

Michael Michlmayr: „ZeitRäume“, Galerie Denkraum, 7. 11. - 6. 12. 2008

ZeitRäume inszenieren und erinnern. Imaginäre Zufallsmomente bei Michael Michlmayr

Claudia Marion Stemberger

„Dabei wird immer peinlicher deutlich, daß Raum mit Zeit unentwirrbar vorgestellt und begriffen zu sein hat. Das ist peinlich, weil bisher diese beiden (sagen wir einmal) Dimensionen als miteinander verbunden (und nicht als miteinander verworren) erlebt und angesehen wurden.“ (Vilém Flusser)¹

Gleichsam unentwirrbar verknüpft Michael Michlmayr in seinen Digitalfotografien fragmentierte reale Zeitmomente und Orte mit dem Imaginären. Das Aufeinandertreffen dieser unentwirrbaren Dimensionen arrangiert der Künstler bisweilen wie auf einer Bühne und setzt seine Figuren in scheinbar zufälligen Begegnungen neu zusammen. Dabei ist die Referenz an die außerbildliche Existenz von Stadträumen, Menschen oder Gebäudeteilen zwar vorhanden, wenngleich das Ergebnis eine Fiktion herstellt, die eine Realität nur vorgibt. Denn der Spuren des real Dagewesenen können wir uns infolge der Digitalfotografie nicht mehr versichern, die Beweisfunktion ist der Fotografie auf immer entronnen. Galt die analoge Fotografie noch als direkter Abdruck der Wirklichkeit, so erscheint uns bei der digitalen Fotografie das Bild mit Hilfe der Bildverarbeitungsprogramme des Computers als manipuliert.

Im Rahmen seiner in der Wiener Galerie Denkraum gezeigten Ausstellung „**ZeitRäume**“ fasst der Künstler Arbeiten zusammen, in welchen er Menschen im Stadtraum arrangiert; einmal zufällig positioniert, ein anderes Mal geometrisch angeordnet oder in horizontalen wie vertikalen Streifen aufgereiht. Nicht nur verleiht er dem Raum dabei einen Rhythmus, sondern erzeugt „Zeitspekulationen“ aufgrund der kinematographischen Verwandtschaft.² Wir werfen den Blick hoch oben von einem Gebäude wie auf einen Stadtplan hinunter, stehen einem Gebäude en face gegenüber oder begegnen der (urbanen) Raumerfahrung vom Boden her gedacht.³

In Michlmayrs Arbeit „**La Place**“ (2005) eröffnet sich der Blick aus großer Höhe auf einen asphaltgrau gerasterten Platz, dessen Bodenmuster und Passanten(gruppen) der Künstler zu einem imaginären Stadtraum konstruierte. Unfreiwillig formuliert sich die Wirkung einem Suchbild gleich, einige

Figuren(paare) wiederholen sich an den selben und auch an unterschiedlichen Positionen im Raster, doch die Menschen verharren nicht immer in der selben Pose, einige Figuren haben sich scheinbar bewegt und unfreiwillig ihren Umriss verändert. Theresia Prammer betont in diesem Zusammenhang den zeitlichen Aspekt in Michlmayrs Arbeiten:

„Orte und Zeiten auf den Bildern geraten in Kommunikation und verweisen auf einen Zeit-Raum, in dem Gewesenes und Nicht-Gewesenes koexistieren, und in dem das Vertrauen in die Abbildungsfunktion des Bildes suspendiert ist: Zeit wird lesbar gemacht durch Vervielfältigung, Verfremdung.“⁴

Auf diesem fiktiven Platz suchen wir vergeblich nach dem ‚Vie de Flaneur‘, inszenieren sich die Figuren doch nicht aktiv selbst, sondern werden stattdessen ‚von Künstlerhand‘ zu kleinen Gruppen und Einzelgängern im urbanen Raum arrangiert. Aber im Gegensatz zu den von Siegfried Kracauer als ornamental beschriebenen Gruppenformationen der Masse(n), erscheinen die verstreuten Menschen bei Michlmayr beiläufig wie zwanglos ausgestreut.⁵ Und während die Fotomontagen des Dada, Surrealismus oder des Konstruktivismus ideologisch motiviert waren und deren Fotocollagen die Schnittränder ausstellten, erweist sich mit der digitalen Fotografie die Montage als verborgen, die Puzzlestückchen werden von den KünstlerInnen nahtlos internalisiert.⁶ Zum entgrenzten (medialen) Raumbegriff kommentiert Vilém Flusser demgemäß:

„Da wir bisher den Raum vom Boden her, also geometrisch erlebt und verstanden haben, war bisher das Merkmal alles Räumlichen die Definition, die Grenze. Und jetzt, da wir den Raum von innen her, also topologisch, zu erleben und zu verstehen beginnen, wird das Merkmal alles Räumlichen das Überschneiden, das Überdecken, das Ineinandergreifen werden; [...].“⁷

Für die vorbereitenden Aufnahmen zu **„Fußgänger“** (2005) wählt Michael Michlmayr ebenso wie in „La Place“ die Vogelperspektive des Stadtraums auf Fußgänger, hier jedoch in stärkerer Nahansichtigkeit. In der Montage fixiert er die Figuren multipel in hochgeklappter Perspektive wie in einer Linie übereinander gehängt, so als würden die Figuren auf der Wand herablaufen oder gleichsam herunterrutschen.⁸ Der lange schwarze Schatten, den die eilenden Menschen nach sich ziehen, erzeugt dabei einen dreieckigen Umriss. Doch auf den ersten Eindruck lässt sich der gespensterhafte Schatten nicht vom fragmentierten Körper unterscheiden, von dem sich infolge der Aufsicht jeweils nur wenige Körperteile, wie Kopf, Arme oder Schultern erkennen

lassen, ähnlich wie Siegfried Kracauer seinen Scheindruck der ornamentalen Revueformationen der Tillergirls beschreibt; einen Körper als unvollständige menschliche Entität, der nie zur Gänze sichtbar wird, sondern nur in einzelnen Gliedern.⁹ Gertrud Koch zur kinematographischen Perspektive auf den Körper in Bewegung:

„Die drei Modi der Bewegung des Körpers im Film: als Objekt vor der Kamera, als Kamerabewegung in Bezug auf das Objekt des Körpers und schließlich des laufenden Films vor dem Auge des stillgestellten Zuschauers - sie erlauben eine Irrealisierung des Körpers bei einer gleichzeitig äußerst intensiven Identifizierung. In keinem anderen Medium wird so energisch gegen die Schwerkraft und die Zeit geträumt. Den stürzenden, den fallenden Körper, die schwindelnden und balancierenden Körper sehen wir äußerlich unbewegt und gleichzeitig höchst agitiert von allen Seiten und aus Perspektiven, die nur dem technischen Auge der Kamera einzunehmen möglich sind.“¹⁰

Die entpersonalisierten Schatten von Michlmayrs Figuren erinnern an die vermeintlich gespenstischen Schatten in der Frühzeit der Fotografie, die damals Hinweise auf die Dauer ihrer Entstehung gaben, auf Spuren menschlicher Bewegung, denn die Momentfotografie sah sich vor technische Hindernisse gestellt, da wegen der langen Belichtungszeiten die Personen relativ lange unbewegt ausharren mussten oder die Apparatur nicht in Windeseile auf der Straße aufgebaut werden konnte.¹¹ Die beschleunigte Lebens- und Arbeitsrealität infolge der Industrialisierung führte mit Charles Baudelaire die beschleunigte Kunst gleichsam fort.¹² Schon ab 1841 konnten dank neuer Objektive sogenannte „Sekundenbilder“ aufgenommen werden: „Wie lotrecht in die Bildebene geklappt“ sahen solche Bilder aus, die die spontanen Zufallsmomente gerne im Stadtraum festhielten, im Raum der Passanten, um ein „unbefangenes wie natürliches Aussehen“ einzufangen:¹³

„Dennoch scheint gerade die Herausforderung überwältigend gewesen zu sein, Bilder der Straße als tiefen (und oft auch weiten) Raum aufzunehmen, als durchmessbaren Ort des Flanierens oder Arbeitens, daheim oder in der Fremde. Das ging so weit, dass manche Fotografen es im Arrangement der ‚Zufälligkeit‘ zu großer Perfektion brachten...“
(Monika Faber)¹⁴

Aber nicht immer war der ‚coup de hasard‘ erwünscht:

„Die solcherart entstandenen verschwimmenden Schatten, die gespenstergleich in zahllosen detailreichen Stadtveduten bis ins 20. Jahrhundert hinein auftauchen, haben einen besonderen Reiz für spätere Generationen, die hier durch die vom Fotografen bis ins Letzte geplante - und damit allen visuellen Traditionen folgende - Ansicht den Zufall

quasi durchblitzen fühlen, das Nichtvorhergesehene, das Hier und Jetzt im Akt des Bildermachens.“ (Monika Faber)¹⁵

Seine Digitalfotografie „**Skyline**“ (2007) begleitet den Künstler schon länger, seit Jahren fotografiert er das architektonische Objekt, das in realita nicht so aussieht wie gezeigt. Doch trotz der statischen Wirkung scheint infolge der Lichtsituation ein Zeitmoment enthalten. Hier verzerrt der Künstler bewusst die Perspektive und fügt zudem die sechs Stockwerke rechts und links (zweifach) hinzu, das Gebäude könnte sich in seiner Piktorialität beliebig erweitern. Dass Michlmayr in „Skyline“ eine vermeintliche Zentralperspektive zur *Konstruktion* virtueller Gebäude verwendet, erinnert an die 1850 aufkommende Fotogrammetrie, die die Zentralperspektive als Eigenschaft der Fotografie zur Erstellung planimetrischer Pläne nutzte, damals jedoch zur *Re-Konstruktion* von Architektur.¹⁶ Und so oszilliert unser Formbegriff zwischen Konstruktion und Rekonstruktion, zwischen real und imaginär, zwischen analog und digital:

„Doch indem wir uns in die Welt des Digitalen bewegen, hat es die Ästhetik der Form zunehmend mit einer Ästhetik der veränderbaren Form zu tun.“ (Peter Lunenfeld)¹⁷

Auch die in „**Skyscraper**“ (2008) abgebildeten Stockwerke werden gleichsam endlos vervielfacht. Indem der Künstler die selben sich im Bau befindlichen Etagen in einem fort übereinander setzt, illustriert Michlmayr das endlose architektonische Emporstreben der Metropole New York, die Treppen scheinen hier die Aufwärtsbewegung noch zu verstärken. Auf den Treppen lassen sich auf den zweiten Blick Bauarbeiter ausmachen, die speziell in New York unser ikonisches Bildgedächtnis von in schwindelnder Höhe balancierenden Arbeitern herausfordern. Doch die frontale Ansicht ähnelt einem isolierten klassischen Aufriss in der Architektur, welchem sich keine Umgebungssituation entlocken lässt; eine Ansichtigkeit ohne Zentralperspektive, die nur eine Planzeichnung, nicht aber die Kamera oder das menschliche Auge vollbringen können.

Hier bewegt sich Michlmayr mit seiner Digitalfotografie motivisch in der Nähe piktorialer, bisweilen erzählerischer Motive. Während der Minimalismus des 20. Jahrhunderts den Piktorialismus verbannt hatte, scheint er nun zurückzukehren, von den Kritikern als konservativ angemahnt, von den Befürwortern als Hinwendung zu heterogenen Bildtypen formuliert.¹⁸ Ähnlich

wie Andreas Gursky orientiert sich Michlmayr an der Tradition der Fotografie und dem Interesse am Sublimen in der Gegenwart, indem er uniforme Einzelmotive als Ausgangspunkt seiner Montagen nimmt, die er später in Serien oder Rastern anordnet. Beide Künstler verwenden Räume, die zunächst alles andere als spektakulär erscheinen, Menschen und Objekte sind bewusst objektiv wie ornamental positioniert. Die vorgenommene Erweiterung von Größen, Formen und Farben in heterogenen Perspektiven vermag die Entgrenzung des Raumes als Charakteristikum des fortgeschrittenen Kapitalismus zu illustrieren.¹⁹

Nicht nur die Medien geben der Welt eine „Photographiergesicht“, wie es Siegfried Kracauer in den späten 1920ern beschreibt, heute werden auch der Stadtraum und die Architektur mit Bildern überflutet.²⁰ Als maßgeblich für die Relevanz von Michlmayrs Digitalfotografie erscheint also, wie die heutige beschleunigte Realität adäquat abgebildet werden kann, denn (künstlerische) Medien wie die Malerei oder analoge Fotografie scheinen tendenziell weniger geeignet, die menschliche Perspektive zeitgemäß zu überschreiten und so spiegelt die digitale Fotografie mit Hubertus von Amelunxen unsere sich in Auflösung befindliche Welt. Michlmayr erinnert subtil an die Gefahr, die konstruierten, fetischisierten Realitäten am Ende für wirklich oder gar ‚natürlich‘ zu halten und den (subjektiven) Blick für das Menschliche, oder die verborgenen Arbeitswelten zu verlieren.²¹

Die Inszenierende Fotografie²² entlarvt ebenso die Konstruktion von Gegenwart als eine Inszenierung mit Repräsentationscharakter. Spuren unfreiwilliger Inszenierung zeigt Michael Michlmayrs **„Heldenplatz“** (2005), wobei er zunächst auf den Ort der ursprünglichen Aufnahmen nur über den Titel verweist und damit schließlich einen Hinweis gibt, zu welchem Monument sich die Köpfe hinwenden. Vor einer kulissenartigen Backsteinmauer laufen Spaziergänger (multipel) wie auf einer Figurentheaterbühne von rechts nach links und umgekehrt. Dabei scheinen die Personen wie auf mehreren Parallelen hin und her zu ‚surfen‘, gleichsam wie Papierfiguren von einer Schnur gezogen. Michlmayrs szenographische Raumvorstellung erinnert an die analoge Fotografie und verweist gleichzeitig auf die frühe Renaissance und ihre zentralperspektivischen Projektionen.²³ Die Nähe zum Theater stellt zudem eine Verbindung zu Max Herrmanns Aussage „Bühnenkunst ist Raumkunst“

her, wemgleich dieser betont, das Theater unternehme keine Raumwiedergabe, sondern zeige menschliche Bewegung im Raum, einem ‚theatralischen Raum‘.²⁴ Auch Roland Barthes hob die Relation von Fotografie und Theater hervor:

„Gleichwohl berührt die PHOTOGRAPHIE sich (wie mir scheint) nicht über die MALEREI mit der Kunst, sondern über das THEATER. [...] Die *camera obscura* hat, im ganzen gesehen, die perspektivische Malerei ebenso wie die PHOTOGRAPHIE wie auch das DIORAMA hervorgebracht, und alle drei sind Künste der Bühne; [...]“²⁵

Inszenierende „Regieanweisungen“ kannte schon die hochgradig künstliche Portraitfotografie des 19. Jahrhunderts,²⁶ die sich die Malerei zum Vorbild nahm oder Personen zu Tableaux Vivants arrangierte, ähnlich den Gesellschaftsspielen zu Goethes Zeiten, die später die Fotografie aufnahm.²⁷ Doch im Gegensatz zum historischen Arrangieren der Tableaux muss bei Michael Michlmayr niemand mehr minutenlang stillhalten, die digitale Bildbearbeitung setzt die Figuren bewusst unrepräsentativ nebeneinander.²⁸ Der bei „Heldenplatz“ maximal in die Breite ausgedehnte Raum zitiert ebenfalls das 19. Jahrhundert, denn schon für die Panoramen dehnten die Fotografen zur Wahrnehmung des weitwinkligen Raumes das Format stark in die Breite (oder auch Höhe) aus, fügten Bildsequenzen aneinander oder sie gebrauchten Kameras, die sich vollständig um die eigene Achse drehen konnten.²⁹

Ähnlich wie in „Heldenplatz“ reiht der Künstler in „**Monument**“ (2007) seine Figuren in einem inszenierten Raum bildparallel, dazwischen bewegen sich die Jogger wie Nebenfiguren. Einem Theater der Fotografie gleichend, treten die Touristen in Schönbrunn in doppelten Rollen an unterschiedlichen Positionen auf, zudem fotografieren sie sich einerseits gegenseitig und andererseits werden sie vom Künstler (unentdeckt) fotografiert.

Infolge der multiplen Anwesenheit der Personen führt Michlmayrs Arbeit „Monument“ den Hinweis der Fotografie auf die Anwesenheit und ihren Wahrheitscharakter ad absurdum, denn das Motiv scheint in der Digitalfotografie nicht mehr mit Raum oder Zeit verknüpft. Demgegenüber konstatierte Siegfried Kracauer in Relation zur (analogen) Fotografie:

„Das *Gedächtnis* bezieht weder die totale Raumercheinung noch den totalen zeitlichen Verlauf eines Tatbestandes ein. Im Vergleich mit der Photographie sind seine Aufzeichnungen lückenhaft.“³⁰

„Die Bedeutung der Gedächtnisbilder ist an ihren Wahrheitsgehalt geknüpft. [...] sie sind matt wie Milchglas, durch das kaum ein Lichtschimmer dringt. [...] Das Bild, in dem sich jene Züge finden, ist vor allen anderen Gedächtnisschichten ausgezeichnet; denn es bewahrt nicht wie sie die Fülle undurchscheinender Erinnerungen, sondern Gehalte, die das als wahr Erkannte betreffen.“³¹

Während Kracauer die Fotografie mit dem Authentischen verbindet und noch Roland Barthes das Bild als „perfektes Analogon“ einer Übertragung der Wirklichkeit beschreibt,³² wohnt Michlmayrs Fotografien ein intendierter Zweifel inne, wir äußern Skepsis am Grad des Realismus oder der Echtheit des Bildeindrucks, ist doch das digitale Bild von der Computergrafik nicht mehr klar zu trennen.³³ Dabei schlägt Bernhard Stiegler vor, die digitale Fotografie als „analogo-numerisch“ zu betiteln, um die Transformation des Bildes vom analogen auf das digitale Medium zu verbalisieren und damit den Blick, den wir auf die Welt werfen.³⁴ Auch aus technischen Gründen kann heute nicht mehr von einer eindeutigen oder gar objektiven Übereinstimmung von Objekt und Bild gesprochen werden, führen doch die Verfahren der Bildkomprimierung zu Datenverlusten.³⁵ Daher scheint dies nach Peter Lunenfeld

„[...] typisch für die nächste Generation digitaler künstlerischer Fotografie, die den Charakter und das Potential des Bezweifelbaren des Mediums als gegeben voraussetzt.“³⁶

Doch die Geschichte der analogen Fotografie ist seit ihren Anfängen untrennbar mit Bildmanipulierung verbunden. Denn in ihren Anfängen orientierte sich ihr Wahrheitsgehalt von Standort, Objektwahl, Licht oder Umgebung an einer malerischen Bildtradition und so hegte das 20. Jahrhundert erste Zweifel am Wahrheitsgehalt, auch aufgrund von Selektionsprozessen oder „technischer Inszenierungen“ in der Dunkelkammer.³⁷

Michlmayrs Arbeit **Rollteppich** (2005) vor der Folie eines Rasters in Rosé- bis Grautönen, von dem man nicht weiß, ob es einen arrangierten Hintergrund abgeben mag, verursacht beim Rezipienten eine gewollte Skepsis am Realismusgrad. Als sicher gilt, dass im Wiener Südbahnhof nur eine einzige Rolltreppe hinauf zu den Zügen geleitet, nicht zwei und schon gar nicht zwei, die sich begegnen und auf denen manche Menschen mehrfach vertreten sind... 1956 fordert Guy Debord die „Konstruktion von Situationen“ für den Stadtraum, worauf KünstlerInnen jedoch zunächst nicht unbedingt mit dem Medium Fotografie ‚reagieren‘. Und anders als eine jüngere Generation

Inszenierende Fotografie wie Cindy Sherman oder Jeff Wall, nutzt Michlmayr zwar ebenso den architektonischen oder urbanen Kontext in seinen kinematografischen Arrangements im Sinne einer „staged photography“ (A.D. Coleman), so doch nicht zur Herstellung erzählerischer Momente oder historischer Zitate. Michlmayr versucht also erst gar nicht, die Fiktion als authentisch auszugeben.

Indem der Künstler in **„Rolltreppe“** (2005) eine extreme Aufsichtigkeit herstellt, scheinen die Menschen beinahe von den Stufen der fahrenden Rolltreppe nach unten zu stürzen. In seiner Fotomontage arrangiert Michlmayr ein und die selbe Rolltreppe multipel nebeneinander und positioniert menschliche Figuren mehrfach darauf; wo die Rolltreppe beginnt oder endet, welche Personen einst in Wahrheit beisammen standen - wir können darüber nur spekulieren. Die Figuren scheinen wie von fremder Hand bewegt ins Endlose aufzusteigen, als Doubles ihrer Selbst scheinen sie sich kinematographisch in die Zukunft zu bewegen. Gertrud Koch zur Raum-Zeit-Bewegung in filmischen Welten:

„Die zwei Modi bildlicher Verkörperung Abwesender im Medium technischer Reproduzierbarkeit verdeutlichen den unterschiedlichen Zeit- und Raumaspekt. Im ersten Fall wird die Zeit rückgeblättert, ohne daß sie dadurch reversibel würde, eine reine Bewegung im Geist der Erinnerung also. Im zweiten werden innerhalb eines zeitlichen Kontinuums lediglich räumlich Abwesende vor Augen geführt. Ein Akt der eine Potentialität enthält, nämlich zu einer anderen Zeit in einem anderen Raum sich treffen zu können. Eine Bewegung, die also eine projektive Komponente enthält, die sich auf die Zukunft richtet und nicht auf die Vergangenheit.“⁶³⁸

Im Gegensatz zu Michlmayrs anderen oben genannten Bildern entsteht in **„Rasterfahndung“** (2007) erstmals ein deutlicher Ortsbezug, zu Wien, zur Alten Donau, der auch einen Zeitbezug in die Gegenwart formuliert. Michlmayr konstruiert einen Stadtraum, der zwar Elemente des Realen enthält, durch die Vervielfachung der Realität jedoch bewusste Zweifel am Wahrheitsgehalt des Gesehenen auslöst. Bei näherer Betrachtung wiederholt das Bild einzelne Gebäudeformation bis zu vier Mal, ebenso wie das Pärchen im Vordergrund, die er gleichsam zufällig über die Bildfläche verteilt. Hier verwendet Michlmayr abweichend zu den anderen Fotografien nicht die bildparallele Reihung von Personen, sondern gebraucht Fluchlinien, die einen Bewegungsmoment im Bild herstellen. Bewegung erzeugen zusätzlich die

Dynamik der Radfahrer und die sich nach hinten verjüngenden Proportionen an der Station Donauinsel in Wien. Gertrud Koch zum festgefrorenen filmischen Körper:

„Der kinematographische Körper ist dazu verdammt, partial zu sein: fragmentiert in Bildsegmente und in Einzelbildern erstarrt. Dennoch ist Film das Medium des Körpers in Bewegung, einer Bewegung die freilich vom Körper sich loslöst.“ (Gertrud Koch)³⁹

Im Kontext von Michlmayrs multipel anwesenden Personen in kinematographischer Bewegungserstarrung entlarvt sich der Authentizitätscharakter der analogen Fotografie erneut als ebenso inszeniert.⁴⁰ Denn nicht nur die digitale Fotografie arrangiert zufällige Momente, schon seit ihren Anfängen hielt die (analoge) Momentfotografie die Figuren des Stadtraums nur vermeintlich zufällig fest. Am Ende des 19. Jahrhunderts glaubte die „Augenblicksfotografie“ zunächst an den entpersonalisierten, zufallsgesteuerten Blick, an die „anonyme Spur im Bild“,⁴¹ doch Pierre Bourdieus Reflektion in den 1960ern zum subjektiven Modus der Momentfotografie und dessen (vermeintlich) gültigen objektiven Wahrheitsgehalt - vermittelt durch die „natürliche Sprache“ - verweist auf die Abhängigkeit von „gesellschaftlichen Gebrauchsweisen“. ⁴² Denn der Zufall in der Kunst war nach Odo Marquard nie ein „Schicksalszufall“, der sich vollends statistischer Berechnung und damit dem menschlichen Einfluss entzieht, sondern ein „Beliebigkeitszufall“, bei dem ein dezisiver Moment noch enthalten scheint.⁴³ Ob analoge oder digitale Fotografie - inszenierte künstlerische Zufallsmomente entlarven unsere Realität als imaginäre Konstruktion.

„[...] die Zufälligkeit und das Rätselhafte, lehrten mich, daß die „PHOTOGRAPHIE eine *ungevisse* Kunst ist, [...]“ (Roland Barthes)⁴⁴

* * *

¹ Flusser, Vilém: *Räume*, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 274-285, hier S. 275.

² vgl. Beke, Lázló: *Bildlich gesprochen. ‚Einführung zur Auswabl von Jenő Detvay‘*, in: *Képletesen Szólva. Bildlich gesprochen* (Ausstellungskatalog von Collegium Hungaricum / Ungarisches Kulturinstitut Wien, Mitteleuropäischen Kulturinstitut Budapest, Galerie Bolt Budapest), Budapest 2008, S. 4-5, hier S. 5.

³ vgl. de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, darin insbesondere das Kapitel zum *Geben in der Stadt*.

⁴ Prammer, Theresia: *Verortete Zeiten - gezeitigte Orte*, in: Michlmayr, Michael: *querschnitt 2007 - 1995*.

⁵ Kracauer beschreibt die Ornamente als „magischen Zwang“ und kritisiert das „ästhetische Interesse“ daran. Vgl. Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 51.

⁶ Foster, Hal / Krauss, Rosalind / Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H.D.: *art since 1900. modernism antimodernism postmodernism*, London 2004, S. 659.

⁷ Flusser, Vilém: *Räume*, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 274-285, hier S. 284.

⁸ Hier bietet sich motivisch ein Hinweis auf die Video- und Klangerbeit „Trembling Time“ der israelischen Künstlerin Yael Bartana an: „[...]‘Trembling Time‘ verunsichert, wenn der scheinbar festgefrorene Moment der nationalen Gedenkminuten anlässlich von ‚Joma haZikaron‘ zu einem Schwarm von Autos mutiert, deren rote Rücklichter verstörend die Leinwand herunter taumeln.“ Vgl. Stemberger, Claudia Marion: *Dichotomien des israelischen Alltagslebens. Aktuelle Fotografie und Videokunst zwischen Angst und Hoffnung im jüdischen Museum in Berlin*, in: artmagazine KunstNEWSletter, 28 01 2008, URL: www.artmagazine.at/content33639.html.

⁹ Ergänzung: Kracauer verwendet das Massenornament jedoch im weiteren Textverlauf als Ausgangspunkt seiner Kapitalismuskritik. Vgl. Kracauer 1977, a.a.O., S. 53.

¹⁰ Koch, Gertrud: *Schritt für Schritt - Schnitt für Schnitt. Filmische Welten*, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 272-284, hier S. 282.

¹¹ Faber, Monika: *DIE MOMENTFOTOGRAFIE EROBERT DIE STADT 1840-1980. Zur Fotografie als Kunst des Sekundenbruchteils*, in: Faber, Monika / Schröder, Klaus-Albrecht: *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, Wien 2003, S. 241-269, hier S. 242.

¹² Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 244, darin Charles Baudelaire zitiert nach *Kunst in Paris 1845-1862*.

¹³ Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 243.

¹⁴ Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 243.

¹⁵ Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 242.

¹⁶ Gröning, Maren: *DER NEUE FOTOGRAFISCHE RAUM 1860-1931*, in: Faber, Monika / Schröder, Klaus-Albrecht: *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, Wien 2003, S. 111-140, hier S. 119. Ergänzung: Entwickelt wurde die Fotogrammetrie von Aimé Laussedat, Offizier in Frankreich.

¹⁷ Lunenfeld, Peter: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*, in: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 158-177, hier S. 172.

¹⁸ Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, a.a.O., S. 659.

¹⁹ Anmerkung: Dass Siegfried Kracauer in seinem Ornament der Masse mit der Industriekultur verbindet, gewinnt gerade angesichts der aktuellen (2008) Finanzkrise an Aktualität, zumal Andreas Gursky oft die Börse als Motiv bearbeitet gelten doch „Hyperspaces“ als Kennzeichen des globalen Kapitalismus. Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, a.a.O., S. 663.

²⁰ Kracauer 1977, a.a.O., S. 34. Zitat: „Denn die Welt selber hat sich ein ‚Photographiergesicht‘ zugelegt; sie kann photographiert werden, weil sie in dem räumlichen Kontinuum aufzugehen strebt, das sich Momentaufnahmen ergibt.“

²¹ Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, a.a.O., S. 663. bzw. Kracauer 1977, a.a.O., S. 36: Zitat: „Erst mit der zunehmenden Beherrschung der Natur verliert das Bild seine symbolische Kraft.“ bzw. S. 38: „Wie es sich der blank herausgetriebenen Mechanik der industrialisierten Gesellschaft gegenüber befindet, so auch, dank der photographischen Technik, dem Widerschein der von ihm abgeglittenen Realität.“

²² „Inszenierende oder Inszenierte Fotografie benennt das Verhältnis des fotografischen Bildes zu seinen außerbildliche Referenzen und wird als weit gefasste Definition unterschieden von einer ‚objektivierenden‘ (Bazon Brock 1972) oder ‚informativen bzw. kontemplativen/darstellenden‘ (A.D. Coleman, 1976) Fotografie. Im Zusammenhang mit der Inszenierenden Fotografie wird von ihr als ‚Simulation‘ (Klaus Honnef, 1986) oder als ‚Konstruktion‘ (Michael Köhler, 1989) der Wirklichkeit gesprochen, wodurch Fotografie nicht als Wiedergabe, sondern als ‚Erfindung‘ (Andreas Müller-Pohle, 1988) und Bildung einer Gegenwart erfasst wird.“ Vgl. von Amelunxen, Hubertus: *Inszenierende Fotografie*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 130-134, hier S. 130.

²³ Gröning 2003, a.a.O., S. 112.

²⁴ Interessanterweise betont Herrmann hier bereits im Jahr 1931 die quasi Ko-Autorschaft des Publikums und überwindet die Trennung von Bühnenraum und Zuschauerraum noch weit vor den Enthierarchisierungsdebatten späterer Jahrzehnte. Vgl. Herrmann, Max: *Das theatralische Raumlebens (1931)*, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 501-514, hier S. 501f. Vgl. auch Fischer Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Berlin 2004, S. 53f.

²⁵ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 40f.

²⁶ Gröning 2003, a.a.O., S. 117. Vgl. auch zeitgleiche „hybride“ Landschaftsaufnahmen.

²⁷ Zitiert nach Hermann Wilhelm Vogel: *Photographische Kunstlehre oder Die künstlerischen Grundsätze der Lichtbildnerei*, Berlin 1891, S.109-122. in: Faber, Monika: *DIE TRADITION DER INSZENIERUNG 1840-1970. Vom Weiterleben der Bilderwelten der Malerei in der Fotografie*, in: Faber, Monika / Schröder, Klaus-Albrecht: *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, Wien 2003, S. 15-48, hier S. 22.

²⁸ Vgl. auch die Personenarrangements in den digitalen fotografischen Montagen des Künstlers Barry Friedlander.

²⁹ Gröning 2003, a.a.O., S. 116, 134. Auch der Österreicher Max Jaffé versuchte erfolgreich, die perspektivischen Verzerrungen in der Fotografie insbesondere bei Architektur- oder Landschaftsaufnahmen zugunsten einer Bildparallelität zu mindern, als er seine Technik der „Weit-raumfotografie“ am Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte. Stehen also die bildparallelen Techniken im Widerspruch zu ihrer Zeit, unterlaufen sie doch den festgelegten Betrachterstandpunkt und die Zentralperspektive? (Vgl. den Hinweis auf den Bruch mit der Zentralperspektive bei Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden / Basel 1996, S. 117 in: Gröning 2003, a.a.O., S. 115.) Fotografen des 19. Jahrhunderts jedoch wie Thomas Sutton beschreiben in den 1860ern, wie die Wände der Panoramen eigens gekrümmt wurden, um die Raumwirkung zu verstärken. Vgl. Gröning 2003, a.a.O., S. 114.

³⁰ Kracauer 1977, a.a.O., S. 24.

³¹ Kracauer 1977, a.a.O., S. 25.

³² Lunenfeld 2002, S. 160, 162f. Roland Barthes wird darin zitiert nach *Die Fotografie als kritische Botschaft*, in: Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 11.

³³ Anmerkung der Herausgeberin Herta Wolf zur Übersetzung des englischen Wortes „dubitative“ ins Deutsche. Vgl. Lunenfeld, Peter: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*, in: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 158-177, hier S. 158. Ergänzender Hinweis: Umgekehrt brachte während der frühen Fotografie das fotografische Bild den Grad des Realismus in der Malerei ins Wanken.

³⁴ Vgl. von Amelunxen, Hubertus: *Digitale Fotografie*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 69-73, hier S. 69.

³⁵ Lunenfeld 2002, a.a.O., S. 164.

³⁶ Lunenfeld 2002, a.a.O., S. 161, 165.

³⁷ Faber 2003, a.a.O., S. 15-48, hier S. 16, 21.

³⁸ Koch, Gertrud: *Schritt für Schritt - Schnitt für Schnitt. Filmische Welten*, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 272-284, hier S. 278.

³⁹ Koch 2000, a.a.O., S. 272.

⁴⁰ Vgl. z.B. die vermeintliche Spontaneität bei Robert Adamson und David Octavius Hill: „Fishgate“ (1843). Die Kenntnis damaliger Belichtungszeiten entlarvt den zufälligen Charakter der Szene als inszeniert bzw. geplant. Siehe dazu Faber 2003, a.a.O., S. 15-48, hier S. 20.

⁴¹ Ergänzung: Die FotografInnen der Zwischenkriegszeit jedoch fixierten sehr wohl exakt den Moment, in welchem sie abdrückten. Vgl. Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 246.

⁴² Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die gesellschaftliche Dimension der Fotografie*, S. 85f, hier zitiert nach Faber 2003, a.a.O., S. 241-269, hier S. 248.

⁴³ Odo Marquard wird hier zitiert nach Janecke, Christian: *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*, Nürnberg 1995, S. 35.

⁴⁴ Barthes, 1989, S. 25.