

Mareike Herbstreit

Zu Esra Oezens *Aufzeichnung. Die Vorführung eines unbelichteten Films oder der Versuch, etwas zu vergegenwärtigen. Von der Immaterialität zur Materialität zur Immaterialität.*

„Denn wer mit etwas etwas anderes in der Welt zeigen möchte, muss entweder eine Spur von diesem Etwas zum Zeigen verwenden oder etwas so zum Zeigen verwenden, als wäre es eine Spur.“¹

Die Herkunft des Wortes *Fotografie* vom altgriechischen φῶς [phōs] (im Genitiv φωτός [photós]) für Licht und γράφειν [graphein], das schreiben, malen oder zeichnen bedeutet, ermöglicht es, Fotografie als *Zeichnen mit Licht* zu verstehen. Insbesondere im Kontext der Kunst liegt diese poetische Umschreibung nahe. Präziser ist es jedoch, von einer Aufzeichnung des Lichts zu sprechen. Schließlich vollzieht sich bei der analogen Fotografie ein chemischer Vorgang, der genau dies beinhaltet: Durch das Objektiv der Kamera wird das Licht, das von Objekten ausgestrahlt oder reflektiert wird, auf den lichtempfindlichen Film im Inneren des Apparates geworfen und schreibt sich in ihn ein. Es ist letztendlich die Spur des Lichtes, die auf dem Negativ sichtbar wird. Auf Esra Oezens Filmen für *Aufzeichnung 1–10*² hat das Licht jedoch keine Spuren hinterlassen. Vielmehr handelt es sich um unbelichtete Filme, die die Künstlerin entwickelt hat. Zehn Rollen wurden von ihr zwar in die Kamera eingespannt, doch betätigte sie nie den Auslöser, der das Objektiv geöffnet und damit den Lichteinfall ermöglicht hätte. Das Resultat sind durchscheinende Negativstreifen, ohne erkennbare Abschnitte oder Abbilder von dem, was vor der Kamera geschah. Dennoch handelt es sich um Aufzeichnungen, nur in einem anderen Verständnis als man es für die Fotografie zunächst annehmen mag.

Jede Aufzeichnung versucht dem unausweichlichen Verschwinden der Gegenwart Herr zu werden. Ob sie als Skizze einen flüchtigen Gedanken erfassen will, als Tagebucheintrag die verrinnende Lebenszeit festhalten soll oder als Protokoll oder Mitschnitt Zeugnis der Ereignisse ablegt: Sie ist dem Wunsch geschuldet, etwas bewahren zu wollen. Der Fotografie wird unter den Aufzeichnungsmedien in der Regel eine besondere Stellung eingeräumt. Dies mag mit der frappanten Ähnlichkeit des Abgebildeten mit seinem außerbildlichen Objekt zusammenhängen: Man erkennt sich und andere(s) auf Fotografien wieder. Durch die Berührung des fotografischen Materials mit dem Licht aus der Umgebung scheint diese Ähnlichkeit legitimiert und einen direkten Zugang zur Realität zu gewährleisten. Vornehmlich aus diesem Grund gelten Fotografien als indexikalisch, also als physisch mit dem, was sie zeigen, verbunden. Sie gelten durch diesen Zusammenhang als *Spuren des Realen*.³ Obwohl Esra Oezen keine Lichteinschreibung auf ihren Filmen zugelassen hat, weisen diese dennoch solche indexikalischen Realitätsspuren auf. Es sind in erster Linie Spuren des Entwicklungsprozesses, die auf den Negativen sichtbar werden. Gerade durch das Fehlen der Lichtzeichnung und der aus diesem Fehlen resultierenden Transparenz sind die unvermeidlichen Reste von Entwicklung, Fixierung und

¹ Lambert Wiesing: *Sehen Lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 230.

² Der vollständige Titel lautet jeweils *Aufzeichnung [1–10]. Die Vorführung eines unbelichteten Films oder der Versuch, etwas zu vergegenwärtigen. Von der Immaterialität zur Materialität zur Immaterialität.*

³ Martina Dobbe verwendet diese Formulierung, wenn sie auf diesen häufig gemachten Zusammenhang hinweist. Vgl. dies.: *Fotografie*, in: *IMAGE*, Ausg. 22, 07/2015, S. 174–180, S. 176.

Wässerung zu erkennen. So fällt beispielsweise schnell die unterschiedliche Schattierung der Filme ins Auge: manche sind etwas dunkler, andere durchscheinender und bisweilen entsteht der Eindruck, selbst innerhalb eines einzigen Filmes seien Verläufe zu erkennen. An einigen Stellen der Negativstreifen befinden sich darüber hinaus Flecken, die möglicherweise bei oder durch die Wässerung entstanden sind: Reste von überschüssigem Wasser oder des flüssigen Entwicklers oder Fixierers, die auf dem Film getrocknet sind. Diese kleinen Abweichungen erinnern daran, dass das Aufgezeichnete stets abhängig von der Technik des eingesetzten Mediums ist.

Der menschlichen Wahrnehmung entspricht es, nur Inhalte zu bemerken und das mediale Material, das sie hervorbringt, auszublenden. Dem Medium wird erst im Fall einer Störung der vertrauten Übermittlung die Aufmerksamkeit zugewandt – beispielsweise, wenn ein bildtragendes Material, gegen alle Erwartung, kein Bild zeigt.⁴ Dennoch ist das Medium, auch wenn der mediale Prozess reibungslos verläuft, jederzeit zugegen. Auch ein belichteter Film weist Variationen in der Färbung auf und auch auf ihm bleiben Flecken zurück. Das mediale Material ist konstanter Teil jeder Aufzeichnung und die Inhalte sind damit stets an dessen Voraussetzungen gebunden. Mit der Fokussierung auf die unbelichteten Negative demonstriert Oezen diesen Umstand. Sie gibt dem Betrachter gewissermaßen das Medium zu sehen. Sogar sehr nachdrücklich, wenn sie die Negative vergrößert, denn vor allem hier sind die Abweichungen, die Ungereimtheiten und Fehler erkennbar.

Vergrößerung bezeichnet im Kontext der Fotografie normalerweise die Übersetzung des Negativs in einen positiven Abzug. Wenn Oezen ihre Negative vergrößert, so betrifft dies jedoch nur ihre Dimension. Die unbelichteten, doch entwickelten Negative hat die Künstlerin eingescannt und in zehn Bücher übertragen. In jedem Buch ist ein Film abgebildet: Jeweils mindestens 36 einzelne Bilder – ein grauschattiger Abschnitt des ursprünglichen Negativs auf jeder Doppelseite. Das Format, das sie den Abbildungen gibt, entspricht mit seinen 9 x 13 cm exakt dem eines handelsüblichen fotografischen Abzugs. Durch die Wahl dieser Maße werden nicht nur die Unterschiede zwischen den gezeigten Abschnitten markanter, sondern wird auch die Erwartung, ein Positiv vor Augen zu haben, thematisiert. Zwar sind es nicht Abzüge der entwickelten Filme, durch die digitalen Scans aber dennoch Positive, die hier gezeigt werden. Betont wird mit dieser Irritation: Es sind nie Originale, sondern stets Abbilder der Wirklichkeit, die es auf Fotografien zu sehen gibt. Hier ist es nicht der Film selbst, der sich in den Büchern befindet, sondern etwas, das ihn repräsentiert.

Trotz der kritischen Prüfung medialer Repräsentationen in *Aufzeichnung 1–10*, ist eine symbolische Deutung, also eine, die das repräsentative Moment weiterdenkt, für die Arbeit nicht ausgeschlossen. Immerhin sind es zehn entwickelte Filme (und somit zehn Bücher), die Esra Oezen präsentiert – genauso viele wie ihr Stipendium in der Künstlerstätte Stuhr-Heiligenrode Monate währte. Wenn Oezen ihre Arbeit in Teilen als Buch realisiert, begünstigt sie durch die Linearität des Mediums die Annahme einer Verbindung zu der vergangenen Zeitspanne. Doch welcher Verlauf könnte mit unbelichteten Filmen anschaulich werden? Wiesen die Tage des Stipendiums etwa nur graduelle Unterschiede auf? Oder handelt es sich um eine Kritik an der Behauptung, eine mimetische Repräsentation, eine adäquate Vergegenwärtigung sei überhaupt

⁴ Vgl.: Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies. (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt a. M. 1998, S. 73–94, S. 74.

leistbar?⁵ Möglich sind beide Deutungen. Schlüssig ist in der Verweigerung eine Thematisierung der Erwartung anzunehmen, die mit einem künstlerischen Stipendium normalerweise einhergeht: Die Künstlerin soll und will zeigen, was in 10 Monaten entstand. Dieses Zeigen bildet den Kern von Oezens Arbeit.

Teil von *Aufzeichnung 1–10* ist es, dass sie vorgeführt wird. Zur Eröffnung in Stuh-Heiligenrode saßen zehn Personen nebeneinander auf Stühlen, jeweils einen weiteren vor sich, der die Besucher einlud, sich zu setzen und ein Buch, also eine *Aufzeichnung* gezeigt zu bekommen. Indem die Künstlerin der Eröffnung einen Titel zuweist (*und man ist plötzlich Teil des Ganzen*), wird diese nicht nur zu einer eigenen Aktion, sondern macht sie deutlich: Es ist nicht ausschließlich die Technik des jeweiligen Mediums, die dem Aufgezeichneten seine Beschaffenheit verleiht; es sind letztendlich diejenigen, die das Medium verwenden, um etwas zu zeigen und um etwas gezeigt zu bekommen. Erst beide gemeinsam realisieren die Aufzeichnung. So werden im Ergebnis nicht nur die Filme und nicht nur die Bücher, es wird nicht nur das Medium gezeigt – es ist das Zeigen selbst, das Esra Oezen vorführt. In *Aufzeichnung* geht es um die *Spur des Realen*, doch liegt diese nicht in der Ähnlichkeit (zum fotografierten Objekt) oder der Berührung (durch das Licht) begründet, sondern in dem Hinweis auf eine menschliche Tätigkeit.⁶

Zuletzt hat Esra Oezen für das vorliegende Buch das Zeigen des Zeigens wiederum fotografisch aufgezeichnet. Als Serie ist auf den Bildern zu sehen, wie *Aufzeichnung 1* vorgeführt wird. Die auf den Fotografien mit abgebildeten Hände, die das Buch halten und in ihm blättern, weisen auf die menschliche Praktik hin – darauf, dass es eine reale Person ist, die zeigt. Es handelt sich jedoch nicht um die Dokumentation einer Aufführung vor einem Live-Publikum. An der präzisen Komposition, an der genauen Setzung von Händen und Buch ins Bild, lässt sich erkennen, dass hier einzig für die Kamera gezeigt wurde. Indem die jeweilige Aufnahme allerdings bis an die Schnittkante des Buches reicht, wird die Grenze des technischen Mediums markiert und zugleich über sie hinausgegangen. De facto bezieht Oezen so den Betrachter des Buches mit ein – seine *Aufzeichnung* haltenden Hände sind zwangsläufig mit im Bild. Fast ist es, als würden die Hände des Betrachters das abgebildete Buch ebenfalls halten. So ist die Erfahrung der Aktion wiederholt: Auch hier sind wir *Teil des Ganzen*, denn wir sind es, denen etwas gezeigt wird.

⁵ Niels Werber definiert Repräsentation als „Wiedervergegenwärtigung einer Präsenz im Medium“. Vgl.: Niels Werber: Repräsentation/repräsentativ, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, 7 Bde., Stuttgart seit 2000, Bd. 5 (2003), S. 264–290, S. 266.

⁶ Vgl.: George Didi-Huberman Bilder trotz allem, München 2007; angespielt ist auf ders.: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999.

Mareike Herbstreit

On Esra Oezen's *Aufzeichnung. Die Vorführung eines unbelichteten Films oder der Versuch, etwas zu vergegenwärtigen. Von der Immaterialität zur Materialität zur Immaterialität.* (*Recording. The presentation of an unexposed photographic film or the attempt to make something present. From immateriality to materiality to immateriality.*)

„Denn wer mit etwas etwas anderes in der Welt zeigen möchte, muss entweder eine Spur von diesem Etwas zum Zeigen verwenden oder etwas so zum Zeigen verwenden, als wäre es eine Spur“ (Wiesing 230)

(“For he who wants to use something to show something else in the world needs to either use a trace of that something in order to show it or to use something in a certain way, showing it as if it were a trace.”)

The term *photography* originates from ancient Greek φῶς [phōs] (φωτός [photós] in genitive case) meaning light and γράφειν [graphein] meaning to write, paint or draw. Thus, photography can be understood as *drawing with light*. Especially in an art-related context does using such poetical circumlocution seem to immediately suggest itself. It is, however, more precise to talk about a recording of light. After all, analog photography is based on a chemical process which involves exactly that: through the objective of the camera light which is emanated or reflected by objects is cast on the photosensitive film inside and thus inscribed on it.

Ultimately, what becomes visible in the negative image is the trace of light.

Yet, light has not left any traces on Esra Oezen's films for *Recording 1-10*.¹ Instead, we are dealing with unexposed films developed by the artist. Ten rolls of film were put in the camera, but Oezen never released the shutter which would have opened the objective and allowed light incidence. Transparent negative strips without visible segments or images of what happened in front of the camera are the result of this procedure. Nevertheless are we dealing with recordings, albeit in a sense that differs from the usual understanding of recordings in the context of photography.

Every recording tries to overcome the inevitable disappearance of the present. Be it a sketch trying to capture a fleeting thought, a journal entry retaining elapsing lifetime, or a record bearing witness to a certain event: recordings are based on the desire for preservation.

Photography is usually granted a prominent position within the media of recording. It may be due to the striking resemblance between the image and its material counterpart: we are able to recognise ourselves and others /other things in photographs. The contact of the photographic material and the surrounding light seems to legitimate this resemblance and to grant direct access to reality. It is because of this that photographs are considered to be indexical, i.e., physically linked to what they show. Due to this connection they are regarded as *traces of reality* (cf. Dobbe

¹ The complete respective title is: *Aufzeichnung (1–10). Die Vorführung eines unbelichteten Film oder der Versuch, etwas zu vergegenwärtigen. Von der Immaterialität zur Materialität zur Immaterialität.*

176).²

Despite the fact that Esra Oezen has not allowed any inscription of light on her films they still exhibit such indexical traces of reality. Primarily, traces of the development process become visible in the negative images. Therefore, it is the lack of light incidence and the resulting transparency which makes the inevitable remnants of development, fixation, and rinse visible. For example, the differences between the shades of the films strike the eye: some are darker, others sheer, and sometimes the impression is created that even within a single film flows are recognisable. Moreover, there are stains at some places of the negative strips which may have resulted from the rinse: remnants of spare water or liquid developer or fixer that have dried on the film. Those slight differences are evocative of the fact that the recording is always dependent on the technique that it uses.

Human perception is prone to only notice content, blanking out the material of the media that it is created by. Only in the case of a disturbance of the familiar transmission does the transmitting media come into focus; for example, when an image carrying media, against all expectation, does not show an image (cf. Krämer 74). Nevertheless, the media is always present, also in the case of a smooth media process. An exposed photographic film does also show variations of toning as well as stains. The media is a steady part of every recording; hence, the content is always bound to its presuppositions.

It is this fact that Oezen showcases by focusing on the unexposed negative images. She virtually exposes the media, all the more because she enlarges the negative images to such an extent that differences, variations, and flaws are clearly noticeable.

In the context of photography, enlargement usually means the transformation of a negative image into a positive image. In the case of Oezen's work, though, the enlargement only refers to the dimension of the images. The artist has scanned the unexposed yet developed negatives and transferred them to ten books. Each book shows one photographic film: not less than 36 single pictures in each case – one grey shaded segment of the original negative image on each spread. The format that Oezen uses for the images (9 x 13 cm) exactly matches the format that is commercial practice with regards to photographic printing. Not only do the differences between the shown segments become more striking by using those dimensions, but also does Oezen thematise the expectation of seeing a positive image. Even though the artist does not use prints of the developed films we are still dealing with positive images due to the process of digital scanning. This fact may cause confusion; certainly does it emphasise the following: we are never dealing with originals when looking at a photograph – they are always mere effigies of reality. In Oezen's case, it is not the photographic film itself which is shown in the books but something that represents it.

Despite the critical examination of media representations in *Aufzeichnung 1-10 (Recording 1-10)*, Oezen's work does not exclude a symbolic interpretation, i.e., one which expands the element of representation. After all, there are ten developed films (hence, ten books) presented by the artist – exactly as many as the months that her scholarship in Stuhr-Heiligenrode lasted. Through partly realising her work as a book, and therefore using a highly linear media, Oezen encourages the

² Martine Dobbe uses this term when pointing out this frequently assumed correlation.

assumption that there is a link to those past months. However, which development might be illustrated through unexposed films? Did the days of the scholarship only show gradual differences? Or are we dealing with criticism of the assertion that a mimetic representation, an adequate visualisation can be possible at all?³ Both interpretations are thinkable. It is conclusive to take the refusal as a thematisation of the expectations that usually come with a scholarship in the field of art: the artist is expected to - and wants to - show what has been achieved during ten months.

Part of *Aufzeichnung 1-10 (Recording 1-10)* is its being presented. At the opening in Stuhr-Heiligenrode, ten people were sitting on chairs next to each other with another chair in front of each person, inviting the attendees to sit down and have one book, one *Recording*, shown to them. By giving the opening a title (*und man ist plötzlich Teil des Ganzen*) (*and suddenly you're part of the whole*), it becomes a performance of its own. Moreover, Oezen underlines that it is not only the technique of the respective media that defines the recording, but also those who use the media to show something or to have something shown to them. Both the media itself and the ones using it are needed to realise the recording. Ultimately, it is not only the films, the books, the media that are shown – Esra Oezen presents the act of showing itself. *Aufzeichnung (Recording)* deals with *traces of reality*; however, those traces are neither based on resemblance (between the image and the object) nor contact (through light) but on the indication of human action (cf. Didi-Hubermann).

Finally, Esra Oezen has recorded the presentation of the act of showing by taking photos for the work in hand. The presentation of *Aufzeichnung 1 (Recording 1)* can be seen as a sequence in the pictures. The pictured hands which are holding the book and leafing through it hint at human practice – they stress the fact that we are dealing with a real person showing something. However, the images do not show a presentation in front of a live audience. The precise composition, the accurate position in which hands and book are shown reveals that the act of showing was performed for the camera only. However, each picture comes up to the cut edge of the book; through this, the borders of the technical media are marked and transcended at the same time. Oezen thus de facto includes the beholder of the book in her work, for their hands holding *Aufzeichnung (Recording)* are inevitably part of the picture. It is almost as if the hands of the viewer were also holding the book that is depicted. Through this, the experience of the performance is being repeated: we are *part of the whole* once again for we are the ones being shown something.

Works Cited

Didi-Hubermann, Georg. Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont Verlag, 1999.

--- Bilder trotz allem. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

³ Niels Werber defines representation as „Wiedervergegenwärtigung einer Präsenz im Medium“ (“the representation of something present through a media”).

Dobbe, Martina. "Fotografie" IMAGE 22 (2007): 174-180.

Krämer, Sybille. "Das Medium als Spur und als Apparat." Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Ed. Sybille Krämer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 73-94.

Werber, Niels "Repräsentatin/repräsentativ." Ästhetische Grundbegriffe. Ed. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2003. 264-290.

Wiesing, Lambert. Sehen Lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin: Suhrkamp, 2013. 230.