpersönlichkeit selbst aber keinesfalls wegzudenken. Im Vergleich zu Ansätzen wie sie zum Beispiel von Valie Export bekannt sind, die in der Auseinandersetzung mit den räumlichen und zeitlichen Möglichkeiten der Kamera so konzipiert sind, dass eine eigenhändige Ausführung der Künstlerin nicht nötig ist, bleibt bei Kubelka die Präsenz gegenüber dem Modell als Teil des Konzepts unabdingbar, was wiederum einhergeht mit ihrem psychoanalytischen Interesse am Mensch. Abgesehen vom Subjektstatus ihrer Modelle hatte Kubelka auch die Gelegenheit diese Vorgehensweise bei reinen Objekten auszuprobieren bzw. auf diese umzulegen. Im Zuge eines Buchprojekts bestand der Auftrag an die Künstlerin

¹⁰⁷ Vgl. Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004. S. 3.

darin Gemeindebauten zu fotografieren. Dafür suchte sie nach Möglichkeiten eine Aufnahmetechnik zu entwickeln, die gleich präzise und distanziert funktionieren kann. Die Idee des Aufnahmerhythmus, der bei Portraits verwendet wird fand somit seine Übersetzung in die Regel der Äquidistanz. Darüber wurden eindeutige Standpunkte vermieden und stattdessen viele Ansichten und Zeitpunkte zu einem Ganzen gefügt. Damit antizipiert Kubelka praktisch die Vorgangsweisen und Credos, die sie sich in ihrer Ausbildung an der „Graphischen Versuchs- und Lehranstalt“ aneignen sollte. Das Bild sollte produktorientiert und spannend sein, leicht zu entschlüsseln in der Rezeption und von nachhaltigem Eindruck. Ganz im Gegenteil dazu wird dem Publikum einiges abgefordert, was unter anderem dadurch bedingt ist, dass die wahre Tiefe und das Ausmaß der Vorgangsweise erst bei intensiver Betrachtung zum Vorschein kommen.¹⁰⁸ Ein weiteres Tabu der kommerziellen, aber auch der künstlerischen Fotografie wird von Kubelka in Angriff genommen und thematisiert, wie Peter Weiermaier ebenfalls in einem Text zur Werkschau IX zu Bedenken gibt: „Du sollst dir kein Bildnis machen.“¹⁰⁹ Genau diesen Diskurs verfolgt die Künstlerin beharrlich, indem sie sich selbst und im doppelten Sinn ihr Selbst in den Mittelpunkt stellt. Damit gilt es in der Betrachtung zu hinterfragen, ob das Modell in der Abbildung diejenige Person ist, die sie denkt, das sie sei oder die, die sie in der Vorstellung der anderen Personen sein will bis hin zur Person, die der aufnehmende Künstler aus all diesen Aspekten schmiedet. Hier kommt auch wiederum der Aspekt des Historischen zum Tragen, denn Fotografie konstruiert in ihrem Verweis auf unsere Existenz Geschichte. Indem Kubelka die Zeitstruktur als Raster verwendet und die in Sekundenbruchteilen entstandenen Bilder in den leeren Zeitraum verfließender Zeit stellt, versucht sie größtmögliche Präzision und Eindeutigkeit zu erreichen. Auch wenn seit dem Vorgang des Festhaltens eines Augenblicks erst wenige Sekunden vergangen sind, handelt es sich immer um bereits abgeschlossene und damit historische Zeit, die uns rein an die bloße Tatsache erinnert, dass das was nun deutlich sichtbar wird unweigerlich real existiert hat. Die Thematik der Zeit gepaart mit unserer Existenz weist einmal mehr mit erhobenem Finger auf unsere Endlichkeit hin. Damit wird wieder die Schmerzhaftigkeit, die Analogie zur Sterblichkeit und die Nähe zum Tod fassbar in den Mittelpunkt gerückt. Ein passender

¹⁰⁸ Vgl. Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004. S. 5.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 33.

Vergleich liegt hier in der Idee des japanischen Künstlers On Kawara, der ein Werk kreiert hat, dessen Ende erst mit seinem physischen Tod eintritt. Er schreibt Ansichtskarten mit Grüßen, die dem Empfänger über die einfache wie nachhaltige Nachricht „I am still alive - On Kawara“ die immer noch bestehende Existenz des Absenders versichern.¹¹⁰ Passenderweise ist dieser Vertreter der Konzeptkunst während der Entstehung dieser Arbeit am 10. Juli 2014 verstorben und rückt somit mit seinem Ableben alle vergangenen konzeptuellen Projekte, die zumeist mit Datum versehen sich dem Verstreichen der Zeit widmen, in ein völlig neues Licht. Parallel dazu sehen wir bei Kubelka durchaus ein Ankämpfen gegen eben diese verschwindende Existenz und den Versuch die Jugend, den Verfall des Körpers und überhaupt das Leben festzuhalten und zu dokumentieren. Der portraitierte Mensch, der auf dem Bild für einen kurzen Augenblick verharret, wird zum Protagonisten eines primitiven Theaters, das nach Roland Barthes die Figuration des bewegungslosen, gestellten Gesichts zeigt, unter dem wir das tote Gesicht erkennen können. Das Leben und das Werk wird auf eine Ebene gestellt, die sicherlich vor dem Hintergrund der zunehmenden Bedeutung konzeptueller Kunst Anfang der siebziger Jahre zu betrachten ist. Die Qualität der Arbeit soll über ein einzelnes abgeschlossenes Werk hinausgehen, damit wird seine Struktur unter Einbindung der verstreichenden Lebenszeit zugleich auch seine Form. Mit dem theoretisch bereits erschlossenen Begriff der *Thanatografie* als Todesschrift und der Fotografie als *memento mori* schließt sich hier der Kreis passend.

Die Sehnsucht nach Vergangenheit getrieben von dem Wunsch sich selbst zu erhalten wird im Werk von Friedl Kubelka deutlich. Doch diese starken Fragen nach dem Leben eröffnen auch für die Künstlerin selbst Fragen nach dem eigenen Tod, der sich unberechenbar zeigt und damit den Ausgang des konzeptuell geplanten Werks im Ungewissen lässt. Nichts ist für eine Künstlerpersönlichkeit wie Friedl Kubelka nahe liegender als auch das eigene Ableben zu planen oder zumindest einen selbst gewählten Endpunkt in Betracht zu ziehen. Die ausgeführten Metamorphosen rein das Medium in Kombination mit dem jeweiligen Lebensstadium der Künstlerin betreffend, können also ohne weiteres auch auf das Werk selbst umgelegt werden, welches mit dem potenziellen Ableben der Erschafferin auf eine neue in sich abgeschlossene Ebene gehoben wird.

¹¹⁰ Vgl. Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004. S. 32.

2. Grundstein eines Monuments

Es sind im Konkreten drei Konzeptansätze von Friedl Kubelka, die den hier genannten Ausführungen zu Grunde liegen und sich als Langzeitraumfotografie klassifizieren, indem sie ein *Modell in der Zeit* über einen gewissen Zeitraum immer und immer wieder fotografisch festhalten.¹¹¹ Dabei variiert der Rhythmus an verstreicher Zeit je nach Intensität der gewählten Form. Das bekannteste und sicher eindrucksvollste Werk im Hinblick auf die Vergänglichkeit der Zeit sind die Jahresportraits, in denen sich Friedl Kubelka selbst als Modell zeigt und ihrem Leben gleichsam ein Monument setzt, welches erst mit ihrem Tod seinen bisher noch unvorhersehbaren Abschluss findet. Weiterführend dazu verschärft Kubelka mit ihren Tagesportraits einerseits zwar Rhythmus und erhöht ihn wesentlich, andererseits bezieht sich das Werk aber auf einen weitaus geringeren Zeitabschnitt. Hier ist lediglich die Spanne eines gesamten Tages aus mehreren Momentbildern komponiert. Bekannt ist das Werk *Tagesportrait Peter Kubelka*, welchem schon allein aufgrund der durchaus vorhandenen künstlerischen Prominenz des Modells die Aufmerksamkeit des Publikums sicher ist.

Friedl Kubelka wollte darüber hinaus aber sogar noch einen Schritt weiter gehen und versucht mit *Das tausendteilige Portrait* die Frequenz der Wiederholung auf die Spitze der Erträglichkeit zu bringen und verleiht damit den postulierten Thesen ihres künstlerischen Inhalts den passenden Ausdruck. Quintessenz bleibt dabei das Misstrauen in ein Einzelbild und der Versuch über viele Abbilder einen intensiven Gesamteindruck entstehen zu lassen. In der Rezeption ist der Betrachter gefordert, denn ähnlich den gemalten Würfelbildern von Christian Stock als analoges Beispiel der bildenden Kunst, welches gerade über die Aufschlüsselung der Künstlerpersönlichkeit von Friedl Kubelka seine Berechtigung in den theoretischen Überlegungen findet, wirkt die fast manische Abarbeitung an der Zeit auf den ersten Blick gleichsam verstörend, wie anziehend. Durch die nicht vorhandene Lesbarkeit der verstrichenen Zeit im Dazwischen drängt sich eine nähere Beschäftigung geradezu auf. Das letztgenannte Beispiel als die Idee ein Portrait von ein und demselben Gesicht in tausend Teilen zu produzieren und dabei die Gedanken festzuhalten oder Regungen dazu abzulesen treibt alle inhaltlichen Ansätze auf die eine einsame Spitze.

¹¹¹ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984.

a. Jahresportrait

Die Idee zu diesem Konzept wurde während einer Taxifahrt mit Hans Neuffer geboren, bevor Friedl Kubelka ein halbes Jahr später erfuhr, dass die selbige nicht neu sei. Beginnend mit dem 22. März 1972 verfolgt die Künstlerin ihr Ich ein ganzes Jahr lang fotografisch mit einem Bild täglich. Zu diesem Zeitpunkt war für sie die Ausführung einer beständigen und Konsequenz erfordernden Arbeit eine völlige Neuheit. Dadurch zog sie für sich den Schluss, dass gerade die Geduld und Regelmäßigkeit, die hier dem Ausführenden abverlangt wird, einen nachhaltigeren Eindruck auf Geist und Seele nimmt, als Sensationen und euphorische Zustände. In den letzten Monaten des Jahres 1972 macht sich Kubelka in der ständig wiederholten Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Ich Gedanken zum Narzissmus, der dieser Arbeit offensichtlich zu Grunde liegen muss:

„Narzissmus hat nicht viel mit Äußerlichkeit und Ästhetik zu tun, vielmehr ist er die Unfähigkeit, sich auf Gefühle und Reaktionen anderer Menschen einzustellen. Der Narziss kann keine andere Welt als seine eigene erkennen. Alles, was er der Realität entnimmt, wird verzerrt in die eigene geistige Enge hineingepresst, in der er schmerzhaft das Zentrum bleibt.“¹¹²

Die fortlaufende Beschäftigung mit der konzeptuellen Auslegung löst in Kubelka also durchaus Fragen der Legitimation aus, denn sich selbst in den Mittelpunkt einer Serie zu stellen, lässt durchaus eine gewisse Hingezogenheit zum eigenen Bildnis vermuten. Passend dazu nennt die Künstlerin das Gesamtprodukt, welches nach Ablauf eines Jahres entsteht den 365-teiligen Spiegel. Dies steht einerseits für die Betrachtung des eigenen Ichs in einer reflexiven Fläche, andererseits sieht Kubelka in der Bezeichnung aber auch die Flüchtigkeit des Moments des Spiegelbilds verankert, welches sofort verschwindet, wenn man sich abdrehet. Anfangs war ihr nicht bewusst, dass eine Serie daraus entstehen würde. Erst in der Dunkelkammer kristallisierte sich der Wunsch heraus die einzelnen Bilder als Gesamtheit betrachten zu wollen. Um sich diesen Prozess näher vor Augen zu führen, den Friedl Kubelka nicht nur in der Erstellung der Bilder selbst, also dem reinen Akt des Fotografierens durchlebt, sondern vor allem auch

¹¹² Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 5.

bei der Ausarbeitung jedes einzelnen Abzugs ist ein Exkurs bezüglich ihrer persönlichen Arbeitsweise in der Dunkelkammer nötig. Dadurch erschließt sich erst das Gesamtverständnis des eng miteinander verbundenen Prinzips. Nicht nur Konzept und Durchführung sind als künstlerischer Vorgang zu werten, sondern auch die Ausarbeitung zeigt sich als weitere intensive Beschäftigung der Persönlichkeit wortwörtlich mit der Materie. Kubelka arbeitet bis heute analog nach klassischem Entwicklungsprinzip. Die Gesamtheit des Arbeitsaufwandes, der sich zum Beispiel hinter der Erstellung eines 365-teiligen Jahresportraits verborgen hält, ist immens und in Verhältnis zu den inneren Vorgängen der Künstlerin zu setzen. Bei einem speziellen Dunkelkammerlicht wird jedes Bad, durch das die Abzüge gezogen werden, mit einer Heizung bei exakt 20° Celsius gehalten, wie die erste Station des Entwicklers. Vom Fixiernatrium hängen der optische Eindruck und die Langlebigkeit im Zusammenhang mit dem zu vermeidenden Gelbstich der Bilder ab. Um es möglichst rein von Entwickler zu halten, werden die Fotos vorher noch durch einen sogenannten Unterbrecher gezogen, der aus einer Art Essigsäure besteht und den überschüssigen Entwickler abnehmen soll. Dann werden die Abzüge länger in einem kälterem Wasser gelagert, welches auch einen übermäßigen Chemiegeruch unterbinden soll. Diese Zeit nutzt Kubelka zum Beispiel um Vergrößerungen an anderen Abzügen vorzunehmen. Nach der stundenlangen Lagerung werden die Bilder unter laufendem Wasser ebenfalls bei 20° Celsius mittels Durchblättern gespült oder in ein Wash-Aid gelegt, um einen übermäßigen Wasserverbrauch zu vermeiden, bevor es wieder zurück in ein reines Wasserbad geht. Danach werden die Tropfen auf den Bildern abgestreift, in dem sie in ein Netzmittel kommen, das wie eine Art Waschmittel funktioniert und verhindern soll, dass die Trocknung einsetzt und Wasserflecken zu sehen wären. Erst dann können die entwickelten Bilder auf einer Leine aufgehängt werden, sind dabei aber durch die verwendeten Flüssigkeiten und der Trockenheit in der Luft gänzlich gebogen. Kubelka benutzt eine Trockenpresse, bevor die Fotos noch einmal in ein Netzmittel kommen und mit einem Roller flach gedrückt werden. Zum Schluss der gesamten Prozedur können die Endprodukte beschnitten und aufgeklebt werden.¹¹³ Während all dieser Schritte reflektiert die Künstlerin immer wieder jede einzelne Aufnahme und empfindet dies als würde alles noch einmal „durch den Fleischwolf gedreht“ werden. Dabei wird viel Zeit

¹¹³ Informationen stammen von einem Besuch der Autorin im Atelier Kubelka am 20. Februar 2012.

in Anspruch genommen, mehr als wohl andere Menschen dafür aufwenden, was sich durchaus als Belastung äußert mit der Friedl Kubelka auch immer wieder gehadert hat und sich für sich selbst nach einer disziplinierten und konsequenten Herangehensweise gesehnt hat. Die Augen werden in der Dunkelkammer überdimensional gefordert und auch überanstrengt. Gleichzeitig spielt sich der Vorgang gänzlich ohne Licht ab, was den Organismus darüber hinaus an seine Grenzen bringt. Trotzdem empfindet Kubelka diese Phase als besonders stark samt Einfluss und Auswirkung auf ihr Leben, damit ist dies durchaus gleichbedeutend an Wichtigkeit, wie das reine Endprodukt. Für den Betrachter erschließt sich das Kunstwerk ohnehin überhaupt erst an diesem Punkt seiner Reproduktion und auch für Kubelka eröffnet sich schlussendlich im fertigen 365-teiligen Spiegel die volle Wirkung. Sie vergleicht dies mit dem Lesen eines Buches, was wiederum einen schönen Bogen zur Möglichkeit der analytischen Betrachtung im Sinne einer Suche nach den narrativen Strukturen legt. In der Dunkelkammer wirken die Fotos während dem langwierigen Prozess der Ausarbeitung noch wie halbe Sätze. Die volle Kraft und somit die ganze Information dieses sehr persönlichen und im übertragenen Sinn versteckten Tagebuchs ergeben sich mit der Fertigstellung. Dabei werden die Bilder auf einzelnen Tafeln zu je fünf Wochen aufgeklebt. Eine Zeile von links nach rechts besteht aus sieben Fotos, also exakt einer Woche. Tafel für Tafel, also Seite für Seite kann durch dieses Buch und Dokument des Lebens geblättert werden. Nach dem Ablauf des ersten Jahres und der Vollendung des Jahresportraits 1972/73, welches durch den veranschlagten Rhythmus am 22. März 1972 beginnt und am 21. März 1973 endet, fasst Friedl Kubelka den Entschluss, dass dies erst der Beginn ihres Lebensprojekts sein soll. Sie eröffnet nun den Vorsatz dieses Konzept in Abständen von fünf Jahren bis zu ihrem Tod fortsetzen zu wollen:

„Ich will das Altern eines Menschen dokumentieren, will seine wechselnde Einstellung zu sich selbst, sein sich veränderndes Leben, und da es sich um mich und photographische Selbstportraits handelt, meine Entwicklung als Photographin zeigen.“¹¹⁴

Seither nimmt sie was das Konzept der Jahresportraits betrifft die Arbeit nach fünf

¹¹⁴ Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 17.

Jahren Pause von neuem wieder auf. Dieser Intervall ist durchaus plausibel, denn der lange Zeitraum der persönlichen Entwicklung, sei es innerlicher oder äußerlicher Natur, gepaart mit dem nicht dokumentierten Verstreichen der Zeit im Dazwischen lässt für das nachfolgende Portrait klar feststellbare und nachvollziehbare Veränderungen erwarten.

Hier greift wieder die Subjektivität der Darstellung in die Rezeption ein, die bei einer Betrachtung mit zu bedenken ist. Im ersten Jahresportrait 1972/73 hat Kubelka noch einen geschönten Blick auf sich selbst gezeigt. Nach eigenen Aussagen wollte sie, dass man sie schön finde und insbesondere Männer sich beim Anblick der Bilder in sie verlieben würden. Friedl Kubelka hat es auch geschafft ein wirklich faszinierendes Abbild ihrer Selbst zu erzeugen. Ganz persönlich gesteht sie aber ein, dass sie sich damals versteckt habe, ihre Depression zum Beispiel oder ihre unreine Haut. Im zweiten Jahresportrait 1977/78 kann man durchaus einen ehrlicheren und lang nicht so stilisierten Blick erahnen.

„Bei der Arbeit am ersten Jahresportrait wollte ich fades Lebensgefühl nicht wahrhaben. Diesmal habe ich versucht mich nicht zu verstellen. Die Herstellung des einzelnen Bildes war mir an vielen Tagen gleichgültig oder unangenehm.“¹¹⁵

Mit dieser Gleichgültigkeit spricht Kubelka auf eine natürliche Gegebenheit an, die sich einstellt, sobald eine derart intensive Auseinandersetzung mit einer beständigen und Konsequenz erfordernden Arbeit stattfindet. Das Leben und Befinden unterliegt Schwankungen und der Sinn der Tätigkeit erschließt sich im Alltag nicht immer im selben Ausmaß. An dieser Stelle kommt die Besonderheit der *Leerstelle* zum Tragen. Ähnlich wie im Zwischenraum des nicht dokumentierten Jahresabschnitts ist die Präsenz der Anwesenheit durch die Abwesenheit vorhanden und wird hier greifbar nahe gemacht. Tage denen kein Foto zugeordnet werden kann, da es aus irgendeinem Grund nicht existiert, sind auf den Tafeln von Kubelka als leerer Platz vergegenständlicht. Der Prozess des Work in Progress fordert sicherlich für jeden Produzenten im Sinne eines Künstlers, der sich diesen Kräften aussetzt, individuell seinen Tribut. Natürlich wird im Falle einer tatsächlichen Verfolgung der gestellten konzeptuellen Vorsätze kein Fehlen absichtlich passieren, sondern sie sind als ein besonderer Ausdruck dieses Flusses des

¹¹⁵ Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 17.

Lebens anzusehen, der gleichzeitig auch Antrieb und Faszination ausmacht, da er sich vorab nicht berechnen lässt. Friedl Kubelka meint dazu, was ihr persönliches Schaffen betrifft, dass die freien Felder Aggression gegen den Vorsatz, Gleichgültigkeit oder Vergessen bezeichnen würden.¹¹⁶ Das einfache Vergessen ist die erste und einfachste Variante, die zu der Entstehung einer *Leerstelle* führt. Die Gleichgültigkeit hingegen impliziert schon die Bewusstheit, dass das Konzept zwar besteht und verfolgt werden will, aber zu diesem Zeitpunkt die Entscheidung für eine Lücke getroffen wird. Eine ganz starke Emotion repräsentiert somit die Aggression gegen den Vorsatz, wie es von Kubelka empfunden wird und was gemäß der beschriebenen Künstlerpersönlichkeit möglicherweise als ein Versuch der Absage oder des Ausbruchs aus der ihrer eigenen starren Vorgabe verstanden werden kann. Da mit mehreren Kameras gearbeitet wird, kommt bei Kubelka ein weiterer rein technischer Aspekt dazu. Ist es aus irgendeinem Grund nicht möglich das vorhandene Bild einem exakten Tag zuzuordnen, lässt die Künstlerin lieber eine *Leerstelle* entstehen, denn der Fokus auf die Genauigkeit der Arbeit ist für sie von grundlegender Wichtigkeit. Überblickend unterstreicht somit gerade die *Leerstelle*, noch mehr wie vorhandene Bilder, die enge Verbindung zum konzeptuellen Versuch und wirkt als Eingeständnis an gewisse unvorhersehbare Faktoren in diesem Spannungsfeld.

Zur näheren Betrachtung soll hier ein analytischer Blick noch näher Aufschluss über Inhalt, Form und Details des Werkes geben. Dazu kann nur ein sehr kleiner Teil des Gesamtumfangs in Betracht gezogen werden, was noch einmal deutlich die multiplen möglichen Anknüpfungspunkte in der Rezeption und die Dichtheit in der Konsumation dessen hervorstreicht. Ausgewählt wird hier ein Teil aus dem zweiten Jahresportrait, der einige erwähnenswerte Aspekte in sich vereint und außerdem, wie von der Künstlerin selbst in obigem Zitat postuliert, einen ehrlichen Blick zeigen soll. Exakt handelt es sich um den Zeitraum von fünf Wochen beginnend mit Montag den 21. November bis Sonntag den 25. Dezember 1977.¹¹⁷ Dies ergibt 35 mögliche Tage an denen der gezeigte Augenblick, also die gleichsam eingefrorene Zeit, zur Betrachtung herangezogen werden könnte. Der genannte Teilbereich umfasst 33 vorhandene Aufnahmen und zwei

¹¹⁶ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 5.

¹¹⁷ Vgl. ebd S. 32.

Leerstellen, die sich am Mittwoch der zweiten Woche und am Sonntag der dritten Woche manifestiert haben. Schon das Datum selbst lässt einige Rückschlüsse auf den Inhalt zu, denn der Verlauf bewegt sich generell um die Winterszeit und endet am ersten Weihnachtsfeiertag. Adventstimmung, Christbaumschmuck oder dergleichen ist auf den Bildern zwar nicht zu entdecken, trotzdem wird der Gesamteindruck durchaus von der winterlichen Kälte begleitet. Zwei Fotos zeigen Kubelka mit einer auffällig gestreiften Mütze, ein weiteres mit einer Wollmütze, während im Gesamten immer wieder Pullover, Decken und sogar eine Wärmflasche zum Vorschein treten. Gemäß dem vorgeschlagenen methodologischen Analyseschlüssel soll dieser hier exemplarisch angewandt werden und diesen Teilabschnitt perspektivieren. Generell werden die Tafeln, also Kubelkas Spiegel von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Der ausgewählte Bereich beginnt mit fünf Selbstportraits recht ähnlichen Stils, der im Folgenden als Urstil zur analytischen Klassifizierung bezeichnet wird. Gemeint ist ein aufrechter Blick in die Kamera mit Gesicht samt Teile der Schultern, wobei sich am Freitag eine Veränderung im Bildausschnitt erkennen lässt. Der Kopf wird oben auffällig abgeschnitten, bevor am nächsten Tag eine völlige neue Orientierung zum Vorschein kommt. Die Künstlerin zeigt sich von weiter weg mit ihrem damaligen Mann Peter Kubelka. Beide Personen sind in ähnlicher Pose und Größe zu sehen, doch während er einen durchaus ernsten Blick einnimmt, zeigt sie sich lachend und bei näherer Betrachtung spärlich bekleidet. Weiter geht es mit dem Sonntag, der ein Selbstportrait im Stil vom Anfang zeigt, bevor wieder zweimal Peter Kubelka mit auf dem Bild zu sehen ist und gleichsam eine vertraute Paarsituation transportiert wird. Am folgenden Mittwoch mündet die Arbeit in eine *Leerstelle*. In den drei Tagen danach wechseln sich genauso viele verschiedene Stile ab. Ein Portrait von Kubelka mit einem tiefen Ausschnitt scheinbar in Bewegung vor einem Stapel Bücher, wieder eine Aufnahme mit Peter Kubelka dabei, diesmal sind beide Protagonisten sauber angezogen und offenbar gefasst auf den Moment den die Kamera festhält, sowie weiterführend wieder ein Foto von der Künstlerin allein gemäß der hier dominierenden Ausformung, die schon zu Beginn der Tafel ersichtlich wird. Am Sonntag der zweiten Woche wechselt Kubelka drei Tage lang in einen variierten Portraitstil, der eine nähere Aufnahme des Kopfes zeigt und den Bildausschnitt fast komplett nur mit ihrem Gesicht füllt. Es entsteht der Eindruck, dass sie Licht oder Sonne auf ihrem Gesicht und ihrer

Haut zeigen will, bevor sie wieder drei Tage lang zurück geht in den Urstil und erstmals eine Kopfbedeckung in Form einer Wollmütze mit ins Spiel bringt. Der Samstag dieser dritten Woche gestaltet sich besonders spannend. Nachdem Andeutungen in dieser Richtung vorab ersichtlich waren, präsentiert Friedl Kubelka nun ein Aktportrait ihrer selbst, indem sie sich stehend nur mit Unterhose bekleidet in lockerer Pose an ein Möbelstück lehnt. Dies kann bei näherer Beschäftigung mit dem Werk durchaus als Querverweis auf die stark diskutierten und von feministischer Seite äußerst kritisch betrachteten Pin-Ups von Kubelka gelesen werden, die zwischen 1971 und 1974 entstanden sind.¹¹⁸ Darin inszeniert sie sich als klassisches Pin-Up Girl in Lingerie und fotografiert sich selbst in einem Spiegel. Die Kamera ist auf diesen Bildern zu sehen, verdeckt teilweise Gesicht oder andere Teilbereiche des Körpers und könnte als Requisit des voyeuristischen Blicks gedeutet werden. Hier verankert sich in der Nacktheit der Grundgedanke von Selbst- und Fremdwahrnehmung, des Narzissmus und des Spiels mit den Reizen, wie ihn Kubelka thematisiert. Im vorliegenden Jahresportrait ist die Kamera als Attribut zwar aus dem Bild verschwunden und gibt ihren Blick nun von außen auf das *Modell in der Zeit* frei, generell wird die Aufmerksamkeit aber über diese Freizügigkeit sicherlich gesteigert. Auch in späteren Jahren und mit zunehmendem Alterungsprozess der Protagonistin lassen sich derartige Darstellungen finden, was einerseits das ungebrochene Interesse an körperlichen Veränderungen und dem Festhalten des Verfalls zugeordnet werden kann, aber auch Themen wie Attraktivität, Begehren und Sexualität im Alter anspricht. Der folgende Sonntag und der somit letzte Tag der dritten Woche besteht passenderweise aus einer *Leerstelle*, was diesen inhaltlichen Höhepunkt in seiner Offensichtlichkeit noch zusätzlich unterstreicht. Wie bereits weitgehend diskutiert ist keinesfalls anzunehmen, dass dies mit Absicht geschehen ist, trotzdem zollt die *Leerstelle* im Besonderen dem Konzept Tribut und setzt einen passenden Rahmen in der Reflexion. Die vierte Woche beginnt mit einem Portrait, welches den Kopf und den ganzen Oberkörper zeigt, wobei hier das bereits erwähnte Requisit der Wärmflasche zum Einsatz kommt und innig umarmt wird, bevor wieder ein Portrait im Urstil mit Kappe den Eindruck, dass es sich um kältere Tage handelt unübersehbar macht. Auf der narrativen Ebene lässt sich weitgehend

¹¹⁸ Vgl. Saltoun, Richard: Viennese Season: Feminism. VALIE EXPORT & Friedl Kubelka <http://www.richardsaltoun.com/exhibitions/33/overview/>, Zugriff: 10.9.2014

interpretieren, dass in dieser Phase zunehmend Attribute in Form von Gegenständen oder auch Menschen an Bedeutung gewinnen und eine Geschichte dieser Zeit, mehr oder minder bewusst gesetzt, transportieren sollen. Deutlich wird dies in den nächsten vier Bildern, denn Kubelka führt langsam Tag für Tag ein Motiv ein, das auch in anderen langzeitraumfotografischen Projekten immer wieder zu entdecken ist: eine Selbstreferenz auf das eigene Tun gleichsam eines reflexiven Festhaltens des Fortschritts in der Überbegrifflichkeit der Gesamtschau. Das bedeutet hier, dass das Werk im Werk gezeigt wird und die Künstlerin dabei durchaus einen dramaturgischen Aufbau erkennen lässt. Ausgehend vom letzten Foto mit der Kappe am Dienstag der vierten Woche ist diese am folgenden Tag verschwunden, der Kopf jedoch etwas mehr in den Nacken gelehnt. In der Hand hält das *Modell in der Zeit* Papier, das möglicherweise gemäß dem weiteren Verlauf auf Fotos an sich referieren soll, denn in der nächsten Einstellung sehen wir die Künstlerin vor einer Arbeitsplatte sitzend auf der Bilder in langen Reihen exakt aufgelegt sind, während sie ein Foto, das allerdings nicht der in den Jahresportraits verwendeten Größe entspricht, in die Kamera hält. Mit eingehender Betrachtung lässt sich durchaus festlegen, dass es sich zumindest bei den Objekten auf dem Tisch, um Teile aus dem vorliegenden Gesamtwerk handelt, denn es sind in der Anordnung eindeutig *Leerstellen* zu identifizieren. Der angesprochenen Dramaturgie dieser Sequenz Folge leistend gibt der nächste Tag mit Sicherheit den Blick frei auf einen Teilausschnitt des gerade eben stattfindenden Prozesses des Work in Progress. Nun sind die Bildobjekte an einer Wand angebracht vor der sich zwar auch Kubelka zeigt, dabei aber dem Motiv über die Hälfte des analysierten Bildraums einnehmen lässt und ihm damit eine besondere Bedeutung zugesteht. Die zu sehende Sequenz besteht aus vier Zeilen zu je acht Bildern, entspricht also nicht der normalen Endanordnung einer Tafel von Kubelka. Bei diesem Werk im Werk kann man durchaus die Künstlerin selbst als Modell ausmachen, jedoch trägt sie etwas längere Haare, was zu der Annahme führt, dass es sich um das erste Jahresportrait 1972/73 handeln könnte oder was wahrscheinlicher ist um Teile aus dem zu diesem Zeitpunkt, also exakt am 16. Dezember 1977, aktuellen Zyklus, insofern man bedenkt, dass die Haare geschnitten worden sein könnten und diese Periode seit fast acht Monaten im Gange war. Im vierten Bild der betrachteten Episode kehrt Kubelka wieder zum Urstil zurück, lässt dabei aber die gezeigte Referenz auf das Werk im Werk langsam aus dem Bild verschwinden,

indem nur mehr etwas mehr als eine Reihe zu sehen ist. Diese vierte Woche endet am Sonntag mit einem weiteren Foto mit Ehemann Peter Kubelka. Diesmal lehnt sie rechts auf seiner Schulter, während er telefonierend überrascht zu sein scheint und damit den Eindruck eines Schnappschusses liefert. Die letzte Woche beginnt mit einem Bild, welches das erste Mal über diesen doch längeren Zeitrahmen von über einem Monat weitere Personen zeigt. Trotzdem ist es ein immer wiederkehrendes Motiv der Fotografin Menschen, die sie umgeben in der Portraituren festzuhalten und damit in dieses Monument des Moments einfließen zu lassen. Am Dienstag dieser Woche wird wieder auf den ursprünglichen und dominierenden Stil Bezug genommen, während sich Kubelka am Mittwoch für eine im Vergleich sehr stilisiert wirkende Aufnahme mit Kappe in einem etwas größeren Abstand zur Kamera entscheidet. Daraufhin folgt ein sehr innig und vertraut anmutendes Paarbild mit Peter Kubelka, bevor die letzten drei Tage eine nachdenklich wirkende Friedl Kubelka zeigen, die im abschließenden Bild am Sonntag sogar von rechts waagrecht liegend mit geschlossenen Augen eine komplett neue Ansicht liefert und einen passenden Abschluss setzt. Abgesehen von dieser rein analytischen Betrachtung der Form und des exemplarischen Versuchs einer Interpretation des Inhalts können auf der narrativen Ebene in der Rezeption zahlreiche weitere Anknüpfungspunkte festgemacht und thematisiert werden. Hinterfragt werden kann im Speziellen zum Beispiel die Beziehung dieses Ehepaares das in verschiedenen auch intimen Augenblicken des Alltags dokumentiert ist oder auch der Grad der Ehrlichkeit, der Selbstinszenierung und der Disposition der Eindrücke, die den Rezipienten erreichen soll oder einfach auch die Dinge die darunter verborgen bleiben. Dieses Feld eröffnet sich unter der genannten und gewählten Aufschlüsselung als schier unerschöpflich vielschichtig und wird damit der Tiefe des Gesamtvorhabens durchaus mehr als gerecht.

Seit dem ersten Jahresportrait von Friedl Kubelka und dem Grundstein zu diesem einzigartigen Monument sind bis zum Abschluss der vorliegenden Arbeit über vierzig Jahre vergangen. Im März 2013 wurden die Aufnahmen zum 9. Jahresportrait beendet und der Beginn der Pause von fünf Jahren aufgenommen. Rückblickend meint die Künstlerin, dass sie beim Anblick der alten Bilder gar nicht glauben könne, dass es sich um sie selbst handle. Denn sie hätte sich so sehr verändert, damit meine sie nicht nur äußerlich aufgrund des Alterns, sondern vor allem auch innerlich. Kubelka spricht so

auf ihre psychoanalytische Ausbildung an, die noch einmal eine intensivere Auseinandersetzung mit dem ihrem eigenen Selbst abverlangt hat. Vor der Wiederaufnahme dieses neunten Zyklus für das Jahr 2012/13 hat sich für die Künstlerin durchaus von Neuem die Sinnfrage in Form einer gewissen Aufgeregtheit niedergeschlagen, ob das Interesse an der Arbeit überhaupt noch in demselben Ausmaß vorhanden sei, wie Kubelka es beschreibt. Dabei ist es durchaus nicht so, dass das bisher erstellte Werk in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit zugänglich ist. Weitgehende Teile des Lebensspiegels sind zwar komplett auf den Tafeln fertiggestellt, man denke wieder an den beschriebenen und für Kubelka essentiellen Prozess in der Dunkelkammer, sind aber noch nie ausgestellt worden. Manche warten aber immer noch darauf wiederum durch den Fleischwolf gedreht zu werden im Sinne eines intensiven Wieder- und Erleben dieses Langzeitraums durch die Protagonistin selbst. Somit ist es eine große Ehre, dass Friedl Kubelka für die zu dieser Arbeit gehörende filmische Kurzdokumentation unserer Kamera auch diese noch nie gesehenen Abschnitte gezeigt hat. Im bisher letzten Jahresportrait wurde der Fokus vor allem auch auf Menschen gelegt von denen die ausführende Künstlerin zeigen wollte, dass sie nach all dieser Zeit, die das Projekt nun schon einnimmt, immer noch am Leben sind. Insbesondere ihre Mutter, die inzwischen pflegebedürftig ist, taucht in verschiedenen medialen Betrachtungen im Gesamtwerk regelmäßig auf. Der Anblick eines derart nahestehenden Menschen in Kombination mit seinem Altern und Vergehen beschäftigt die Künstlerpersönlichkeit zutiefst. Dieses Zeugnis von Zeit in Form ihrer stetigen Vergänglichkeit ist unter dem aktuellen Gesichtspunkt die Dokumentation des individuellen Weges einer jungen Frau in der Mitte ihrer Zwanziger bis hin zu deren gereiften Persönlichkeit am Ende ihrer Sechziger. Doch damit ist der Endpunkt des Konzepts noch lange nicht gesetzt. Erst der Tod kann diesen unwillkürlichen Moment auslösen, der genauso fragil und kurzweilig ist, wie jeder der festgehalten Augenblicke im Einzelnen. Unweigerlich stellen sich für die Künstlerin selbst zahlreiche Fragen den Ausgang ihres Projekts betreffend, was nur eine logische Schlussfolgerung in diesem prozessualen Verlauf sein kann. Kubelka äußert hier den Wunsch und auch den gedanklichen Versuch diesen Endpunkt möglichst selbst bestimmen zu können. Der Gedanke des Freitods scheint angenehmer, als lebendig zu sein und das Monument nicht mehr abschließen zu können.

b. Tagesportrait

Ein Jahr nach dem ersten Jahresportrait erfasste Friedl Kubelka eine gewisse Unzufriedenheit, die sie zum Tagesportrait animierte, welches sich lediglich über einen Zeitraum von 24 Stunden erstreckt. In diesem Konzept hat die Künstlerin den Zeitrhythmus verschärft, gemäß der Erkenntnis, dass dem Medium Fotografie eine bisher ungenutzte Sprache zur Verfügung steht mit unendlich großem Wortschatz.¹¹⁹ Statt nur ein Bild jeden Tag zu produzieren, begleitet sie ihr Modell einen ganzen Tag lang. Der einzelne Sitzplatz, der im großen Jahresportrait nur einen minimalen Teil der Gesamtheit darstellt, wird hier ausgeweitet und gleichsam in vielen kleinen Schnitten durch die Zeit vollzogen. Dabei setzt die Künstlerin sich und ihr Werk in Konkurrenzverhältnis zur Skulptur, wobei wieder die eingangs theoretisch ins Auge gefasste mediale Achse zum Tragen kommt und die Fotografie auf dieser Ebene gelesen werden kann. Das Konzept des Tagesportraits referiert auf die Dichtheit und die Tiefe der emotionalen Verankerungen eines gemalten Bildes. Es eröffnet den Blick auf das Medium der Fotografie, wie Kubelka ihren Blick auf Werke antiker Bildhauer legt. In Fünf-Zentimeter Schritten ging sie in Museen rund um Skulpturen, um möglichst viele der eingearbeiteten Ausdrücke zu erfassen. Damit kam sie zur Ansicht, dass diese scheinbar statischen Objekte aus Stein lebendige Wesen sind wie wir. Die Plastik wird zum Subjekt erhoben, dessen Stimmung sich aber nur zeigt, wenn man sich die Zeit nimmt, um diese auch herauszuschälen.¹²⁰ Paradoxerweise hat Friedl Kubelka als Beweis dessen versucht jene Sichtweise auch im Medium des Films festzuhalten, indem sie diese Schritte, Zentimeter für Zentimeter um die Skulptur, dokumentiert und damit die postulierte Achse hin zum Gegenpol der bildenden Kunst erweitert. In diesem Sinn wird im Tagesportrait das *Modell in der Zeit* zur Skulptur erhoben, deren Facettenreichtum es zu zeigen gilt. Je nach Modus wird in den Abständen von einer halben oder viertel Stunde ein fotografischer Augenblick mittels eines Bildes festgehalten. Somit entsteht eine Gesamtschau dieses Langzeitraums, der einen Tag umfasst an dem das gewählte und portraitierte Subjekt auch möglichst lange wach und aktiv sein sollte.

¹¹⁹ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 38.

¹²⁰ Vgl. Feßler, Anne Katrin: „Ich will ein Gefühl sehen und wie es entsteht.“ In: Der Standard 20.5.2011. S. 27.

Ein Buch mit den hier beschriebenen Werken Kubelkas ist 1984 erschienen und beinhaltet auch das wohl bekannteste Tagesportrait.¹²¹ Zur Betrachtung gewählt wurde ein Tagesablauf des experimentellen Filmemachers und damaligen Ehemanns der Künstlerin Peter Kubelka. Der festgehaltene Zeitrahmen bezeichnet formal betrachtet den 14. Dezember 1974 mit Beginn um halb 10 Uhr morgens und Ende um halb 6 Uhr in der Früh des folgenden Tages, dem 15. Dezember 1974, entspricht also dem wie eingangs angegebenen Zeitrahmen nach Vollendung des ersten Jahresportraits. Mit Start am Vormittag wird ohne *Leerstelle* exakt jede halbe Stunde ein Foto geschossen, was über den ausgerufenen Zeitraum von mehr als zwanzig Stunden in Summe 41 Bilder ergibt, die dann das Gesamtportrait formulieren. Das Fehlen einer *Leerstelle* begründet sich auch in der Überschaubarkeit des veranschlagten Konzeptrahmens, denn die Ausführung über einen einzelnen Tag hinweg impliziert bereits ein hohes Maß an Konsequenz in der Durchführung, insofern das Ende durchaus absehbar ist. In analytischer Hinsicht gibt es auch hier zahlreiche Handlungsstränge und narrative Anknüpfungspunkte zu verfolgen, die dieses spezifische Werk „Tagesportrait Peter Kubelka vom 14. 12. 1974, 9.30 Uhr - 15. 12. 1974, 5.30 Uhr“ näher beschreiben.

Unweigerlich wird in der Gesamtheit einer derartigen Dokumentation ein sehr persönliches Bild des Modells gezeichnet, das ja gleichsam in Analogie zur Skulptur als lebendiges Wesen samt seinen Emotionen festgehalten wird. Das Tagesportrait erzählt Geschichten aus dem Leben und gleichzeitig von der gelebten Zeit seines Protagonisten. Man sieht Peter Kubelka gleich morgens im Bett liegend, arbeitend und telefonierend am Vormittag, um die Mittagszeit entspannt in einem Café, nachmittags teils wild gestikulierend oder auch in undefinierbaren Tätigkeiten vertieft. Der Verlauf wird immer wieder von körperlichen Ruhepausen durchzogen. Am Abend ändert sich der Blick durchaus deutlich und gibt Einsicht in eine private ganz andere Seite. Das *Modell in der Zeit* wirkt überwiegend präsent, die Sequenzen wechseln authentisch zwischen dem Gewahrsein der Kamera und dem reinen Loslassen und Geschehen. In der Tat hat die ausführende Künstlerin ihr Ziel erreicht und einen facettenreichen Gesamteindruck erzeugt. Der Versuch der beschriebenen medialen Übersetzung ist hiermit nachvollziehbar gelungen, aber Friedl Kubelka will noch einen Schritt weiter gehen.

¹²¹ Vgl. Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 38.

c. Das tausendteilige Portrait

Die Zahl 1000 ist für Friedl Kubelka eng mit ihrer Kindheit verbunden und steht für Wünsche, die nicht erfüllt werden können.¹²² Passend für dieses Konzept hat sie im Jahr 1980 ihre Mutter Lore Bondy als *Modell in der Zeit* gewählt und somit auch ihr ein Monument gesetzt. Sie wollte mit dem *tausendteiligen Portrait* die Sehnsucht nach dem Unmöglichen befriedigen. In Sekundenabständen versucht Kubelka Gedankenreihen fotografisch zu erfassen. Alle anderen Eindrücke sind ausgeschaltet und nur das Modell und dessen minimale Veränderungen stehen im Mittelpunkt. Das Portrait spricht von einer Stilllegung der Umgebung, nur die Gedanken des Modells kreisen unter dem gewissen Aspekt einer Themenstellung, die vereinbart wurde. Die Bilder selbst sind alle im gleichen Stil vor einer weißen Wand gehalten und lassen auf den ersten Blick wenig Veränderung erkennbar werden. Über den Inhalt der zielgerichteten Gedankenführung auf den exakt tausend einzelnen Aufnahmen lassen sich Konnotationen festmachen, die den Blick des Betrachters auf die Spur der minimalsten Unterschiede schicken können. In 43 Sitzungen werden unter der Überschrift „1000 Gedanken - Lore Bondy“ einerseits eher allgemeine Überbegriffe verwendet, wie „Menschen“ (Abschnitt 1 und 2), „Optimistische Gedanken“ (5), „Das Glück“ (14), „Das Unglück“ (15), „Phantasie“ (29) oder auch „Einsamkeit“ (40).¹²³ Andererseits kommen aber auch persönliche Momente des Lebens speziell in seiner Vergänglichkeit zum Tragen, wie „Großmutter werden“ (7), „Mütter - Hoffnungen und Ängste“ (18), „Kinder - Leben - Kinder von Kindern“ (22), „Bilder aus der Kindheit“ (26), „Erste Schwangerschaft und Kind bis zwei Jahre“ (30) bis zur vorletzten Reihe an Gedanken namens „Louise - Ich, als vierfache Mutter - mein Tod - das Leben ist mir etwas schuldig geblieben“ (41). In seiner Dichte kann das gesamte Portrait nicht konsumiert werden. Es kann weder reproduziert noch in ein anderes Medium übersetzt werden.¹²⁴ Friedl Kubelka bezeichnet dieses als ihr für sie persönlich gelungenstes Werk was die Sehnsucht nach dem Unmöglichen betrifft. Die Medienspezifität der Fotografie wird dabei mit Perfektion auf die Spitze getrieben und geradezu manisch ausgenutzt.

¹²² Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportrait*
Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980. Linz: Edition Neue Texte 1984. S. 45.

¹²³ Vgl. ebd. S. 71.

¹²⁴ Ebd. S. 45.

3. Neue Wege auf alten Pfaden

„Ich kenne diese Zweifel, die Sie beschrieben haben und es hat mich irgendwie wirklich gefreut von Ihnen zu lesen, dass man sich fragt: wozu mache ich das überhaupt?“¹²⁵

Nur mehrere Zufälle haben zur Entstehung der vorliegenden Arbeit in diesem Ausmaß insbesondere samt den begleitenden Selbstversuchen in der Langzeitraumfotografie und der Filmdokumentation geführt. Durchaus war der Sinn oder die Frage der Verwertung nicht immer gegeben und umso faszinierender ist was die Vergänglichkeit der Zeit daraus gemacht hat. Von unbedarften ersten Versuchen bis hin zu einer immer tiefer werdenden wissenschaftlichen Reflexion, nicht zuletzt angetrieben durch das weitgehende Nichtvorhanden Sein von Sekundärliteratur auf diesem sicherlich sehr speziellen Gebiet der Fotografie gepaart mit dem Blick auf die eingangs dargelegten Fragestellungen hinsichtlich medienformaler Schnittstellen und kulturtheoretischer Überlegungen zum Selbst. Nichts liegt damit näher als sich den betreffenden Künstlerpersönlichkeiten an sich zu widmen und die Vertiefung in deren Gedankenwelt mittels gezielt formulierten Themenkomplexen im persönlichen Gespräch zu suchen. Im Vorfeld zu dieser schriftlichen Auseinandersetzung hat es dazu drei Sitzungen mit Friedl Kubelka gegeben. Das daraus vorhandene Material soll hier näher skizziert werden und samt ergänzenden Informationen eine überbegriffliche Gesamtabrundung wichtiger Teilaspekte geben, einschließlich einer aktuellen Betrachtung der Entwicklung des Künstler-Selbst in der Dynamik seines eigenen Werkes. Nicht auszuspüren ist damit aber auch der selbstreflexive Wert auf mein eigenes Tun nicht nur als wissenschaftliche Autorin, sondern auf mehreren Ebenen innerhalb des Gesamtkontextes. Die lange Phase der Selbstversuche meinerseits und die Reflexion im Vorfeld dieser Verschriftlichung hat insbesondere den Raum eröffnet wiederum Reaktionen auf die postulierten rein analytischen Erkenntnisse zu erhalten. Ergeben hat sich dadurch eine engere Verwobenheit mit dem Werk Kubelkas als anzunehmen war und zahlreiche Parallelen, die sich anscheinend in der Abarbeitung in diesem Feld verfließender Zeit manifestieren. Mein persönlicher Anteil besteht im Versuch diese Phänomene

¹²⁵ Friedl Kubelka am 20. Februar 2012 im Interview mit der Autorin

begrifflich zu machen und mit theoretischen Überlegungen zu untermauern. Dies ist nur möglich wenn mein individueller Weg inbegriffen, vor der im weiteren Verlauf in dieser Arbeit kommenden ausführlichen Darstellungen der Selbstversuche, hier Aufschlüsselung findet. Nicht zuletzt Friedl Kubelka hat dazu, wahrscheinlich eher unbewusst mit bestimmten Kommentaren und Rückmeldungen und über die Ermöglichung tiefer Einblicke in ihre Gedankenwelt, einen immensen Beitrag geleistet.

Der erste Gesprächstermin fand im Sommersemester 2011 am 16. Mai statt, in Hinblick auf die Vorbereitung einer Präsentation zum Thema *Langzeitfotografie* im Seminar *Positionen der Dokumentarfotografie* aus dem Vertiefungsbereich *Ästhetik und Poetik* unter der Leitung von Dr. Andrea Gnam. Dieses Referat geschah auf freiwilliger Basis und war die erste von mehreren gleichsam schicksalhaften Wendungen, denn Frau Gnam stellte die Thematik auch mit einem expliziten Verweis unter anderem auf Friedl Kubelka kurz vor, mit dem Nachsatz, dass darüber wohl niemand sprechen wolle aufgrund des Fehlens von Literatur. Ich habe mir daraufhin den Kommentar erlaubt, dass ich diese Herangehensweise an die Fotografie schon einmal ausprobiert hätte und dass Friedl Kubelka ganz in der Nähe meines damaligen Wohnsitzes ihre Fotoschule betreibt. Somit nahm diese lange Reise ihren Verlauf, indem mich Frau Gnam nicht lange zu einem Vortrag im Seminar überreden musste. Prägend für diesen Ansatz sind sicher auch mein journalistisches Interesse und meine dahingehenden Vorerfahrungen. Mit dem größten Respekt wurde der Kontakt mit Frau Kubelka aufgenommen, die mir gleich mitteilte, dass ihre Zeit sehr begrenzt sei und sie eigentlich nur Kunst machen wolle. Generell ist es mir für jedwede Zusammenarbeit wichtig meinerseits ein so professionelles Umfeld zu bieten wie nur möglich. Im Fall dieser Künstlerin war der Anspruch da, ihr zu versichern, dass das angestrebte Gespräch mit wenig Zeitaufwand und Mühen verbunden ist und zudem unter den bereits genannt professionellen Rahmenbedingungen ablaufen wird. Das heißt das Interview wurde mit einem Flash Mikrophon aufgezeichnet und somit in seiner korrekten Wiedergabe gesichert. Ein Aspekt der mir persönlich am Herzen liegt ist der Aufbau und die Nachhaltigkeit des Vertrauensverhältnisses, damit verbunden das Angebot, dass verwendetes Material, das zur Veröffentlichung aussteht nochmalig rückgelesen, überdacht und gegebenenfalls überarbeitet werden kann. Hier gilt es auch die Situation unseres derzeitigen

Medienzeitalters in massenkultureller Hinsicht zu bedenken, gerade was die bereits ausgeführte Amateurkultur des Prosumers betrifft. Veröffentlichungen werden unter anderem gespeist mittels zahlreicher Kanäle des Web 2.0 geradezu inflationär gehalten. Nicht auf den großen Aufmerksamkeitsmarkt zu erscheinen gilt als nicht gesehen zu werden. Völlig konträr verhält sich demgegenüber die Persönlichkeit von Friedl Kubelka, was wieder für ihren ureigenen künstlerischen Ausgangspunkt spricht - dem Abstreifen von Zwängen was diesen Aspekt des Daseins betrifft. Der Anspruch ist keineswegs mit Kunst Geld zu verdienen, sondern ein rein egoistischer und um Kubelkas Worte rund um die Jahresportraits nochmal zu zitieren gar ein narzisstischer Gedanke. Es geht rein um das Selbst und um die eigenen Interessen. Es versteht sich von selbst, dass sich dies in der Rezeption von eben diesen ausgewählten Werken spürbar macht: positive wie negative Emotionen, die in diesen Gesamtprozess der Entstehung einfließen, die sicherlich vorhandene Passion zum eigenen Ich und in einem gewissen Sinn auch eine über Jahre gewachsene Entwicklung der Ästhetisierung des möglichen Blicks von außen auf eben dieses Subjekt des eigenen Daseins hin zu einer schonungslosen Darstellung des körperlichen Verfalls im Altern. Kubelka legt viele Gedanken und persönliche Gemütsfarben in ihr Schaffen hinein, aber nicht uneigennützig, denn sie sieht ihren Hauptgenuss im Leben in der Beobachtung der Entstehung von Gefühlen vornehmlich in den Gesichtern anderer Menschen. Hierzu betont sie, dass es eine Kluft oder Lücke gebe, wo jede Verbindung fehlt und kein Kontinuum in der Entwicklung eines psychologischen Ausdruckes zu finden ist. Die kunstkulturelle Suche und vor allem Benennung genau dieses Moments korrespondiert überzeugend mit dem Konzept der *fehlenden Halbsekunde* von Herta Sturm, welches eben dieses leere Kontinuum bezeichnet und weiterführend nach Massumi den Bruchteil eines Augenblicks darstellt, in dem das Gefühl entsteht und dessen Eindruck so dicht und überbeanspruchend auf das Individuum einwirkt, dass sich nach außen hin kurz nur vermeintliche Leere zeigt. Mit dem *tausendteiligen Portrait* ihrer Mutter Lore Bondy hat Kubelka für sich erfolgreich versucht diese Suche ins Medium der Fotografie zu übersetzen. Doch gerade im Film ergeben sich für sie zahlreiche Anknüpfungspunkte und die Möglichkeit richtiggehende Versuchsanordnungen durchzuführen. Als Beispiel nennt Kubelka das Ausliefern eines Modells, sie erwähnt in diesem Kontext sogar die Bezeichnung *Opfer*, an das Auge der Filmkamera, während dahinter, also außerhalb des

Sichtbereichs des Rezipienten, etwas Unerwartetes passiert, was einen Effekt der Überraschung auslöst und eben dieses Vakuum in der Entstehung des Affekts über die mediale Disposition beobachten lässt. Um derartiges Geschehen richtiggehend zu provozieren hat die Künstlerin im Alter von 56 Jahren unter anderem drei fremde Männer in Paris in ein Zimmer eingeladen und sich während die Kamera auf die Protagonisten gerichtet war vor ihnen nackt ausgezogen. Die erstaunten Reaktionen sind in den Gesichtern deutlich abzulesen, dem Publikum bleibt der Grund dafür aber völlig verborgen. Kubelka empfindet, dass sie den Männern eine Gefühlsaufwallung stiehlt und sich dabei durchaus auch in Gefahr begeben hat, denn was genau passieren würde war unvorhersehbar, sei diese Trophäe aber Wert gewesen. Allerdings wirkt auch für Friedl Kubelka die Loyalität der Person gegenüber als kostbares Gut, insbesondere in Verbindung mit derart intimen Momenten, wie dem an die Oberfläche-Holen von Emotionen. Zahlreiche Filme sind aufgrund dessen unveröffentlicht, da diese Modelle eine Publikation verweigert haben. Das Leben ist nach Kubelka wichtiger als die Kunst und hat damit den Anspruch selbstbestimmt zu verfügen.

Neue Wege auf alten Pfaden - der Titel für das abschließende Kapitel zum Kern dieser Arbeit ist durchaus zweideutig zu verstehen. Einerseits hat sich das Ich dieser Künstlerin über all die Jahre hinweg naturgemäß verändert und immer wieder neu gefunden. Heute trifft man in ihr eine selbstbewusste, starke Identität an, die sich vom Medium des Films in frühen Jahren, also den nunmehr alten Pfaden, über die Fotografie wieder hin zu neuen Wegen im Film aufgemacht hat und im Namen *Friedl vom Gröller* die hier in diesen Ausführungen eingehend beleuchteten Aspekten verankert, sei es rein über die formal medienspezifische Identifikation hinaus bis hin zu inhaltlichen Richtungen, wie deutlich erkennbar die Konnotation des weiblichen Künstler-Selbsts mit dem männlichen Partner in dieser Phase und der pointierte Blick auf die Unabhängigkeit desselbigen. Andererseits empfinde ich im Titel auch meinen eigenen Weg reflektiert, der mich entlang dieser gleichsam vorgetretenen Pfade geführt hat, allerdings nur was die konzeptuelle Herangehensweise betrifft, denn die emotionalen Vorgänge, die Hindernisse und die Faszination des Ergebnisses bleiben individuell und letztendlich doch in ähnlicher Ausprägung. Am meisten bestärkt hat mich sicherlich die Reaktion auf mein Tun und das durchaus vorhandene Interesse an meiner Arbeit von

Friedl Kubelka selbst. Ausgehend von Positionen der Dokumentarfotografie sprach ich diese Kategorisierung im ersten Interviewgespräch an und wurde darauf hingewiesen, dass die Künstlerin ihre Arbeit keineswegs als dokumentarisch einordnet. Nach Ausformulierung meiner ersten Thesen in der betreffenden Seminararbeit zur oben genannten Lehrveranstaltung unter der Leitung von Dr. Andrea Gnam räumte Kubelka im zweiten Treffen ein, dass ich sie überzeugt hätte und sie diesen Punkt nun differenzierter sähe. Im Rahmen der Gesamterkenntnis ist die dramaturgische Brücke der Würfelbilder von Christian Stock für mich wesentlich, um das tiefere Verständnis für diesen Vorgang in der Abarbeitung an der Zeit zu verstehen und gleichzeitig den Bogen zur bildenden Kunst zu spannen, wie er auch in der Person Kubelka verwurzelt ist. Die erste nähere Betrachtung der Thematik im Jahr 2011 und auch das erste Gespräch mit Friedl Kubelka hat schnell Ungereimtheiten in der Begrifflichkeit selbst zu Tage geführt. Auch eine gleichsam ursprünglich ausführende Künstlerin des Genres hat sich zu allererst nach dem richtigen Verständnis des Ausdrucks „Langzeitfotografie“ erkundigt, was mich dazu bewogen hat diese Erweiterung unter Hinzunahme des hier vorbereitend theoretisch reflektierten Raumes im Sinne des von Bachtin erörterten *Chronotopos* vorzunehmen, der seinen dynamischen Aspekt durch die Erfahrung anzeigt verbunden mit der Zeit samt der Bewegung die sie im Raum auslöst. *Langzeitraumfotografie* meint diese subtile Verdichtung der Zeitlichkeit, die darüber das Ventil in pure Kunst findet und sich damit im Kern auf Narration bezieht, denn erst über gesponnene Geschichte wird Raum derart intensiv wahrnehmbar und rückbezüglich die Zeit mit Sinn erfüllt. Der Grundgedanke, welcher der Vergänglichkeit der Zeit inne wohnt und damit erst jenes Spannungsfeld erörterbar macht ist ihre Endlichkeit an sich - also die Sterblichkeit, nicht nur jedes einzelnen Moments, sondern auch unseres Selbsts als Individuum. Es mutet daher nicht von Ungefähr an, dass sich Friedl Kubelka, nicht zuletzt angesichts ihrer immer noch lebenden pflegebedürftigen Eltern, intensiv Gedanken über diesen Einen, letzten Moment macht. Schlussendlich ist einzugestehen, dass sich davon jeder einzelne Mensch mehr oder weniger bewusst betroffen fühlt. Aufgrund meiner eigenen Erfahrungen, die im nun Folgenden genau dargestellt werden, möchte ich fotografische Projekte im Langzeitraum nicht nur als wortwörtliche Schrift des Lichts charakterisieren, sondern als *Thanatografie* im reinsten Sinn. Die Schrift des Todes zeichnet sich in jedem singulären Bild ab und schreibt ihre Geschichte der Zeit.

V. Wissenschaftliche Vertiefung im praktischen Selbstversuch

1. Erste Versuche und erstes Scheitern

Über welchen langen Zeitraum und in welcher Intensität mich die Thematik nicht nur mit seinem theoretischen Hintergrund, sondern vor allem in seinen praktischen Ausformungen beschäftigt und fasziniert hat, soll hier nach skizziert werden. Gerade die Begeisterung für die Praxis ist es, welche die theoretischen Überlegungen immer weiter angetrieben und verfeinert, um schließlich zu erkennen wie facettenreich und vielfältig sich *Langzeitraumfotografie* präsentieren kann.

Durch einen Zufall habe ich im Jahr 2008 ohne nähere Absicht rein oberflächlich von Friedl Kubelkas Arbeit gehört. Die Idee mit Hilfe eines Fotos kontinuierlich eine Entwicklung zu verfolgen habe ich faszinierend gefunden. Der gegebene Anlass zum ersten Versuch einer Umsetzung war die Geburt meines Sohnes Raoul Ende Oktober 2009. Die konzeptuelle Herangehensweise war ohne jegliche Beeinflussung durch Vorwissen genauso einfach wie logisch: einmal pro Woche sollte das Baby im Portraitstil vor einer weißen Wand fotografiert werden. Dieses Verhältnis zur Zeit und die damit verbundene erste Konvention des Wochenbildes entstand aus der im Nachhinein naiven Annahme heraus, dass sich ein Kind derart schnell entwickelt, dass in sieben Tagen ein Unterschied zu erkennen sei. Für die Umsetzung musste es von einer weiteren Person gehalten werden, ohne dass deren Hände oder sonstige Körperteile sichtbar wären. Dabei hatte ich mir generell mit einem Kind als Modell eine schwierige Aufgabe gestellt. Abgesehen davon, dass beim Baby der Kopf zusätzlich gestützt werden muss, ist es sehr schwierig einen ruhigen Moment und ein scharfe Aufnahme zu bekommen. Anweisungen um eventuell ein Konzept zu verfolgen können von einem Kleinkind auch nicht ausgeführt werden. Das Bild des ersten Versuches entstand am 4. Dezember 2009 und genügt keinerlei ästhetischen Ansprüchen. Nach ein paar weiteren verworfenen Versuchen konnte ich noch im Dezember zumindest ein scharfes Bild zu Stande bringen, wenn auch mit dem Schönheitsfehler, dass der Finger der helfenden Person zu sehen ist. Da ich keine künstlerischen oder konzeptionellen Absichten verfolgte war ich zufrieden mit dem Bild das meinen Sohn in diesem Stadium seiner Entwicklung zeigt. Dann ist mir das widerfahren was an diesem Punkt einerseits zwar einen professionellen Künstler und Fotografen bedeutend von mir

unterscheidet, andererseits auch mit hochidealistischen Vorhaben immer ein problematisches Thema sein wird: der Verlust der Konsequenz. Denn will man *Langzeitraumfotografie* ernsthaft ausüben muss die Kamera ständig in irgendeiner Art und Weise präsent sein. Damit ist nicht nur die materielle Form gemeint, sondern vor allem die Verinnerlichung. Dabei würde ich das Konzept des Wochenbildes als noch schwieriger in der Umsetzung einstufen als das des Tagesbildes. Denn bei einer Herangehensweise im täglichen Fluktus können leichter eine persönliche Routine entstehen und nähere Konventionen getroffen werden. Auch stellt sich öfter die Sinnfrage oder die Wochentage ziehen einfach unbemerkt vorbei und hinterlassen so ein *Leerstelle*. Ein weiteres Bild entstand erst drei Monate später im März 2010 und unterscheidet sich erheblich vom vorher erarbeiteten. Erstmals konnte das Kind dazu bewegt werden zumindest in die Linse zu schauen, wenn auch der Blick eher durch die Kamera durchgeht, wobei im Vergleich mit einem viel näheren Zoom aufgenommen wurde. Das war der letzte Versuch für einen langen Zeitraum und vielleicht wäre es der Letzte gewesen. Im Zuge des Seminars *Positionen der Dokumentarfotografie* unter der Leitung von Dr. Andrea Gnam im Sommersemester 2011 habe ich die Idee aber wieder aufgegriffen und wollte sie weiterführen. Also habe ich umgehend ein neues Bild angefertigt und wie es der Zufall will fast genau auf den Tag ein Jahr später im März 2011. Damit war in diesem Rhythmus das Konzept der Samstagsbilder geboren. Ausgehend von diesem Bild sollte bis zur Vorstellung des Projektes im Seminar ein Set von 9 Bildern entstehen. Das Konzept sieht vor, dass die Bilder immer in derselben Einstellung und im selben Abstand aufgenommen werden sollten. Dazu arbeitete ich anfangs mit Stativ das jede Woche auf einer Markierung den Ausgangspunkt bestimmte. Auch hinter dem Kopf des Kindes ist an der Wand eine Markierung angebracht, die eine möglichst hohe Deckungsgleichheit der Bilder sichern sollte. Leider musste ich von diesen Ansätzen aufgrund mehrerer Ortswechsel in dieser Zeit absehen. Außerdem hat mir die konsequente Durchführung wieder gefehlt. Das soll aber kein Nachteil sein, denn grundsätzlich gilt es in diesem Fall dies einfach offen zu legen. Es wäre ein leichtes gewesen ein am Samstag vergessenes Bild einfach am Sonntag oder an einem anderen Tag nachzuholen. Aber dies entspricht nicht dem Sinn des Konzeptes und die damit entstehenden *Leerstellen* werten meiner Meinung nach das gesamte Ergebnis mit all seinen Schwierigkeiten in der Durchführung wieder auf. Die nicht aufgenommenen

Teile des gesamten Sets bleiben also frei. In diesem Werk „Samstagsbilder 26. März bis 21. Mai 2011“ sind von neun möglichen Plätzen sieben besetzt und zwei leer, wobei sich die *Leerstellen* in der Mitte der oberen zwei Reihen platziert haben. Innerhalb des Sets gibt es große Diskrepanzen in den einzelnen Bildern, wofür eine sehr intensive Beschäftigung nötig wäre, um Problemlösungen zu finden. Für den ersten Versuch war ich ganz zufrieden mit dem Ergebnis auch wenn es einige Schönheitsfehler in ästhetischer Hinsicht aufweist. Ausgehend davon wollte ich die Rhythmisierung noch verschärfen. Nach einer ersten genaueren Sichtung des Werkes von Friedl Kubelka beschloss ich am 15. April 2011 auch Tagesbilder anfertigen zu wollen. Bis zur Vorstellung des Projektes im Seminar wollte ich jeden Tag ein Bild von mir und meinem Sohn Raoul gemeinsam anfertigen. Das Konzept sieht vor, dass das Bild unabhängig von Ort und Zeit von einer der beiden agierenden Personen geschossen sein muss und dass in irgendeiner Weise beide Charaktere präsent sind. Dabei habe ich versucht einen ganzen Tag auf das Foto zu komprimieren. Die Herangehensweise an das Tagesbild im Sinne eines versteckten Tagebuchs, wie es Friedl Kubelka auch empfindet, funktioniert für mich genauso. Das Gesamtset *Tagesportraits von 15. April bis 18. Mai 2011* entstand über einen Zeitraum von 35 Tagen, dabei sind 9 *Leerstellen* passiert. Besonders in den Osterferien hatte ich auch verbunden mit einem Ortswechsel einen Einbruch an Konsequenz zu bewältigen. Gegen Ende des Zeitraumes konnte ich aber wieder eine gewisse Kontinuität entwickeln. Die Bilder sind meist Portraits in unterschiedlicher Ausprägung. Dabei sollte kein geschöner Blick entstehen, sondern ein Festhalten der Zeit, sozusagen eine Komprimierung des Tages. Die Unterschiede entwickeln sich an Kleidung, Umgebung oder anderen Menschen die sich auf dem Bild befinden. Für mich war das Ergebnis teilweise erstaunlich, denn es ist für mich persönlich manchmal wirklich gelungen den betreffenden Tag in einem Bild zu fassen. An anderen Tagen ist das Foto aber auch einfach nur entstanden, um dem Konzept Folge zu leisten. Umso schöner ist dann die Erinnerung an diese Zeit und die Dokumentation, die ohne Bild verloren wäre. Insofern hat sich mein besonderes Interesse Hand in Hand mit den gemachten Erfahrungen immer mehr auch der *Leerstelle* zugewendet, denn es fasziniert mich wie schnell die Zeit vergeht und förmlich verrinnt, wenn man ihr keine Beachtung schenkt. Unweigerlich werden gewisse Fragen aufgeworfen, wie unter anderem: Wo bin ich in dieser Zeit gewesen,

was ist passiert und warum gibt es kein Foto? Raum für Reflexionen dazu ergeben sich im weiteren Verlauf aus in einer noch intensiveren Auslieferung an das Konzept. Basierend auf der Sichtung der Arbeit von Friedl Kubelka habe ich den Rhythmus darauf hin noch einmal erhöht und am 3. Mai 2011 mein Modell Raoul einen ganzen Tag lang in Abständen von einer halben Stunde fotografisch begleitet. Die Bilder zeigen einen Zeitraum von 12 Stunden von 8 Uhr morgens bis 20 Uhr abends. Mit dem Ausgangsbild entsteht ein Set von 25 Fotos und in dieser konzeptueller Auslegung ganz ohne *Leerstelle*, da ich den ganzen Tag über konsequent die Arbeit verfolgt habe. Der besondere Reiz eines Tagesportraits in diesem Stil liegt meiner Meinung nach auch in der Möglichkeit die Dauer gewisser Tätigkeiten zu verfolgen. Beim Kind liegt dies in ganz einfachen Strukturen: Aufwachen – Essen – Spielen – Schlafen – Essen – Spielen – Essen – Schlafen. Insofern finde ich ein Kind in diesem Alter als Modell besonders passend, da es sich nicht verstellt und die Gedanken und Gefühle weitgehend unbeeinflusst zu Tage treten lässt. Das Kind als Modell ist für Friedl Kubelka ein kontroverses Thema, denn auch sie hat ihre Tochter Louise von ihrer Geburt an über 17 Jahre lang wöchentlich in den so genannten Montagsbildern fotografiert. Im Nachhinein hatte sie große Bedenken da das Konzept dem Kind einfach aufgebürdet wurde ohne nach der Erlaubnis fragen zu können. Deshalb ist dieses Werk weitgehend unter Verschluss und nicht für die Öffentlichkeit zugänglich. Im persönlichen Gespräch hinsichtlich meines Projekts hat mich Friedl Kubelka auch darauf hingewiesen, dass ich meinen Blick als Fotografin nie davon lösen kann, dass ich die Mutter dieses Kindes bin. Ein weiterer Aspekt der in Bildgestaltung und Rezeption nicht von der Hand zu weisen ist. Trotzdem gibt es bei Projekten dieser Art nicht viele Möglichkeiten, denn das ausgewählte *Modell in der Zeit* sollte jederzeit nach Bedarf der veranschlagten Rhythmik verfügbar sein. Das ist sicher mitunter ein Grund, warum die Produzenten gerne sich selbst als Protagonisten wählen. Zu allen diesen ersten Versuchen ist eine Seminararbeit entstanden, die mit einem alles entscheidenden Satz endet, der im weiteren Verlauf erst die Weichen für diese Diplomarbeit gestellt hat: „Ohne erkenntlichen Grund habe ich mit 25. Mai 2011 beschlossen die Tagesbilder weiterzuführen...“¹²⁶

¹²⁶ Vgl. Pegritz, Julia: „Langzeitraumfotografie. Work in Progress zwischen Zeit und Konsequenz.“, Seminararbeit Ästhetik und Poetik. Positionen der Dokumentarfotografie, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2011. S. 19.

2. Wiederaufnahme und der große Tageszyklus

Nach dem Abschluss des Seminars *Positionen der Dokumentarfotografie* aus dem Vertiefungsbereich *Ästhetik und Poetik* unter der Leitung von Dr. Andrea Gnam im Sommersemester 2011 hätte die Weiterführung der Selbststudie eigentlich keinen Sinn mehr gemacht, trotzdem wollte ich nun schon in einer fast künstlerischen Absicht einen großen Zyklus erzeugen. Mit 25. Mai 2011 wurde also ohne bestimmte Zielsetzung hinsichtlich einer Veröffentlichung oder Weiterverwendung der Versuch aufgenommen jeden Tag ein Bild von diesen zwei Protagonisten in der Zeit zu erzeugen ausgehend von oben genannten konzeptuellen Bedingungen. Fast schon schicksalhaft ist es mir im weiteren Verlauf im Gesamtkontext ähnlich ergangen wie Friedl Kubelka. Nahezu eigendynamisch hat sich die Arbeit immer wieder ausgeweitet, dabei war zu Beginn keineswegs weder der Anspruch, noch die reale Möglichkeit vorhanden etwa ein ganzes Jahr oder auch nur ein halbes Jahr lang durchzuhalten. Erst durch kleine und dann größere Fortschritte, die sich nicht zuletzt darin äußerten, dass erste Ergebnisse sichtbar wurden und sich der Antrieb darüber immer mehr ausgeweitet hat, ist die Wiederaufnahme zu einem umfassenden Tageszyklus ausgewachsen, der bis zum bewusst gesetzten Endpunkt am 17. Februar 2012 reicht. Der Gesamtprozess, der dazu geführt hat ist für mich durchaus vergleichbar mit den inneren Vorgängen, die Friedl Kubelka hinsichtlich ihrer Arbeit in der Dunkelkammer beschreibt. Das eigene und sehr persönliche, versteckte Tagebuch wird in der Verarbeitung und Reflexion immer wieder, und immer wieder neu gelesen. Zu bemerken ist hier was die Vorgangsweise und die technischen Aspekte betrifft, dass meine Ausarbeitung natürlich keineswegs in der Dunkelkammer geschehen ist, sondern mit einer Canon EOS 400D spiegelreflex-digital Kamera aufgenommen und nach Auftragsvergabe in Teilabschnitten Schritt für Schritt in einem professionellen Fotolabor zu Einzelbildern in einer Größe von 10x15 cm entwickelt wurde. Somit ist jeglicher direkte Vergleich mit den Arbeiten von Friedl Kubelka was rein den Anspruch an ästhetische und formale Aspekte betrifft unzulässig. Die Legitimation wird unter anderem vor allem auch durch den wissenschaftlichen Ansatz erteilt, in dem sich zahlreichen Fragestellungen eröffnen und diskutieren lassen. Es geht in der Quintessenz rein um den Versuch sich dem Konzept in der Zeit samt ihrer Vergänglichkeit und der damit verbundenen Konsequenz auszuliefern und annähernd

einen Eindruck von der Gesamterfahrung zu erhalten, der Künstler in diesem Spannungsfeld des *Work in Progress* ausgesetzt sind. Unaufhaltsam ist damit der Wunsch nach einer Gesamtschau des Werks gewachsen bis sich über die Dreharbeiten zur Kurzdokumentation *8bit Leben* die Gelegenheit dazu ergeben hat den erstellten Spiegel fassbar und betrachtbar zu machen. Der Aufbau und die Rezeption der gleichnamigen Installation sind Kernszenen des Films, welche im abschließenden Kapitel noch ausführlich beschrieben werden. Die gewählte Begrifflichkeit der Maßeinheit Bit spielt auf mehreren Ebenen nicht nur mit Überlegungen zum digitalen Zeitalter und seinen Ausformungen, wie sie eingangs zum Beispiel bei Noah Kalina als Vertreter der Web 2.0 Version der Langzeitraumfotografie beschrieben wurden. Gemeint ist durchaus auch rein der Binärcode, der es faszinierenderweise ermöglicht lediglich über die bekannten zwei Zustände von 0 und 1 zahlreiche Daten zu erfassen, zu speichern und abzurufen. Darüber hinaus verbirgt sich darin aber die Übersetzung in die Kategorie des Bildes und seiner Farbtiefe, wie es in der Computergrafik zu finden ist. 8 Bit bezeichnen 256 verschiedene Zustände, die in der Installation durchaus mit Seins-Zuständen psychischer, physischer und damit emotionaler Äußerlichkeit gleichzusetzen sind, welche über die Dokumentation des fotografischen Abbildes an die Oberfläche gelangen und sichtbar gemacht werden können. Man könnte *8bit Leben* somit als den künstlerischen Versuch samt erkenntnistheoretischem Antrieb bezeichnen diese Daseinszustände zu erfassen und deutbar zu machen. Um einen ersten Eindruck zu gewinnen sollen hier die Eckdaten dieses großen Tageszyklus festgehalten werden. Es wurde ein verkürzter Zeitraum ausgestellt, als eigentlich vorhanden gewesen wäre, um das Verständnis und die Kontinuität des Werks vor allem in der Rezeption zu sichern. Man darf davon ausgehen, dass jegliches Publikum größtenteils möglicherweise mit Konzepten im fotografischen Langzeitraum nicht vertraut ist und es daher nötig wird einen in der Betrachtung verständlichen Bogen zu spannen. Die Installation umfasst nur im übertragenen Sinn tatsächlich circa 256 einzelne Sitzplätze. Die Unterscheidung zwischen eigentlichen Bildern und Sitzplätzen wird gepaart mit dem Verstreichen eines gewissen Zeitraumes dadurch nötig, da der eigentliche und über das Datum fixierte Tag zwar einen *Sitzplatz* bezeichnet, dieser aber nicht gefüllt sein muss, insofern sich jederzeit *Leerstellen* über den Verlauf der Kontinuität durch das Fehlen eines Fotos selbst erzeugen. Das bedeutet gleichzeitig, dass es mit der Hingabe an diesen Fluss der

Vergänglichkeit nicht möglich ist vorab die leeren Sitzplätze abzuschätzen oder *Leerstellen* zu berechnen. Würde man die Analogie der binären Zustände auf die Installation umlegen bezeichnet der Sitzplatz an sich schon rein die pure Anwesenheit des Daseins, während eine *Leerstelle* ein völliges Fehlen nahezu jeder Information symbolisiert und sich damit zur eigenen Instanz erhebt. Gemäß den natürlichen Gesetzmäßigkeiten des Konzepts produzieren sich diese selbst und lassen den Wunsch nach einer Gesamtschau noch einmal verständlich anwachsen. Nur ein Aufbau im Sinne einer Zusammensetzung aller Einzelteile samt *Leerstellen*, also nicht nur ein virtuelles, sondern subjektiv reales Besetzen aller Sitzplätze lässt das gewünschte Endprodukt entstehen und wirken. Man kann dies durchaus wieder dem analytischen Schlüssel der Narration zuordnen indem gelebte Zeit in Form von Bildern zur Erzählung komponiert und sichtbar gemacht wird. Jeder Tag beschreibt losgelöst aus dem Gesamtkontext eine eigene Geschichte und ist in der Rezeption als solche erkenn- und interpretierbar, während sich aber auch Teilabschnitte oder das komplette Ensemble als Historie lesen lassen können. Diese Erzählung ist aber durchaus nicht nur von einem überbegrifflichen Autor geschrieben oder gesteuert, sondern unterliegt den natürlichen Schwankungen und Gegebenheiten des Lebens, die der Prozess des *Work in Progress* offen legt im Versuch des Festhaltens und Erzeugens von Kontinuität in einer derart fließenden Materie, wie sie die Vergänglichkeit der Zeit beschreibt. Um diese Kontinuität in der Betrachtung von außen zu sichern und plausibel zu transportieren wurde für die Gesamtschau ein großer zusammenhängender Ausschnitt gewählt, der ausgehend vom Beschluss der Wiederaufnahme am 25. Mai 2011 in seiner endgültigen Form vom 1. Juni 2011 bis zum 17. Februar 2012 analog übersetzt in Erscheinung tritt. *8bit Leben* meint also die Transkription emotionaler Zustände über das tatsächliche Füllen bzw. Ausparen von Sitzplätzen, gesteuert mittels der vorhandenen entwickelten Bilder von einer Größe von je 10x15 cm. Vor dem Aufbau der eigentlichen Installation wurde der Versuch unternommen mit Hilfe einer Skizze den passenden Rahmen zu finden und eine Abschätzung des Erscheinungsbildes zu eruieren. Dabei wurde eine Gesamtgröße von 1,60 m Höhe und 2,70 m Breite errechnet und der Verlauf für die Betrachtung festgelegt. Im Unterschied zu den Tafeln von Friedl Kubelka, die gemäß dem uns bekannten herkömmlichen Schriftverlauf von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden, ist *8bit Leben* von links oben beginnend nach rechts unten zu

lesen. Ein Monat ist in zwei Teilen vom 1. bis zum 15. Tag und vom 16. bis zum 30. bzw. 31. Tag zu entschlüsseln. Das heißt die erste Bahn von oben nach unten bezeichnet den 1. bis 15. Juni, während die zweite Bahn den 16. bis 30. Juni beschreibt. Der ausgerufene Zeitraum besteht aus 262 Sitzplätzen und endet am 17. Februar 2012, da am folgenden Tag die Installation zur Rezeption frei gegeben wurde und somit nicht mehr weiter geführt bzw. der bewusst gesetzte Endpunkt erreicht wurde. Von diesen 262 möglichen Plätzen 66 leer und 196 Fotos vorhanden. Zu Beginn des Verlaufs konnte noch keine durchgängige Kontinuität erreicht werden, das heißt der Juni 2012 besteht zum Großteil aus *Leerstellen* und ist lediglich an 5 Tagen mit tatsächlichen Bildern besetzt. In der Betrachtung bedeutet dies, dass die erste Hälfte dieses Monats gar nicht als Beginn zu begreifen ist, da diese sich im wahrsten Sinne des Wortes in die Leere verläuft. Richtig fassbar als sichtbares Ergebnis und somit auch als gegenständliche Rahmung des Gesamtportraits wird erst die vollständig vorhandene erste Hälfte des Monats Juli, woraufhin ein durchaus hoher Grad an Konsequenz erreicht werden konnte. Die *Leerstellen* minimieren sich ab diesem Zeitpunkt bis eine Ausnahme auf einzelne fehlende Tage, zwei oder höchstens drei aufeinanderfolgende leere Plätze, was im Gesamtkontext ein durchaus zufriedenstellendes und plausibles Ausmaß ist. Das Nichtvorhanden-Sein von Bildern passiert aus den unterschiedlichsten Gründen, wie sie hier auch schon am Werk von Friedl Kubelka reflektiert werden konnten. Damit wird der unberechenbare Fluss der Zeit und in ihm das Handeln des Subjekts verdeutlicht, was Vergessen, Gleichgültigkeit, aber auch das einfache Fehlen der Möglichkeit das Konzept zu verfolgen, greifbar werden lässt. Die konzeptuelle Auslegung bleibt also auch in der Darstellung oberstes Credo und wird nach bestem Wissen und Gewissen so weit als möglich fehlerfrei verfolgt. In diesem großen Tageszyklus meint eine Aussparung aufgrund des ausgerufenen Konzepts oft eine Trennung der *Modelle in der Zeit*, die hier ja beide zu sehen sein sollten und daher ein intensives Naheverhältnis vorauszusetzen ist. Wie es ein derartiger praktischer Versuch in seinem natürlichen Verlauf mit sich bringt, ist völlig unvermutet eine augenscheinlich große *Leerstelle* entstanden, die sich zufälligerweise relativ genau in der Mitte der Gesamtinstallation gebildet hat und auf einen rein technischen Aspekt zurückzuführen ist. Die erste Hälfte des Monats Oktober beginnt mit zwei leeren Sitzplätzen am dritten und am vierten Tag, wäre sonst aber durchgängig vorhanden gewesen. Leider hat sich im Zuge der

Sicherung der Dateien von der Fotokamera auf den Computer ein Fehler eingeschlichen, der aus einer Kombination von menschlichem Versagen und technischen Gebrechen im Zusammenhang mit dem Akkuladesystem resultiert. In der Folge ist glücklicherweise nur ein sehr kleiner Teil an Bildern verloren gegangen und für immer gelöscht worden. Das betrifft genau sieben Tage in Folge exakt vom 6. bis zum 12. Oktober 2011, was bezeichnenderweise aus persönlichen Gründen der Autorin und Produzentin ein durchaus bedenkliches und erinnerungswürdiges Datum darstellt. Das Wissen darum, dass diese Fotos vorhanden gewesen wären, gepaart mit dem schicksalshaften Zufall den Zeitraum betreffend, hat anfangs natürlich auch in Hinblick auf die doch große Motivation das Projekt mit möglichst hohem Konzentrationsgrad durchzuführen, geschmerzt. Im Nachhinein betrachtet verdeutlicht gerade diese Begebenheit die Schwierigkeit im Umgang mit der Materie noch einmal, hat den Blick und den Respekt geschärft und nicht zuletzt der Erscheinung des Gesamtportraits in der Rezeption unvorhersehbar entscheidend geprägt, wenn nicht sogar erst interessant und intensiv gestaltet. Die hier umrissenen rein formalen Aspekte den großen Tageszyklus betreffend sind in dieser vertieften Beschreibung zwar analytisch relevant, bleiben dem Publikum aber in der Betrachtung größtenteils ohnehin verborgen. Offensichtlich beobachtbar werden aus dieser Warte vor allem die inhaltlichen Ausprägungen und Kompositionen an real existierenden Bildern, samt ihrer Motive, Manifestationen, Unterscheidungen, aber auch Deckungsgleichheiten. Die zwei *Modelle in der Zeit* sind über einen durchaus beträchtlich langen Zeitraum dokumentiert, sodass eine gewisse Spanne an Lebenszeit erfasst werden konnte, was sich zum Beispiel an Veränderungen in der äußeren Erscheinung ablesen lässt. Dabei ist der Ansatz des versteckten Tagebuchs, wie ihn Kubelka ins Treffen führt durchaus legitim und grundsätzlich gegeben. Aus Sicht der Produktion sind genauso besondere, wie weniger besondere Begebenheiten jener Tage verankert und werden somit zu für immer eingefrorenen Momenten. Diese bleiben aber rein punktuell und können nur gewisse Detailkomponenten einschließen, die dann im übertragenden Sinn als narrative Wegweiser für ein individuelles Herstellen von Sinnverknüpfungen dienen. Das subjektive Beobachten als Rezipient divergiert in Empfindung und Entschlüsselung von der Seite der Produktion beträchtlich. Vom Versuch die Zeit zumindest ein Stück zu greifen, bleibt schlussendlich tatsächlich nur die längst tote Materie verlorener Augenblicke übrig - die pure *Thanatografie*.

3. Das Halbstundenportrait

Der erste Versuch zum Konzept des Halbstundenportraits geschah, wie eingangs beschrieben am 3. Mai 2011 im Rahmen der Vorbereitungen zur Präsentation im Seminar *Positionen der Dokumentarfotografie*. Dieses enthält keine *Leerstelle*, da der Rahmen innerhalb eines Tages recht eng gesteckt und somit leichter konsequent durchführbar ist. So war es naheliegend nach Ausweitung der Auseinandersetzung insbesondere auch im Rahmen dieser Diplomarbeit einen neuen Versuch aufzunehmen mit der Grundüberlegung, auch was die Bedenken von Friedl Kubelka betrifft, dass diesmal kein Kind das *Modell in der Zeit* darstellen, sondern der Tag eines erwachsenen Menschen verfolgt werden soll. Da zu dieser Zeit eine Zusammenarbeit mit dem bekannten Tiroler Theaterregisseur Markus Plattner bestanden hat, wurde er eingeladen am Versuch teilzunehmen und hat sich einverstanden erklärt, dass er mit der Kamera begleitet wird. Der dazu vereinbarte Termin ist in die Probezeit zu den 400-jährigen Jubiläumspassionsspielen in Erl gefallen, wofür Felix Mitterer einen neuen aktuellen Text geschrieben hat und Plattner als Regisseur verpflichtet wurde. Im Nachhinein lässt sich behaupten, dass die Durchführung einerseits deutlich anspruchsvoller war, als im ersten Versuch und andererseits hat sich paradoxerweise und durch Zufall wiederum eine mediale Übersetzung unvorhergesehen ergeben. Die Bilder selbst genügen keinerlei formalen Ansprüchen, sondern fungieren rein als Platzhalter bezüglich des Festhaltens eines Augenblicks in der Zeit. Im Gesamtverlauf der gemeinsamen Zeit mit dem Künstler sind am 18. März 2013 insgesamt 10 Fotos entstanden mit der ersten Aufnahme um 16 Uhr 27 und der letzten Aufnahme um 21 Uhr 34. Dieses Halbstundenportrait bezieht also nur auf einen Zeitraum von 5 Stunden, wobei in den wenigsten Fällen der exakte Halbstundentakt genau eingehalten wurde, wie man auch am ersten und letzten Zeitpunkt der Entstehung ablesen kann. Im Sinne der immer wieder angesprochenen und in diesem Rahmen obligatorischen Frage nach Objektivität soll hier eine Skizze des Ablaufs wiedergegeben werden. Auf narrativer Ebene ist der Gesamtverlauf durchwegs dicht und von einigen interessanten Anekdoten geprägt. Am 18. März 2013 bin ich kurz nach 16 Uhr in Erl im Ortsgasthaus *Beim Dresch* als Treffpunkt angekommen. Der Wirt ist in der kleinen Gemeinde überbegrifflich tatsächlich der Platz an dem man sich begegnet und wo das Dorfleben seinen Lauf

nimmt. Dort fand zufälligerweise gerade ein Vortrag des Ortschronisten Peter Kitzbichler über die 400-jährige Passions-geschichte von Erl statt an dem mein *Modell in der Zeit* teilnahm. Die ersten drei Bilder zeigen also Markus Plattner in relativ unveränderter Pose aus einer seitlichen Halbtotale, wie er den Ausführungen zuhört. Im Hintergrund ist die Projektionswand zu sehen und ein Mann, der allerdings im dritten Bild verschwunden ist, wobei der Protagonist hier nun schon im Sessel zurückgelehnt und versunken wirkt, während er die Hand im Gesicht hat. Somit kann man schließen, dass der Vortrag mit Beginn der Portraitierung eineinhalb Stunden in Anspruch genommen hat. Das nächste Foto wurde um 17 Uhr 51 aufgenommen und zeigt den Regisseur in einer Totalen lachend am Wirtshaustisch sitzend, den Blick nach rechts gewandt, woraus sich vermuten lässt, dass er sich gerade mit einer außerhalb des Bildes befindlichen Person unterhält. Die nächste Position im Halbstundenportrait besteht aus einer Leerstelle, da ich vom Ortchronisten vom einem *Modell in der Zeit* weggeholt wurde, da er mit mir in meiner Funktion als Mitarbeiterin im Theater Verband Tirol einige Dinge besprechen und zeigen wollte. Um 18 Uhr 59 bin ich wieder zurück bei Markus Plattner, der nun in seiner Wohnung ein wenig Ruhe sucht, bevor die Proben zum Passionsspiel beginnen. Erst ab diesen Zeitpunkt konnte eine gewisse Kontinuität aufgenommen werden, was die Exaktheit der Aufnahmen in Hinblick auf die Uhrzeit betrifft. In diesem Bild, welches den Platz um 19 Uhr besetzt sieht man Plattner vor seinem Computer sitzend, während er um 19 Uhr 31 in seinem Bett rastet. Um 20 Uhr 03 sind wir im Passionsspielhaus angekommen und das Portrait zeigt den Protagonisten lachend im Büro, wobei am linken Bildrand einer der beiden Jesus Darsteller zu sehen ist. Fast eine halbe Stunde später um 20 Uhr 29 sind die Proben bereits in vollem Gang und das Foto zeigt den Regisseur samt seiner Assistenz zu seiner Rechten mit dem bereits genannten Peter Kitzbichler auf der linken Seite, der am Technikpult sitzt. Die Blicke aller drei Personen sind gespannt auf die Bühne gerichtet. Pünktlich um 21 Uhr befindet sich der Künstler auf der Bühne und instruiert einige Schauspieler. Genau diese Situation wurde mit einer ORF Kamera gefilmt und wurde später in mehreren Formaten auch bundesweit ausgestrahlt. Das abschließende Foto um 21 Uhr 34 zeigt Markus Plattner auf der Bühne und im Hintergrund lässt sich ein großer Teil des Ensembles erkennen. Im Gesamten ist vor allem ein narrativ spannender Verlauf entstanden, dem es allerdings an formaler Ästhetik und an Konsequenz in der Durchführung mangelt.

4. Neue Konzepte und neues Scheitern

Im Laufe der Zeit sind noch mehrere Versuche langzeitraumfotografischer Projekte entstanden, die allerdings immer wieder aus den verschiedensten Gründen unterbrochen wurden. Die Konvention des Samstagsbildes mit einer zusätzlichen Verschärfung im Konzept durch eine Zeitgebundenheit wurde als Selbstportrait einige Wochen aufgenommen. Dazu sollte das *Modell in der Zeit* immer samstags zur exakt selben Zeit nämlich 16 Uhr mittels Selbstauslöser aufgenommen werden. Um eine gewisse Deckungsgleichheit zu gewährleisten wurden die verwendeten Einstellungen dokumentiert und am Boden Markierungen für das Stativ angebracht. Allerdings konnte das Vorhaben nicht durchgängig laut den getroffenen Eckpunkten eingehalten werden und wurde somit verworfen. Generell kann man sagen, dass die Aufgabe fotografische Werke über längere Zeiträume zu erstellen, gleichermaßen faszinierend wie anspruchsvoll ist und es ein hohes Maß an Disziplin einfordert. Für diese Zwecke, also eine reine Vertiefung in die Materie, ist ein Scheitern durchaus angebracht und zollt der Unterwerfung und der Auslieferung an das Konzept seinen Tribut. Unweigerlich stellt sich aber die Frage nach dem Antrieb, der eine solche Unternehmung ins Rollen bringt und der den Samen legt dieser überhaupt durchführen zu wollen. Mieke Bal formuliert in der von ihr postulierten Kulturanalyse zwei auch für die hier getätigten Überlegungen zentrale Begriffe eingehend aus: einerseits die Narration, aber andererseits auch das Sammeln. Weiterführend kombiniert sie diese beiden Interessenspunkte und sieht die Schnittmenge in der Tatsache, dass die Verfertigung kultureller Artefakte dem Subjekt lohnend erscheinen muss, was sowohl die Seite der Produktion als auch die der Rezeption betrifft.¹²⁷ Sie sieht Kultur darin gegeben, dass Menschen sich in gemeinsamen Konventionen der Sinnstiftung wiederfinden und darüber das interpretierte Objekt zugänglich gemacht wird. Das Sammeln in seiner Form als narrativer Modus ist mit Sicherheit ein gewichtiger persönlicher Grund der Fortführung und Ausweitung der Konzepte. Im Sinne von Bal kommt hier der Prozess des Sammelns als Konfrontation mit reinen Objekten und subjektiven Handlungen zum Vorschein. Sammeln von Bildern und Bildsequenzen kann so als Erzählung erörtert werden und fungiert als etwas von sich aus Narratives.¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 118f.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 122f.

VI. 8bit Leben - Kurzfilm als praktische Analyse

Die Kurzfilmdokumentation *8bit Leben* ist auf Initiative der Studienkolleginnen Andrea Scheibelhofer und Eva Rauer entstanden, die im Seminar *Positionen der Dokumentarfotografie* im Sommersemester 2011 das Referat zum hier bearbeiteten Thema verfolgt hatten und die Ausführungen derart schlüssig aufbereitet und gut recherchiert empfanden, dass sie aufgrund ihrer Begeisterung für das Medium Film die Anfrage stellten daraus eine Dokumentation zu machen. Erste einige Zeit später sollte sich die Gelegenheit ergeben dieses Vorhaben auch umzusetzen. Im Zuge des Forschungspraktikums *Zeitgeschichtlicher Kurzfilm in Lehre, Forschung, Filmpraxis und Filmproduktion* unter der Leitung von Dr. Frank Stern im Wintersemester desselben Jahres sollte ein Treatment erstellt werden, welches nicht zwingend umgesetzt werden musste, dennoch theoretisch ausgearbeitet werden sollte. Somit wurde die ursprüngliche Idee wieder aufgegriffen und bearbeitet. Nach einer neuerlichen Kontaktaufnahme mit den Kolleginnen zeigten sich diese immer noch interessiert das Projekt tatsächlich durchzuführen. Dabei oblag die Kameraführung und weiterführend der Schnitt gänzlich in den Händen von Andrea Scheibelhofer und Eva Rauer. Die Inhalte und Organisation rundherum, gleichsam der Regie, wurden von der Autorin, der vorliegenden Ausführungen übernommen. Grundsätzlich orientiert sich der Film rund um den Versuch aus wissenschaftlicher Perspektive angelehnt an den Arbeiten von Friedl Kubelka ein eigenes Werk im Prozess des Work in Progress zu erstellen und dieses auch in einer Kurzzeitinstallation zu zeigen, bindet dabei aber Gedanken und Impressionen zur Vergänglichkeit der Zeit ein. Der Film versteht sich sicher als kunstästhetische Aufarbeitung des Gesamtthemas und zeigt neben Christian Stocks Würfelbildern auch noch unveröffentlichte Jahresportraits von Friedl Kubelka samt Originaltöne der beiden Künstler ergänzend zum großen Tageszyklus, der auch in dieser Arbeit ausführlich beschrieben wurde. Im nun Folgenden soll die Entstehung von den ersten Ideen weg bis zum Endprodukt skizziert werden, um einen Eindruck von den Hintergründen und Überlegungen zu erhalten. Dabei ist die faszinierende Entwicklung zu beobachten, dass einerseits rein theoretische Vorüberlegungen durchaus umgesetzt wurden, andere Vorhaben, die im Konzept verankert waren, wiederum der Praxis weichen müssen. Schlussendlich ist die Erfahrung nachhaltig und beeindruckend gewesen.

1. Treatment

Wie oben erläutert wurde im Zuge des Forschungspraktikums *Zeitgeschichtlicher Kurzfilm in Lehre, Forschung, Filmpraxis und Filmproduktion* ein Treatment erstellt, welches hier Eingang finden soll:

Das Dokudrama bewegt sich an einer medientheoretischen Schnittstelle zwischen Film und Fotografie basierend auf Überlegungen und Betrachtungen zur *Langzeitraumfotografie* insbesondere inspiriert von den Arbeiten von Friedl Kubelka. Dieser Begriff meint dabei nicht Fotografie mit langer Belichtungszeit, sondern eine Art künstlerische Auseinandersetzung mit einem spezifischen Modell über einen längeren Zeitraum hinweg wie Tage, Monate oder Jahre. Ziel ist es eine Entwicklung in der Zeit zu verfolgen und vorerst minimale Veränderungen fest zu halten. Der Kurzfilm soll in einer Länge von 10-15 Minuten den Faktor der Zeit näher beleuchten, ihn in künstlerischer Verdichtung zeigen und dabei medienwissenschaftlich einbetten. Verhandelt wird die Thematik anhand einer Protagonistin, die sich gemeinsam mit ihrem zweijährigen Sohn selbst an einem Projekt der *Langzeitraumfotografie* versucht. Sie fungieren gleichzeitig als Modell und Träger einer intensiven Auseinandersetzung mit der Materie. Der Versuch besteht darin über einen längeren Zeitraum hinweg jeden Tag nach konzeptuellem Ansatz ein Foto zu schießen. Um das Wesen der *Langzeitraumfotografie* näher zu beleuchten und eine Querverbindung zu den Arbeiten von Friedl Kubelka zu legen werden die Würfelbilder von Christian Stock eingeführt. Von der Leinwand als Grundfläche ausgehend malt der Künstler so lange Schichten übereinander bis ein Würfel entsteht. Bei einer Seitenlänge von 25 cm würde dies eineinhalb Jahre dauern, insofern der Maler jeden Tag drei Schichten aufträgt. Damit werden Themen wie Zeit und Konsequenz intensiv in den Fokus gesetzt. Um medienimmanente Betrachtungen herauszufiltern bedient sich der Film an intermedialen Bezügen zur Fotografie, indem einerseits Fotostrecken integriert und andererseits gefilmte Szenen mit Hilfe von Fotos aus einer neuen Perspektive gezeigt werden. Die theoretischen Überlegungen werden über eine Art visuelles Tagebuch vermittelt, das auf einen *Broadcast Yourself* Amateurstil verweisen soll.

Das visuelle Tagebuch wurde nicht umgesetzt und so wurde der Kurzfilm von einem Dokudrama zur reinen Dokumentation, die allerdings dramaturgische Züge aufweist.

2. Sequenzplanung

Hier eine Darstellung der geplanten Sequenzen, die einerseits aus herkömmlich gefilmten Szenen bestehen sollten und andererseits aus ergänzenden Fotosequenzen. Dies bezieht sich natürlich auf die Verschränkungen beider Medien Film und Fotografie, wie sie auch der Inhalt selbst behandelt. Denn die *Langzeitraumfotografie* als serielle Herangehensweise ergibt im übertragenen Sinn einen Film des Lebens, insofern man viele Einzelbilder hintereinander schaltet.

⤴ **Eingangssequenz/Kindersequenz**

Drehort Planquadrat 1040

Blätter im Wind unterlegt mit Musik zum Vorspann, dazu Kinder mit Herbstlaub/referiert auf die Zeit und ihre Vergänglichkeit/
O-Töne mit alten und jungen Stimmen/Gedicht „Wenn ich noch einmal leben könnte...“

⤴ **Christian Stock Sequenz**

Drehort Atelier Krongasse 1050

- Szene fertige Würfel:
werde an der Wand präsentiert in verschiedenen Farben
Lichtverhältnisse wichtig/soll verstörend wirken/mit Klaviermusik ohne Text/
gerade still shots von drei Seiten

- Szene unvollendete Würfel
wird am Tisch mit vielen anderen Sachen präsentiert
Lichtverhältnisse wichtig/soll warm wirken/
mit Statements von Christian Stock aus dem Off
Handkamera, näher auf die Oberflächenstruktur eingehen

- Szene Auftragen einer Schicht/Blätter der Einzelschichten
im hinteren Bereich des Ateliers
zwei Kameras fix platziert, gleichzeitig viele Fotos von vorne

- Übergangssequenz/Fotos vom Auftragen einer Schicht zur Überleitung
draußen vor dem Atelier durch das Fenster hinein
viele Fotos werden schnell hintereinander gezeigt/referiert auf Überlegungen
von Friedl Kubelka: „...dem Medium Fotografie eigen ist es viele Fotos
hintereinander zu machen...“

⤴ **Friedl Kubelka Sequenz**

Atelier Neubaugasse 1070

- Zeit/Rückblick/Vergangenheit > Aufnahme neuer Zyklus
Konsequenz und Leerstelle
Schnittstelle Film und Fotografie

⤴ **Installationssequenzen**

Drehort Atelier Bräuhausgasse 1050

- Szene Aufbau der Installation mit Fischauge gefilmt
ein Langzeitprozess soll in FFW gezeigt werden/jedes Monat im Kuvert/
Bilder kommen einzeln an die Wand ohne Sichtbarkeit der Montage/Musik/OTs

- Szene Betrachten der Installation
verschiedene Menschen stehen davor/ ein Kommen und Gehen/referiert auf
Rezeption/Sachen passieren im Raum/ in FFW gezeigt/Musik

⤴ **Abspann**

Musik Mundartgospel „Wenn die Zeit kemmen isch...“

3. Szenen

a. Planquadrat

Nachdem beschlossen wurde das Projekt in diesem Team durchzuführen, fand ein Treffen im Innenhof der Hauptuniversität Wien statt. Dazu wurden die Kameras mitgenommen und erste Probeschüsse aufgenommen. Bei der ersten Sichtung des Materials wurden ungeplanter Weise auch diese Bilder übernommen und stellen nun die allerersten Sekunden des Films dar, bevor sich die Szene ins Planquadrat verlagert. Dieser Park im 4. Wiener Gemeinde wird in einer Vereinsstruktur vorwiegend von den umliegenden Anrainern betreut und fungiert als Prototyp des Versuchs Grünflächen mehrerer Parteien gemeinschaftlich zu nutzen und zu gestalten. Trotz immer wieder auftretenden Diskussionspunkten wird das Areal bis heute erfolgreich von zahlreichen engagierten Menschen bewirtschaftet. Dazu werden Arbeiten, die zu erledigen sind unter anderem in Festivitäten gekleidet, wie auch am Tag der Dreharbeiten. Zu diesem Zeitpunkt im Übergang vom Herbst in den Winter am 19. November 2011 wurde ein kleines Beisammensein organisiert, um das Laub aus dem Park zu beseitigen. Diese Gelegenheit erschien perfekt, um Bilder für diese Anfangsszene, die als Analogie zur Vergänglichkeit der Zeit Blätter und Kinder zeigen sollte, zu filmen. Die Vorgänge dieses Tages wurden mit schriftlichem Einverständnis aller Beteiligten aufgenommen und später in der Schnittphase in den passenden Kontext gebracht. Grundsätzlich kommen alle Originaltöne des Films aus dem Off. So wurde für diesen Auftakt ein Gedicht verwendet dessen ursprünglicher Autor unbekannt ist, welches aber fälschlicherweise oft dem argentinischen Dichter Jorge Luis Borges zugeordnet wird. Die Idee bestand darin, dass verschiedene Stimmen die einzelnen Sätze sprechen sollten, wobei insbesondere alte Menschen und auch Kinder zum Einsatz kommen sollten. Während der Phase der Tonaufnahmen hat sich allerdings gezeigt, dass ein reines Übernehmen des ausgewählten Originaltexts nicht zielführend ist. So wurden den betreffenden Personen die Sätze des Gedichts als Gedankenanstoß vorgelegt, um dazu ihre eigenen Überlegungen zu formulieren. Dabei sind durchaus persönliche und berührende Aussagen entstanden, die für den Film ein weitaus realistischeres und passenderes Material liefern. In der Schnittphase konnten diese mit zum Text passenden Bildern kombiniert und zu einem plausiblen Ganzen zusammen gefügt werden:

"Wenn ich noch einmal Leben könnte, im nächsten Leben würde ich versuchen mehr Fehler zu machen. Ich würde sie mir mehr zugestehen, so leide ich ein bisschen unter die Fehler. Ich würde sie mehr einbauen, weil sie einfach dazugehören. Sie sind zutiefst menschlich. Ich glaube, dass man durch die Fehler weiterkommt oder dass man sie versucht zu korrigieren und so ist ein gewisser Motor irgendwo da, der einen weiter treibt. Ich würde es mir ein wenig leichter machen, einfacher. Ich würde nicht so perfekt sein wollen. Ich würde viel weniger Dinge ernst nehmen. Viel weniger ernst nehmen, ja das wäre das Beste. Ich würde nicht so gesund leben. Ich würde definitiv mehr riskieren, ich würde Geld auf die Seite sparen und mehr reisen. Ich würde vom Frühling bis zum Herbst barfuß gehen. Mehr bergsteigen, mehr in Flüssen schwimmen. Ich wäre ein bisschen verrückter. Ich würde mehr mit Kindern spielen. Einfach auch einmal ein bisschen zufrieden sein. Nicht gleichgültig, aber einfach einmal sagen: so, morgen ist auch noch ein Tag. Ich würde mich mehr entspannen. Wenn ich noch einmal anfangen könnte würde ich versuchen nur mehr gute Augenblicke zu haben. Falls du es noch nicht weißt aus denen besteht nämlich das Leben - nur aus Augenblicken."¹²⁹

Die letzte Aussage, dass das Leben nur aus einzelnen Augenblicken besteht, trifft die Quintessenz des Themas und funktioniert als Outro dieser Szene. Für die Tonaufnahmen wurden unter anderem im Altersheim Teilnehmer ausfindig gemacht, die über 80 Jahre alt sind, während für die jungen Stimmen ein Kindergarten besucht wurde. Wichtig ist diesbezüglich auch eine Durchmischung an Dialekten und Ausprägungen der deutschen Sprache, was wiederum der Authentizität der einzelnen Charaktere zu Gutem kommen soll, aber auch einen gewisse Diversität an Persönlichkeiten und individuellen Lebenswegen symbolisieren soll. So wurden die Sprecher gebeten in ihrem Originaldialekt zu reden und nicht für die Aufnahmen ein gehobenes Deutsch zu suchen. Insgesamt sind 11 Personen zu hören, darunter eine deutsche, eine schweizer und auch eine italienische Staatsbürgerin aus dem Raum Südtirol. An Sprachfärbungen sind neben dem Wiener Raum verschiedene Tiroler Dialekte, wie Zillertaler, Öztaler oder Unterinntaler vorzufinden.

¹²⁹ Transkription aus der Szene Planquadrat nach einem Gedicht aus unbekannter Quelle

b. Christian Stock

Die Würfelbilder von Christian Stock sind nicht nur ein klares Beispiel für diesen langfristigen Prozess des Work in Progress gepaart mit konsequentem Vorgehen, sondern stellen wie ausführlich beschrieben, aus der bildenden Kunst heraus die Brücke und Analogie zu den Arbeiten von Friedl Kubelka her. Diese Szene soll im Film als regelrechter Bruch funktionieren und nicht auf den ersten Blick identifizierbar oder berechenbar sein. Dazu werden zu Beginn der Szene einige vollendete Würfelbilder gezeigt, die auf einer an der Wand montierten Vorrichtung stehen. Im Vorfeld wurde ein längeres Interview mit dem Künstler aufgezeichnet, welches für die Szene das Material der Originaltöne aus dem Off liefert. Das erste Statement beschäftigt sich intensiv mit dem Verhältnis zur Zeit aus der Sicht von Christian Stock. Dabei betont er, dass er sich bewusst diesen langen Zeitraum für die Entstehung seiner Würfel nimmt, was gleichsam als Antagonie zu unserem schnelllebigen Zeitverhältnis zu werten ist. Der Film legt daraufhin seinen Fokus auf die Strukturen, die in dieser Form der Malerei entstehen, welche als eine Art Zwitter aus Skulptur und Einzelbildern betrachtet werden kann. Bei der Schichtung von Quadrat auf Quadrat im Fluss der Zeit bleiben die Seitenflächen keinesfalls glatt, sondern ergeben eine Art Farblandschaft. Dieser Umstand war auch für Christian Stock zu Beginn seiner persönlichen Auseinandersetzung mit dieser Materie überraschend. Es ist nicht möglich ein immerzu perfektes Quadrat zu malen, dadurch entstehen unvorhersehbare Tiefen und Höhen, die an eine Berglandschaft erinnern. Anhand eines gelben Würfels wird dies mittels Veränderungen des Lichts demonstriert, bevor das eigentliche Auftragen einer Schicht zu sehen ist, unterlegt mit dem dazugehörigen Kommentar des Künstlers über sein Tun. Hier wird nur der Pinsel in Nahaufnahme gezeigt und verdeutlicht wie exakt gearbeitet werden muss, um den erwünschten Effekt zu erzielen. Vor dem Übergang zur nächsten Szene ist eine Fotosequenz eingefügt, welche vorbereitend auf die Kernszene von Friedl Kubelka wirkt. Dabei ist Christian Stock im Gesamten gefilmt, während er bei einem blauen Würfel eine Schicht mal. Auffällig sind hier die verschiedenen Blautöne, welche die unvollendete Skulptur aufweist. Da die Farbe vom Künstler selbst gemischt wird können sich Unterschiede ergeben. Nun leitet die dramaturgische Brücke dieser Szene direkt zu Friedl Kubelka über, welche eine andere Art der Schichtung symbolisiert.

c. Friedl Kubelka

Das gesamte Filmprojekt wäre hinfällig gewesen und hätte keinen Sinn gemacht, wenn sich Frau Kubelka nicht bereit erklärt und uns die Erlaubnis erteilt hätte in ihrem Atelier diese Szene zu drehen. Obwohl sie selbst durchaus immer wieder als Modell in Erscheinung tritt, war es ihr ein Anliegen nicht direkt gefilmt zu werden. Allerdings konnte man sich darauf einigen, dass Fotos der Künstlerin gemacht werden dürfen. Dies erschien mehr als passend, da die Kombination mit Fotosequenzen ohnehin in den Film integriert werden sollten. Aufgrund mehrerer Kontakte im Vorfeld und zwei Treffen zum persönlichen Interviewgespräch konnte ein gewisses Vertrauen aufgebaut werden, was uns die Fotografin nun entgegen brachte. Um die Zeit von Frau Kubelka möglichst wenig in Anspruch zu nehmen und gut zu nutzen, wurde für das Kamerateam eine Raumskizze des Ateliers angefertigt, wodurch gesichert werden sollte, dass vor Ort ein unkomplizierter und möglichst reibungsloser Ablauf garantiert ist. Zufällig hatte die Künstlerin zum selben Zeitpunkt Besuch von Dietmar Schwärzler und seinem Assistenten, die gerade an einem Buch über Friedl Kubelka arbeiteten und dazu alte Diasichteten. Dies bescherte uns Material für schöne Schnittbilder, welche die gesamte Szene sicher noch aufwerten. Eine besondere Ehre ist es allerdings, dass die Künstlerin uns vorschlug noch unveröffentlichte Tafeln der Jahresportraits in Filmkamera zu halten. Diese sind fein säuberlich in Papier verpackt und Schubladen verstaut. Für den Dreh wurden diese also nach der Reihe ausgepackt und gefilmt, wobei es weniger darum geht einen genauen Eindruck vom Inhalt der Tafeln zu erhalten, als die monumentale Größe des Gesamtumfangs des Werkes zu fassen. Den hier nachhaltigsten Eindruck liefert allerdings die Fotosequenz gleich zu Beginn der Szene. Dabei hält sich Friedl Kubelka eine Tafel ihrer jungen Jahresportraits vor das Gesicht bzw. bleibt zuerst dahinter verborgen. Stück für Stück, also Bild für Bild gibt sie ein wenig mehr die Sicht auf ihre Person frei. Während man im Vordergrund die junge Kubelka quasi in eingefrorenen, aber längst vergangenen Momenten bewundern kann, zeigt sich dahinter die wahre und aktuelle Friedl Kubelka, welche sichtlich gealtert nicht davor zurück schreckt dies auch zur Schau zu stellen. Das letzte Foto dieser Sequenz stellt den hier veranschlagten Bezug zur *Thanatografie* deutlich her, indem die Künstlerin die Augen schließt und damit eine Analogie zum Sterben vermuten lässt.

d. Kurzzeitinstallation

In Erweiterung der vorhergehenden Szenen soll hier der Selbstversuch in der *Langzeitraumfotografie* in Anlehnung an das Werk von Friedl Kubelka präsentiert werden. Dazu wurde die Szene in zwei Teile getrennt, welche einerseits den einmaligen Aufbau des Gesamtbildes zeigt und andererseits die Rezeption durch verschiedene Betrachter. Um eine Präsentation passend zu gewährleisten wurde eine große Wand gewählt und vorab die einzelnen Monate getrennt in beschriftete Kuverts verpackt. Jedes Kuvert wird in die Kamera gezeigt und in vielen kleinen Schnitten Bild für Bild angebracht ohne dass die Montage ersichtlich ist. Ein Schnelldurchlauf suggeriert ein Entstehen wie von Zauberhand, während dazu wie im Stil der gesamten Dokumentation Originaltöne aus dem Off Erklärungen und Gedanken dazu liefern. Die Betrachtung der Installation bleibt unkommentiert und wurde für vier Stunden interessierten Menschen zugänglich gemacht. Während des gesamten Zeitraumes hat die Filmkamera das Kommen und Gehen vor den Bildern fest gehalten. Wiederum im Schnelldurchlauf lässt sich das Rezipieren entziffern, wobei die Bewegungen im Raum das Vergehen und die Bewegung der Zeit symbolisieren. In der gemeinsamen Reflexion konnte man durchaus feststellen, dass sich ein derartiges Unterfangen faszinierend auf das Publikum auswirkt. Dabei macht es keinen Unterschied, ob die auf den Bildern zu sehenden Protagonisten dem Betrachter bekannt sind oder nicht. Im Vordergrund stehen das Entdecken von möglichen Geschichten, Begebenheiten und das Entziffern von Details. Die Vergänglichkeit der Zeit manifestiert sich durchaus ersichtlich in der Veränderung der Personen oder der Jahreszeiten. Auffällig wird eine Querverbindung zum eigenen Leben erzeugt und ein gewisses Inne halten angesichts des eigenen Alterns. Der große Tageszyklus wurde nur einmal in diesem Rahmen für eben diesen Zeitraum von vier Stunden zur Schau gestellt, daher der Titel *Kurzzeitinstallation*. Das bedeutet, dass es nur den Besuchern, die im Film zu sehen sind einmalig möglich war, das Gesamtwerk zu sehen. Mögliche Zusammenhänge der Bilder untereinander, gegebene Teilaspekte oder eben das versteckte Tagebuch in seinem vollen Umfang bleibt nun für immer verborgen. Abschließend kann man sagen, dass dieses Filmprojekt uns viel an Herzblut und Zeit gekostet hat, doch gleichermaßen bereichernd und nachhaltig an Erfahrung gewirkt hat.

VII. Conclusio

„Der gelebte Augenblick muss festgehalten werden, mein gelebter Augenblick muss festgehalten werden, ich muss mich festhalten. Dass dieses festgehaltene Ich anderen gezeigt wird, von diesen akklamiert werden soll, bestätigt die Existenz in der Reproduktion. Nicht ich, wohl aber mein Bild soll von allen wahrgenommen und bewertet werden.“¹³⁰

Das Festhalten des gelebten Augenblicks ist nicht nur die zentrale Aufgabe der Fotografie, sondern auch die tiefe Sehnsucht der Menschheit. Wie Philosoph Konrad Paul Liessmann aktuell zum Phänomen *Selfie* konstatiert, leben wir, weil wir selbst Bilder von uns erzeugen können. Die Quantität der Bilder liefert dabei vermeintlich ein Mehr an Leben, doch dieses spielt sich nur in Bildern ab und lebt am eigentlichen Leben vorbei. Dieser abschließende Gedanke unterstreicht den hier verwendeten Begriff der *Thanatographie*, also der Schrift des Todes, für Arbeiten im fotografischen Langzeitraum. Die Beobachtung und Fixierung des Lebens wird hier besonders deutlich, damit gleichzeitig aber auch die Vergänglichkeit. Zurück bleiben Dokumente längst verflossener Momente und damit nur mehr Hüllen des Lebens, gleichsam dem Tod geweiht.

Ausgehend von der Positionierung des Mediums auf einer Achse zwischen Malerei und Film, muss der Fotografie doch die ausgerufene Objektivität abgesprochen werden. Zwar wird tatsächlich im Vergleich zum gemalten Bild ein reales Abbild erzeugt, dies steht aber doch unter Beeinflussung des jeweiligen Produzenten. Die Frage nach dem Selbst und der Erzeugung eines Abbildes des eigenen Ichs über einen langen Zeitraum hinweg, beantwortet sich in den eingangs zitierten Gedanken passend. Nie zuvor ist unsere Gesellschaft von einer derartigen Flut an Bildern überschwemmt worden, gleichzeitig geprägt von einem Wunsch nach Selbstdarstellung und der Legitimierung des eigenen Ichs durch die Reaktion von außen. Die Objektivität des Mediums wird immer gesteuert von der gewählten Darstellung und Inszenierung des Bildobjekts durch

¹³⁰ Liessmann, Konrad Paul: „Die Ästhetik der Armlänge“, http://wieneronline.at/home/lebensstil/3800320/Selfies_Die-Aesthetik-der-Armlaenge?direct=3800320&_vl_backlink=/home/lebensstil/3800555, Zugriff: 15.12.2014

das Subjekt des Erzeugers. Darüber hinaus knüpfen die gezeigten Komponenten in der Rezeption an die jeweiligen emotionalen Prozesse der Rezipienten an und werden darüber individuell interpretiert und aufgefasst. Somit kann jedes Bild unterschiedliche Bedeutungen je nach Sinnträger für den bestimmten Betrachter beanspruchen und keine reine Objektivität vermitteln.

Die *Langzeitraumfotografie* an sich ist im Gesamtkontext ein faszinierendes Abbild der Vergänglichkeit des Lebens und fügt sich darüber hinaus äußerst passend in die aktuellen Entwicklungen populärkultureller Phänomene ein, wie anhand der praktischen Beispiele belegt werden konnte. Die technischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte und der selbstverständliche, alltägliche Umgang damit, ermöglichen allen Interessenten nicht nur die einfache Umsetzung derartiger Versuche, sondern auch die Präsentation derer in öffentlichen Kanälen. Dies ist natürlich klar zu unterscheiden von künstlerischen Arbeiten, wie man sie zum Beispiel von Friedl Kubelka kennt. Trotzdem sind es das Selbst und die Darstellung des eigenen Ichs, welche eine durchaus zentrale Rolle einnehmen. Selbstinszenierung und Selbstdarstellung sind bedeutende Schlagworte des neuen medialen Jahrtausends, die hier ihre volle Kraft entfalten.

Über den analytischen Schlüssel der *Narration* lassen sich Vergleiche und Rückschlüsse gleichsam einer Rekonstruktion der Träger von Geschichten festlegen. Trotzdem bleiben die wahren Absichten einer bestimmten Repräsentation immer ein Stück verborgen und können nie zweifellos einer exakten Zuordnung unterstellt werden, sondern müssen immer rein interpretativ bleiben.

Der Begriff der *Thanatografie* umreißt den beschriebenen Teilbereich der Fotografie passend und erfüllt den Anspruch einer wissenschaftlichen Einordnung. Die gezeigten Arbeiten erinnern schmerzlich an die eigene Vergänglichkeit im Zurückbleiben toter Materie in Form von Bildern, welche Momente beschreiben, die längst nicht mehr vorhanden sind. *Langzeitraumfotografie* ist ein überbegrifflicher Ausdruck der Sehnsucht das Selbst zu bewahren und zu konservieren. Eingebettet in das Verstreichen der Zeit kann dieser Anspruch aber niemals erfüllt werden.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie-Film-Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: Du Mont Schaumberg 1975. S. 21-27.

Brandes, Kerstin: *Fotografie und „Identität“. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*. Bielefeld: transcript 2010.

Diekmann, Stefanie/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript 2010.

Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink 2007.

Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Ehgartner, Claudia/Èlise Mougin: *Lilli kleckst*. St.Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2011.

Feßler, Anne Katrin: „Ich will ein Gefühl sehen und wie es entsteht.“ In: Der Standard 20.5.2011. S. 27.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*. Berlin: b_books 2008.

Honnef, Klaus: „Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie.“ In: Kunstforum international 1980/Bd. 41. S. 210 - 229.

Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000.

Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999.

Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve Verlag 2002.

Koelbl, Herlinde: *Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie*. München: Knesebeck 1999.

Koetzle, Hans-Michael: *Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute*. München: Knauer Verlag 2002.

Kubelka, Friedl: *Arbeiten von 1963 bis 2003. Werkschau IX*. Wien: Fotogalerie Wien 2004.

Kubelka-Bondy, Friedl: *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*. Linz: Edition Neue Texte 1984.

Lutter, Christina/Markus Reisenleiter: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker 2008.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008.

Mißelbeck, Reinhold: *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1996.

Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei Fotografie Film*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 1986.

Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer Verlag 2008.

Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2006.

Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998.

Pegritz, Julia: „Langzeitraumfotografie. Work in Progress zwischen Zeit und Konsequenz.“, Seminararbeit Ästhetik und Poetik. Positionen der Dokumentarfotografie, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2011.

Pössel, Markus: *Das Einstein-Fenster. Eine Reise in die Raumzeit*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2005.

Reichert, Ramón: *Amateurs im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: transcript 2008.

Roedig, Andrea: „Die Unordnung der Dinge“. In: *Welt der Frau* 2012/6. S. 32 - 37.

Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2005.

Schmid, Daniel: *Langzeitfotografie. Fotografieren wenn's dunkel wird*. München: Augustus 1997.

Schwärzler, Dietmar (Hg.): *Friedl Kubelka vom Gröller. Photography&Film*. Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013.

Shore, Steven: *Das Wesen der Fotografie. Ein Elementarbuch*. Berlin: Phaidon 2009.

Simanovski, Roberto: *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur - Kunst - Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.

Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010.

Stock, Christian: *Himmel. 1993 - 1996*. Wien: 1996.

Stock, Christian: *Nietzsche-Haus*. Sils-Maria: 2010.

Weski, Thomas/Emma Dexter (Hg.): *Cruel and Tender. Zärtlich und grausam - Fotografie und das Wirkliche*. Köln: Museum Ludwig/Hatje Cantz Verlag 2003.

Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Bd. II) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Bd. I) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Internetquellenverzeichnis

Bernhardt, Anna: „Fotografie als Spiegel der Gesellschaft“, art. Das Kunstmagazin, http://www.art-magazin.de/fotografie/54659/herlinde_koelbl_interview, Zugriff: 29.1.2014

Graff, Bernhard: „Vier Leben in 36 Augenblicken“, Süddeutsche.de, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/familie-in-bildern-vier-leben-in-augenblicken-1.1663303>, Zugriff: 20.1.2014

Kalina, Noah: „Everyday“, <http://everyday.noahkalina.com>, Zugriff: 17.2.2014

Kalina, Noah: „Noah takes a photo of himself every day for 6 years“, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>, Zugriff: 19.2.2014

Kalina, Noah: „Noah takes a photo of himself every day for 12.5 years“, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=iPPzXlMdi7o>, Zugriff: 21.2.2014

Koelbl, Herlinde: „Works. Politiker. Joschka Fischer“, <http://www.herlindekoelbl.de/politicians.php?id=3>, Zugriff: 30.1.2014

Liessmann, Konrad Paul: „Die Ästhetik der Armlänge“, http://wiener-online.at/home/lebensstil/3800320/Selfies_Die-Aesthetik-der-Armlaenge?direct=3800320&_vl_backlink=/home/lebensstil/3800555, Zugriff: 15.12.2014

Nixon, Nicholas: „The Brown Sisters“, Take Two. Worlds and Views, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4315&page_number=4&template_id=1&sort_order=1, Zugriff: 27.1.2014

N. N.: „Nicholas Nixon: The Brown Sisters“, National Gallery of Art Washington, <http://www.nga.gov/exhibitions/nixoninfo.shtm>, Zugriff: 28.1.2014

N. N.: „Noah Kalina“, Bak Magazine/International visual arts e-magazine,
<http://www.bakmagazine.com/interviews/16/noah-kalina>, Zugriff: 6.2.2014

Saltoun, Richard: Viennese Season: Feminism. VALIE EXPORT & Friedl Kubelka.
<http://www.richardsaltoun.com/exhibitions/33/overview/>, Zugriff: 10.9.2014

Schmid, Thomas (Hg.): „Angela Merkel bleibt die mächtigste Frau der Welt“, Die Welt
(Axel Springer AG), <http://www.welt.de/politik/deutschland/article116427584/Angela-Merkel-bleibt-die-maechtigste-Frau-der-Welt.html>, Zugriff: 5.2.2014

Sweet, Laura: „37 Years Of The Brown Sisters. Four Sisters Photographed Annually
From 1975 - 2012“, if it's hip, it's here, <http://ifitshipitshere.blogspot.co.at/2013/08/37-years-of-brown-sisters-four-sisters.html>, Zugriff: 28.1.2014

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-12 „Naschmarkt Flohmarkt 14. August 2010“/Jutta Fischel

Abb. 13 „Christian Stock - unvollendeter weißer Würfel“/Julia Pegritz

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich grundsätzlich mit künstlerischen Werken der Fotografie, die unter konzeptueller Auslegung ein und dasselbe Modell über Tage, Monate oder Jahre festhalten und damit ein faszinierendes Abbild der Zeit und ihrer Vergänglichkeit produzieren. Dieses bisher wissenschaftlich weitgehend unerschlossene Feld kann unter dem Terminus *Langzeitraumfotografie* korrekt erfasst werden und bringt zur genauen Verortung eingangs die intensive Auseinandersetzung mit medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Positionen mit sich.

Fragestellung und Erkenntnisinteresse richten sich an die über derartige mediale Träger agierenden Subjekte, insbesondere auf Seite der Produktion, speziell aber auch in Hinblick auf Rezeptionsweisen und kommen zum Schluss, dass dieses Teilgebiet als *Thanatografie* zu entschlüsseln ist.

Neben der Skizze eines theoretischen Fundaments wird das Konzept der *Narration* als Analysemöglichkeit und methodischer Ansatz gleichsam einer Schablone verwendet, die Strukturen offenlegt und beispielhaft angewendet wird. Das Werk von Friedl Kubelka fungiert als Quintessenz und ist der Motor aller theoretischen und praktischen Überlegungen. Um jene auf die handelnden Subjekte einwirkenden Prozesse zu erfahren und wissenschaftlich aufzuarbeiten basieren die hier getätigten Ausführungen zu einem gewichtigen Teil auf praktischen Versuchen der Umsetzung und ihrer Analyse. Die filmische Kurzdokumentation *8bit Leben* ist begleitend zu dieser Arbeit entstanden und versteht sich als überbegriffliche künstlerische Aufarbeitung der Thematik, sowie als Instrumentarium vertiefter Erkenntnisprozesse.

Abstract (english)

The fundamental aim of the present paper is to investigate photographic works of art, which picture one and the same model within the framework of conceptual interpretation for days, months or years, and thus produce a fascinating reflection of time and its transitoriness. This field, which has hardly been researched so far, can be correctly termed *Langzeitraumfotografie* (long-term spatial photography) and initially involves the intensive examination of media-theoretical and cultural-scientific perspectives in order to enable its exact positioning.

The question and the epistemological interest address subjects acting via media-related providers of this kind, particularly on the production side, but also specifically with regard to modes of perception, and lead to the conclusion that this branch has to be identified as *thanatography*.

Apart from outlining a theoretical foundation, the concept of *narration* serves as a template for analysis and methodical approach, which reveals structures and serves as an example. Friedl Kubelka's oeuvre acts as quintessence and is the motor of all theoretical and practical reflections. In order to identify and scientifically review the processes influencing the acting subjects, most of the statements in this paper are based on practical experiments and their analysis. The filmic short documentary *8bit Leben* was produced to accompany the present paper and is considered the superordinate artistic method of dealing with the topic as well as the instrument of intensified cognitive processes.

Curriculum Vitae

Julia Pegritz

jpegritz@me.com

geb. 1981 Schwaz/Tirol

+43 (0) 676/ 7607695

seit 2014 Koordinatorin im TheaterNetzTirol/Theater Verband Tirol

seit 2012 Freischaffende Künstlerin vorwiegend im Bereich der
Darstellenden Kunst (Details siehe Referenzenübersicht)

2008 - 12 Einsatzleitung "Call us Assistance International" Wien
(karenziert bis Mai 2012)

2005 - 07 Moderatorin City Radio Wörgl
Redaktionsleitung Radio U1 Tirol
Freie Journalistin für diverse Printmedien
Redakteurin Radio U1 Tirol

Universität Wien

seit 2008 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Studienschwerpunkt Kulturwissenschaften/Cultural Studies

Pädagogische Akademie Innsbruck

2006 Diplomabschluss Lehramt der Volksschule
2005 Erasmus Auslandsstudium in Valencia, Spanien

Leopold - Franzens Universität Innsbruck

2001 - 2003 Diplomstudium Geschichte und Musikwissenschaft

Bischöfliches Gymnasium Paulinum Schwaz

2001 Reifeprüfung
2000 Schulsprecherin und Mitglied im Schulgemeinschaftsausschuss
1998 und 2000 erfolgreiche Teilnahme am Bezirksredewettbewerb
1998 Auslandsaufenthalt in Telsai, Litauen
1997 Rhetorikschulung und soziales Engagement

Volksschule Hans – Sachs Schwaz

1988 - 1992

Detailübersicht Referenzen

(Auswahl ab 2000)

THEATER

2015/03 Theaterproduktion_Schauspiel

Pierette in „Acht Frauen“ von Robert Thomas

Regie: Caroline M. Hochfelner, Theater ohne Pölz, Schwaz

2014/11 Theaterproduktion_Schauspiel

Marie/Nussknacker in „Der Nussknacker und der Mäusekönig“ frei nach E.T.A. Hoffmann,

Regie: Sandrina Mestrovic, Theater Wortauftritt, Schwaz/Wien

2014/06 Theaterproduktion_Regie/Schauspiel

Die Frau in „Das heiße Eisen“ von Hans Sachs in einer Bearbeitung von Chris Kohler,

Silbersommerproduktion 2014, Theater Wortauftritt, Schwaz/Wien

2014/05 Theaterproduktion_Licht- und Tontechnik

„Bash“ von Neil LaBute

Regie: Christian Himmelbauer, Theater im Lendbräukeller, Schwaz

2013/11 Theaterproduktion_Produktionsassistentz

„Die geschlossene Gesellschaft“ von Jean-Paul Sartre

Regie: Markus Plattner, Theater im Lendbräukeller, Schwaz

2013/11 Theaterproduktion_Sounddesign/Komposition/Produktion

„Peter Pan“ von James Matthew Barrie

Regie: Rene Permoser, Werksbühne Tyrolit, Schwaz

2013/11 Theaterproduktion_Schauspiel/Sounddesign/Komposition/Livevertonung

Elisabeth in „Die Falle“ von Robert Thomas

Regie: Markus Plattner. Theaterverein Rum, Rum

2013/10 Theaterprojekt_Konzeption/pädagogische Leitung

„Destroy Dislike! LOL“ Bundesinitiative Macht/Schule/Theater Schuljahr 2012/2013

Künstlerische Leitung: Hakon Hirzenberger mit Hanspeter Horner und Markus

Kupferblum. Zillertaler mobilTheater, Uderns

2013/09 Theaterproduktion_Videoinstallation/Kamera/Schnitt

„Im Himmel ist die Hölle los“ Jugendstück von Angelika Böckelmann

Regie: Rosi Mayerhofer. Kulissenschieber, Schwaz

2013/08 Theaterproduktion_Regieassistentz/Dramaturgie/Sounddesign/Komposition

„Ware Wunder. Eine Passion.“ Uraufführung von Ekkehard Schönwiese

Regie: Ekkehard Schönwiese. Theater im Lendbräukeller, Schwaz

2013/05 Theaterfestival_Dramaturgie/Assistentz

„Nelson der Pinguin“ und Uraufführung „Nelson in New York“ von Hakon Hirzenberger

Regie: Hakon Hirzenberger, STEUDLTENN, Uderns

2013/04 Theaterproduktion_Tontechnik

„Die Unsicherheit der Sachlage“ von Philipp Löhle

Regie: Christian Himmelbauer, Theater im Lendbräukeller, Schwaz

2013/01 Theaterproduktion_Sounddesign/Komposition/Produktion
Epilog „Totentanz“ in „Die sieben Todsünden“ von Franz Kranewitter
Regie: Rosi Mayerhofer, Gemeinschaftsproduktion PURE.RUHE, Hall in Tirol

2012/10 Theaterproduktion_Tontechnik
„Kaspar Häuser Meer“ von Felicia Zeller
Regie: Christian Himmelbauer, Theater im Lendbräukeller, Schwaz

2012/06 Theaterproduktion_Regie
„Das Ei des Hans Sachs“ Uraufführung von Paul Hanisch
Silbersommerproduktion 2012 Theater in der Pölz, Schwaz

2012/05 Theaterproduktion_Dramaturgie/Öffentlichkeitsarbeit
„Veronicas Zimmer“ von Ira Levin
Regie: Andreas Haun, Theater in der Pölz, Schwaz

2011/05 Theaterproduktion_Öffentlichkeitsarbeit
„Die Schändung“ Uraufführung von Paul Hanisch
Regie: Andreas Haun, Silbersommerproduktion 2011 Theater in der Pölz, Schwaz

2010/10 Theaterproduktion_Sounddesign/Komposition/Produktion
„Frau Suitner“ von Karl Schönherr
Regie: Martin Moritz, Theaterverein Rum, Rum

2010/06 Theaterproduktion_Öffentlichkeitsarbeit
„Der schwangere Bauer“ Fasnachtsspiel von Hans Sachs
Regie: Hans Danner, Silbersommerproduktion 2006 Theater in der Pölz, Schwaz

2009/10 Theaterproduktion_Sounddesign/Komposition/Produktion
„Biedermann und die Brandstifter“ von Max Frisch
Regie: Rosi Mayerhofer, Theater in der Pölz, Schwaz

2008/06 Theaterproduktion_Öffentlichkeitsarbeit
„Hysteria“ von Terry Johnson
Regie: Rosi Mayerhofer, Theater in der Pölz, Schwaz

2007/06 Theaterproduktion_Schauspiel/Öffentlichkeitsarbeit
Jolante in „Die bucklige Gesellschaft“ von Witold Gombrowicz
Regie: Rosi Mayerhofer, Theater in der Pölz, Schwaz

2006/06 Theaterproduktion_Schauspiel/Komposition/Livevertonung/Öffentlichkeitsarbeit
Fee Fauna in „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ von Ferdinand Raimund
Regie: Andreas Haun, Freilichtproduktion Theater in der Pölz, Schwaz

2005/03 Theaterproduktion_Schauspiel/Komposition/Livevertonung
Stimme in „Hotel in den zwei Welten“ von Eric Emmanuel Schmitt
Regie: Rosi Mayerhofer, Theater in der Pölz, Schwaz

2000/02 Theaterproduktion_Schauspiel
Blanche DeBoise in „Gott“ von Woody Allen
Regie: Andreas Haun, Theater in der Pölz, Schwaz

MUSIK/PERFORMANCE

2014/09 Liveperformance_Schauspiel/Singer/Songwriter
Jedusa in „Arch of Duo“ p.m.k., Innsbruck

2013/11 Liveperformance_Singer/Piano/Songwriter
Rapunzel zur „Easy Grimm“ Präsentation, Pädagogische Hochschule Tirol, Innsbruck

2009/01 Liveperformance_Singer/Songwriter
FM4 Protestsongcontest Top 25 mit „Zu spät“ Vitrine 7, Haus der Begegnung, Wien

2008/05 Liveperformance_Schauspiel/Singer/Songwriter
Justitia in „Die erste Instanz“, Komma Wörgl, Wörgl

2007 Studioproduktion_Singer/Songwriter
„Vitrine 7/darüber, dass“; Demo
Alle Neune Studio/Produktion S. Ennemoser

2001 Studioproduktion_Singer/Songwriter
„Wave Ahead/Dive to“; full length album
Studio Atomsphere/Produktion T. Neumayr

PUBLIKATIONEN

2014 Fachpublikationen_Autorin/Redakteurin
Theater Verband Tirol „Darstellendes Spiel“ 2014/1-3; diverse Fachartikel
„Shakespeare, Pulp & Fiktion“; „Der letzte Ritter“; „Der Weibsteufel“...

2013 Buchpublikation_Kompositionen/Mitarbeit
„Easy Grimm. Märchen für die Kleinsten“ von Franz Kaslatter, Innsbruck

2013 Fachpublikationen_Autorin/Redakteurin
Theater Verband Tirol „Darstellendes Spiel“ 2013/1-4; diverse Fachartikel
„Erl - Die Passion“; „Aus der Welt der Freien...“; „Die Schwarzen im Theater“...

2012 Fachpublikationen_Autorin/Redakteurin
Theater Verband Tirol „Darstellendes Spiel“ 2012/4; diverse Fachartikel
„Stationentheater 'Die 7 Todsünden'“; „My Fair Lady“; „Kaspar Häuser Meer“...

2011 Buchpublikation_Autorin
„Linkshänder – Die Welt im Spiegelbild“, Vdm Verlag, Saarbrücken

DIVERSES

2013/ 2014 IMST-Award für bestes institutsübergreifendes pädagogisches Projekt 2014

2013/2014 Mitglied der Vorjury für den Volksbühnenpreis des Landes Tirol

2010/2011 Leistungstipendium der Universität Wien (1,66/46)

2009/2010 Leistungstipendium der Universität Wien (1,42/48)