VERONIKA KELLNDORFER

# DIE INNERE UND ÄUSSERE ZEITLICHKEIT DES PHOTOGRAPHISCHEN

[...] den Einfluß des photographischen Vorbilds wiederzuerkennen, ihn aufzudecken, um ihm schließlich den Wert eines Symptoms oder eines Indexes zu verleihen, wie die Lösung, die – durch die Umwandlung des dem Licht ausgesetzten Silbersalzes in metallisches Silber – noch im Stadium der Entwicklung ein latentes Bild sichtbar macht, das auf dem Film, auf dem Grund des dunklen Kastens abgedruckt wurde, und die zum Vorschein bringt, was es ist: ein Zeichen, das mit seinem Referenten eine direkte physische Beziehung unterhält, ein Verhältnis der Ableitung, der Verursachung.[1]

Es ist, als hätte Rosalind Krauss in ihrer 1998 auf Deutsch erschienenen Publikation *Das Photographische – eine Theorie der Abstände* zentrale Aspekte von Jana Presslers Arbeiten beschrieben. Wie im Zeitraffer wird eine Zeitspanne mitreflektiert, eine Zeitspanne, die von den Anfängen des fotografischen Mediums bis in die Gegenwart reicht. Was kann Fotografie im Jahr 2026? Und was verbindet sie mit dem fotografischen Bild, das sich in maximaler Unbestimmtheit im 19. Jahrhundert aus Chemie, Optik, Unterhaltungskultur und Experimentiergeist heraus entwickelt? Die Lektüre von Krauss erweist sich bis heute als eine der präzisesten und zugleich nüchternsten Reflexionen des fotografischen Diskurses.

Presslers Arbeiten bewegen sich an der Grenze zur Skulptur und zum Film. Ihre Besonderheit liegt in einer reflexiven Praxis, die Fotografie in einer Gegenwart verortet, in der Bilder permanent produziert, zirkuliert und konsumiert werden. Digitale Fotografie erscheint dabei als verfügbar, unlimitiert, inflationär – Ereignisse scheinen nur noch stattzufinden, um auf dem Screen des Handys festgehalten zu werden. Das persönliche Gedächtnis wird ausgelagert auf die Speicherkarte bzw. in die Cloud bzw. in die gigantischen Architekturen der weltweiten Datenzentren, den digitalen Serverfarmen. Und dann wird das, was einmal das persönliche Gedächtnis war, der Blick durch den Sucher der Kamera, sofort preisgegeben, öffentlich gemacht, um in den unendlichen Netzen der sozialen Medien zu verschwinden. Dem diametral entgegengesetzt geht es bei Pressler um Erinnerung, um das, was einmal Fotografie war: um Substantielles, um das Dispositiv der Spur, um das ganze Pathos der analogen Fotografie, das jedoch zugleich infrage gestellt wird. Um es mit Krauss zu sagen: Nadar nachspüren. Verstehen, wie die Gesamtheit der visuellen Künste seit dem 19. Jahrhundert mit Strategien beschäftigt ist, die tiefgreifend durch das Fotografische strukturiert sind. Nicht nur die Malerei ist in ihren Grundfesten erschüttert,[2] alle Künste sind betroffen, alle Karten werden neu gemischt. In diesem Sinne knüpft Jana Pressler an Krauss' Überlegungen an, Fotografie nicht als Technik, sondern als Struktur zu begreifen, die die visuellen Künste insgesamt durchdringt. Fotografie begreift als notwendigen Bestandteil ihres Prozesses den Abdruck einer Spur in eine lichtempfindliche Oberfläche.

Fotografie ist immer die Fotografie von Licht. Es geht um Verfahren und Prozeduren, die selbst der Ordnung der Spur und des Abdrucks unterstehen.

Das Fotografische erscheint in Jana Presslers Arbeiten auch als eine Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitgenossenschaft und deren Bedeutung für Wahrnehmungsprozesse. *The Longer I Wait* untersucht die Dauer des gegenwärtigen Moments – das Jetzt. Wir wissen wenig darüber, wie Nadar darüber gedacht hat. Wahrnehmungspsychologisch lässt sich jedoch eine ungefähre Zeitspanne von etwa 2,7 Sekunden als Schwelle zwischen Moment und Dauer heranziehen: Bis zu 2,7 Sekunden kann Erlebtes noch als Zeitpunkt wahrgenommen werden, längere Ereignisse werden wahrscheinlicher als Dauer verarbeitet. Hier zeigt sich erneut die Verortung im Filmischen. Unweigerlich drängt sich Godards Diktum »Film, das ist Wahrheit 24-mal in der Sekunde« auf und betont die Strukturierung von Wahrnehmung durch zeitbasierte Medien wie Fotografie und Film. *The Longer I Wait* besteht aus schmalen Leuchtkästen, die an der Wand befestigten Neonröhren gleichen. Darauf sind schwarz-weiße Negative montiert: Filmstreifen mit ihrer dem analogen Medium eigenen Ästhetik. Zu sehen sind serielle Aufnahmen einer Augenbewegung, kubische Objekte im Raum, ein Zollstock, eine vorbeiziehende Wolke am Himmel, die Füße der Künstlerin, die sich langsam über die Straße bewegen. Die Länge der Filmstreifen mit je 16 Bildern auf 61 cm Filmmaterial entspricht der materiellen Ausbeute dessen, was die Kamera mechanisch in 2,7 Sekunden leisten kann. »Einer scheinbar zufälligen Komposition folgend, leuchten die Bildsequenzen jeweils genau 2,7 Sekunden auf – zu kurz, um sie vollständig zu erfassen. Ein Moment, ein abstrakter, ausdehnungsloser Punkt, hat wenig mit unserer Wahrnehmung zu tun. Fotografie vermittelt zwar den Eindruck, Zeit anhalten zu können, doch technische, messbare Zeit und subjektiv erlebte Zeit fallen auseinander.«[3] Spröde widersetzt sich *The Longer I Wait* einem instantanen Verstehen. Die Betrachtenden brauchen ebenfalls Zeit. In der fotografischen Fixierung der Dokumentation treten die Motive nach und nach zutage. Erst im aufmerksamen Verweilen wird es möglich, die Bildfragmente als zusammenhängende Sequenzen zu entziffern.

Zeit, Dauer und das Spannungsfeld von Positiv und Negativ sind der Fotografie seit ihren Anfängen inhärent. Byung-Chul Han hält dazu fest: »In der digitalen Fotografie ist jede Negativität getilgt. Sie braucht weder eine Dunkelkammer noch den Prozess der Entwicklung. Kein Negativ geht ihr voraus. Sie ist ein reines Positiv.«[4] In Anlehnung daran lässt sich das digitale Bild als eines beschreiben, das einfach da ist: ohne Geschichte, ohne Genese, zur unmittelbaren Annahme bestimmt. Negativität hingegen impliziert Distanz zum Gegenstand und eröffnet erst die Möglichkeit der Reflexion. Fotografie kommt – so verstanden – erst im Prozess der Entwicklung zu sich, im Durchgang durch ihr Negativ. Diese Bewegung schafft Abstand und damit ein Moment des Denkens; sie markiert eine der spezifischen Möglichkeiten analoger Fotografie. Das Prozesshafte, Indexikalische wird zur Möglichkeit, Zeit zu vermessen und die Dialektik von Fläche und Raum auszuloten. In dieser Indexikalität ist Berührung bereits angelegt: Fotografie entsteht nicht

ohne Kontakt, nicht ohne eine physische Einschreibung des Lichts in das Material. Die analoge Fotografie kann nur über die Direktheit einer physischen Pfropfung verlaufen. Wie ein Fußabdruck im Sand ist sie an die Tätigkeit des direkten Eindrückens gebunden. Diese Logik des Abdrucks wird bei Pressler nicht nur bildlich, sondern auch skulptural verhandelt.

Diesen Zusammenhang reflektiert Pressler in *Platzhalter*, indem sie Gipsformen jener Gerätschaften herstellt, die für die Arbeit in der Dunkelkammer notwendig sind. Ein zutiefst handwerklicher, der analogen Fotografie verwandter, vielleicht homologer Prozess – der Abdruck eines Gegenstands im Raum. Die Abdrücke dieser Gegenstände – etwa eines Trichters, eines Messbechers oder einer Entwicklerwanne – verweisen auf die alchemistischen Vorgänge in der Dunkelkammer. Die Gipsformen sind stumme Zeugen eines Prozesses, der in seinen Anfängen häufig als magisch beschrieben wurde, um anschließend – hier durchaus mit der digitalen Kamera – erneut fotografiert zu werden. Es gibt kein Verdikt, keine Berührungsängste gegenüber den anderen Bedingungen digitaler Fotografie; vielmehr geht es darum auszuloten, welche Technik dem jeweiligen Gegenstand und dem künstlerischen Anliegen angemessen ist. Entscheidend ist die Wahl der Mittel, nicht die Fetischisierung des Analogen per se. Pressler entscheidet sich für das Analoge, weil es Prozesse und Denkbewegungen ermöglicht, die das Digitale verdrängt hat. Das Analoge ist hier keine nostalgische Retro-Veranstaltung. Das analoge Bild wird als Medium eingesetzt, mit dem über das Verhältnis von Bild und Realem – dieser fundamentalen Referenzbeziehung – in Zeiten der Vorherrschaft des digitalen Bildes, nachgedacht werden kann. Aber natürlich geht es auch um Fotografie und Verschwinden. Die Fotografie ist Zeugin einer unendlichen Geschichte des Verschwindens und des Verschwundenen. Sie ist der Abdruck von Licht, die Spur, die bleibt, auch wenn der Selbstikonoklasmus des Materials im Lauf der Zeit unweigerlich fortschreitet. Jana Pressler schreibt in diesen Zusammenhang: »Die negative Gipsform dient der Reproduktion. Die ursprüngliche Form wird im Gussverfahren verloren, so wohnt dem Prozess, analog zur Fotografie, eine Verlusterfahrung inne, das Repräsentierte ist abwesend.«[5] Das, was sichtbar wird, sind fotografierte Gussformen technischer Gerätschaften. Sie wirken schwerelos und schweben auf dem schwarzen Grund des Fotopapiers, als hätte die Künstlerin im All Weltraummüll fotografiert. In ihnen verdichtet sich die Ambivalenz von Trash und Erhöhung, von Trash zu etwas Erhabenem.

Pressler befragt die Möglichkeiten der konzeptuellen Fotografie als skulpturale Erfahrung. Was passiert in den Zwischenräumen, im Dazwischen? Die Bannung von Raum in die Fläche, die Fläche der Fotografie aus der wiederum Raum entstehen kann. In diesem Sinne verhandeln Presslers Arbeiten das Fotografische als eine Praxis der Verzögerung und der Distanznahme. Sie insistieren auf Prozessen, in denen Zeit nicht angehalten, sondern erfahrbar gemacht wird – als Dauer, als Spur, als Verlust. Fotografie wird nicht als affirmative Bildproduktion verstanden, sondern als ein Medium, das seine eigene Bedingtheit offenlegt und damit eine kritische Beziehung zum Realen aufrechterhält.

1
Hubert Damisch in: Rosalind Krauss: *Das Photographische – eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 9.

2
Vgl. dazu Hubert Damisch, der diese Entwicklung in *Im Zugzwang, Delacroix, Malerei, Fotografie*, Berlin 2005, anhand der Tagebuchnotizen Delacroix' exemplarisch auffächert.

3
Jana Pressler, E-Mail an die Autorin, 24.01.2026.

4
Byung-Chul Han: *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012, S. 20.

5
Jana Pressler, E-Mail an die Autorin, 24.01.2026.