

Julian Heynen

In den Bildern bewegt sich die Zeit

Bis auf wenige, frühe Ausnahmen zeigen die einzelnen Werkgruppen von Ursula Schulz-Dornburg Gegenden und Orte einer „anderen“, einer östlichen Geografie und Geschichte. Das Terrain ihrer Interessen reicht von Sankt Petersburg über Armenien und den Irak bis ins südliche Arabien, vereinzelt auch noch weiter bis an den Rand Chinas. Historisch geprägt sind diese Regionen von verschiedenen Formen des orthodoxen Christentums und vom Islam. Selbst die Kapellen in Spanien (*Sonnenstand*) stellen einen bewussten Bezug zur mozarabischen Grenz- und Übergangskultur her. Und war nicht auch Venedig über viele Jahrhunderte ein Mittler zwischen Orient und Okzident? Es handelt sich keineswegs um einen einheitlichen Teil der Erde, aber es ist eine spezifische Auswahl, die andere Länder und Kontinente, die der Fotografin offen stünden, beiseite lässt: nichts aus den Amerikas, nichts aus Afrika. Diese Konzentration auf den „Osten“ folgte keinem Plan; sie ist der Künstlerin selbst erst im Nachhinein bewusst geworden. Dennoch zeigt eine Betrachtung der Welt aus dieser Perspektive ein alternatives Konzept von ihr, relativiert den eigenen Standpunkt. Die historischen und kulturellen Parameter sind andere, erschließen sich nicht selbstverständlich über die eigene (westliche) Tradition. So kann man in diesen Räumen auch ein anderes Verhältnis zur Zeit unterstellen, ein langsameres, nicht vollständig von der rationalen, industriellen Taktung bestimmtes. Es ist ein Bewusstsein von Zeit, das sich nicht in der unmittelbaren Gegenwart der Aktion und einer funktional bestimmten Zukunft erschöpft, sondern die Vergangenheiten präsent hält und Zukunft auch teleologisch denken kann. Dies wird nicht zuletzt in der Art der Betrachtung sichtbar, mit der die Künstlerin ihren Motiven begegnet: Hier scheint sich auf eigentümliche Weise ein hochkonzentrierter Blick mit Gelassenheit zu paaren. Sie entwirft mit den unterschiedlichen Werkreihen kein kulturhistorisches Panorama dieser Weltgegenden, sondern übermittelt einzelne Spuren von etwas. Spuren sind nicht die Vergangenheit selbst, ihre Objekte und Aktionen, sondern „nur“ Zeichen und als solche ambivalent. Diese vorsichtige Formulierung für die Art der Bildinhalte entspricht in den Aufnahmen der Konzentration auf einzelne Objekte und ihre Isolierung, auf häufig fragmentarische oder ruinöse Strukturen, auf wenige Details und auf ansonsten scheinbar leere Landschaftsräume.

Die meisten der Fotos holen in ihrem Kern auf immer andere Weise die Zeit hervor. Sie berühren den Abstand zwischen einem Jetzt und einem Damals, der sich in einem Hier und einem Dort ausdrückt und in der Gegenüberstellung von Fotografin und Objekt manifestiert. In den Bildern macht sich aber auch eine irritierende Verschränkung zwischen der faktischen Unüberbrückbarkeit des zeitlichen (und kulturellen) Abstandes und einer erahnten, womöglich erwünschten Nähe zu dieser Ferne bemerkbar. Hier setzt eine entscheidende Motivation der Künstlerin an. Bei der Auswahl bestimmter Orte und Motive spielt die Verbindung zur konkreten historischen oder zeitgenössischen, sozialen und politischen Realität eine wichtige

Rolle. Sie folgt aber auch hier keinem detailliert ausgearbeiteten Programm, sondern vertraut mit solchen Überlegungen im Hinterkopf den vor Ort zu findenden Bildern. Ein anschauliches Beispiel sind die Aufnahmen aus dem Irak (*Verschwundene Landschaften, Irak*, *Marsh Arabs*, und *Verschwundene Landschaften, Palmyra, Syrien*). Sie entstanden kurz vor Ausbruch des Ersten Golfkrieges zwischen Iran und Irak und in dem Bewusstsein, dass die lange Geschichte der Gefährdung und Zerstörung dieser Orte weitergehen würde. In anderen Fällen ist es eine historische beziehungsweise biografische Motivation, die eine Brücke zum Vorgefundenen herstellt. Bei den Resten der Hedschas-Eisenbahn (*Von Medina an die jordanische Grenze*) kommt ein Stück deutscher Kolonialgeschichte ins Spiel. Die Dioramen in einem Museum in Sankt Petersburg (*Memory Scapes, St. Petersburg*) lassen Gedanken an die Zeit aufblitzen, in der die Künstlerin geboren wurde. Und die Geisterlandschaft des ehemaligen Atomwaffentestgeländes (*Opytnoe Pole*) ruft die Generationserfahrung des Kalten Krieges und der Anti-Atom-Bewegung wach. Die Verknüpfung eigener Erfahrungen mit dem, was man vorfindet und zum Bild macht, äußert sich aber auch noch in anderer Weise. Schulz-Dornburg trifft immer wieder auf Objekte und Strukturen, die sie an prägende Kunstwerke der Neoavantgarden ihrer Zeit erinnern, etwa an solche von Joseph Beuys oder an Arbeiten der Minimal Art oder der Land Art. Auch hier fungiert das Eigene als aktivierendes Gegenstück zum zeitlich und räumlich Entfernten. Die künstlerischen Reminiszenzen lenken den Blick auf Aspekte des jeweils Sichtbaren, die sonst womöglich übersehen würden. Sie beleben und aktualisieren die Erfahrung vor Ort. Oder, abstrakter: Die Schönheit eines Gegenstandes, einer Situation, einer Struktur kann einen Weg zu ihrem Verständnis aufschließen.

Wenn die Bilder von der Zeit handeln, dann geht es also weniger um ihre historische Dimension im engeren Sinn oder ein archäologisches Interesse an ihr. Vielmehr steht eine Verschränkung unterschiedlicher Zeiten im Mittelpunkt. Die Künstlerin hat von der „Vertikalen“ gesprochen, die sich in ihren Bildern manifestiert. Gemeint ist damit die ständig präsente Verbindung von Damals und Jetzt, von der historischen oder mythischen Tiefe und der unmittelbaren und persönlichen Gegenwart. Diese Koppelungen werden allerdings in den Aufnahmen nicht explizit vorgeführt; es werden keine Parallelen illustriert oder Entwicklungen erklärt. Ob der Blick auf die Reste einer Zikkurat, verstreute technische Megastrukturen oder den Berg Ararat fällt – die Konfrontationen mit diesen Orten und Objekten sind individuelle Begegnungen, singuläre Momente, die das Potenzial haben, Erinnerungen und Gedanken auf die Reise zu schicken. In der Frontalität der Ansichten, im stilisierenden Schwarz-Weiß und im meist neutralen, besser: abstrakten Licht der Aufnahmen etabliert sich die Ahnung als eine Form der Welterfahrung und Weltaneignung neben und parallel zum Wissen. So sehr historische, gesellschaftliche und politische Interessen und Gedanken das Aufsuchen bestimmter Regionen lenken und die Entwicklung bestimmter Motive begünstigen, die Bilder selbst kehren jeder Geschichts- oder sonstigen Didaktik den Rücken. Die „Vertikale“ der Zeitachse ist nichts, was in den Bildern rekonstruiert und dadurch ablesbar wird. Sie ist wesentlicher Teil des künstlerischen Bewusstseins, aus dem heraus das Bildermachen

überhaupt angegangen wird. Die „Vertikale“ umschreibt eine Verantwortung.

Nicht umsonst sind die scheinbare Leere der Wüste, das Niemandsland zwischen den Zivilisationspunkten, zentrale Motive im Werk. Selbst wenn ein oder zwei Menschen von heute an einer Haltestelle in der Einöde einen direkt anblicken, scheinen sie aus einem Zeit-Raum zu kommen, der so schwer zu fixieren ist wie ein leeres Land. Die Bilder von versunkenen historischen Städten Mesopotamiens, die nur noch in Senken und Verwerfungen ebenfalls längst versunkener archäologischer Grabungen Reste von Spuren hinterlassen haben, holen vielleicht am deutlichsten die Zeit als das unerbittlichste Phänomen des Abstands hervor. Hier hat sich Zivilisation fast vollständig in Natur zurückverwandelt. Diese Beinahe-Stätten sehen ein wenig aus wie verschorfte Stellen auf der Oberfläche der Erde, vernarbte Zeugen einer Zeit, zu der man nur einen unsicheren Bezug herstellen kann. Nur der Horizont, einzelne Details und das Wissen, dass über Jahrtausende wichtige Handels-, Kriegs- und Pilgerwege durch solche Landstriche führten, lässt Zeit in einer existenziellen Form als eigentliches Thema der Bilder erscheinen. Es sind Zeitdimensionen, in denen ein einzelner Lebensplan, eine einzelne Lebensspanne wenig zählen und die doch durch ihre Verbindung mit der kollektiven Existenz und Anstrengung in diesen Landschaften Bedeutung erlangen. Wüsten gelten den meisten nur als Zwischenräume, als Transitstrecken, die überwunden werden müssen. Wenige nur haben seit alters her in solch extremen Lebensverhältnissen ihren Aufenthalt genommen, um in diesem „Weltschatten“ (Peter Sloterdijk) den Zwischenraum zwischen Diesseits und Jenseits zu erkunden. Oder sie siedelten in einem unwegsamen, öden Raum, um aus weltlicheren Gründen einen Abstand zwischen sich und anderen zu schaffen (*Verschwundene Landschaften*). Ein Begriff wie Dauer oder genauer: „longue durée“ (Fernand Braudel) kommt in den Sinn, wobei er nicht bedeutet, dass sich nichts ändert. Dauer in diesem Sinn bezeichnet gleichsam unterirdische Kanäle von Vorstellungen und Einflüssen, die ein Land, eine Kultur über lange Zeiträume und offensichtliche Veränderungen hinweg durchziehen.

Auch noch so leere Räume haben in den Bildern eine wenn auch diffuse optische Grenze: den Horizont. Für eine gemeinsame Ausstellung mit Mirosław Bałka hat die Fotografin einmal als Titel das Wort „Horizontabschreitung“ vorgeschlagen. Der Philosoph Hans Blumenberg hat es in seiner Annäherung an Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* benutzt.* Er macht klar, dass es sich nur um eine Metapher handeln kann. In Wirklichkeit nämlich öffnete sich jedes Mal, wenn man einen Punkt erreicht, den man als Horizont angepeilt hatte, ein neuer. „Nur mit dem Auge kann man den Horizont abgehen. [...] Er öffnet das Feld, das er umschließt, als die ‚Nähe‘ des für uns Deutlichen und Erreichbaren [...]; aber er beschränkt uns auch auf die ‚Enge‘ des Nahen.“ Das heißt aber auch, dass es im „Gegebenen“ immer ein „Entzogenes“ gibt. Der Horizont deutet an, dass das „Abwesende“ nie das „ganz Abwesende“ ist. In den Aufnahmen von Schulz-Dornburg verleiht diese Linie dem Bild formal gesehen eine gewisse Festigkeit. Andererseits ist der Horizont für sie aber auch eine Stelle „wo die Erde aufhört“, wo gedanklich die Möglichkeit besteht, „von der Erde weg und hinaus in den

Kosmos zu gehen“, also ein Moment der potenziellen Überschreitung des Hier und Jetzt. Die Ausdehnung der Landschaftsräume in Richtung ihrer verschwimmenden Horizonte ist ebenfalls nicht zeit-los. In der „Vertikalen“ der verflochtenen Zeit drängen sich unterschiedliche Momente, die in den Scherben, die die Erde da und dort freigibt, in den Resten der kolonialen Bahntrasse, den ephemeren Schilfgebäuden oder den undeutlichen Erderhebungen und verbogenen Armierungen des Atomwaffentestgeländes sichtbar werden. In der auf den Horizont und darüber hinaus zielenden Fläche mit ihren Fluchtpunkten im Unerreichbaren und Ungefährten sammelt sich eine andere Zeit an. Es ist tendenziell keine historische Zeit; sie kann nicht gemessen und an konkreten Gegenständen und Geschehnissen fixiert werden. Es ist eine Zeit, die die bekannte und begrenzte Zeit überspringt, die sich von ihr befreien will. Man kann sie als offene Zukunft denken oder schlichtweg als eine das Regime der regulären Zeit negierende Zeit.

Aber auch wenn man die „leeren“ Landschaftsräume verlässt und überschaubare, konkrete Objekte ins Auge fasst, drängt sich die Zeit als eigentliches Thema in die Bilder. Ein einsamer kleiner Tempel im Iran oder die Gräber in Palmyra scheinen auf den Raum und die Zeit jenseits des Lebens mit den Mitteln der physischen Welt hinzuweisen. Sie bannen einen exterritorialen Raum zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten und deuten so auf eine Dimension von Zeit, die inkompatibel mit menschlicher Erfahrung ist. Ähnliches könnte für die Mumie im geöffneten Sarg gelten, bei der man im Hintergrund noch die Museumsvitrine ahnt, in der sie zur Schau entblößt wurde. Die prekäre Ortlosigkeit, die das ehemalige Menschenleben nun besetzt, ist eine jener widersprüchlichen Exklaven, die geschaffen werden, um die Begegnung von Leben und Tod, also von zwei fundamental verschiedenen Zeiten, dinglich zu machen. Der Raum, den auf einem anderen Bild das auf seinem improvisierten Lager liegende Kind einnimmt, ist im Vergleich dazu das vorübergehende Zwischenreich des Schlafs, des kleinen Bruders des Todes. Auch die Figurenbilder aus der *Ploschtschad Wosstanija – Platz des Aufstandes* bündeln – nun in einem engeren historischen Sinn – Momente zwischen den Zeiten. Der kurze Augenblick, in dem sich ein Mann mit nacktem Oberkörper, ein anderer, mit dem er vage Gesten austauscht, ein Passant weiter oben und der wie abwesende Blick eines Jungen begegnen, hat etwas leicht Surreales. Unterschwellig erscheinen die Akteure als Verkörperungen eines womöglich bedeutenden Vorgangs oder Sinns. In dem zufälligen Sekundenbruchteil auf der Rolltreppe hat sich ein Zeit-Raum eingenistet, der in mehrfacher Weise ein Transit-Raum ist. Es ist nicht nur die Zone von hier nach da auf einem alltäglichen Weg, sondern die lange Zeit- und Lebensstrecke der gesellschaftlich-politischen Transformation nach dem Ende der Sowjetunion. Vom Objekt her ganz anders, aber in ihrer ebenfalls surreal anmutenden Zwischenexistenz vergleichbar erscheinen die rätselhaften technischen Großstrukturen in der Werkreihe *Kronstadt*. Wie zufällig abgelegt befinden sie sich in einer Art zeitlichem und funktionalem Niemandsland. Haben sie in der Vergangenheit ihre Schuldigkeit bereits getan und fallen nun im Abseits dem Verfall anheim? Oder sind es gleichsam schlafende Giganten, die auf ihren Einsatz warten? Auf der Zeitachse pendeln diese Objekte zwischen

archäologischem Relikt und Science-Fiction-Element. Die „Größe“ ihrer Zeit liegt irgendwo zwischen einer heroisierten Vergangenheit (der Sowjetzeit) und einem unsicheren Wechsel auf die Zukunft. Zugleich – und das gilt für alle Bilder der Künstlerin – spielt die eigene Zeit, die sie als informierte oder ahnende Betrachterin mitbringt, in das Oszillieren der Zeitachse hinein. In *Kronstadt* verstärkt diese Eigenzeit in Form von Überraschung und Unkenntnis die Rätselhaftigkeit der plötzlich vorgefundenen Objekte und ihres Status in der Zeit.

Noch einen Schritt weiter in Richtung einer spezifischen Irrealität gehen die Bilder der Reihe (*Memory Scapes, St. Petersburg*). Ungewöhnlich ist nicht nur das große Format der Abzüge, die auf Negativen einer kleinformatischen Kamera basieren. Ungewöhnlich ist auch der metaphorische Titel. Unschärf ist schließlich der Realitätsgrad des Aufgenommenen. Die im Miniaturformat nachgebauten Szenen von Rettungsaktionen in Polargebieten beleuchten nicht nur ein heroisches Kapitel sowjetischer Welteroberung und ihre paradoxe museale Aufbereitung in Vitrinen. Die stark vergrößerten Aufnahmen der Modellszenen mischen einen Zweifel am Bild oder zumindest eine Verunsicherung über die Realität seines Gegenstandes in die Betrachtung. Handelt es sich um undeutliche Fotos von realen Geschehnissen, um flüchtige Dokumentationen von Modellen oder vielleicht sogar um Reproduktionen von Reproduktionen des einen oder des anderen? Dieses Verschwimmen des Gegenstandes vergrößert die Unsicherheit gegenüber den in den Bildern virulenten Zeiten. Die aufgenommenen Dioramen entstanden in den späten 1930er-Jahren, in einer der schrecklichsten Zeiten des stalinistischen Terrors – mithin aber auch in der Geburtszeit der Künstlerin. Die eigene biografische Zeit und Prägung beeinflussen auch hier die Sicht auf das Gefundene und lassen die Bedeutung der „Vertikalen“, das unerbittliche und zugleich schwer zu greifende Auf und Ab auf der Zeitachse, umso deutlicher hervortreten. Die Ambivalenz gegenüber der historischen Dimension wird gerade durch ihre Spiegelung in Miniaturscenen verstärkt. Der Eigensinn der Modelle befördert ein quasi halluzinatorisches Ineinanderfließen der in den Bildern gespeicherten Zeiten.

Die Zwischenräume der Geografie und der Zeit in der Stille der Bilder bergen ein Paradox. Als Räume des Weder-Noch und als offene Strecken zwischen vermeintlichen Fixpunkten ist man in ihnen den Dimensionen des Fremden, der Weglosigkeit, der Aufhebung des gewöhnlichen Rhythmus ausgesetzt. Ohne vertraute Koordinaten drohen Orientierungs- und Kontrollverlust. Gleichzeitig jedoch machen die Bilder jenen Punkt ein Stück weit wahrscheinlich, an dem Ruhe in Befreiung umschlagen kann. Die scheinbare Verlorenheit in den herrenlosen Ländern von Raum und Zeit wird dann zu einem *Ort*, also einem Platz, an dem Raum, Ich und Zeit in eins fallen können. Es ist schwer zu sagen, was genau in den Fotos den Betrachter auf einen solchen Ort zuführt. Es sind nicht nur die Motive und die hinter ihnen stehenden Topoi sowie das Wissen über ihren Platz in der kulturellen Überlieferung. Man müsste über die Zentralisierung der Objekte, über die Frontalität der Begegnung mit ihnen reden, die nicht nur das Dargestellte, sondern auch den Betrachter als Gegenüber stillstellen. Oder über das Beharren auf dem Schwarz-Weiß, dieser subtilen Reduktion, die dem zeitgenössischen

Farbsehen zuwiderläuft und gleichsam die Übermittlungsgeschwindigkeit des Bildes reduziert. Man könnte hier eine meditative Haltung vermuten, ein Sehen, das sich nicht nur Zeit nimmt, sondern unmerklich, aber beharrlich über das mit den Augen allein Wahrnehmbare hinausdrängt. Man sollte aber auch die gewisse Nüchternheit des Blicks beziehungsweise die materialistische Grundierung der Bilder nicht übersehen. Schulz-Dornburg hat selbst einmal (fragend) von „Betrachtung als Verantwortung“ gesprochen. Gemeint ist nicht nur, dass die Fotografin als Betrachtende eine Verantwortung ihrem unmittelbaren Objekt und seinem Kontext gegenüber hat. Auch in der Betrachtung der Bilder durch andere wird ein solcher Anspruch manifest. Gerade wenn sie „leer“ erscheinen und ihre Motive fremd sind oder nur geahnt werden, gerade wenn die in ihnen verborgen anwesenden Zeiten weitläufig und womöglich verwirrend sind, besteht die Verantwortung darin, das reine Sehen durch erneutes Betrachten und darüber hinausgehendes Erforschen zu vertiefen. Betrachten als Verantwortung heißt dann, Sehen als Erkennen verstehen.

* Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, Frankfurt a.M. 1988.

Verfasst 2018

© Julian Heynen (www.julianheyne.de) 2020