

Dauer und Simultaneität: Das fotografische Tableau als Form der Entzeitlichung in der fotografischen Praxis Dieter Appelts

Ann Kristin Krahn, Braunschweig

Zeit, Raum und Bewegung in der Fotografie der europäischen Avantgarden

Keine Frage ist von den Philosophen stärker vernachlässigt worden als die nach der Zeit; und dennoch sind sich alle darin einig, sie für grundlegend zu erklären. Dabei stellen sie zunächst Raum und Zeit auf dieselbe Ebene; [...] Auf diese Weise erreichen wir aber nichts. Die Analogie zwischen Zeit und Raum ist im Grunde genommen ganz äußerlich und oberflächlich. [...] Wenn wir uns also ihr zuwenden, wenn wir für die Zeit Eigenschaften suchen wie die des Raumes, dann bleiben wir beim Raum stehen, beim Raum, der die Zeit verdeckt und der sie unseren Augen bequem darstellt: Wir stoßen nicht bis zur Zeit selbst vor.¹

Im historischen Kontext von Henri Bergsons Feststellung aus dem Jahr 1922 und gerade wieder in den letzten Jahrzehnten hat das Thema der Darstellung von Zeit und Raum Anlass zu intensiven Auseinandersetzungen gegeben, in der Philosophie und den Wissenschaften ebenso wie in den Künsten.² Im Sinne der von Bergson angedeuteten problematischen Parallelisierung von Raum und Zeit wird im 20. Jahrhundert jedoch gerade das Modell der *Raum-Zeit* virulent, der zeitlichen Dimension als *vierter Dimension* innerhalb der des Raumes, welche mit der breiten Anerkennung der 1905 formulierten Relativitätstheorie von Albert Einstein einherging.³

1 Bergson 2014 (Erstauflage: 1922), 67.

2 Vgl. etwa Meyer 1964; Baudson 1985; Paflik 1987; Pochat 1996; Museum Fridericianum 1999; Kisser 2011; Becker – Cuntz – Wetzel 2011; Alloa 2013.

3 Vgl. Baudson 1985, 7.

Auch für die sich autonomisierende künstlerische Fotografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren diese Überlegungen fruchtbarer Ausgangs- und Ansatzpunkt: So waren es futuristische Künstler und Künstlerinnen, die sich in den 1910er Jahren intensiv mit Aspekten von Raum-Zeitlichkeit und Prozessualität auseinandersetzen und sich dabei maßgeblich auf Theorien von Bergson beriefen, wie etwa der Kunsthistoriker Giovanni Lista nachgewiesen hat.⁴ So hätten sich die Brüder Anton Giulio und Arturo Bragaglia im Rahmen ihres Konzepts des *Fotodynamismo* insbesondere mit den chronofotografischen Versuchen Étienne-Jules Mareys⁵ sowie der Philosophie Henri Bergsons beschäftigt, der seinerseits ebenfalls mit der Arbeit Mareys vertraut war.⁶ Beide Positionen – die philosophische wie die wissenschaftliche – übten damit einen entscheidenden Einfluss auf das Verständnis von Zeit und ihrer Verhandlung in der Avantgarde-Fotografie aus.

Die Brüder Bragaglia waren daraufhin unter den ersten, die gezielt visuelle Effekte der Bewegung in der Langzeitbelichtung untersuchten,⁷ die sich im fotografischen Bild als Bewegungsunschärfen, zeitliche Verdichtungen und Verfremdungen niederschlugen und den mimetischen Abbildungscharakter der Fotografie konterkarieren. Mit ihren experimentellen Versuchen erweiterten sie etablierte künstlerische Gebrauchsweisen der Fotografie und führten eine neuartige Formensprache ein: Die gezielte Extension der fotografischen Aufnahmezeit führte zu dem Eindruck einer eingefangenen Bewegung, die die stillgestellte Momenthaftigkeit der nur wenige Jahrzehnte alten *Schnappschuss*-Technik⁸ wieder zu erweitern suchte.

4 Vgl. Lista 1982 und 2001.

5 Die Chronofotografie eines Mövenflugs von Étienne-Jules Marey im Jahr 1886/87 habe auch nach Michel Frizot den Grundstein für die Ästhetik des Futurismus gelegt. Vgl. Frizot 2014, 61–62.

6 „Henri Bergson kannte Marey; er ist wohl durch sein Werk beeinflusst worden. Er schreibt in *L'évolution créatrice*, 1907 herausgegeben: ‚Wir nehmen die Realität, die abläuft, fast sofort war [...]. Der Mechanismus unserer gewohnheitsmäßigen Erkenntnis ist kinematographischer Natur.“ Zit. Baudson 1985, 164. Vgl. auch Bergson 1970, 753.

7 Vgl. Friedman 1989, 6.

8 „Ein bedeutender Moment, der die fotografische Zeit der menschlichen entfernt hat, ist in den 1880er Jahren anzusiedeln, als mit der Entdeckung der Bromsilbergelatine die Be-

Gerade auch über diese Auseinandersetzung mit der bildlichen Darstellung von Zeit, Raum und Bewegung sowie ihr Verhältnis zur Alltags-Wahrnehmung positionierten sich die futuristischen Fotografen in ihrem Verhältnis zur Bildenden Kunst, wie Lista für die Kunstkonzeption Anton Giulio Bragaglias darlegt:

Für ihn kann das fotografische Bild die Kunst nur erreichen, wenn es sich weigert, eine Fotografie zu sein: Man kann sagen, daß solche Bilder nach dem Durchgang durch unser Bewußtsein sich entsprechend den Notwendigkeiten, die man der Kunst zuschreibt, mitteilen und sich erhöhen, von daher, nämlich also durch ihre Unwirklichkeit.⁹

Die besondere Betonung des Aspekts der *Unwirklichkeit* der Fotografie widerspricht vehement dem bis heute vorherrschenden (und immer wieder hinterfragten) Paradigma der Fotografie, das ihre Fähigkeit zur fortlaufend schnelleren und präziseren Wiedergabe von *naturgetreuen Abbildungen* als herausgehobene Qualität bestimmt.¹⁰

In der Aufnahme *The Bow* von 1911 wird hingegen die einfache Handlung einer Verbeugung zu einem dynamischen Ereignis,¹¹ in welchem die sich überlagernden Eindrücke den Anfang- und Endpunkt der Abfolge verschleifen und in seiner Bewegung – ergo Zeitlichkeit – erfahrbar machen: „Die Zeit emergiert aus der Konstellation von Bewegung im Bildraum.“¹²

Eine parallele, ähnlich gerichtete Beschäftigung mit der Fotografie fand auch in England im Kontext der konkurrierenden Bewegung des *Vortizismus*¹³ statt. Insbesondere durch die Kollaboration des US-

lichtungszeit auf 1/100 Sekunde reduziert werden konnte. Damit einher ging die Entwicklung des mechanischen Verschlusses, der die ‚Handhabung der nichtmenschlichen Zeit ermöglichte‘. Seit dem war es möglich, mittels der fotografischen Technik visuelle Phänomene aufzuzeichnen, die für das menschliche Auge aufgrund ihrer Schnelligkeit nicht erfahrbar waren“ (Frizot 2014, 60).

9 Lista 1982, o.S.

10 Die historischen Paradigmen zum Aufzeichnungs- und Spurencharakter der Fotografie können hier nicht differenziert dargelegt werden. Vgl. einführend etwa: Wolf 2002; Wolf 2003; Geimer 2009.

11 Anton Giulio Bragaglia, *The Bow*, 1911. Silbergelatine-Abzug, 17 x 11,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, New York <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286655>> (21.12.2017).

12 Schwarte 2013, 75.

13 Der Vortizismus gehört mit dem Kubismus, dem Futurismus und Bloomsbury zu den modernen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und vereinte überdisziplinär

amerikanischen Fotografen Alvin Langdon Coburn mit dem Schriftsteller und Dichter Ezra Pound bei der Entwicklung der *Vortographie* Ende des Jahres 1916 wurden neue Ergebnisse erzielt, die als erste nicht-objektive, abstrakte Fotografien gelten.¹⁴

Das *Vortoskop*, das als optisches Gerät die Perspektive und Ansichtigkeit einer Aufnahme bereits vor ihrer Einschreibung auf der fotosensiblen Schicht zersplittert, bestand aus einer Anordnung von drei Spiegeln, die in Form eines Dreiecks zueinander befestigt waren und vor der Linse der Kamera angebracht wurden.¹⁵ Wie Pound in einem Vorwort für die Ausstellung der ersten vortographischen Aufnahmen im Jahr 1917 schrieb, „befreit die Vortographie die Photographie von den materiellen Grenzen, die ihr die Abbildung wiedererkennbarer natürlicher Objekte auferlegt“¹⁶: „[It] frees the camera from reality and lets one take Picassos direct from nature.“¹⁷

Coburn nutzte die Apparatur etwa für Aufnahmen von Holzstücken oder Kristallen¹⁸, aber auch für einige experimentelle Portraits von Künstlern und Intellektuellen, die so visuell die Vielschichtigkeit und Mehransichtigkeit einer Persönlichkeit herausstellen sollten.¹⁹ Durch die Zersplitterung wurden jeweils mehrere Ansichten synthetisiert und überlagert, wodurch zeitlich simultane Facetten in einer

KünstlerInnen und SchriftstellerInnen. Ihr literarisches Sprachrohr *Blast*, *review of great English vortex* erschien 1914/15 in zwei Ausgaben. Dass die historische Anerkennung und Wertschätzung des Vortizismus nicht vergleichbar zu der anderer Avantgarde-Bewegungen verlief, führen die Autoren Mark Antliff und Scott W. Klein explizit darauf zurück, dass einige der Hauptakteure der Bewegung, wie T. E. Hulme, Wyndham Lewis und Ezra Pound, mit anti-humanistischen oder faschistischen Ansichten sympathisierten. Dies habe sich erst in den 1970er Jahren mit der Aufarbeitung durch KunsthistorikerInnen und LiteraturkritikerInnen verändert, die die Verbindungen von avantgardistischen Strömungen mit faschistischen Ideologien differenzierter untersucht und aufgearbeitet hätten. Vgl. Antliff – Klein 2013, 1-4. Siehe einführend auch: Antliff – Greene – Edwards 2010.

14 Vgl. McCauley 2013, 159 f. Vgl. auch Antliff – Klein 2013, 7.

15 Vgl. Hauswald – Stiegler 2015, 145.

16 Hauswald – Stiegler 2015, 147.

17 Ezra Pound zu John Quinn, 16.10.1913, in: T. Materer (Hrsg.), *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn* (Durham 1991) 88, hier zit. nach McCauley 2013, 156.

18 Vgl. Hauswald – Stiegler 2015, 146.

19 Vgl. McCauley 2013, 161 f.

einzigsten fotografischen Aufnahme erschienen und gerade im Beispiel der Kristalle einen abstrakten, rhythmisch zergliederten Bildraum schufen.²⁰

Die Benennung des Vortizismus und der Vortographie leitet sich vom Begriff des *Vortex* ab, des *Wirbels*, der die zentrale Denkfigur der Künstlergruppierung bildete und von Ezra Pound geprägt wurde: „THE IMAGE IS NOT an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. And from this necessity came the name ‚vorticism‘.“²¹ Der Vortex beschreibt dabei eine Bewegung, eine gewaltige Dynamik, die in ihrem Inneren alle Zuordnungen und Relationen auflöst: „[I]m Zentrum des Wirbels herrscht absoluter Stillstand von Bewegung und Zeit, eine Zeitlosigkeit und nicht einfach eine Pause“²². Das so beschriebene *Image as Vortex* beschränkt sich nicht auf zweidimensionale Kunstformen: Neben Malerei und Fotografie werden auch Poesie, Musik und Skulptur eingeschlossen. Pound stellt vielmehr übergreifend fest: „An Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.“²³

Erneut werden damit Vorstellungen von Bewegung, Raum und Zeit explizit mit dem Status des *Image* und seiner Anerkennung als Kunst verknüpft: Im strahlenden Knoten oder Wirbel des Vortex versinnbildlicht sich die künstlerisch intendierte Intensität und Verdichtung, durch die sich ein *Image* den BetrachterInnen „in an instant of time“ mitteilt. Hier grenzt sich die Kunstphilosophie Pounds vehement von der des Futurismus (und ihres Hauptvertreters F. T. Marinettis) ab. Während die Figur des Vortex als Kegel die Energien zentripetal auf eine Mitte richte und damit in einem ruhenden Punkt

20 Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917 (1962). Silbergelatine-Abzug, 30,6 x 25,5 cm, George Eastman House, Rochester, New York, <<https://www.moma.org/collection/works/83725>> (21.12.2017).

21 Pound 1914a, 461–471.

22 Köhler 2006, 3.

23 Pound 1914b, 154.

konzentriere und bündele, spricht Pound dem Futurismus eine umgekehrte Bewegung zu, eine zentrifugale Verschleuderung von Energien, die nach außen verpuffe: „Die Bewegung und ihre rhythmische Gliederung sind im Futurismus wie im Vortizismus gleichermaßen Voraussetzung und Ziel der Bildorganisation. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Richtungen liegt in ihrer gegensätzlichen Auffassung dieser Bewegung.“²⁴

Unzeitgemäße Bilder: Die fotografische Praxis Dieter Appelts

Auf diese Ansätze der Avantgarde-Fotografie bezieht sich maßgeblich der deutsche Künstler Dieter Appelt (geb. 1935, Niemegk), wenn er in den 1970er und 80er Jahren seine fotografische Praxis entwickelt, die sich erneut an der experimentellen Langzeitbelichtung und rhythmischen Fragmentierung von fotografischen Bildern abarbeitet. Beide Ausprägungen fotografischer Zeitlichkeit laufen einer Auffassung des Bildes als *Schnappschuss* dezidiert zuwider und öffnen die Fotografie hin zu ihren Potentialen der zeitlichen Schichtung und Simultaneität.

Dieter Appelt hatte 1961 zunächst ein Studium des Gesangs und der Musik in Leipzig und Berlin abgeschlossen und parallel an der Berliner Akademie der Künste bei Heinz Hajek-Halke experimentelle Photographie studiert.²⁵ Gerade auch aus der intensiven Beschäftigung mit Vertretern der *Neuen Musik* bzw. der *Wiener Schule*, wie z. B. Arnold Schoenberg, Anton Webern oder Alban Berg, erwachsen wichtige Impulse für seine künstlerische Arbeit.²⁶ Während seines nachfolgenden Engagements an der Deutschen Oper Berlin entstehen erste zusammenhängende Werkserien, die skulpturale und performative Ansätze mit Praktiken der Fotografie verbinden. Hier rückt Appelt oftmals seinen eigenen Körper als Motiv und Medium in den Fokus: In Aktionen – die teils vor Publikum und teils nur für

24 Gaßner 1996, 31.

25 Vgl. Wolf 1994, 14.

26 Vgl. Wolf 1994, 126 f.

die fotografische Aufnahme stattfinden – inszeniert er sich in stillgestellten, eine Dauer extensivierenden Situationen, die ihm große Konzentration und meditative Körperbeherrschung abverlangen.²⁷ Er stellt damit dem westlichen Konzept einer verknüpften und kontinuierlichen Zeit archaische bzw. fernöstliche Praktiken der Zeit- und Selbsterfahrung gegenüber.

Eine Spiegelung erfährt dieser Ansatz in seinem Umgang mit dem Medium der Fotografie: Dieter Appelt arbeitet ausschließlich analog und experimentiert vielfach mit Kollodium-Emulsionen auf Glasplatten, die extrem lange Belichtungszeiten ermöglichen. So lotet er etwa verschiedenste Möglichkeiten aus, stillstehende und bewegte Objekte über Stunden in Schichtungen auf ein Negativ zu bannen und kompilierte Bilder zu schaffen, die nicht mehr auf einen einzigen Moment oder Schnitt in der Zeit referieren.²⁸ Bedingt durch die analoge Technik und die bewusste Verwendung einer Plattenkamera holt seine Arbeitsweise eine Langsamkeit in die Fotografie zurück, die mit den Möglichkeiten der rasanten Bildproduktion und -distribution des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts nichts gemein zu haben scheint.²⁹ Jeder Arbeitsschritt hat seine Eigenzeit, vom Transport und Aufbau der Technik über die Belichtung des Bildes auf der fotosensiblen Schicht bis hin zur Entwicklung der Negative und dem Vergrößern der Abzüge:

Die Vorgehensweise und Grundzüge meiner Arbeit, meine etwas umständliche Methode, mit der Apparatur umzugehen – das heißt eben nicht die Welt abzubilden, sondern die Mechanismen des Mediums, den Prozeß, die Manipulationen der Kader selbst darzustellen [...]. An der Grenze des Sichtbaren, im Abbildungsprozeß, ist die Kamera nur noch Durchgangsstadium.³⁰

27 Dieter Appelt: *Erste Hängung* (aus Monte Isola), 1976. Silbergelatine Abzug, 50 x 40 cm, Besitz des Künstlers, <<https://i2.wp.com/www.autoritratti.org/wp-content/uploads/2017/01/DIETER-APPELT-MONTE-ISOLA-SELF-PORTRAIT-1976.jpg>> (21.12.2017).

28 Hier lässt sich etwa eine direkte Bezugnahme auf Thierry de Duves Aufsatz „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox“ nachweisen. Vgl. Duve 1978.

29 Der fotografische Prozess besteht aus einer Reihe von physikalischen, chemischen und technischen Übersetzungsleistungen: Dieter Appelt lehnt dabei keineswegs modernste, digital optimierte Fine-Art-Printverfahren als letzten Schritt ab, etwa die High Definition Skia Photography (HDSP), deren Ergebnisse er seit 2009 auch in Ausstellungen präsentiert. Vgl. Moser-Verlag 2016.

30 Appelt 1996, 76.

Mit der minutiösen, planerischen Arbeit im Vorfeld einer Aufnahme oder Serie stellt Appelt die ideelle Konzeption des Werkes über den rein abbildenden Moment des Auslösens in der Fotografie. Die Kamera ist, wie er es formuliert, nur eine technische Apparatur, ein *Durchgangsstadium*, während das, was seine künstlerische Arbeit ausmache, durch das bewusste Komponieren von *Bildern* geprägt sei. Wie beim Pound'schen *Image* zeichne sich diese Vorgehensweise durch ihre andere Intensität und Verdichtung aus.

Erst im Jahr 1979 beschließt Appelt, sich ausschließlich seiner freien künstlerischen Tätigkeit zu widmen und erhält schon drei Jahre später eine Professur für experimentelle Fotografie und Film an der Hochschule für Bildende Künste Berlin.³¹ In den darauf folgenden Jahrzehnten entwickelt er vermehrt konzeptuelle Arbeiten, die neben der Langzeit- und experimentellen Mehrfachbelichtung im Einzelbild vor allem die strukturelle Form und Zeitlichkeit der Serie und des *sequentiellen Tableaus* ausloten.

Diese Benennung der Präsentationsform und ihre spezifische Bildanordnung bedarf allerdings einer genaueren Eingrenzung: gerade die Bezeichnung *Tableau* wird in der Literatur sehr generalisierend oder vielfältig verwendet. Jean-François Chevrier bespricht als einer der ersten fotografische Werke aus den späten 70er und 80er Jahre unter diesem Vorzeichen, die in ihrer Rückkehr zur *Tableau*-Form darauf abzielten, „die Distanz des Bild-Objektes wiederzugewinnen, in der die Erfahrung der Konfrontation besteht“.³² Michael Fried diskutiert Chevriers Aussagen weiter im Kontext des Aufkommens großformatiger, „konfrontierender“ Fotografien in den späten 1970er Jahren im Kontext von Arbeiten Thomas Ruffs, Andreas Gurskys und Luc Delahayes.³³

Die *Tableaus*, von denen dort die Rede ist, meinen also bevorzugt großformatige Einzelbilder, auch wenn sie sich wie im Fall Gurskys technisch aus mehreren Aufnahmen zusammensetzen oder in der

31 Vgl. Saarland Museum 2000, 139.

32 Chevrier 1989, 16.

33 Vgl. Fried 2008, 143–190.

Präsentation als Teil einer Serie angelegt sind. Bei Appelt changieren die vierteiligen (teilweise kleinteiligen) Abzüge aus fotografischem oder kinematografischem Material hingegen in ihrer Präsentation im Tableau zwischen Einzelbild, sequenzieller Reihe und der Konstellation im Gesamtbild. Auf drei dieser Arbeiten mit ihren unterschiedlichen Verhandlungen von Zeit, Raum und Bewegung möchte ich im Folgenden näher eingehen.

Space Tableau, 1989/1990

Die Arbeit *Space Tableau* entstand für den Kontext der Biennale in Venedig im Jahr 1990 und wurde im Rahmen der Teil-Ausstellung *Ambiente Berlin* präsentiert.³⁴ Sie besteht aus vierzig Einzelbildern im Maß 70x100 cm und bildet damit eine wandfüllende Installation. Die fotografischen Aufnahmen, die verschiedene dreidimensionale Objekte in abstrahierten, mittenzentrierten Kompositionen zeigen, entziehen sich jedoch einer direkten Gegenstandsbezogenheit. Die materiellen Oberflächen zeichnen sich kontrastreich im Korn des fotografischen Papiers ab und changieren zwischen dem Eindruck übernatürlicher Schärfe und der verwischten Überlagerung von Formen. Sie besitzen eine fast unwirkliche Präsenz und Stofflichkeit und schälen sich in einem Zusammenspiel von Licht und Schatten heraus.³⁵

Appelt verwendet hier mehrere Tausend Einzelbelichtungen, die die Objekte in sukzessiven Überlagerungen auf die lichtempfindliche Schicht bannen, und experimentiert mit ihrer Bewegung auf einer rotierenden Töpferscheibe sowie mit der mehrfachen Drehung und Komposit-Belichtung der Negative.³⁶ Die sichtbare Darstellung auf der zweidimensionalen Fläche der Fotografie ist somit eine *Simula-*

34 Dieter Appelt, *Das Feld*, 1991. 30 Fotografien, Silbergelatine-Abzüge, je 50 x 40 cm, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5/installation_images/5> (21.12.2017).

35 Dieter Appel, aus *Das Feld*, 1991. Silbergelatine-Abzug, 50 x 40 cm, Museum of Modern Art, <<http://chicagoartreview.com/wp-content/uploads/2011/03/Dieter-Appelt-Das-Feld-Unikat.jpg>> (21.12.2017).

36 Vgl. Güse 2000, 14.

tion, sie besitzt keine direkte Entsprechung in den realen Gegenständen. Vielmehr sind die Bilder zusammengesetzt aus unzähligen Schichtungen, die sich gegenseitig überlagern, verstärken oder verwischen. Ihre *Unwirklichkeit* und *Sur-Realität* entsprechen Appelts künstlerischem Ansatz, der sich in Fortsetzung der futuristischen und insbesondere der vortizistischen Impulse am Status der Fotografie als *Bild/Image* abarbeitet und sich von jeglicher rein abbildenden, ein Ereignis darstellenden Funktion abwendet.

Noch konkreter nimmt die Serie Bezüge zum Denkbild des *Vortex* auf: Die wirbelnde Schichtung und Drehung auf der fotografischen Platte führt zu Bildern mit hoher Intensität und Dichte, sie „belegen eindrücklich jenen Zusammenhang von Bewegung, Beschleunigung, von Ruhe und Dauer, von angehaltener Zeit“³⁷. So lassen sie sich auch im Zusammenhang mit den Theorien Henri Bergsons lesen: Die Erfahrung von Zeitlichkeit wird hier nicht als physikalisch messbare Abfolge von Zuständen, sondern als Dauer (*durée*) gedacht und ist eng mit seiner Konzeption von Erinnerung und Gedächtnis verknüpft. Wahrnehmung oder Bewusstsein könnten demnach nicht existieren, ohne „das fortlaufende Leben einer Erinnerung, welche die Vergangenheit in die Gegenwart fortsetzt [...]“³⁸. Oder anders formuliert, dass „jedes Erinnerungsbild, das zur Interpretation unsrer aktuellen Wahrnehmung dienen kann, sich so vollkommen in sie einzufügen [weiß], daß wir nicht mehr scheiden können, was Wahrnehmung und was Erinnerung ist.“³⁹ In der Aktualisierung einer konkreten Anschauung legen sie sich untrennbar übereinander und vermischen Erinnerungen mit aktuellen Eindrücken, vergangene Zeitlichkeiten mit dem Gegenwärtigen. Direkt nachvollziehbar, ohne sie nur zu veranschaulichen, macht diese Vorgänge die Arbeit selbst: In der Konfrontation mit dem gewaltigen Bild-Werk, seiner Betrachtung und Abschreitung, hebt sich eine rein lineare Zeitlichkeit zugunsten einer simultanen Seherfahrung auf. Die jeweils aktuelle Wahrnehmung wird überlagert von Gedächtnisbildern

37 Güse 2000, 14.

38 Bergson 1964, 23.

39 Bergson 1964, 125.

des gerade Gesehenen, wie auch jede einzelne Fotografie aus einer tausendfachen Schichtung besteht. Durch eine bewusst inszenierte Lücke bricht zudem die Geschlossenheit des Gesamtbildes auf und lässt Raum für ein Stocken, eine Pause, eine Leere innerhalb der dichten, wirbelnden Bilder.

Die gegenseitigen Verweise stellen sich zuvorderst innerhalb des Bezugsrahmens des Tableaus her, denn die abstrahierten Fotografien provozieren keine ihnen äußerliche Realität, kein Roland Barthes'sches „Es-ist-so-gewesen“.⁴⁰ Ihre „[ä]ußere vorgegebene Bildlichkeit tritt zurück zugunsten eines Photographierens, das sich selber expliziert.“⁴¹

So kommen die Prinzipien von *Schichtung* und *Dauer*, *Erinnerung* und *Aktualität* in diesem fotografischen Tableau in zweifacher Hinsicht zum Tragen, und zwar auf der Produktions- ebenso wie auf der Rezeptionsseite:

Das zugrundeliegende Tableau ist eine Form der Zeitlichkeit. [...] Die Zeit nimmt die Zeichen, die Dinge in Besitz. Die sequenzierende Wirkung lässt die einzelnen Kader, auch mit den zugelassenen Bruchstellen, [...] zu einem Gesamteindruck verschmelzen. [...] Das Bewusstsein der ständigen Veränderung ist die Erkenntnis über die Unbeständigkeit des Realen. Die Welt befindet sich in einem permanenten Fluß.⁴²

Das Feld, 1991

Die Arbeit *Das Feld* von 1991 stellt als konzeptuell angelegte Serie ganz konkret die gleißende Oberfläche eines Flusses in ihrer immer gleichen Wandelbarkeit in das Zentrum.⁴³ Im Zeitfenster einer halben Stunde, in der das Sonnenlicht am Aufnahmeort in einem Winkel zur Wasserfläche stand, der den gewünschten Effekt der Verspiegelung hervorrief, löste Appelt im Abstand von je einer Minute den Auslöser. Den apparativen Aufbau und die Ausrichtung der Kamera

40 Barthes 1985, 105.

41 Weyergraf 1990, 41.

42 Appelt 1996, 76.

43 Dieter Appelt, *Space Tableau*, 1989–1990. 40 Fotografien, Silbergelatine-Abzüge, je 100 x 70 cm, Fonds Régional d'Art Contemporain, Provence-Alpes-Côte D'Azur, <<http://saintetienne42.canalblog.com/archives/2014/10/24/30826573.html>> (21.12.2017).

nicht verändernd, nehmen die Kader somit den immer gleichen Ausschnitt der Wasserfläche auf, der sich durch das Strömen des Wassers dennoch gänzlich verändert.⁴⁴ Damit referiert das Tableau schon motivisch auf ein Bild der Zeit als fließendem Strom, das als stets veränderlich und unwiederbringlich vorgestellt wird. In der hier nur Bruchteile einer Sekunde währenden Aufnahmezeit verfestigt sich jedoch der fluide Körper des Wassers und wird zu einer metallisch schimmernden, verwirbelten Fläche. Dreissigmal wird die Zeit gestoppt und multipliziert ein und denselben Ausschnitt.

Im Hochformat von fünf-zu-sechs zusammengefügt Abzügen ergibt sich ein Bild- und Blick-*Feld*, das Fragen nach einem topologischen Über- und Nebeneinander ebenso wie nach einem chronologischen Davor oder Danach aufhebt: Erscheint die Zeit in jedem einzelnen Kader wie eingefroren, vervielfältigt sie sich doch in der Zusammenschau und erlaubt den BetrachterInnen ein rhythmisches Springen zwischen ihren Zuständen. Das Tableau stellt sich als simultanes Stakkato flüchtiger Eindrücke dar: „Die Ausklammerung eines Moments ist nur im Augenblick möglich – aus dem Strom der Zeit gerückt verweilt er in der reinen Dauer.“⁴⁵

Auch hier wird der indexikalische Bezug auf den Referenten der Fotografie verstellt: In der Ausschnitthaftigkeit und Beliebigkeit des Motivs liegt eine Allgemeingültigkeit, die Fragen nach dem konkreten Wann und Wo des fotografischen Ereignisses (wenigstens teilweise) obsolet macht. Die Bilder zeugen vielmehr vom fotografischen Prozess selbst, von der Entwicklung ihrer Silberkristalle im chemischen Bad und dem Versprechen einer „aufgehobenen Zeit“⁴⁶: Wie die verspiegelte Wasseroberfläche lassen jedoch auch die Foto-

44 Dieter Appelt, aus *Space Tableau*, 1989–1990. Silbergelatine-Abzug, 100 x 70 cm, Fonds Régional d’Art Contemporain, Provence-Alpes-Côte D’Azur, <https://www.van-ham.com/fileadmin/kdb/dieter-appelt-foto-ohne_titel_aus_dem_40teiligen_space-tableau.jpg> (21.12.2017). – Vgl. Wolf 1994, 44.

45 Pochat 1996, 13.

46 Vgl. Amelunxen 1988.

grafien in *Das Feld* keinen transparenten Durchblick auf eine Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst zu, entrinnen und werfen die BetrachterInnen auf sich selbst zurück.

III. „Forth Bridge Cinema: Metric Space“, 2004

Die Arbeit *Forth Bridge Cinema: Metric Space* entstand zwischen 2002 und 2004 für eine Ausstellung im *Centre of Canadian Architecture* in Montréal und in Auseinandersetzung mit dem dortigen Archiv, das diverse Baupläne und Fotografien des historischen Brückenbaus zwischen 1882 und 1890 verwahrt.⁴⁷ Die Forth Bridge, die den Fluss Firth of Forth in der Nähe von Edinburgh mit einer Länge von gut 2,5 Kilometern überspannt, hatte Appelt schon 1976 bei einer Reise durch Schottland beeindruckt: das Korrespondieren der Rhythmik der Stahlkonstruktion mit einer Umsetzung in der Kinematographie wurde von ihm bereits damals in erste Zeichnungen von Zeit-Sequenzen gefasst.⁴⁸ Aufgrund technischer und finanzieller Probleme ruhte das Projekt jedoch einige Jahrzehnte, bis es 2002 zum Anlass der Ausstellung wieder aufgenommen werden konnte.

Erneut arbeitete Appelt dann an der „Umwandlung von Wirklichkeit in Bilder, von Begriffen in Signale [...]“⁴⁹ und bildete rechnerisch eine *Partitur* und einen Schnittplan für die Einzelbild-Schaltung einer analogen 35-mm-Film-Kamera, die von einer gegenüberliegenden Autobrücke die gesamte Länge der Forth Bridge abtastete. Diese kinematographische *Zergliederung* der Brücke in einzelne Aufnahmen entstand auf der genauen Grundlage eines vorher zeichnerisch gefassten Plans nach dem mathematischen Prinzip der Fibonacci-Reihe.

47 Dieter Appelt, *Forth Bridge Cinema. Metric Space*, 2004. 312 Silbergelatine-Abzüge (8 Panel zu je 39 Abzügen), gesamt 150 x 400 cm, Centre of Canadian Architecture, Montréal, <http://www.cca.qc.ca/en/events/2729/dieter-appelt-forth-bridge-cinema-metric-space?lb_url=%2Fen%2Fflightbox%2Fmediacopy%2Fsummary%3Fmediacopy_url=%252Fapi%252Fmediacopy%252F6697> (21.12.2017).

48 Appelt 2005, I.

49 Appelt 2005, I.

Innerhalb dieser Anordnung erhalten die einzelnen Kader – die Kontaktabzüge des filmischen Materials – einen stark rhythmisierenden Effekt, in dem die Wiederholungen und Wellenformen auf die Struktur der Stahlkonstruktion der Forth Bridge zu antworten scheinen.⁵⁰ In der Betrachtung der versetzten Abfolgen entsteht der Eindruck einer zeitlichen *Ver*-Rücktheit: die Sprünge, Brüche und daraus entstehenden Muster lassen sich nicht in eine starre, lineare Zeiterfahrung einordnen. So werden auch die Oppositionen von Stillstand und Bewegung, Momentaufnahme und zeitlichem Ablauf, wie sie oftmals zur gegenseitigen Abgrenzung und Bestimmung von Fotografie und Film verwendet werden, aufgeweicht.⁵¹

Nach Hubertus von Amelunxen gehe es hier einmal mehr um die Aufgabe des Übersetzens: Die räumliche Ausdehnung der Brücke werde in eine zeitliche Dauer übertragen und kondensiere schließlich in einem Werk mit einer außerzeitlichen Struktur: einem Tableau von 312 filmischen Einzelbildern.⁵² In horizontalen Reihungen von je 24 Bild-Kadern, der Entsprechung einer Sekunde Films, erscheint jeweils ein komplettes Abbild der Brücke, wobei „die in Schleifen vertikal fallende und steigende Lektüre ein topologisch versetztes und zeitlich verdichtetes Bild der Brücke [bietet]“.⁵³

Waren seine früheren Arbeiten noch stärker auf seine Körperlichkeit oder auf Naturerfahrungen ausgerichtet, beschäftigt Dieter Appelt sich nun mit Prinzipien des berechneten Zufalls oder der Aleatorik und entwickelt Verfahren, die von der Neuen Musik und von Künstlern wie John Cage angeregt sind.⁵⁴ So erhält die Arbeit *Forth*

50 Dieter Appelt, aus *Forth Bridge Cinema. Metric Space*, 2004 (Detail). 312 Silbergelatine-Abzüge (8 Panel zu je 39 Abzügen), gesamt 150 x 400 cm, Centre of Canadian Architecture, Montréal, <<http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-70-materia-et-lumen/dieter-appelt-forth-bridge---cinema-metric-space-ann-thomas/>> (21.12.2017).

51 „Die fotografische Lexie besteht aus einem unbeweglichen und stummen Stück Papier“, schreibt Christian Metz 1985 in seinem Aufsatz „Foto, Fetisch“ über die Differenz zwischen fotografischem und filmischem Dispositiv: „(...) das Foto hat keine fixierte Dauer, die Zeitspanne der Lektüre hängt vom Betrachter ab, der (dabei) wirklich Herr über seinen Blick ist, während das Timing und der Rhythmus des Films von vorneherein vom Filmemacher bestimmt wurden.“ Metz 2003, 215.

52 Vgl. Amelunxen 2005, V.

53 Amelunxen 2005, VII.

54 Vgl. dazu etwa Sparrer 2005, 155–183.

Bridge Cinema: Metric Space neben ihrer kinematographischen Herstellungsweise auch eine Nähe zu mathematischen und musikalischen Verfahren, wie sie seit den 1960er Jahren durch die Fluxus-Bewegung in die Kunst getragen wurden.⁵⁵

Die Auseinandersetzung mit Bewegung und Zeit, mit Raum, gipfelt in dem vielteiligen Tableau in einer abstrahierten Übertragung des architektonischen Bauwerks in die zweidimensionale Fläche der fotografischen Kader. Die Reihungen der Aufnahmen erscheinen als „Notationen einer Bewegung“⁵⁶ und versuchen wiederum keinesfalls, eine objektivierbare Wirklichkeit abzubilden. Es entsteht vielmehr „ein Diagramm, eine Raum-Zeit-Form des gewaltigen Brückenwerks [...]“.⁵⁷

Fotografie: Bild-Zeit und Zeit-Objekt

Was betrachten wir aber, wenn wir nach der Zeitlichkeit einer Fotografie fragen? Ein Bild, das sich unserer Rezeption in einer bestimmten Zeitspanne eröffnet, eine (Seh-)Erfahrung anbietet, die *in der Zeit* gemacht wird? Oder ein Objekt, das in seiner Produktion und unter seinen medialen Voraussetzungen selbst einer spezifischen Zeitlichkeit unterlag, sprich eine eigene Zeitlichkeit enthält?

In der Untersuchung von Götz Pochat zum Zeitproblem in der Kunstwissenschaft wird etwa besonderes Augenmerk auf erstere Fragestellung, auf die „Erlebniszeit“ des Betrachters als Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozess gelegt.⁵⁸ Auf deren konstitutive Rolle bei der Rezeption habe auch Gottfried Boehm in seinem Aufsatz *Bild und Zeit* hingewiesen, der das *Zeitliche* des Bildes aus seiner Struktur und der daraus resultierenden Zeiterfahrung des Betrachters ableitet.⁵⁹ Die innere Ordnung eines visuellen Objekts

55 Vgl. Niemeyer 2004, 97–98.

56 Vgl. Amelunxen 2005, VI.

57 Appelt 2005, II.

58 Vgl. Pochat 1996, 7.

59 Vgl. Pochat 1996, 8.

steuert demnach wesentlich die Wahrnehmung und lenkt die Zeitspanne und -erfahrung einer BetrachterIn vor einem Werk. Ludger Schwarte spricht in dem Zusammenhang etwa von der „Bild-Zeit“:

Die Bild-Zeit ist ein Augenblick, der die Integrität unserer Seh-Dauer unterbricht, die sich in den Bewegungen des Sehens, Abtastens und Zurückblickens bildet. Sie ist ein Ereignis, das sich aus Serien von Sichtfragmenten in einer Montage zusammensetzt, sie ist ein Werden und Fließen von Sichtbarkeit, in dem plötzlich ein Jetzt steht und die Erfahrung staut.⁶⁰

Für die Rezeption der vierteiligen Tableaus von Dieter Appelt ergibt sich somit die besondere Notwendigkeit, über das Verhältnis vom Einzel- zum Gesamtbild nachzudenken. Hier wird das Moment der Montage von Sichtfragmenten relevant, das Ludger Schwarte anspricht, und das sich in der Bewegung des „Sehens, Abtastens und Zurückblickens“ bildet. Dabei entsteht jedoch im Falle Appelts kein Narrativ, wie es bei anderen seriellen Bildern denkbar wäre, sondern ein Eindruck, der sich zu einer Erfahrung der Simultaneität und Gleichzeitigkeit verbindet. Innerhalb ihrer Konstellationen fungieren die Tableaus als komplexe Verweissysteme, die – wie anhand der Arbeiten von Appelt gezeigt wurde – jedoch eher zirkulär auf sich selbst referieren, als auf den vergangenen Zeitpunkt ihrer Aufnahme.

In diesem spezifischen Fall (der Fotografie) ist es daher besonders aufschlussreich, auch ihre medialen Voraussetzungen bei der *Produktion* in den Blick zu nehmen, deren zeitliche Prämissen sie von anderen Bildern, etwa Zeichnungen oder Malerei, unterscheiden. „Time and space are the yin and yang of photography“⁶¹, formulieren etwa die HerausgeberInnen des Bandes „Time and Photography“ und stoßen damit auf die Eckpunkte der vielfältigen Diskurse zum Fotografischen, die sich überwiegend an den Kategorien des Raumes und der Zeit entlang entfalten.⁶²

60 Schwarte 2013, 72.

61 Baetens- Streitberger – Gelder 2010, 7.

62 Die Bestimmungen „der Fotografie“ sind historisch und theoretisch stets neu verhandelt worden, sie ist Abdruck und Spur, codierte Botschaft, ein Text und Konstrukt, ein Diskurs, ein Paradigma oder ein Dispositiv. Vgl. Geimer 2009, 11–12. Vgl auch: Wolf 2002; Wolf 2003.

Den fotografischen Verfahren ist demnach der oft zitierte „Schnitt durch Raum und Zeit“⁶³ inhärent: mit ihrer technischen Vervollkommnung vermögen sie es innerhalb von Sekundenbruchteilen, Abbilder eines Ereignisses oder einer Situation aufzunehmen. Damit wird die indexikalische Verbindung zum Referenten betont, die „Spur aus Licht“, die sich physikalisch-chemisch in die lichtempfindliche Schicht des fotografischen Negativs einschreibt und im „Akt des Auslösens“⁶⁴ zumindest die gleichzeitige Anwesenheit von Referent und Kamera/Negativ belegt. Auch Roland Barthes benennt die Zeitlichkeit (neben dem *Detail*) im zweiten Teil seiner Schrift *Die helle Kammer* als wesentliches Moment der Fotografie: „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die Zeit, ist die erschütternde Emphase des *Noemas* („Es-ist-so-gewesen“), seine reine Abbildung.“⁶⁵

Ohne diese indexikalische Minimaldefinition der Fotografie im fotografischen Akt auflösen zu können – ihre grundsätzliche zeitliche Verschiebung und Beziehung zur Vergangenheit – ist die Herstellung und Präsentation der Arbeiten Dieter Appelts doch auf eine Erweiterung dieses Diskurses hin ausgerichtet, gerade in der Form des Tableaus.

Mit Verweis auf Christian Grünys Ausführungen zu Edmund Husserl könnten diese etwa auch als „Zeitobjekte“ gedacht werden: „Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten.“⁶⁶ Damit meint Husserl primär Töne und Melodien, deren Rezeption durch Erinnerungsprozesse – an den Ton, der gerade verklungen ist – und eine Erwartung des Kommenden geprägt ist. Der Ton

fängt an und hört auf, und seine ganze Dauereinheit, die Einheit des ganzen Vorgangs, in dem er anfängt und endet, ‚rückt‘ nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken ‚halte‘ ich ihn noch fest, habe ihn in einer

63 Vgl. Dubois 1998, 189.

64 Vgl. Dubois 1998.

65 Barthes 1985, 105.

66 E. Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917), *Husserliana* 10 (Den Haag 1966) 23. Hier zit. nach Grüný 2013, 40–41.

„Retention“, und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe.⁶⁷

Die Bildlichkeit des Tableaus leitet damit eine spezifische Erfahrung der Betrachtung an, die parallel zum simultanen Gesamt-Eindruck aller Teile auch der sukzessiven Wahrnehmung einer Melodie ähnelt⁶⁸ und mit Grüny beschrieben werden könnte als eine „Präsenz des Ganzen in seinen entfalteten Strukturen, des Bildes als ‚sich Ausbreitendem‘“.⁶⁹

Das Tableau als Form der Entzeitlichung

Anhand der Untersuchung der drei Arbeiten Dieter Appelts konnte beobachtet werden, dass die Form des vierteiligen Tableaus in seiner künstlerischen Praxis daraufhin angelegt ist, einen mimetischen Bezug zum fotografischen Referenten abzulösen und die Bilder als *Images* in ein Spiel gegenseitiger Bezüge zu verstricken.

Die dichten Konstellationen von Einzel-Bildern konfrontieren BetrachterInnen mit einem System jeweils eigener Logik, das zu einer nicht-linearen Betrachtung anregt, in der sich die Bilder gegenseitig überlagern und verstärken. Dabei werden auch Bezugnahmen auf mentale oder erinnerte Bilder nicht ausgeschlossen: Hanne Loreck bietet etwa interessante Vorschläge gegen eine rein auf materialisierte Bilder beschränkte *Interpiktoralität*, die „das Wuchern von Assoziationen, die grundsätzliche Unabgeschlossenheit und mediale Vielfältigkeit ihres Materials und dessen multipler Verbindungen anerkennt und sich dabei nicht auf einen positiven, mithin in irgendeiner Form materialisierten visuellen Stoff beschränkt [...]“.⁷⁰ Wie sie mit Rekurs

67 Husserl 1928, 385–386 (19–20).

68 Eine konträre Position hierzu nimmt Lessing ein, der kategorial zwischen Raum- und Zeitkünsten unterscheidet: „Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle eben in der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.“ Lessing 1974, 110 f.

69 Grüny 2013, 48.

70 Loreck 2013, 104–105.

auf Michael Wetzel darlegt, würden „die Bilder in ihrer Aktualität nicht auf Gegenstände verweisen, sondern auf andere Bilder, ja implizit auf die ganze Potentialität des Bildprozesses“⁷¹.

In diesem Sinne wurde der Übertrag zu den Kategorien des Gedächtnisses und der Erinnerung hergestellt, die in Appelts Arbeiten über die Langzeitbelichtung und Schichtung thematisiert werden. Das Konzept der Wahrnehmung bei Henri Bergson fügt sich in dieses Verständnis von immer neuen Konstellationen einer latenten Bildlichkeit ein⁷², wenn sich über jede aktuelle Wahrnehmung ununterscheidbar immer Bilder aus der eigenen Erinnerung legen.

Mit Rückgriff auf experimentelle Verfahren der Avantgarde-Fotografie und Belichtungszeiten, die die der historisch frühesten Aufnahmen noch weit übersteigen, versucht Appelt vielfach eine Langsamkeit in die Fotografie zurück zu holen⁷³ und bezieht sich auf die Kunsttheorie Ezra Pounds, in der sich das Bild als *Vortex* durch seine nach innen gerichtete Bewegung, durch Verdichtung und Intensität auszeichnet. Auch das Tableau mit seinen inneren Bezugnahmen kann so als ein Wirbel, eine zentripetale Bewegung angesehen werden, dessen Energien sich nicht auf ein Außen richten, sondern nach innen bündeln.

Im Hinblick auf die Denkfigur des Vortex, die im Zentrum ihrer Bewegung einen Stillstand generiert, stellen auch die Tableaus Dieter Appelts einen künstlerischen Versuch dar, die Erfahrung von Fotografie in eine Dauer zu überführen – und damit in eine Form der Ent-Zeitlichung.

71 Wetzel 2007, 13. Zit. nach: Loreck 2013, 94–95.

72 Noch angemessener wäre es, so zitiert die Autorin im weiteren George Didi-Huberman, „von ‚Konstellationen‘ im Sinne Walter Benjamins zu sprechen, sofern man denn den stets permutierbaren Charakter der jeweils erhaltenen Konfigurationen im Auge behält.“ Didi-Huberman 2010, 507. Zit. nach: Loreck 2013, 103.

73 Wie etwa Walter Benjamin formulierte: „Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern.“ Benjamin 2002 (Erstabdruck: 1931), 305.

Ann Kristin Krahn ist Doktorandin der Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und war in der Laufzeit 2013–2016 Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv*. In ihrem Dissertationsprojekt beschäftigt sie sich mit dem Werk des deutschen Künstlers Dieter Appelt und untersucht zentral das Verhältnis von Skulptur, Aktionen, Fotografie und Film in Hinblick auf Fragen der Zeitlichkeit und Dauer. Von 2005 bis 2012 studierte sie Kunstwissenschaft an der HBK Braunschweig sowie Germanistik an der Technischen Universität Braunschweig.

Literaturverzeichnis

Alloa 2013: E. Alloa (Hrsg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes* (München 2013).

Antliff – Greene – Edwards 2010: M. Antliff – V. Greene – P. Edwards (Hrsg.), *The vorticists. Rebel artists in London and New York, 1914–1918* (London 2010).

Antliff – Klein 2013: M. Antliff – S. W. Klein (Hrsg.), *Vorticism. New Perspectives* (New York 2013).

Amelunxen 1988: H. v. Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit – Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot* (Berlin 1988).

Amelunxen 2005: H. v. Amelunxen, *Tempus Fugit. Die Komposition Forth Bridge-Cinema. Metric Space* von Dieter Appelt, in: Dieter Appelt, *Forth Bridge-Cinema. Metric Space*, Ausstellungskatalog Montréal (Montréal 2005) IV–VIII.

Appelt 1996: D. Appelt, *Dieter Appelt*, Ausstellungskatalog Berlin (Ostfildern-Ruit 1996).

Appelt 2005: D. Appelt, *Bridging the Firth of Forth*, in: D. Appelt, *Forth Bridge-Cinema. Metric Space*, Ausstellungskatalog Montréal (Montréal 2005) I–III.

Baetens – Streitberger – Gelder 2010: J. Baetens – A. Streitberger – H. Van Gelder (Hrsg.), *Time and Photography* (Leuven 2010).

Barthes 1985: R. Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt am Main 1985).

Baudsen 1985: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst*, Ausstellungskatalog Mannheim und Wien (Weinheim 1985).

Becker – Cuntz – Wetzel 2011: I. Becker – M. Cuntz – M. Wetzel (Hrsg.), *Just not in time: Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie* (München 2011).

Benjamin 2002: W. Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders., Medienästhetische Schriften, Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker (Frankfurt am Main 2002) 300–316.

Bergson 1964: H. Bergson, Materie und Gedächtnis und andere Schriften (Frankfurt am Main 1964).

Bergson 1970: H. Bergson, L'évolution créatrice, in: ders., Œuvres (Paris 1970).

Bergson 2014: H. Bergson, Dauer und Gleichzeitigkeit. Über Einsteins Relativitätstheorie (1922), hrsg. von C. Vagt und übersetzt von A. Breitling (Hamburg 2014).

Chevrier 1989: J.-F. Chevrier, Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie, in: ders. (Hrsg.), Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren, Ausstellungskatalog Stuttgart (Stuttgart 1989) 9–45.

Hauswald – Stiegler 2015: I.-C. Hauswald – B. Stiegler, Alvin Langdon Coburn. Auf der Suche nach Schönheit. Schriften zur Photographie (Paderborn 2015).

Didi-Huberman 2010: G. Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg (Berlin 2010).

Dubois 1998: P. Dubois, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv (Amsterdam 1998).

Duve 1987: T. de Duve, Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox, October 5, 1978, 113–125.

Wolf 1994: S. Wolf (Hrsg.), Dieter Appelt, Ausstellungskatalog Chicago (Chicago 1994).

Fried 2008: M. Fried, Why photography matters as art as never before (New Haven 2008).

Frizot 2014: M. Frizot, Skulptur zwischen visueller Anschauung und Fotografie, in: B. Ecker – R. Kummer – F. Malsch – H. Molderings (Hrsg.), Lens-Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Ausstellungskatalog Berlin (Köln 2014) 57–71.

Gaßner 1996: H. Gaßner, Der Vortex – Intensität als Entschleunigung, in: K. Orchard (Hrsg.), Blast: Vortizismus – die erste Avantgarde in England 1914–1918, Ausstellungskatalog Hannover (Hannover 1996) 22–38.

Geimer 2009: P. Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung (Hamburg 2009).

Grüny 2013: C. Grüny, Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik, in: Alloa 2013, 39–70.

Güse 2000: E.-G. Güse, Dieter Appelt – Zeit und Selbst, in: Saarland Museum Saarbrücken (Hrsg.), Dieter Appelt. Zeit und Selbst, Ausstellungskatalog Saarbrücken (Köln 2000) 5–14.

Friedman 1989: M. Friedman, Foreword, in: Walker Art Center (Hrsg.), Vanishing Presence, Ausstellungskatalog Minneapolis (Minneapolis 1989).

Husserl 1928: E. Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917), hrsg. v. M. Heidegger (Halle 1928).

Kisser 2011: T. Kisser (Hrsg.), Bild und Zeit: Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800 (München 2011).

Köhler 2006: H. Köhler, Dieter Appelt. Oszillierende Daseinsmetrik im Lichte. Die musikalischen Verfahren der Fotografie, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 75, Heft 15 (München 2006).

Lessing 1774: G. E. Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Werke 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. v. H. G. Göpfert (München 1974) 7–188.

Lista 1982: G. Lista, Fotografie und Futurismus 1911–1939, deutschsprachiger Nachdruck des Ausstellungskatalogs „Photographie Futuriste Italienne 1911–1939“ anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Übersetzung von H. Ladendorf (Köln 1982).

Lista 2001: G. Lista, Futurism & Photography, Ausstellungskatalog London (London 2001).

Loreck 2013: H. Loreck, Dem Vernehmen nach ... Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität, in: G. Isekenmeier (Hrsg.), Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge (Bielefeld 2013) 87–106.

Lowry 2010: J. Lowry, Modern Time: Revisiting the Tableau, in: Baetens – Streitberger – Gelder 2010, 47–66.

McCauley 2013: A. McCauley, Witch Work, Art Work, and the Spiritual Roots of Abstraction: Ezra Pound, Alvin Langdon Coburn and the Vortographs, in: Antliff – Klein 2013, 156–174.

Metz 2003: C. Metz, Foto, Fetisch, in: Wolf 2003, 215–225.

Meyer 1964: R. W. Meyer, Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert (Zürich 1964).

Moser-Verlag 2016: Moser Verlag, Broschüre <http://www.moser-verlag.com/blog/wp-content/uploads/Brosch%C3%BCre_Skia-op.pdf> (28.05.2016).

Museum Fridericianum 1999: Museum Fridericianum (Hrsg.), Chronos und Kairos, Ausstellungskatalog Kassel (Kassel 1999).

Niemeyer 2004: T. Niemeyer, You press the button. Fotografie und Konzeptkunst (Frankfurt am Main 2004).

Paflik 1987: H. Paflik (Hrsg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft (Weinheim 1987).

Pochat 1996: G. Pochat, Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit (Wien 1996).

Pound 1914a: E. Pound, Vorticism, Fortnightly Review 96 [n.s.], 1. September 1914, 461–471 <<http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>> (26.05.2016).

Pound 1914b: E. Pound, Vortex. Pound, in: Blast: Review of the Great English Vortex, 20. Jun. 1914, 153–155.

Saarland Museum 2000: Saarland Museum (Hrsg.), Dieter Appelt. Zeit und Selbst, Ausstellungskatalog Saarbrücken (Köln 2000).

Sparrer 2005: W.-W. Sparrer, Zufalls- und Klangkomposition, in: H.-W. Heister (Hrsg.), Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975 (Köthen 2005) 155–183.

Schwarte 2013: L. Schwarte, Fulgurationen. Zur Bildlichkeit der Zeit, in: Alloa 2013, 1–84.

Wolf 2002: H. Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters 1 (Frankfurt am Main 2002).

Wolf 2003: H. Wolf (Hrsg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters 2 (Frankfurt am Main 2003).

Wetzel 2007: M. Wetzel, Die Wahrheit nach der Malerei (München 2007).

Weyergraf 1990: B. Weyergraf, Dieter Appelt, in: S. Rasponi (Hrsg.), Ambiente Berlin, Ausstellungskatalog Venedig (Milan 1990).