

Photography and Interspace

Eine künstlerische Untersuchung
visueller Zwischenräume



Sabine Jelinek

Photography and Interspace

Eine künstlerische Untersuchung
visueller Zwischenräume

Sabine Jelinek

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor of Philosophy (PhD)

Betreuerin:
Zweitbetreuerin:

Dr.ⁱⁿ Sabine Folie
Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Jasmin Mersmann

Kunstuniversität Linz
Linz 2024

Index

Abstract	7	2.4		4.1	
Einleitung	9	Körper in Falten, gefaltete Körper	53	Historische Hinter- gründe des <i>Passagierens</i>	92
		2.5		4.2	
K 1.		Raumkonzept Falte	56	Im Rahmen der weißen Zelle	94
Licht-Transfer und Bild-Übertragung	15	2.6		4.3	
1.1		Im Haus der Bienen	59	Konstellationen in Ausstellungsformaten	97
Von Bildfängern und (indexikalischen) Bildträgern	16	2.7		4.4	
1.2		<i>Cutting – Folding</i>	62	Raumverbindendes, verbindende Räume	101
Die Störung ist das Bild	18	2.8		4.5	
1.3		Fazit	64	Bilder in bewegten Konstellationen	105
Der Stoff, aus dem die Sterne sind	21			4.6	
1.4		K 3.		Kunst <i>en passant</i> , die Sternenpassage	112
(Licht)undurchlässig abstrakt	24	Zwischen dem Bilder-Plural	67	4.7	
1.5		3.1		Fazit	116
<i>Postfotografische</i> Tendenzen, Metabilder	28	Fiktionen im Bilderensemble	68		
1.6		3.2		Schlussfazit	118
Blindes Sehen	33	Wahlverwandtschaften	72	Abbildungsnachweis	121
1.7		3.3		Literaturverzeichnis	125
<i>Spacing und Intersacing</i>	35	Warburg und die Bilderflut	75	Dank	133
1.8		3.4			
Fazit	38	Foto-Plural in Werk und Ausstellung bis zum hybriden Bild	80		
		3.5			
K 2.		Foto-Plural im Kontext künstlerischer Publikationen	82		
Faltungen	41	3.6			
2.1		Tillmans' Foto-Plural und die Folgen	85		
Kurze Abhandlung vom Falten und Entfalten fotografischer Bilder	42	3.7			
2.2		Fazit	88		
Im Verborgenen der Falte	43				
2.3		K 4.			
Blick-Distanz und Schaulust	48	Konstellationen im <i>Interspace</i>	91		

Photography and Interspace.

Eine künstlerische Untersuchung visueller Zwischenräume

Abstract

Die Dissertation *Photography and Interspace* befasst sich mit visuellen Zwischenräumen in der Fotografie. Diese Räume sind essenziell für die Bildkomposition und eröffnen Diskurse über Bedeutung und Potenzial der Leere. Die Untersuchung erfolgt vor dem Hintergrund einschlägiger theoretischer Diskurse sowie aus phänomenologischer und philosophischer Perspektive. Dabei wird der Einfluss der Raumkonstellationen auf die Wahrnehmung und Interpretation von Bildern herausgearbeitet.

Ein zentraler theoretischer Bezugspunkt ist die auf Gilles Deleuze und das Leib-Seele-Modell von Gottfried Wilhelm Leibniz zurückgehende Theorie der Falte, die als metaphorischer Zwischenraum dient, um die Dynamik zwischen Bild und Bildträger neu zu interpretieren. Ebenfalls als theoretischer Bezugspunkt relevant ist Roland Barthes' Konzept des *Interfuit*, das den besonderen Raum zwischen der Realität vor der Kamera und der endgültigen Fotografie beschreibt. Dies unterstreicht die Fähigkeit der Fotografie, gleichzeitig direkter Abdruck und isoliertes Zeugnis dieser Realität zu sein.

Die vorliegende Dissertation setzt sich ebenso mit der Rolle der Opazität und dem Verlust der Indexikalität in der Fotografie auseinander, wie sie in Franziska Kunzes Arbeiten zu opaken Fotografien und in der Diskussion über *Metaphotographie* thematisiert werden. Diese Konzepte verdeutlichen, wie Fotografien Realität erfassen und gleichzeitig konstruieren, was für das Verständnis und die kritische Reflexion von Bildern zentral ist. Darüber hinaus werden die Überlegungen zu Bildpluralität und Bildarrangements untersucht, wie sie von David Ganz und Felix Thürlemann sowie Bettina Dunker in ihren Arbeiten, unter anderem zu fotografischen Bildensembles, behandelt werden. Sie beleuchten plurale Bildkompositionen im historischen Überblick und interessieren sich dafür, wie durch kuratorische Praktiken und archivarische Zusammenstellungen komplexe Beziehungen zwischen

Bildern künstlerisch geschaffen werden. Dieser Ansatz wird besonders im Kontext historischer und moderner Präsentationsformate beleuchtet, wie sie sich aus den Kunstpassagen und dem Pariser Salon, die als frühe Foren der Kunstpräsentation dienten und durch ihre räumlichen und sozialen Konstellationen die Rezeption von Kunstwerken maßgeblich prägten, entwickelten.

In meiner eigenen künstlerischen Praxis reflektiere ich diese theoretischen und praktischen Aspekte durch die Erkundung unterschiedlicher Bildträger und die Entwicklung neuer performativer Wege der Werkpräsentation. Dazu zählen beispielsweise die Nutzung von Stoffen und raumgreifende Bildarrangements, die eine Einbeziehung der Rezipient*innen ästhetisch und inhaltlich ersehen. Dies wird ebenfalls in meiner kuratorischen Praxis in der Sternenspassage im MuseumsQuartier Wien thematisiert. Die Dissertation zielt darauf ab, zu einem tieferen Verständnis der Fotografie beizutragen, indem sie innovative Ansätze in der künstlerischen und kuratorischen Arbeit mit einschlägigen theoretischen Modellen verknüpft.

Einleitung

Die Suche nach dem Moment, der eine Beobachtung aus der Wirklichkeit in ein anderes Medium transformiert, ist ein wesentlicher Anfangspunkt meiner Untersuchung zu visuellen Zwischenräumen in der Fotografie. Im Fall meines eigenen künstlerischen Werks geschieht diese Transformation meist durch fotografische Prozesse als eine Art Abdruck oder Spur auf lichtempfindlichen Materialien. Ebenso wichtig ist die Frage, wie letztlich Entscheidungen in Hinblick auf Auswahlprozesse bei der Gestaltung von Ausstellungen und in der kuratorischen Arbeit beeinflusst werden. In beiden Fällen könnte man diesen Moment als Inspiration bezeichnen. Ähnlich meiner Herangehensweise beim Finden von Titeln zu meinen Arbeiten oder auch Ausstellungen, die sich durch die Suche nach interpretierenden Begriffen auszeichnet, wurde ich für diese Untersuchung von dem Wort *Interspace* inspiriert. Im Zentrum meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation *Photography and Interspace* steht nun eine Analyse des Konzepts des Zwischenraums in der Fotografie, basierend auf meinem künstlerischen Werk und meiner kuratorischen Praxis.

Zunächst ist wichtig zu definieren, was im Folgenden unter „visuellen Zwischenräumen“ gemeint ist. Sie können als die leeren, negativen oder unbestimmten Bereiche eines Bildes verstanden werden, die nicht direkt das Hauptmotiv darstellen, aber dennoch entscheidend für die Gesamtwirkung und Interpretation der fotografischen Arbeit sind. Diese visuellen Zwischenräume sind keine bloßen Leerstellen; sie sind stille Erzähler, die Geschichten weben und sanft den Blick auf das zu Sehende lenken. Sie erschaffen eine Bühne für das Offensichtliche und das Unsichtbare, laden ein zu einem vertieften Eintauchen in die Welt der Fotografie. Sie beschreiben einen faszinierenden Zustand zwischen dem Gesehenen und dem Fotografierten, eine besondere Magie, die Betrachter*innen in ihren Bann zieht. Visuelle Zwischenräume eröffnen also vielfältige Diskurse über

Wahrnehmung, Bedeutung und Ästhetik in der Fotografie und sind als wesentliche Bestandteile der Rezeption zu verstehen. Sie schaffen eine Dynamik im Bild und zwischen Bildern, die die Rezipient*innen in einen Dialog mit dem Gesehenen treten lassen. Diesen Mechanismen, die sich auf das auswirken, was zwischen den Dingen liegt, wird in meiner Arbeit eine zentrale Rolle zugewiesen.

Paradigmatisch lässt sich mein Konzept des Zwischenraums an der Arbeit *Vue aérienne de croisements* zeigen (Abb. 1), die im Rahmen einer meiner Ausstellungen im Jahr 2020 entstanden ist. Dort trat zur Bildpräsentation auch noch das Moment der Bewegung hinzu.¹ Für mich war es wichtig, hier bestimmte Abstraktionsgrade zu zeigen, die auf unterschiedliche Weise erreicht wurden, beispielsweise dadurch, dass die Dimensionen des Bildes schwer einzuschätzen sind. Die weißen Linien, die undefinierte Zwischenräume umrahmen, werden zu abstrakten Formen. Verstärkt wird dieser Effekt zusätzlich noch durch das Schwarz-Weiß des Bildes. Hinzu kommt die Materialität, da der Bildträger nicht eindeutig zu definieren bzw. zu erkennen ist. Woher kommen die Falten? Sind sie Teil des Bildes? Auch hier kontrastiert die andere Materialität des Bildträgers mit den harten, spitz zulaufenden Formen der Abbildung. Nicht zuletzt mögen sich die Rezipient*innen die Frage stellen, ob dieses Bild überhaupt auf fotografischem Wege entstanden ist. Denn auch die Pinselspuren oder der Duktus im Bild werden in der Regel eher mit einer malerischen Geste in Verbindung gebracht als mit fotografischen Bildern, die sich entsprechend der gängigen Zuschreibung vielmehr durch Detailreichtum und klar erkennbare Dimensionen auszeichnen. Die Freiräume, die sich in diesem auf fotografischem Weg gewonnenen Bild auftun, öffnen auch den Blick und bieten einen neuen Zugang zur Interpretation von Fotografie.

¹ Vgl. dazu Kap. 4.5.



Abb. 1: Sabine Jelinek, *Vue aérienne de croisements* (Ausschnitt), S-W-Fotoemulsion, Belichtung auf Stoff, 2020

Ähnliches lässt sich über das auf der Titelseite dieser Studie abgebildete Sujet *Minor places in nature* (2023) sagen. Man könnte es nach seiner Verortung befragen oder man könnte auch den dokumentarischen Wert dieser Fotografie thematisieren, der die Frage impliziert, ob sie auf konventionelle Weise aufgenommen wurde. Die Farbfotografie zeigt eine Situation, die sowohl im Studio entstanden sein kann – das Licht in der Fotografie deutet darauf hin – als auch eine einfache Beobachtung oder eine Inszenierung vor Ort darstellen kann. Auch hier geht es um das Spannungsverhältnis des Dazwischen, um Materialitäten, um das Künstliche und das Natürliche, das im Bereich der Fotografie allzu oft im Gegensatzpaar analog und digital angesiedelt wird.

Visuelle Zwischenräume in der Fotografie sind, wie bereits eingehend festgestellt wurde, mehr als bloße Leerstellen in einem Bild. Sie sind vielmehr integrale Bestandteile, die das

Sehen und Verstehen von Bildern tiefgreifend beeinflussen und – phänomenologisch gesehen – eine erweiterte Wahrnehmung, die über das unmittelbar Sichtbare hinausgeht, ermöglichen. Künstlerisch betrachtet bereichern sie Bildkompositionen und schaffen Raum für Interpretationen. Philosophisch eröffnen sie Diskurse über Differenz, Bedeutung und das Potenzial der Leere. Diese vielfältigen Perspektiven zeigen, wie visuelle Zwischenräume in der Fotografie sowohl eine ästhetische als auch eine erkenntnistheoretische Funktion erfüllen.

Mein Interesse ist es, alle Facetten dieser Funktionen künstlerisch und analytisch zu untersuchen sowie zu reflektieren, worin sich verschiedene Formen visueller Zwischenräume unterscheiden. Die englische Definition des Wortes *Interspace* scheint vielfältiger zu sein als dessen deutsche Version. Wo uns Wiktionary von „space“ (Raum) oder „interval“ (dem Abstand zwischen zwei Dingen) bis zum Begriff *Interstice*

führt, bleibt es in der deutschen Übersetzung immer „ein Raum oder Abstand zwischen zwei Dingen, oder auch Zwischenraum“². Der Begriff *Interstice* wird wiederum als eine kleine Öffnung oder ein kleiner Raum zwischen Objekten beschrieben, insbesondere zwischen benachbarten oder nahe beieinander liegenden Objekten, wie zum Beispiel „zwischen den Drähten eines Seils oder den Komponenten eines elektrischen Mehrleiterkabels oder zwischen den Atomen in einem Kristall“.³

Das Konzept des *Interfuit* von Roland Barthes, ein Begriff, der in seiner Analyse der Fotografie in *Die helle Kammer* auftaucht, bezeichnet den besonderen Raum oder Zustand, den Fotografien einnehmen. Es beschreibt den Zwischenraum zwischen der Realität, die einst vor der Kamera existierte, und der endgültigen Fotografie, die den Betrachter*innen präsentiert wird. Der Begriff verkörpert die einzigartige Eigenschaft der Fotografie, sowohl ein direkter Abdruck der Realität zu sein – „Es-ist-so-gewesen“ – als auch ein isoliertes und entferntes Zeugnis dieser Realität.⁴ Barthes' Überlegungen werden im ersten Kapitel Raum gegeben.

Eine weitere Verbindung von Räumen und Subjekten sowie von Objekten bis zu den sie umgebenden Staubpartikeln, die Marcel Duchamp in seinem Konzept des *Infra-mince*⁵ behandelte, scheint mir im Zusammenhang

2 „Interspace“, in: Wiktionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/interspace>, Stand 25.05.2024.

3 „Interstice“, in: Wiktionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/interstice#English>, Stand 25.05.2024.

4 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, S. 87.

5 „Marcel Duchamp führte 1945 diese Fügung aus frz. *infra* = ‚unter, weniger als‘ und *mince* = ‚dünn, fein, winzig, geringfügig, belanglos, unbedeutend‘ ein, parallel verwendete er in englischen Texten den Begriff ‚infra-thin‘, vgl. hierzu *Succession Marcel Duchamp* (Hrsg.), *Marcel Duchamp. Notes. Avant-propos par Paul Matisse, préface par Pontus Hulten*, Paris 1999 (Neuaufgabe des 1980 erstmalig vom Centre Georges Pompidou, Paris, herausgegebenen Bandes), sowie: *Paul Matisse, Marcel Duchamp, Notes. Arranged and translated by Paul Matisse, Boston, 1983*“, in: Silke Feldhof, „Infra-mince – ein Konzept, eine Fantasie, ein Ort der Kunst? Über die neueren Raumaufzeichnungen von Harriet Groß“, in: Homepage Harriet Groß, http://www.harrietgross.com/?page_id=292, Stand 25.05.2024.

mit den visuellen Zwischenräumen interessant. Duchamps Einfluss über sein Werk und seine theoretischen Gedanken auf die Entwicklung der Fotografie im Feld der bildenden Kunst werden in meiner Untersuchung an mehreren Stellen behandelt. Mit seinem Konzept des *Infra-mince* beschreibt Duchamp Phänomene, die so fein und minimal sind, dass sie für unsere optische wie auch taktile Wahrnehmung nur schwer erfassbar sind. Zu diesen Phänomenen gehört zum Beispiel die „Nachwärme eines Stuhls“, auf dem jemand gerade gesessen hat – so Duchamp in seiner 46 Punkte umfassenden präzisen Darlegung zu diesem Theorem.⁶ Das Konzept des *Infra-mince* kann als ein Schlüsselkonzept Duchamps betrachtet werden, das über sein Interesse an den subtilen und oft übersehenen Aspekten der Wahrnehmung und Realität hinaus auch wertvolle Einsichten für die Untersuchung visueller Zwischenräume und die Rolle von minimalen Differenzen und Übergängen in der Kunst und Fotografie bietet.

Infra-mince, oft auch als *Infra-thin* bezeichnet oder mit dem deutschen *Infra-Geringen* übersetzt, meint aber auch einen Raum oder Zustand und dessen mentalen Abdruck in der Imagination der Betrachter*innen. Diese Idee spiegelt sich im Leib-Seele-Modell von Gottfried Wilhelm Leibniz wider, das die Einbettung von Erinnerungen und Beobachtungen in den Falten des Gedächtnisses beschreibt und im zweiten Kapitel über die Faltungen beleuchtet wird. Leibniz erweitert dieses Konzept, indem er die Seele als Ort der Wahrnehmung und Reflexion innerhalb dieser Falten betrachtet. Der Umgang mit der Falte in Leibniz' Philosophie und deren Einbettung in die Zeit des Barock wird u. a. auch in Gilles Deleuzes Abhandlung über die Falte⁷ umfassend behandelt und in

6 Marcel Duchamps Überlegungen zum *Infra-mince* wurden in Form von 46 Notizen festgehalten, die zwischen 1912 und seinem Tod 1968 entstanden sind und von seinem Stiefsohn Paul Matisse gesammelt und 1980 in einem Buch veröffentlicht wurden. Diese Publikation mit dem Titel *Marcel Duchamp, Notes* enthält Faksimiles dieser Notizen und teilt sie in vier Hauptkategorien: „Infra-mince“, „Le Grand Verre“, „Projets“ und „Jeux de mots“.

7 Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2017.

dieser Untersuchung im selben Kapitel berücksichtigt. Gleiches gilt für sein Interesse an ihren raumverändernden Betrachtungsweisen. In der Auseinandersetzung mit meiner künstlerischen und kuratorischen Arbeit und dem bewussten Umgang mit den unterschiedlichen Bedeutungen von Bildräumen in der Fotografie spielt die Falte eine besondere Rolle. Einerseits gilt mein Interesse ihrer Materialität und Stofflichkeit, also ihrer Eignung als Bildträger und als Medium der Präsentation. Andererseits erscheint die Falte aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften des Zeigens und Verbergens als geeignete Denkfigur, um Zwischenräume in der Fotografie – innerhalb von Bildern sowie zwischen einzelnen Werken – zu konzeptualisieren und zu beschreiben.

In Bezug auf einschlägige Theorien und das aktuelle Kunstfeld werden in dieser Untersuchung anhand von eigenen praktischen und kuratorischen Realisierungen seit 2014 das Verhältnis von Bild und Bildträger sowie die Verschränkung fotografischer Bilder in unterschiedlichen Konstellationen näher beleuchtet und mit Bezug auf diese theoretischen Ansätze und die Verortung im künstlerischen Feld reflektiert. Es geht sowohl um die Wege, die zur Bildgewinnung führen und die sich auch parallel zur technischen Entwicklung im Feld der Fotografie verändert haben und immer noch weiterentwickeln, als auch um die physische Beschaffenheit von Fotografien – wie sie unter anderem in Peter Geimers *Bilder aus Versehen* oder in Franziska Kunzes Abhandlung *Opake Fotografien* besprochen werden.

Gleichfalls spielen die Überlegungen von Rosalind Krauss und Franziska Kunze zur Indexikalität in fotografischen Abbildungen und der Zusammenhang zu Steffen Siegels Diskussion der *Metaphotographie* eine Rolle. Alle drei Konzepte betonen, dass Fotografien nicht nur passive Aufnahmen der Realität sind, sondern aktive Konstruktionen, die von verschiedenen technischen, kulturellen und historischen Faktoren beeinflusst werden. Die *Metaphotographie* stellt eine Reflexion und oft auch eine Kritik dieser Prozesse dar und beleuchtet, wie Fotografien Realität sowohl erfassen als auch konstruieren. Dies erweitert das Verständnis von Indexikalität,

indem die aktive Rolle der Fotograf*innen und die technischen Aspekte der Fotografie als Teil des indexikalischen Prozesses betont werden.

Andererseits diskutiere ich künstlerische Positionen wie Wolfgang Tillmans oder Shirana Shahbazi, die dieses Verständnis mit ihren Arbeiten hinterfragen und fotografische Bilder über die unterschiedlichsten Formen der Bildgenerierung bis hin zum Objekt konzeptualisieren. Darüber hinaus weisen jüngste künstlerische Positionen mit hybriden KI-generierten Bildlösungen bereits auf eine mögliche neue Form der Fotografie hin – erst kürzlich erregte eine solche Arbeit Aufmerksamkeit, weil der Künstler damit auf eine fehlende Preiskategorie eines renommierten Fotowettbewerbs hinwies⁸ –, die u. a. auch den Begriff der *postindexikalischen* Fotografie verhandeln⁹.

Ebenfalls Gegenstand meiner Untersuchung sind unterschiedliche Bild(re)präsentationen zeitgenössischer Künstler*innen im Rückblick auf historisch bedeutsame Bildzusammenstellungen, insbesondere jene von Aby Warburg und André Malraux. Mit einem Blick auf den Entstehungskontext wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich deren Arbeitsweise mit fotografischen Reproduktionen im Feld der Kunstgeschichte auf die künstlerische Präsentation von Bildern ausgewirkt hat. Aby Warburgs *Bilder-atlas Mnemosyne*, der Bilder unterschiedlichster Zeiten und Epochen aufgrund inhaltlicher und formaler Ähnlichkeiten konstellierte, dient zeitgenössischen Künstler*innen immer wieder als Inspirationsquelle für ihre Präsentationsformate. So lassen sich beispielsweise in den frei assoziativen Bildarrangements von Wolfgang Tillmans Parallelen zu ihren historischen Praktiken der

8 Vgl. gesammelte Rezensionen zu „Sony World Photography Awards 2023“, in: Homepage Boris Eldagsen, <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023/>, 30.05.2024.

9 Vgl. Guy Grabowsky und Kiron Robinson, „Online-Diskussion am 22.09.2020“, in: PHOTO Australia, International Festival of Photography, <https://photo.org.au/channel/photo-live-guy-grabowsky-and-kiron-robinson>, bzw. Friedrich Tietjen, „After Post-Photography 6+“, Konferenzankündigung, in: ArtHist.net, <https://arthist.net/archive/33543>, Stand 30.05.2024.

Bildkonstellation erkennen. Tillmans' Ansatz eröffnete wiederum neue Wege der Präsentation fotografischer Arbeiten, die von Künstlerinnen einer jüngeren Generation (wie Shirana Shahbazi, Viviane Sassen, Johanna Diehl, u. a.) weiterentwickelt werden, indem sie zusätzliche räumliche Dimensionen in ihre Werke integrieren. André Malraux' Methode, fotografische Reproduktionen von Kunstwerken in kunsthistorischen Publikationen, dem von ihm so bezeichneten „imaginären Museum“, zum Teil frei assoziativ zu arrangieren, ist nicht ohne Kritik geblieben – auch vor dem Hintergrund von Walter Benjamins Überlegungen zur Massenproduktion und dem damit verbundenen Aura-Verlust der Kunstwerke durch die Fotografie. Für meine Untersuchungen ist sie jedoch ein wichtiger Impulsgeber in Bezug auf die Wirkung der Zusammenstellung fotografischer Bilder.

Auch David Ganz und Felix Thürlemann haben die Methoden des pluralen Arrangierens von Bildern aus einer historischen Perspektive eingehend untersucht, wobei sie die Entwicklung dieser Praktiken von kunsthistorischen Ansätzen bis hin zu hybriden Bildpluralitäten durch kuratorische Eingriffe verfolgen. Bettina Dunker hat ergänzend dazu gearbeitet, indem sie speziell die Konstellationen fotografischer Bildensembles von Künstler*innen untersucht, die im Kontext von Archiven eine Vielzahl von Bildern zusammenführen. Diese Forschungen beleuchten die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Bildarrangement, kuratorischer Praxis und archivischer Zusammenstellung in der zeitgenössischen Kunst.

Vor diesem Hintergrund finde ich auch in meinen eigenen künstlerischen Umsetzungen neue Bildlösungen, die sich über eine andere Stofflichkeit und einen anderen Materialeinsatz sowie den zusätzlichen Aspekt performativer Zugänge zur Bildbetrachtung in der eigenen Ausstellungspraxis zeigen: zum einen in Präsentationen von fotografischen Werkserien im weitesten Sinn, die nicht nur Wände, sondern auch räumliche und bewegte Präsentationswege suchen, zum anderen in meiner kuratorischen Arbeit. Beides wird in meiner Studie anhand von

eigenen Bildbeispielen und Ausstellungsprojekten ausführlich dargestellt. Eine besondere Form der Betrachtung fotokünstlerischer Arbeiten besteht seit 2018 in der Sternenspassage, dem „Mikromuseum für Lichterscheinungen“ im Wiener MuseumsQuartier. Der von mir gestaltete öffentlich zugängliche Ausstellungsraum auf dem großen Kulturareal – ein repräsentativer Durchgang für Passant*innen – wird mit internationalen fotokünstlerischen Positionen programmiert. Im letzten Kapitel wird dazu der historische Kontext dargestellt, der von den ersten Kunstgalerien über den Pariser Salon – in Anlehnung an Walter Benjamins kritischen Vergleich der Pariser (Waren-)Passagen – über die Entwicklungen des White Cube bis in die heutige Zeit reicht, in der wieder neue Wege gesucht werden, die Rezipient*innen mit den Kunstwerken zu konfrontieren und zu involvieren. Diese Ansätze werden im letzten Kapitel anhand eigener Entwurfsskizzen bzw. Ausstellungsprojekte näher vorgestellt.

Ausgehend von meiner künstlerischen Praxis untersuche ich das Medium Fotografie unter Rückgriff auf einschlägige theoretische Modelle auf Möglichkeiten, ungewohnte Wege der Bildproduktion zu nutzen, unterschiedliche Bildträger zu erkunden und neue, performative Wege der Werkpräsentation und -rezeption zu entwickeln.

K 1.

**Licht-Transfer und
Bild-Übertragung**

Im ersten Untersuchungsfeld *Licht-Transfer und Bild-Übertragung* liegt der Fokus auf der Erweiterung der rein abbildhaften Perspektive der Fotografie, indem verschiedene Formen der fotografischen Bildgewinnung abseits bekannter Muster und technischer Parameter analysiert werden. Diese technischen Parameter sind in unzähligen Publikationen zur Fotografie bereits umfassend beschrieben und in theoretischen Fachkreisen ausführlich diskutiert worden. Demnach ist grundsätzlich davon auszugehen, dass ein allgemeiner Konsens über die technischen Fertigungsprozesse der Fotografie besteht: einerseits die Entdeckung der Eigenschaften der Silbersalze, welche fotografische Abbildungen aufnehmen konnten, und die Fixierung dieses Prozesses, der in weiterer Folge zum nachhaltigen Festhalten von fotografischen Abbildungen führte. Andererseits die durch William Henry Fox Talbot¹⁰ vorangetriebene Nutzung des Negativ-Positiv-Prozesses, der nicht nur das Umkopieren der Bilder, sondern auch Vervielfältigungen ermöglichte. Ein weiterer Konsens wäre der indexikalische Referenzbezug der Fotografie und ihre Transparenz als Medium, die sich daraus ergibt – was auch in den aktuellen Diskussionen zu KI-erzeugten fotografischen Abbildungen Relevanz hat.

Der Schwerpunkt, den ich in diesem Kapitel behandeln möchte, liegt aber vielmehr darin, den spannungsvollen schmalen Grat aufzuzeigen, der das Wesen der Fotografie ausmacht: Durch sie hindurch auf die Welt zu blicken und in ihren Zwischenräumen visuelle Phänomene aufzuspüren und festzuhalten – mit allen Mitteln und Formen, die der Gegenwart zur Verfügung stehen. In diesem Zusammenhang ist auch von entscheidender Bedeutung, über einen Übergang von der indexikalischen zu einer *postindexikalischen* Fotografie nachzudenken und die Auswirkungen dieser Veränderung auf das Verständnis und die Praxis der Fotografie zu analysieren. Dies ist insbesondere deswegen wichtig, da die Fotografie zunehmend auch als künstlerisches Medium anerkannt wird und neue Möglichkeiten der kreativen Gestaltung eröffnet.

¹⁰ William Henry Fox Talbot war einer der Pioniere der Fotografie im 19. Jahrhundert; er entdeckte u. a. den „Fixieren“ genannten Stopp-Prozess der Entwicklung der Silbersalze. Seine zahlreichen fotografischen Ergebnisse veröffentlichte er in der Publikation *The Pencil of Nature* (ab 1844).

1.1 Von Bildfängern und (indexikalischen) Bildträgern

Die beiden Begriffe Licht-Transfer und Bild-Übertragung, die dieses Kapitel betiteln, beschreiben im Zusammenhang dieser Untersuchung jeweils einen Prozess, durch welchen ein Bild oder besser ein fotografisches Abbild entsteht. Demnach bezeichnet Transfer hier eine Situation, einen Eindruck, ein Phänomen, also jenen Moment, der zu einem Abbild wird – man könnte diesen auch als phänomenologisch bezeichnen – und der zum Beispiel dazu führt, einen Auslöser bei der Kamera zu drücken. Dies erinnert an den Begriff des *punctum* von Roland Barthes, der in *Die helle Kammer* aber umgekehrt als Moment, das von einer bereits entstandenen Fotografie ausgeht, beschrieben wird.¹¹ Transfer stellt also für mich eine Stimmung, ein Moment oder eine bestimmte Situation dar, die diese von Barthes gemeinten Pfeile in meine Richtung abschießen¹² und in mir den Wunsch wecken, sie einzufangen, abzubilden oder in ein abbildendes Medium zu überführen und anderen zugänglich zu machen. In dem Zusammenhang bringt Barthes auch öfters den Zufall ein – dieser kann gewissermaßen immer zutreffen, jedoch tritt meiner Ansicht nach gerade im Bereich der Fotografie eine gewisse Regie mit auf den Plan. So muss ich in Situationen, in denen ich als Künstlerin agiere, zumindest eine Kamera mit dabei haben. Oder die Planung besteht darin, einen bestimmten Ort erneut aufzusuchen und im Idealfall die Momente, die mein Interesse geweckt hatten, wiederzufinden oder Situationen nochmals herzustellen. Bei der Übertragung entsteht dann in einem weiteren Schritt ein Transformationsprozess, der in meinem Fall über unterschiedliche fotografische Wege des Festhaltens dieser speziellen Situationen auf verschiedene Bildträger geschieht. Während dieser Übertragungen kann meinen eigenen Erfahrungen nach in einem zweiten Schritt eine geringfügige Verschiebung stattfinden: durch

Fehleinschätzungen des Materials oder auch der Situation, durch ungenaues Arbeiten, durch Fehler beim Einlegen, Belichten oder Entwickeln des Films, oder durch die falsche Handhabung der Trägermedien, zum Beispiel beim Beschichten. Eine andere Möglichkeit, Verschiebungen oder auch Abstraktionsprozesse herzustellen, ist die gezielte verfremdende Bearbeitung von Vorlagen (eigene Bilder, Found Footage, Zeichnungen, etc.), die danach über fotografische Wege in ein anderes Medium übergehen. Diese Prozesse sind also eher technischer Natur.

Wie könnte so ein Transfer oder eine Übertragung einer Situation vonstattengehen, sodass am Ende eine Abbildung existiert, die diesen *einen* besonderen Augenblick festhält? In Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens* findet sich eine Anekdote über den jungen Fotografen Jacques-Henri Lartigue, die eine sehr spezielle Herangehensweise schildert. Lartigue setzt seinen eigenen Körper mit dem Fotoapparat gleich: Seine Augenkammer wird die Kammer des technischen Apparates und die Belichtungszeit durch Umdrehungen um die eigene Körperachse bestimmt. Um die Aufzeichnung zu stoppen, „brauchte er nur eine Beschleunigung des Körpers hervorzurufen, ein Schwindelgefühl, das die Umgebung in eine Art Licht-Chaos auflöste.“¹³

Ein meiner Ansicht nach im Zusammenhang meiner Nachforschungen sehr schöner Begriff wird in diesem Kontext genannt, nämlich die *Blickfalle*, die Virilio aus dem Gedächtnis heraus aus einem Interview des Fotografen so anführt:

„Frage: Sie sprachen eben von so etwas wie einer *Blickfalle*, ist damit Ihr Photoapparat gemeint?

Antwort: Nein, überhaupt nicht, das liegt weiter zurück, es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen

13 Vgl. Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin, Merve Verlag, 1986, S. 12.

Schlitz offen, durch ihn betrachtete ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angesehene eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Gerüche und Geräusche. Mit der Zeit merkte ich natürlich, dass das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen...“¹⁴

Warum sich Virilios Anekdote für mich also so interessant darstellt, hat mit meiner eigenen Unzulänglichkeit zu tun: Momente zu erinnern, die ebenfalls in der *Ästhetik des Verschwindens* geschildert werden. So wurden und werden, zumindest nach meinem Empfinden, Erinnerungen mit Fantasie befüllt, da immer eine gewisse Unsicherheit besteht, ob etwas genau so geschehen ist – es fehlen Details oder Teile des Erlebten – man war zwar anwesend, aber doch irgendwo abwesend. In meinem Fall erklärt sich so das Füllen der von Virilio beschriebenen und von mir so ähnlich empfundenen *Absenzen*¹⁵ mithilfe eines Vehikels – und dieses ist die Fotografie, vermutlich aufgrund der ihr zugesprochenen Eigenschaft, die Realität festzuhalten. Sie stellt für mich eine Möglichkeit dar – ein Trugschluss – *meine verlorenen Momente* aufbewahren zu können und somit Erinnerungslücken zu schließen.

In einer meiner Fotoserien, den *Doppelbelichtungen* aus den späteren neunziger Jahren, begann ich in meinem Berliner Studienjahr mehrfach auf Negativfilme zu belichten. Es war die Zeit der Großbaustellen und prägenden Veränderungen in der Stadt. Auf der einen Seite wuchsen die modern beleuchteten Shopping-Paläste, auf

14 Ebd., S. 11. Das von Virilio zitierte Interview deckt sich mit einer ähnlichen Aussage Lartigues in: „Jacques-Henri Lartigue“, Fernsehinterview aus der Reihe „BBC Master Photographers (1983)“, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=WVBGRjJNAwg>, Stand 23.10.2023.

15 Ebd., S. 9–10.

der anderen Seite war der Himmel über Berlin von blinkenden Baukranspitzen gesäumt. Ein Film wurde jeweils markiert und an gleicher Stelle noch einmal zur Belichtung in die Analogkamera eingezogen. In den visuellen Zwischenräumen des Films tauchten hybride Wesen und Orte auf, die es so in der Realität nie gegeben hatte – die ich aber erlebt oder beobachtet hatte. Die Filmrolle und die Fotoabzüge gaben eine Erzählung wieder, die dem Versuch, sich an etwas zu erinnern, ähnlich ist – auch hier vermischen sich Geschichten, Orte oder Personen und sind nicht ganz klar voneinander abgegrenzt.

Schon immer wurden Geräte oder Apparaturen benutzt, um einen speziellen Augenblick einzufangen und im Bild nachhaltig festzuhalten. Fotografien dienen landläufig als Träger für Abbildungen und bleiben nach gängiger Auffassung selbst transparent. Die Fotografie gilt also als ein Medium, das auf ein „Dahinter“ verweist, indem es den rezipierenden Blick durch seine materielle Oberfläche hindurch auf etwas Da-Gewesenes, auf einen nachweislichen Zusammenhang mit einem Objekt, lenkt. Nach dem Semiotiker Charles Sanders Peirce gilt die Fotografie als ein indexikalischer Zeichenträger. Mit Indexikalität wird der besondere Bezug fotografischer und filmischer Bilder zur Wirklichkeit bezeichnet. Der Begriff geht auf Peirces Zeichentriade zurück – er unterscheidet drei Arten des Bezugs eines Zeichenkörpers zu seinem „dynamischen Objekt“ (Referent), von denen einer der indexikalische Verweis ist, der einen kausalen Zusammenhang zwischen Zeichen und Objekt bedeutet.¹⁶ Dieser Klasse von Zeichen, denen Peirce den Namen Index gibt, beschreibt er in Zusammenhang zur Fotografie wie folgt:

„Photographien [...], insbesondere Momentphotographien, sind sehr aufschlussreich, denn wir wissen, dass sie in bestimmter Hinsicht genau wie die Objekte sind, die sie repräsentieren. Aber diese Ähnlichkeit verdankt sich dem Sachverhalt, dass Photographien unter

11 Das *punctum* ist dasjenige Element eines Fotos, das den Betrachter bzw. die Betrachterin emotional berührt und eine tiefe, persönliche Reaktion hervorruft. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

12 Vgl. ebd., S. 35.

16 Vgl. Guido Kirsten, „Indexikalität“, in: Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/i:indexikalitat-7767>, Stand 05.11.2023.

Umständen hergestellt worden sind, in denen sie körperlich gezwungen wurden, Punkt für Punkt der Natur zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also der zweiten Klasse von Zeichen, zu denen mit körperlicher Verbindung.“¹⁷

Die starke Verknüpfung von Indexikalität und Fotografie tritt auch in den kunstkritischen Schriften der Theoretikerin Rosalind Krauss hervor. Der Terminus der Indexikalität, der sich in der Kunst- und Fototheorie in Zusammenhang mit der Fotografie etablieren wird, geht in erster Linie auf ihre zwei Texte *Anmerkungen zum Index. Teil I* und *Teil II* zurück, die sie in der Zeitschrift *October* (1977) veröffentlichte.¹⁸ Wie aus ihrer Publikation *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* (1998) abzuleiten ist, gelangte Krauss über ihre Auffassung der Fotografie zu einer universelleren Auseinandersetzung mit den indexikalischen Bedingungen von Kunst. In mehreren Abschnitten analysiert sie in ihrer *Theorie der Abstände* Werke von Marcel Duchamp, insbesondere die Arbeit *Das große Glas*¹⁹, die sie im Kontext der Fotografie verortet – ein Umstand, der sich auch aus Marcel Duchamps eigenen Aufzeichnungen ableiten lasse.²⁰ Als Unterscheidungsmerkmal innerhalb der bildenden Künste, etwa zwischen Zeichnung oder Malerei und Fotografie, hebt Krauss hervor, wie sehr letztere nur durch eine anfängliche körperliche Verbindung mit einem Referenten und durch eine in fotochemischen Prozessen erzeugte Spur entstehen kann. Die meisten anderen bildnerischen Hervorbringungen innerhalb der Künste können aus dem Gedächtnis

oder aus der Vorstellungskraft entstehen.²¹

Krauss' Ausführungen legen sehr spannende Aspekte in Duchamps Werken offen, die sein großes Interesse an und seine Auseinandersetzung mit der in damaligen Kunstkreisen stark diskutierten neuen Kunstform Fotografie aufzeigen. Nichtsdestotrotz ist mein Bestreben – wenn ich über die Erweiterung des Blickes auf diese reflektiere und alle Möglichkeiten mit ihr zu arbeiten, sie anders einzusetzen, ausreize – doch, innerhalb des Mediums selbst zu agieren.

1.2 Die Störung ist das Bild

Die Geschichte von fotografisch erzeugten Bildern erzählt viel über Störungen, die das Erscheinen von gewünschten Motiven erschweren oder gar verhindern. Oft war das Fotografierte deshalb nicht mehr lesbar, da sich Fehler in den Entwicklungs- und Fixierungsprozess einschlichen und daher das Motiv in Folge in den „Nebeln der Fotochemie“ verloren ging. Diese Flecken und Schleier beschreiben Handbücher des 19. und 20. Jahrhunderts als „Fehlerscheinungen“, „Parasiten“ und „Feinde des Fotografen“.²² Sie zeigen als Beispiele Aufnahmen, auf denen die sichtbaren Spuren der eigenen Medialität und das Reale miteinander vermischt auftreten. Was sich einst als Problematik und Zweifel am Repräsentationsgehalt der Wahrheit des Fotos darstellte, wurde später – zur Mitte des 20. Jahrhunderts – vermehrt von Künstler*innen als Ausdrucksmittel genutzt.

Zur Vorgeschichte der Sichtbarmachung fotografischer Bilder gehören jedoch schon viel früher datierte, durch Blitze entstandene Abbildungen, die sich unter anderem zufällig auf der als „empfindliche Fotoplatte“ benannten „Haut“ einschrieben, wie sie der Astronom Camille Flammarion 1905 in *Les caprices de la foudre* („Die Launen des Blitzes“) schildert.²³

21 Vgl. ebd., S. 77.

22 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2010, S. 15.

23 Vgl. ebd., S. 25–26.

17 Charles Sanders Peirce, „Logic as Semiotic: The Theory of Signs“, in: *Philosophic Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1955, S. 106, zit. n. Rosalind Krauss, „Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären“, in: dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 73–89, hier S. 79.

18 Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, Part I, in: *October*, Ausgabe 3, Frühling 1977, S. 68–71 und *Notes on the Index: Seventies Art in America*, Part II, in: *October*, Ausgabe 4, Herbst 1977, S. 58–67.

19 Marcel Duchamp, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Das große Glas)*, 1915–23.

20 Vgl. Rosalind Krauss, „Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären“, in: dies., *Das Photographische*, S. 77–79.

Diese zumeist aus einem Zufall heraus „von selbst entstandenen“ Fotografien, ohne Kamera, ohne optisches System und ohne lichtempfindliche Substanzen, waren aber nicht jene, nach denen nach gängiger Auslegung die Geschichte der fotografischen Abbildungen begann. Man einigte sich für die Anfänge der Fotografie auf jenen Zeitpunkt, ab dem das Wissen um lichtempfindliche Silbersalze zusammen mit der schon länger bekannten Funktionsweise einer Camera obscura (seit Leonardo da Vinci) fusionierte.²⁴ Bilder nach diesem Prinzip festzuhalten gelang nach ungefähr fünfjährigem Bemühen den in Frankreich lebenden Nicéphore Niépce und Louis Jacques M. J. M. Daguerre zur gleichen Zeit.²⁵

Eine zeitgenössische künstlerische Position, die mir im Zusammenhang von fotografischen Belichtungen auf menschliche Haut als Bildträger begegnet ist, war der französische Künstler Thomas Mailaender auf der Paris Photo 2016. Fotografien der Serie *Illustrated People* (2013) seiner dortigen Präsentation *Ultraviolet* zeigten Menschen, zum Teil in Close-up-Einstellungen, auf deren zumeist geröteten Hautoberflächen kleinformatige Fotografien belichtet worden waren (Abb. 2). Die zu diesem Zweck mit Vaseline behandelten Hautflächen der Protagonist*innen wurden so lange einer starken UV-Lampe ausgesetzt, bis die Bilder erschienen. In beiden von Mailaender an der Paris Photo gezeigten Fotoserien (*Cyanotypes*, seit 2013 und *Illustrated people*, 2013) werden von ihm innovative Ansätze bei der Arbeit mit ultraviolettem Licht in der Fotografie thematisiert.

24 Vgl. ebd., S. 27–34.

25 Vgl. Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, S. 45–64, hier S. 47.



Abb. 2: Thomas Mailaender, *Illustrated People #4* (Ausschnitt), 2013

Licht als bildgebendes Element, im Zusammenspiel mit den Silbersalzen, ist zugleich Ursache der Entstehung, kann aber auch durch ein Zuviel zur Zerstörung fotografischer Bilder führen. Längere Zeit war darüber hinaus als weitere Problematik die zeitliche Komponente dafür verantwortlich, wie bzw. wohin sich ein fotografisches Bild *entwickelte*. Konnte der Entwicklungsprozess zum Beispiel nicht gestoppt und also auf Dauer eine Abbildung in einem bestimmten Stadium fixiert werden, verschwamm diese auf den Platten zu abstrakten, nebulösen Konstellationen. Ähnlich verhielt es sich mit frühen fotografisch belichteten Proben von Nicéphore Niépce oder William Henry Fox Talbot, wodurch man feststellen musste, dass die Abbildfunktion der Fotografie nicht selbstverständlicher Bestandteil ihrer ursprünglichen Natur war. Diese musste vielmehr „mithilfe – und bisweilen auch: gegen den Widerstand – ihrer technischen und materiellen Grundlagen erzeugt werden.“²⁶

Fehlerhafte Handhabung beim Fotografieren, zum Beispiel mit der Kamera, oder auch unsachgemäßes Vorgehen beim Einsatz lichtempfindlicher Substanzen beim Transfer der eingefangenen Bilder, zum Beispiel in der Dunkelkammer, füllen den Fehlerkatalog von Fotohandbüchern. Lässt man allerdings solch ungeplantes *Versagen* oder *Misserfolge* zu, tritt an Stelle der

26 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 72.

menschlichen Urheberchaft noch die Komponente des *Zufalls* als etwas, das am Ergebnis *mitentscheidet* hinzu.²⁷ „Die *Zufälle* in der Dunkelkammer hatten zudem die Eigenschaft, sichtbar und konkret zu sein. Sie artikulierten sich in Gestalt der beschriebenen Schleier, Schlieren, Flecken und Nebel, und ihre unübersehbare Spur warf nur umso deutlicher die Frage auf, wer oder was ihr Erscheinen herbeigeführt hatte.“²⁸ Und in weiterer Folge wird dort der *Zufall* und der *Unfall* als beide in gleichem Maß zutreffende Komponenten bei der *Erfindung* von Bildern gleichgesetzt – jedoch im Sinne Virilios, der in dem Zusammenhang die Ereignisse „Zufall/Unfall“ nicht als Gegensatz betrachtet, sondern als eine Entblößung von etwas, das latent im Verborgenen vorhanden war.²⁹

Auf meine eigene künstlerische Praxis trifft es nicht zu, die genannten Fehlerquellen als meine *Feinde* zu betrachten, die in Geimers *Bilder aus Versehen* öfters als solche angesprochen werden. Für mich gehört zu einem wesentlichen Teil des Prozesses der Bildfindung, mit Fehlern oder Fehlerquellen zu arbeiten – dies stellt mitunter sogar einen integralen Bestandteil meiner Werke dar. Es ist aber nicht so zu verstehen, dass die Fehler absichtlich herbeigeführt wurden – wie etwa in den Fotoserien *Silver* oder *Impossible Colour* (seit 1997)³⁰ von Wolfgang Tillmans –, sondern sie sollen sichtbar bleiben und werden als Teil des Werkes betrachtet, die das Bild mitbestimmen. Tillmans arbeitet in einigen seiner eher abstrakten Bildserien auch mit dem Zufall, bei ihm treten aber innerhalb der Prozesse gewisse Mechanismen der Steuerungen zutage. Als Beispiel möchte ich eine eher kleinformatige Arbeit aus der *Silver*-Serie³¹ anführen. Diese wurde von ihm in einem ständigen Entwicklungsprozess belassen und wird wohl irgendwann einfach nur noch dunkel geworden sein. Er fotografiert immer wieder einen Zustand

der Veränderung und stellt diesen dann als stark vergrößerten Abzug aus – so zum Beispiel in der Ausstellung *Schall ist flüssig* (2021/2022) im Museum moderner Kunst Wien, in welcher beide Bilder sogar im selben Raum hingen.

Seit 2014 hat sich meine Arbeitsweise hin zu experimentellen fotografischen Methoden verschoben und seit 2017 arbeite ich vermehrt mit Stoffen als Trägermaterial und mit Belichtungsverfahren wie der Schwarz-Weiß-Fotoemulsion (Abb. 1) oder auch der Cyanotypie, die es ermöglichen, Fotografien auf eigene Bildträger zu übertragen. Die Idee, mit Stoff als Grundmaterial zu arbeiten, ist einerseits meinem Interesse an dessen Haptik, Weichheit und Flexibilität und seinem räumlichen Potenzial geschuldet – Qualitäten, die im Gegensatz zum flachen Fotopapier stehen. Andererseits der Möglichkeit, abseits der von der Industrie vorgegebenen Fotopapiere eigene, zum Teil auch farbige Trägermaterialien zu kreieren und einzusetzen. Diese Herangehensweise stellt ein grundlegendes Unterscheidungsmerkmal zur Arbeitsweise von Wolfgang Tillmans dar, der sich auch mit seinen abstrakten Arbeiten noch im Kanon der gängigen fotografischen Verfahren bewegt. Bereits bei der Sensibilisierung meiner lichtempfindlichen Untergründe für die fotografische Belichtung können durch deren manuelle (unvollkommenere) Vorbereitung Spuren und Schlieren oder Auslassungen entstehen. Diese sind in den belichteten Bildern durchaus sichtbar und tragen zur Bildgestaltung bei. Im Vergleich zu Tillmans' oben beschriebener prozessualer Fotografie *Silver 104* befindet sich eine meiner cyanotypisierten Stoffarbeiten auf andere Weise in einem permanenten Entwicklungsprozess. Ein Bereich dieser Arbeit zeigt als Fotogramm belichtete Pflanzen, die bereits während des Belichtungsprozesses in der Sonne durch ihre Pflanzensäfte den Prozess der fotografischen Bildentstehung beeinflussen haben. Nicht nur dadurch, sondern auch durch die Verwechslung der chemischen Substanzen bei der Vorbeschichtung im abgedunkelten Raum befindet sich die Arbeit in einem ständigen Veränderungsprozess. Diese Veränderung trägt eine ebenso pflanzliche Erscheinung in sich, wie die auf der Belichtung abgebildeten Pflanzen

27 Vgl. ebd., S. 85–86.

28 Ebd., S. 86.

29 Vgl. ebd., S. 86–88.

30 Dominik Eichler, „Bilder Denken“, in: *Wolfgang Tillmans. Abstract Pictures*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011, S. 15–21, hier S. 16.

31 Wolfgang Tillmans, *Silver 104*, 2011.

– hier schreiben sich das Bild und sein Prozess zugleich als fotografische Abbildung im weitesten Sinne ein.

1.3 Der Stoff, aus dem die Sterne sind

Bei der Weiterentwicklung der künstlerischen Schaffensprozesse im Medium Fotografie war demnach der Zufall ein nicht zu vernachlässigender Faktor. In besonderem Maße erscheint mir – im Hinblick auf eigene künstlerische und kuratorische Projekte – August Strindbergs Beitrag zur kameralosen Fotografie erwähnenswert. Sein Zugang, seine *Celestographien* (1894)³² als *Spiel* und *Mysterium* und nicht als Beitrag zur astronomischen Beobachtung zu betrachten, bekräftigt sein frühes Interesse am Zufall in Schaffensprozessen und an automatischer Kunst.³³ Aufgrund der Art und Weise, wie Strindberg mit Flammen, Pflanzenasche, Prismen, Spiegeln und ohne die in der Fotografie üblichen Mittel wie Kamera und Objektiv belichtete, war es nicht überraschend, was dabei herauskam. Trotz der Unklarheiten oder Unschärfen der Ergebnisse beschreibt Strindberg diese sehr anschaulich als zufällige Bilder von „fantastischer Unbestimmtheit“³⁴: Ein *Sternenhimmel* sei dort in einer oberen Bildhälfte zu finden, während der Rest mit organischen Formen aus Flecken und Punkten übersät, wolkenartige Gebilde mit metallischem Glanz wiedergebe. Dutzende von ihm dem Nachthimmel ausgesetzte lichtsensible Fotoplatten im Entwicklerbad gaben aufgrund der extrem langen Belichtungszeiten und des Fehlens präziser Aufzeichnungselemente also keinen dem Auge vertrauten Sternenhimmel wieder – was es schlussendlich zu sehen bekam, war nicht mit dessen Abbildern ident, sondern stellte eine Transformation in *unähnliche* fotografische Bilder dar.³⁵

In meiner eigenen Fotoserie *Vertiginous* von 2008 (Abb. 3) sollte meine Kamera – in einem

von mir fehlgeleiteten Gedankenexperiment – die Strahlkraft der Sterne einfangen. Aufgrund der verlängerten Belichtungszeit kamen dann auf dem Negativ keine hell leuchtenden, punktförmigen Sterne auf dunklem Grund zum Vorschein, sondern vielmehr schrieben sich stattdessen unregelmäßige pastellfarbige Lichtstreifen darauf ein. Die Arbeit mit einer analogen Mittelformatkamera und damit verbunden den nicht besonders lichtempfindlichen Filmen führten zu diesen langen feinen Lichtlinien, die von den Sternen aufgezeichnet wurden. Andererseits schrieben sich auch hier wolkenartigen Gebilde ein, die die Bewegung der eigenen Position in Bezug zur Milchstraße wiedergeben. Die dunklen Zwischenräume auf den Fotos bergen – auch noch Strindbergs Zugang ähnelnd – eher Geheimnisse, als dass sie versuchen, wissenschaftliche Erklärungen zu geben. Ähnliches drückt sich möglicherweise auch in der Faszination zu Abbildungen der zeitgenössischen Astrofotografie aus: Es gibt – meist im wissenschaftlichen Bereich – Aufnahmesysteme wie zum Beispiel Teleskope, die in der Lage sind, leuchtende Sterne mit extremer Genauigkeit zu kartieren. Auch digitale (Amateur-)Kamerasysteme mit hochempfindlichen Sensoren können dies. Alternativ ist es ebenso möglich, mittels Filterungen und Bildnachbearbeitungen die Sterne als helle Streifen am Nachthimmel festzuhalten. Was dabei meines Erachtens nach verloren geht, ist der Ansatz der automatischen Kunst und des Zufalls von Strindberg, ein im analogen Hier und Jetzt-Sein, die gewisse Unklarheit: Was wird nun tatsächlich abgebildet sein?

32 Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 113.

33 Vgl. ebd., S. 115.

34 Vgl. ebd., S. 112–114.

35 Vgl. ebd., S. 113–116.

Abb. 3: Sabine Jelinek, *Vertiginous II*, 2008



Ein wichtiger Aspekt, der in diesen Fotos latent mitschwingt, ist, über die Aufzeichnung des Nachthimmels hinaus die Starrheit eines Systems von erwartbaren Ergebnissen zu brechen – vielmehr wird die Fragilität unseres Standpunktes und Blicks auf die Erde mitaufgezeigt.

Die astronomische Fotografie beschäftigt sich grundlegend mit der Thematik der Abbildung von für die menschliche Wahrnehmung nicht zugänglichen Bildern mithilfe fotografischer Apparaturen. Dies umfasst beispielsweise die „Überwindung einer räumlichen Distanz“ zu Objekten, die uneinholbar fern sind. Mit einem anderen „Unsichtbaren“ – der „Nicht-Erkennbarkeit beschleunigter Objekte“ – beschäftigen sich hingegen Versuche des *Stillhaltens der Zeit* unter Mithilfe fotografischer Mittel der ballistischen Fotografie.³⁶ Ernst Mach gelang es im späten 19. Jahrhundert, in Momentfotografien³⁷ fliegende Geschosse aufzuzeichnen und über

diese Abbildungen wissenschaftliche Theorien dazu zu untermauern. Die technische Umsetzung und das Sichtbarmachen eines Bruchteils einer Sekunde auf einer Abbildung funktionierte über ein vergleichbares kameraauslösendes System wie jenes des *Chronofotografen* Étienne-Jules Marey. Er war zur selben Zeit mit Bewegungsstudien auf ähnlichem, eher wissenschaftlich gesehendem fotografischen Gebiet wie Eadweard Muybridge tätig, wenn auch in Abgrenzung zu diesem mehr an fließenden Bewegungsabläufen interessiert. Als zeitgenössisches fotokünstlerisches Pendant zur ballistischen Versuchsreihe Machs könnte man die experimentell angelegte *Schussbilder*-Serie von Walter Ebenhofer von 1999 anführen (Abb. 6). In dieser ließ der Künstler professionelle Schützen eine ungeöffnete Packung mit unbelichtetem Filmmaterial darin beschießen: Die Ergebnisse zeigen nicht nur auf, was die Energien der Penetration der Geschosse bewirken – ähnlich der Abbildungen der Verdichtungskegel bei Mach –, sie erinnern im weiteren Sinn auch an uns bekannte farbige Abbildungen von Sternen, Planeten oder Galaxien der Weltraumfotografie.

Einen weiteren Vergleich von einer Wahrnehmungsverschiebung und den Parametern,

36 Vgl. ebd., S. 255.

37 Vgl. „Ernst Mach“, insbesondere den Abschnitt 2.2 „Arbeiten über Erscheinungen an fliegenden Projektile“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Mach, Stand 24.03.2024.

die zu neuartigen Bildern führen, eröffnet Peter Geimers Kapitel *Vom Bild zum Stoff des Bildes*, in dem er ähnlich wie der Fotograf im Film *Blow Up* (1966) von Michelangelo Antonioni in die Welt der Silberkörner und somit in das „fotografische Rauschen“ eintaucht.³⁸ Um mehr über den Hergang an Ereignissen einer von ihm auf Schwarz-Weiß-Film festgehaltenen Szene – mit vermeintlich tödlichem Ausgang – zu erfahren, nähert sich der Protagonist des Films über immer weiter vergrößerte Detailausschnitte weniger einer *Lösung des Falles* als der *Auflösung des Mediums*. Seine Vergrößerungen geraten zu abstrakten, den Silberkristallen des analogen Fotofilms vergleichbaren Gebilden. Ähnliches fiel mir immer wieder beim Betrachten eines der *Infantinnen*-Gemälde von Diego Velázquez im Kunsthistorischen Museum Wien auf. Um mehr über die genaue Struktur der Kleiderspitzen oder der schimmernden Oberfläche der Stoffe zu erfahren, stieß ich beim Annähern an eines der Gemälde im Endeffekt auf die Materialität des Bildes und den Pinselduktus des Malers.

Roland Barthes' Versuch, Kenntnis zur „ganzen Natur der Photographie“³⁹ aus einer bestimmten Fotografie und dem *Es-ist-so-gewesen*⁴⁰ zu gewinnen, wirft ihn gewissermaßen auch auf die Abhängigkeit aller technischen Parameter, die zur Entstehung dieser Abbildung beitragen, zurück. Durch seine Analyse der – in *Die helle Kammer* nicht abgedruckten – Abbildung seiner Mutter im Wintergarten will er dem Wesen der Fotografierten sowie jenem der Fotografie näherkommen: „[I]ch möchte dieses Gesicht vergrößern, um es besser zu sehen, besser zu verstehen, um seine Wahrheit zu erfahren – und bisweilen betraue ich, reichlich naiv, mit dieser Aufgabe ein Labor [...]“⁴¹ Barthes muss sich eingestehen, dass sich das Porträt seiner Mutter – ähnlich wie in Antonionis Film – über die fotografische Papiervergrößerung aufzulösen beginnt, sich im Stofflichen des Mediums verliert.⁴²

38 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 91.

39 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1985, S. 83.

40 Ebd., S. 87.

41 Ebd., S. 110.

42 Vgl. ebd., S. 111.

Ein nach Werner Heisenberg benanntes Naturgesetz ist die *Unschärfe-Relation*.⁴³ Demnach hatte der Physiker seine Eingebung dazu, als er über Sand und Geröll einer Küste spazierte – seine Erkenntnis lief darauf hinaus, dass es eine Eigenschaft der Natur sei, Parallelwelten zu entfalten. Was zwischen ihnen liegt, ist *Rauschen* und die eine Welt wird nur real durch Koexistenz der anderen. Wenn man nun unscharfe Bilder schafft – zum Beispiel durch Verstellen der optischen Parameter in der Fotografie – ist dies nicht als rein technisches Mittel, sondern als ein Hinweis auf vielfältige Realitäten zu betrachten.⁴⁴

Roland Barthes erklärt in *Die helle Kammer* Fotografie als Emanation des Referenten. Damit drückt er aus, dass von einem realen Objekt, das einmal da war, Strahlen ausgehen, die sich auf die fotosensible Oberfläche einschreiben. Die Betrachter*innen sind mit ihrem Blick auf den fotografierten Körper durch eine Art Nabelschnur mit jenem verbunden. Für diese existenzielle Bindung wählt Barthes die Metapher des Sternenlichts: „[D]ie Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.“⁴⁵

Zusammenfassend zeichnen diese fotografischen Versuchsreihen oder künstlerischen Umsetzungen einen weiten Bogen, wenn es um die visuelle Annäherung an Zwischenräume geht – vom hohen Firmament bis in Untiefen der Filmschichten, von der für Menschen kaum wahrnehmbar langsamen Erdrotation bis zu ebenso unsichtbar schnellen Geschossen. Dieser Bogen könnte noch weiter um den Mehrwert durch eine wie immer dimensionierte räumliche Überbrückung bei der Bildrezeption gespannt werden (dazu mehr im Kapitel 4).

43 „Man kann entweder den Impuls eines Elementarteilchens oder dessen Ort feststellen“, in: Alexander Kluge und Gerhard Richter, *Nachricht von ruhigen Momenten*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2013, S. 91.

44 Vgl. ebd., S. 92.

45 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91.

Die interessanten Momente liegen für mich hier weniger in einer totalen Aufklärung der Fragestellungen als in der Faszination für Bilder, die keine perfekte fotografische Umsetzung suchen, sondern mit ihrer Hilfe versteckte Zwischenbereiche freilegen wollen.

1.4 (Licht)undurchlässig abstrakt

Seit dem Surrealismus beschäftigen sich Künstler*innen intensiv mit der Durchbrechung der indexikalischen Verbindung, die fotografischen Abbildungen zugeschrieben wird, indem sie das lange vor allem als technisch begriffene Medium Fotografie in die Nähe der Kunst zu rücken suchen. Franziska Kunze gibt in ihrer breit angelegten, wissenschaftlichen Dissertationsschrift *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie* einen Überblick dieser Entwicklungen im 20. Jahrhundert.⁴⁶ Zunächst mag ihre These verwirren: Auf den ersten Blick scheinen fotografische Bilderzeugnisse transparent zu sein, indem sie auf ein „Dahinter“ verweisen und dabei den Blick auf ein Geschehen freigeben, das sich während der Aufnahme vor der Kamera ereignet hat. Transparenz als Charakteristikum der Fotografie speist sich aus der Schwierigkeit, bei der Betrachtung einer klassischen Kamerafotografie den Blick vom Motiv auf das Material selbst zu lenken. Ihre Abhandlung fokussiert dagegen auf die Opazität fotografischer Bilder, wobei opak als „nicht durchlässig“ oder „nicht durchsichtig“ beschrieben wird.⁴⁷ Kunze behandelt umfassend diese fotografischen Positionen und Thematiken, die den Transparenzcharakter der Fotografien durchbrechen, indem sie auf sich selbst verweisen. So geht sie unter anderem auf die bei Fotopraktiker*innen lange als Fehler, Unfälle oder Missgeschicke ausgewiesenen Unzulänglichkeiten in Fotografien ein, die schließlich als gewollte

Phänomene doch einen Weg in den Kunstkontext fanden.⁴⁸ Fotoexperimentelle Erzeugnisse, die die Transparenz des Mediums überwinden und es opak werden lassen, kursieren bisweilen oft unter dem Begriff abstrakt, konkret oder konzeptuell.⁴⁹

In der Frühgeschichte der Fotografie war Opazität hingegen noch kein Kriterium. Nicéphore Niépces berühmte Abbildung *Blick aus dem Arbeitszimmer in Le Gras* von 1822 zeigt uns, dass die wenig konkrete Repräsentation der Fensteraussicht – „ein wolkenförmiges Gebilde“ und „fotochemische Schleier“, „zwischen Bild und Gebilde“ – nicht aus einem Schöpfungstrieb seines Autors hervorgeht, sondern *nicht-intentional* in Erscheinung trat und somit auch nicht als ein autonomes, abstrakt fotografisches Kunstwerk zu betrachten ist.⁵⁰ Eine Möglichkeit heute, Fotografie nicht auf ein die Realität wiedergebendes Medium zu beschränken, besteht darin, mit ihren vermeintlichen Fehlern, die bewusst oder unbewusst herbeigeführt werden, ganz *intentional* zu arbeiten. In Wolfgang Tillmans' fotokünstlerischem Werk spielen neben seinen abbildhaften Fotografien seit den frühen 2000er-Jahren mehr und mehr abstrakte Arbeiten eine gleichwertige Rolle. Sie wirken teilweise wie fehlerhafte Fotos, wurden aber bewusst aus fotografischen Substanzen und oftmals kameralos hergestellt (Abb. 5). Durch geringe Verschiebungen der üblichen Anwendung des Mediums Fotografie kann der Blick auf die Welt geweitet werden: Plötzlich geht es um ein anderes Verstehen von Zusammenhängen und nicht mehr *nur* um ein fotografisches Abbild.

48 Vgl. ebd., S 42–77.

49 Vgl. Franziska Kunze, Präsentation des Dissertationsprojekts „Opak. Die Sichtbarmachung fotografischer Materialität als künstlerische Strategie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Anton Holzer (Hrsg.), Heft 147, 2018, <https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschiedenen/hefte-126-149/147/forschung-kunze-opak/>, Stand 14.06.2024.

50 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 73.

46 Vgl. Franziska Kunze, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2019, siehe insbesondere das Kapitel „Opak – Künstlerische Strategien der Sichtbarmachung fotografischer Materialien“, S. 79–176.

47 Vgl. ebd., S. 9–12.



Abb. 4: Chargesheimer, *Figürliche Komposition*, 1949

Um dies umfassend zu veranschaulichen, werden in Kunzes Abhandlung über das Opake in einem weiten Bogen fotokünstlerische Werke, die gezielte Strategien zur Sichtbarmachung des Materials der Fotografie verfolgen, vorgestellt. So stehen zum Beispiel die *Gelatine-silbermalereien* von Chargesheimer aus den späten 1940er-Jahren (Abb. 4) im Fokus ihrer Untersuchungen oder abstrakte Werke von Man Ray wie *Ma dernière photographie* (1929), ein vollständig schwarzer Silbergelatineabzug, der auf sich selbst verweist. Was fotografische Ratgeberliteraturen als Effekt des Versagens kennzeichneten, wurde von den Künstler*innen gezielt genutzt. Ein Beispiel dafür ist etwa die Serie der *Brûlages* von Raoul Ubac, in der das künstliche Abschmelzen der fotografischen Bildschicht zu abstrakten Schlieren führt, die neue Assoziationsfelder eröffnen. Als weitere Beispiele führt Kunze Werke an, die aus mechanischen Einwirkungen wie Zerknittern (Rolf Herter) oder Penetration (Walter Ebenhofer, Abb. 6) bzw. durch Experimente mit Farbchemikalien, sei es in der Dunkelkammer (Rolf Herter, Wolfgang Tillmans) oder sei es durch die Verunreinigung der Prozessmaschine (Tillmans) hervorgegangen sind. Einige der so entstandenen „Fotoobjekte“, wie auch Tillmans sie bezeichnet, werden bewusst einem fortschreitenden Entwicklungsprozess überlassen und bleiben so in ständiger Transformation.



Abb. 5: Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 84*, 2004

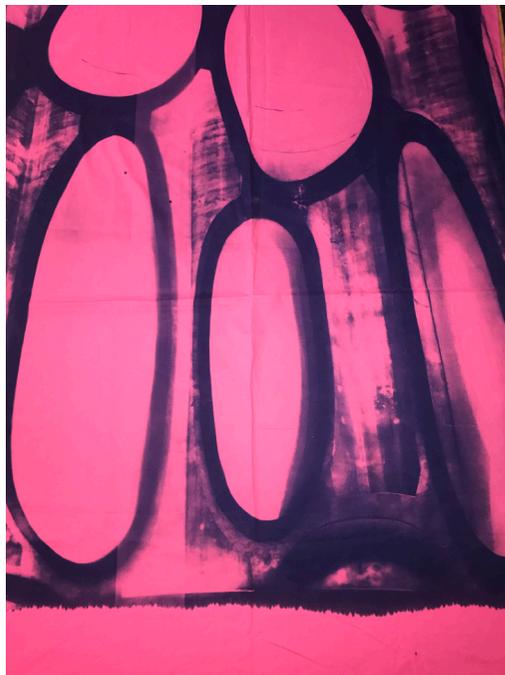
Abb. 6: Walter Ebenhofer, *bis in die letzte Ritze*, aus der Serie *Schussbilder*, 10 Großdiapositive, Kodak E100S, 2 x x Projektil 5,6 mm, 1999



Um die Fotografie abseits ihrer Abbildungsfunktion als eigenständiges künstlerisches Medium im Kunstdiskurs zu etablieren, bedarf es heute nicht mehr des Sichtbarmachens ihrer Materialität als einer Art Strategie von Künstler*innen. Meines Erachtens hat sich in zeitgenössischen fotografischen Positionen das mit den Praktiken der Bildgewinnung verfolgte Interesse verschoben: Es scheint nicht mehr (primär) darum zu gehen, die Fotografie als eigenständige Kunstform zu behaupten, sondern vielmehr darum, das, was Fotografie alles sein kann, neu auszuloten. Denn diese wird weiterhin zu einseitig betrachtet – nämlich als ein in erster Linie reale Dinge wiedergebendes Medium.

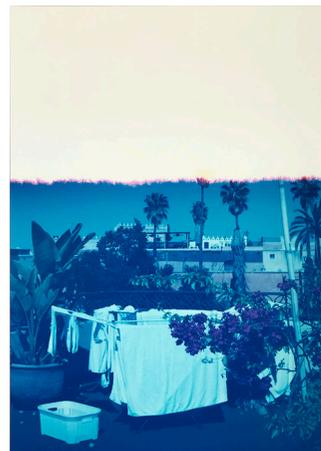
Ein Teil meiner Untersuchung von Zwischenräumen in fotografischen Prozessen befasst sich auch mit praktischen Umsetzungen in meiner eigenen künstlerischen Arbeit. Dabei kommen oft Fragen von Rezipient*innen zu den Schaffensprozessen der Werke auf, die nicht nur darauf abzielen, woraus die Bilder gemacht sind, sondern auch wie diese entstanden sind und ob sie überhaupt fotografischer Natur sind. Denn in meiner künstlerischen Arbeit werden nicht nur Realitätsebenen gemischt oder stark abstrahiert und durch Transformationsprozesse so weit ausgereizt, dass sie auf beinahe alchemistische Weise entstehen. Mit malerisch angeeigneten lichtsensitiven Objekten soll der Begriff des Ungegenständlichen so weit vorangetrieben werden, dass sich völlig neue Fotorealitäten auf tun. Ein Beispiel dafür sind die in irisierenden Blautönen gehaltenen Cyanotypie-Belichtungen, die in meiner eigenen Praxis mitunter kamera-los und nicht im fotoüblichen Negativ-Positiv-Verfahren entstehen (Abb. 7, 9 u. 10).

- Abb. 7: Sabine Jelinek, *MOCAA I*, 2022
 Abb. 8: Sabine Jelinek, *Blue Hour*, 2019
 Abb. 9: Sabine Jelinek, *Neukonstellation*, 2019

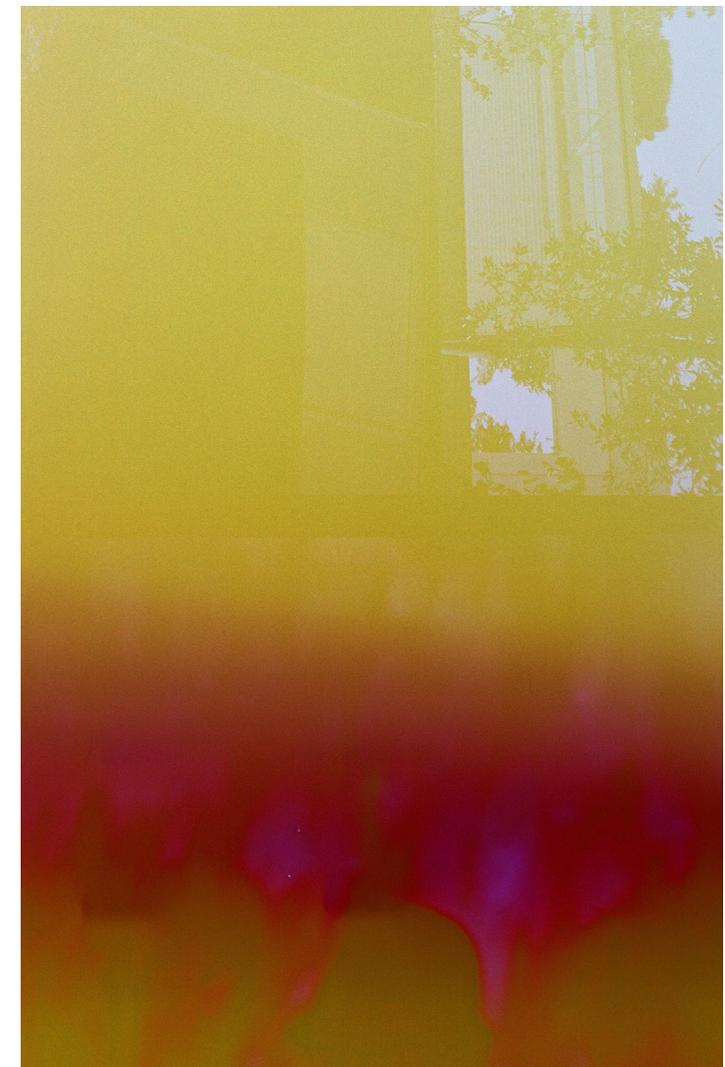


Ähnliche aus sensitivem Material bestehende Arbeiten werden prozesshaft behandelt, indem sie zum Beispiel den Elementen ausgewählter Plätze – Licht, Luft, Feuchtigkeit, botanischen Säften – ausgesetzt werden. Sie funktionieren gewissermaßen als Abdruck oder Spur des Ortes ihrer Entstehung. *Gegenständliches* geht in den Transferprozessen weitgehend verloren, sodass es nicht notwendigerweise ungegenständlich wird, aber anhand der Bildergebnisse nicht unbedingt nachvollziehbar oder erkennbar ist, ob diese über fotografische Prozesse erzeugt wurden (Abb. 10).

Mitunter verfolge ich gezielt Wege, auch mit fotografisch auf Negativfilm festgehaltenen Bildern alternativ zu arbeiten, indem ich dessen Möglichkeiten auszureizen suche – bei der Bildgewinnung wie bei der Bildrezeption. Dabei entstehen Arbeiten, die keine zuordenbaren Farben, Formen und Räume einer Realität zu sein scheinen. Durch das Spiel mit dem Material werden die Betrachter*innen auf die Oberfläche des Bildes verwiesen und sollen in ihrer Beobachtung zwischen dem Bildraum und dem realen Raum, den das Material einnimmt, hin- und herwandern (Abb. 8, 11 u. 12).



- Abb. 10: Sabine Jelinek, *Clouds over Manhattan*, 2019
 Abb. 11: Sabine Jelinek, *Venice Splash I*, 2019
 Abb. 12: Sabine Jelinek, *Venice Splash II*, 2019



Im Jahr 2000 stellte die unter dem Titel *Abstrakte Fotografie* in der Kunsthalle Bielefeld gezeigte Ausstellung Fotografien zur Schau, die neben gegenständlich ausgerichteten Arbeiten auch immer schon existierten – unter anderem Werke zu einer *neuen Idee* von Fotografie, „die sich selbst verwirklicht und zum Gegenstand erhebt: Eine Fotografie der Fotografie.“⁵¹ Dem Projekt lag die Beobachtung zugrunde, dass abstrakte fotografische Bilder bislang von Kunstwissenschaft und Kunstpublizistik kaum angemessen wahrgenommen worden waren.⁵² Dem Medium, das sonst zumeist als Abbild der Wirklichkeit beobachtet wurde, sollte mit der Ausstellung eine angemessene Bühne geboten werden. Abstrakte Fotografie sollte dabei – „analog zu den Erzählungen der Moderne in der Malerei“ – als ein Prozess der Reinigung in Erscheinung treten.⁵³ Die Art von Fotografien, die ich weiter oben beschrieben habe, erhebt aber weder den Anspruch, malerisch zu sein, noch würde ich sie als abstrakt bezeichnen. Sie wollen nichts anderes sein als Fotografien. Ihre vielschichtigen räumlichen Dimensionen sind auch nicht alleine auf ihren Oberflächen zu finden, sondern oszillieren zwischen den Millimetern der Trägerschicht. Von dort aus appellieren sie an die Vorstellungskraft von uns Rezipient*innen und brechen mit der anerzogenen Art und Weise, (fotografische) Bilder zu lesen.

Zusätzlich zu diesem Versuch eines unverstellteren Zugangs zu einer großen Bandbreite fotografisch erzeugter Werke rücken mehr und mehr auch ungewöhnliche Trägermaterialien und neue Wege ihrer Präsentation in den Fokus des Interesses, um unsere Auffassung von Fotografie zu erweitern und neu auszurichten (siehe Kapitel 3, *Bilder-Plural*).

51 Gottfried Jäger, *Die Kunst der Abstrakten Fotografie*, Stuttgart, Arnoldsche Verlag, 2002, S. 12.

52 Vgl. ebd., S. 7.

53 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 71.

1.5 Postfotografische Tendenzen, Metabilder

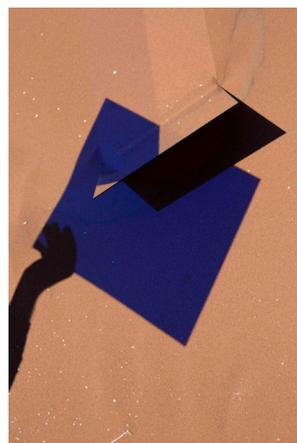


Abb. 13: Viviane Sassen, *Axiom B01*, 2014

Abb. 14: Sabine Jelinek, *Der blinde Fleck*, 2022

Im zunehmend freien Umgang mit dem Fotografischen in der Kunst wird, wie schon erläutert, vermehrt der Blick auf das Medium freigegeben, indem dessen Materialität genutzt und gezeigt wird. Hier wäre zu fragen, ob die beschriebenen Phänomene mit dem von Steffen Siegel eingeführten Begriff der *Metaphotographie*⁵⁴ zu erfassen und beschreiben sind. Er betrachtet in seinem Aufsatz *Das potenzielle photographische Bild* das latente Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Präsenz und

54 Vgl. Steffen Siegel, „Das potenzielle photographische Bild“, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel (Hrsg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2009, S. 87–108.

Absenz in fotografischen Positionen. Als ein Beispiel werden unter anderem David Hockneys Fotocollagen (*Pearlblossom Highway*, 1986) oder dessen aus mehreren Polaroidfotos zu einem Gesamttableau zusammengestellte Werke herangezogen. Diese Fotografien machen über das Bild hinaus durch ihre Rasterung die apparativen Bedingungen des Mediums mit zum Gegenstand der Darstellung. Dieses selbstreflexive Moment überschreitet laut Siegel „die klassische Ästhetik der Metaphotographie“⁵⁵ und verweist damit auf Karlheinz Lüdeking's *Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion*.⁵⁶ Denn bei Lüdeking werden die fotografischen Darstellungsmodalitäten vielmehr auf der Ebene der Motive, die in den eigenen Erzeugnissen sichtbar werden, aufgezeigt.⁵⁷

Als ein Beispiel eines fotokünstlerischen Werkes, das zwischen Transparenz der Fotografie und Substanz des Fotopapiers changiert, wird von Lüdeking unter anderem das Foto *Broken Window, San Francisco* (1937) (Abb. 15) von Brett Weston besprochen, welches ebenfalls in Franziska Kunzes *Opake Fotografien* und in Peter Geimers *Bilder aus Versehen* behandelt wird.⁵⁸ Westons Abbildung zeigt auf einer gegenständlichen Ebene gebrochenes Glas, gleichzeitig verdeutlicht es auf einer metaphorischen Ebene, woraus das Bild gemacht ist. Westons *Schwarz im Glas* gewinnt, je näher man es betrachtet, durch seine ins Bild gesetzte formatfüllende Präsenz an Abstraktion, jedoch nicht an Tiefe im Raum – es „bleibt flach wie das Papier, auf dem es erscheint.“⁵⁹ In der Einleitung zu seiner *Geschichte fotografischer Erscheinungen* beschreibt Geimer neben Westons *Broken Window* dann auch die zeitlich etwas früher, noch auf Glasplatte entstandene Abbildung

55 Vgl. ebd., S. 95.

56 Karlheinz Lüdeking, „Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion“, in: ders., *Grenzen des Sichtbaren*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 19–38.

57 Vgl. ebd., S. 19.

58 Vgl. Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, siehe insbesondere den Abschnitt „Schichtträger“, S. 130–173, siehe insbesondere S. 132–133 und Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 12–14.

59 Ebd., S. 13–14.

Broken Plate (1929) von André Kertész.⁶⁰ Hier wird unser Blick nicht nur auf eine Ansicht von Montmartre in Paris gelenkt, sondern verweist ihn aufgrund eines Unfalls, von dem das kleine schwarze Loch und die Sprünge in der Glasplatte zeugen, ebenso auf den Bildträger der Szenerie. Nach Roland Barthes sei eine Fotografie unabhängig davon, was sie dem Auge zeigt und wie sie gestaltet ist, doch unsichtbar: „[E]s ist nicht das Photo, das man sieht.“⁶¹ Im Gegensatz zu Barthes' These kann man jedoch an diesen beiden Fotografien sehr wohl ablesen, was sonst als Transparenz hinter der Abbildung verschwinden würde: Weston und Kertész bringen das Medium Fotografie selbst zum Vorschein. Besonders spannend scheinen mir diese Bildbeispiele die von Geimer weiter beschriebene Gleichzeitigkeit von „Bildgebung und Bildstörung“⁶² zu verdeutlichen. So würde ich aktuelle Tendenzen in der Fotografie als künstlerisches Medium über den Brennpunkt betrachten, Störung als ihr innewohnendes spezifisches Potenzial zu sehen und zu nutzen.

60 Vgl. ebd., S. 11–15.

61 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

62 Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 14.



Abb. 15: Brett Weston, *Broken Window, San Francisco*, 1937
 Abb. 16: Viviane Sassen, *Green Vlei*, 2014
 Abb. 17: Viviane Sassen, *Kathleen*, 2000



Schon länger wird mit *Fotografie über Fotografie* zu arbeiten als Teil der fotokünstlerischen Praxis gesehen. Ganz aktuell liegt eine der zentralen Fragestellungen der Fortentwicklung dieses Mediums in einer verstärkten Loslösung von ihrer Rolle als Bildträger. So entstehen viele Werke über Prozesse, die ihre Realitätsnähe auf spielerische Art und Weise in Frage stellen. Die Zwischenräume, die sich bei der Betrachtung des beschriebenen visuellen Dazwischen auf tun – insbesondere bei konventionell fotografisch erzeugten Bildbeispielen und arbeitenden Positionen – spielen sich im Wechselblick von der Realitäts- zur Metaebene ab (u. a. Abb. 8, 11, 12, 13, 15, 16).

Dies geschieht mitunter auch in den Werkserien der niederländischen Fotografin Viviane Sassen, die ihre Kindheit in Kenia verbrachte und häufig in Afrika fotografiert. Ihre Fotografien stellen unsere Seh- und Lesegewohnheiten von fotografischen Bildern auf listige Weise auf den Kopf. Viviane Sassens Inszenierungen lassen uns oft rätseln, ob das besondere Licht in den Bildern einer anderen geografischen Umgebung zuzuschreiben ist – und manchmal fragen wir uns auch, ob ihre Bilder durch einfache analoge Eingriffe vor Ort genauso eingefangen oder später digital nachbearbeitet wurden. Dies passiert durch den gezielten Einsatz von Spiegeln und Farbfiltern, ihre gewagte Wahl von Bildausschnitten und die harte Lichtsetzung. Dies veranschaulichen unter anderem viele ihrer Motive aus der größeren Werkserie *UMBRA* von 2014, die vom Niederländischen Fotomuseum in Rotterdam in Auftrag gegeben wurde. In dieser Serie kehrt sie in besonderem Maß formale Stärken, die ihre Bilder ausmachen, nämlich auf ihre charakteristische Weise zwischen Realismus und Abstraktion zu changieren, hervor.⁶³ Ähnlich wie in den zuvor beschriebenen älteren Schwarz-Weiß-Fotografien erzeugt das tiefe Schwarz der Schatten in Sassens zumeist stark farbigen Aufnahmen abstrakt anmutende Gebilde oder Flächen, die

63 Vgl. Viviane Sassen, „UMBRA, 2014“, Werktext, in: Homepage Viviane Sassen, <https://www.vivianesassen.com/works/umbra/>, Stand 26.03.2024.

Irritation beim Betrachten hervorrufen (Abb. 13, 16 u. 17). Obgleich bei genauerem Hinsehen alles seinen Platz im Gefüge der Bildkompositionen einnimmt, wirken sie wie Löcher im Bildraum. Beide Fotografien zu Kapitelbeginn (Abb. 13 u. 14) mögen in dieser Hinsicht vielleicht Gemeinsamkeiten haben, im Vergleich stellt sich aber doch die Frage nach den Unterschieden bezüglich Inszenierung, Realitätsbezug und inhaltlicher Ausrichtung. Sassens Arbeiten verhalten sich also ähnlich Westons *Broken Glass*, indem sie einerseits ihren Produktionsprozess hervorkehren und uns andererseits auf die stumme Papieroberfläche blicken lassen. Meine Arbeit *Der blinde Fleck* war zugleich Einladungssujet und Teil meiner Ausstellung 2022 und nahm innerhalb dieser auf andere Arbeiten, wie der in Südafrika entstandenen *MOCAA I-III* oder auf *The Hive I-II* aus New York Bezug. Die Fotografie (Abb. 14) lässt uns etwas anders, aber inhaltlich ähnlich wie in Westons *Broken Window* auf den schwarzen Bildausschnitt blicken – könnten doch beide auf ein insgesamt niedergehendes weltwirtschaftliches Gefüge hindeuten.

Ursprünglich aus der Modebranche kommend, nimmt Viviane Sassen mit ihren Fotos eine Zwischenposition ein – sie genießt ähnlich wie zuvor Guy Bourdin oder Elfie Semotan die Freiheit, als Bildschaffende die Genres Kunst und Mode in beiderlei Richtung zu verschränken.

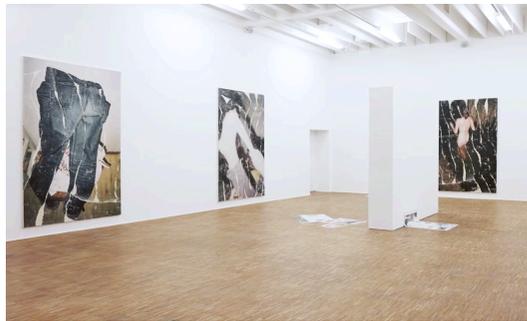


Abb. 18: Tatjana Danneberg, *Wait a Minute*, Ausstellungsansicht Salzburger Kunstverein, 2021

In ähnlicher Weise verhält es sich mit Bildern von Tatjana Danneberg, die als Malerin mit fotografischen Sujets arbeitet und einer jüngeren Generation von Künstler*innen angehört. Wie schon bei Sassens Werken gibt das Endergebnis nicht klar zu erkennen, wie es entstanden ist – man springt auch hier von der Materialität des Bildes hin zu den Objekten oder Körpern, die den Bildraum füllen. Manche Arbeiten Sassens zeigen (von ihr) bemalte zumeist weibliche Körper, bei anderen handelt es sich um Fotografien, die im Nachhinein von ihr übermalt wurden. Im Endeffekt ist bei der Bildentstehung selbst nicht ausschlaggebend, ob mit analogem oder digitalem Gerät gearbeitet wurde. So auch bei Danneberg, denn zuweilen kommt bei ihrer Arbeitsweise eine handliche analoge Point-and-Shoot-Kamera zum Einsatz. Dies ist einerseits auf praktische Erwägungen – „ich kann diese immer bei mir tragen“⁶⁴ – zurückzuführen, andererseits spielt für sie die spezielle Farbgebung dieser Kameratechnik in der Bildgestaltung eine gewichtige Rolle. Was ihre Arbeiten so besonders

werden lässt, ist unter anderem auch dem Prozess geschuldet, den ihre Bilder durchlaufen, bis sie ihren Weg auf Leinwände finden. Dieser wird als eines der Fragmente ihrer Bilderzeugnisse sichtbar, da etwa ihre auf analogem Filmmaterial aufgenommenen Fotos gescannt und dadurch wieder gefiltert werden, um dann erst über Ausdrücke aus dem Rechner und diverse malerische Umkopierverfahren auf die Leinwand übertragen zu werden. Auch hier, und vielleicht speziell im letzten Arbeitsschritt des Transfers ihrer Fotovorlagen auf den Bildträger, werden apparative Bedingungen verschiedener Medien, die Danneberg nutzt, mit zum Gegenstand der Darstellung gemacht (Abb. 18–20).

Vanessa Joan Müller meint in ihrem Katalogtext zur Ausstellung *Wait a Minute* im Salzburger Kunstverein zu Dannebergs Arbeiten, diese seien „weder Fotografie noch Malerei, sondern ein produktives Dazwischen, das das Wesen der Bilderzeugung zum Realen berührt.“⁶⁵ Am Ende des Werkprozesses steht ein monumentales Bild, das sowohl malerische Abstraktion als auch die Frage nach dem Wesen des fotografischen Bildes in Bezug auf seine „Echtheit“ in sich trägt.⁶⁶ Müller sieht diese Werke Dannebergs im Kontext zur Nichttrennbarkeit des Fragwürdigen und Fotografischen, seit das Digitale seine indexikalischen Verbindungen gekappt habe, und bezeichnet ihre Werke aufgrund ihres Verweises auf den verstärkten Diskurs über das Medium auch als „postfotografisch“.⁶⁷

Darüber hinaus nutzt Tatjana Danneberg in ihren Werken die enorme digitale Vermehrung von Bildern ihrer Generation als Material, um aus ihnen rätselhafte Bildschichten zu materialisieren und sich in Mehrfach-Inszenierungen auf ihre gesamte Ambivalenz einzulassen. Dadurch möchte sie einen Zustand evozieren, der uns heute zu verschlingen droht.⁶⁸

65 Vanessa Joan Müller, „On Involuntary Sculptures and Prickly Accidents“, in: *Tatjana Danneberg. Caught Up*, S. 24–29, hier S. 29 (Übersetzung S. J.).

66 Vgl. ebd., S. 26.

67 Vgl. ebd., S. 27.

68 Vgl. Seamus Kealy, „Flurry, Process, Quietude“, in: *Tatjana Danneberg. Caught Up*, S. 30–33, hier S. 33.

64 Vgl. „Time After Time. Tatjana Danneberg in Conversation with Attilia Fattori Franchini“, in: *Ausstellungskatalog Tatjana Danneberg. Caught Up*, zu *Tatjana Danneberg. Wait a Minute*, Salzburger Kunstverein, 8.5.–11.7.2021, Milan, Mousse Publishing, 2021, S. 18–23, hier S. 20 (Übersetzung S. J.).



Abb. 19: Tatjana Danneberg, *Rudiance Renewal* (Ausschnitt), 2021

Abb. 20: Tatjana Danneberg, *Nuda* (Ausschnitt), 2020

1.6 Blindes Sehen

Ein Begriff, der in meinem künstlerischen Werk immer wieder auftaucht, ist der *blinde Fleck*, zuweilen als Ausstellungs- oder auch als Werkstitel. Im Grunde verhandle ich in den verschiedenen Arbeiten oder auch größeren Zyklen mein Interesse daran, eine Sache oder einen Sachverhalt zum Erscheinen zu bringen, die bzw. der sich im Verborgenen hält oder unserer Wahrnehmung nicht direkt zugänglich scheint. Dies bedeutet aber nicht, dass dies auch wirklich passiert oder eintreffen muss, vielmehr steht der Versuch im Vordergrund – unabhängig davon, zu welchen Ergebnissen dies führt.

In meiner 2009 im *Österreichischen Kulturforum* Berlin gezeigten Ausstellung *Der Blinde Fleck* war die auf Super-8-Film gedrehte

Videoarbeit *Blind Spot* (2002/2007) zu sehen. In dieser bewegt sich die Protagonistin über eine größere Distanz hinweg auf eine andere Seite eines Tales in Los Angeles zu. In der Hand hält sie einen kleinen Handspiegel, mit dem sie auf ihrem Weg über mehrere Abschnitte hinweg immer wieder das Sonnenlicht auf den Spiegel der analogen Filmkamera lenkt: Sie blendet durch dieses Überstrahlen nicht nur – durch zu viel Licht – bildgebende Information aus, sondern inhaltliche, die einen konspirativen Ort auf dem Hügel auf der anderen Seite betrifft. Ein *blinder Fleck* kann bedeuten, dass ein Teil einer Sache zu sehen ist, während ein anderer im Verborgenen bleibt – worauf Theorien bereits hingewiesen haben, die besagen, dass „jedes Beobachten unweigerlich voraussetzt, dass zugleich etwas anderes *nicht* beobachtet wird.“⁶⁹

Das Porträtfoto *Blind Women* (1916) von Paul Strand zeigt eine Frau mit einer Tafel auf ihrer Brust, auf der „Blind“ steht. Wir sehen die Frau dabei an, wie ihre Blindheit durch diese Fotografie zur Schau getragen wird – sie kann uns dabei aber nicht sehen. Mehrere Aspekte dieser Fotografie berührten mich und inspirierten mich zu Zeichnungen und weiteren Arbeiten. Eine dieser Zeichnungen, *Der Blinde Fleck liegt in der Falte* (2017), war Ausgangspunkt für eine Fotobelichtung auf Stoff (Abb. 21 u. 22). Diese wurde seither in unterschiedlichen Konstellationen, teilweise gemeinsam mit der Negativvorlage der Belichtung, präsentiert und war namensgebend für meine Überblicksausstellung 2022 in der Galerie splace in Linz.

69 Vgl. Gottfried Boehm, „Sehen. Hermeneutische Reflexionen“, in: *Kritik des Sehens*, Ralf Konersmann (Hrsg.), Leipzig, Reclam Verlag, 1997, S. 272–298, hier S. 286.



Abb. 21: Sabine Jelinek, *Der Blinde Fleck liegt in der Falte*, 2017, Installationsansicht *Die Falte* (2017) im Salzamt Linz

Abb. 22: Sabine Jelinek, *Die Falte*, Installationsansicht in *Druckgrafik, die Druckgraphik*, Salzamt Linz, 2017

Abb. 23: Sabine Jelinek, *Le Pli (portrait v.h.w.)*, Installationsansicht, Galerie Cité internationale des arts, Paris, 2018

Für mich waren die Ausführungen Peter Geimers über das Turiner Grabtuch in seinem Buch *Bilder aus Versehen* in mehrerer Hinsicht interessant. Einerseits beschäftigen mich die verschiedenen Überlegungen dazu, wie sich der Abdruck auf dem Textil manifestieren konnte.

Andererseits fasziniert mich die Frage nach dessen doppelter Existenz: zum einen als eine Art positiver Direktabdruck auf dem Gewebe, das zumeist in einer Nische des Turiner Altars im Verborgenen bleiben muss, und zum anderen als fotografisches Negativ. Geimer bemerkt zu diesem Wechselverhältnis: „Das Negativ war nichts ohne die unsichtbare Reliquie, auf die es sich bezog. Aber umgekehrt war auch das Grabtuch selbst nach seiner fotografischen Aufzeichnung nicht mehr ohne seine Reproduktion zu lesen.“⁷⁰ Bislang war die Abbildung auf dem Turiner Grabtuch durch seine unmittelbare Erscheinung als eine Art *Selbstaufzeichnung* oder *Selbstdruck* betrachtet worden. Im Druck erzeugte Direktkontakte galten über lange Zeit für die unmittelbarste Einschreibung einer Sache. Häufig verweise, wie Georges Didi-Huberman ausführte, das Wort *Abdruck* auf den Fortbestand des Ergebnisses eines Vorgangs, der auf einer „dauerhaften Markierung“ der Geste resultiere.⁷¹ Plötzlich galt aufgrund der fotografischen Aufzeichnungen des Tuches ausgerechnet ein Medium, das quasi für ein *kontaktloses* Aufzeichnungsverfahren steht, als Garant für eine exaktere Übertragung des Originals.

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Geimers Ausführungen zum Grabtuch stieß ich noch auf weitere Analogien, die mir erwähnenswert scheinen: die zumeist in der Malerei thematisierte Abbildung *Vera Icon*, der *Veronika mit dem Schweiß Tuch Jesu*, die laut Ursprung der Legende und deren Begriffserklärung auf das *wahre Abbild*⁷² von Jesu hindeutet. Und weiters stieß ich auf einen Eintrag, nach welchem die Heilige Veronika unter anderem als Schutzpatronin der Fotograf*innen⁷³ gilt. Hierbei fühle

⁷⁰ Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 196.

⁷¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, DuMont Verlag, 1999, siehe insbesondere den Abschnitt „Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit“, S. 14–69, hier S. 14.

⁷² Vgl. Wikipediaeintrag „Schweiß Tuch der Veronika“, https://de.wikipedia.org/wiki/Schwei%C3%9Ftuch_der_Veronika, Stand 23.02.2024.

⁷³ Peter Michels, „Veronika – die Schutzheilige der Fotografen“, in: fotoMAGAZIN, <https://www.fotomagazin.de/bild/veronika-die-schutzheilige-der-fotografen>, Stand 23.02.2024.

ich mich als Fotografin, die zuletzt vermehrt mit oder auf dem Medium Stoff gearbeitet hat, in mehrfacher Hinsicht angesprochen, denn die Arbeiten meiner Werkserien auf Stoff tragen ebenfalls die Ambivalenz von einer fotografischen und zugleich malerischen Abbildung in sich. Während der Arbeit innerhalb verschiedener Transferprozesse treten latente Bilder, die zuweilen in analogen, fotochemischen Substanzen verloren schienen, in unerwarteter Form auf den Stoffen in Erscheinung – als würden sich die Bilder verweigern – und es kommen stattdessen in der Latenz der Situation bereits inhärente Botschaften zum Vorschein. Diese Prozesse erscheinen den Aussagen Geimers über das Grabtuch ähnlich, die besagen, dass die Fotografie als „Medium der Wahrheit“ dessen latente Botschaft erstmals sichtbar gemacht habe.⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für mich die positiven Aspekte dieser oft eher negativ wahrgenommenen Unsicherheiten – innerhalb der vielen möglichen Arbeitsschritte analoger fotografischer Umsetzungen mit diversen technischen Zwischenschritten – im Vordergrund stehen und als wichtiger Faktor in meine Arbeitsweise einfließen. Hier stehe ich im Widerspruch zu Peter Geimers Schlussfolgerung im Kapitelabschnitt *Fotografie des Unsichtbaren*. Seiner Ansicht nach ist das Bestreben zeitgenössischer Kunst, mit Fotografie zu arbeiten, ein historisch verankertes Problemfeld. Er behauptet, dass auch in neuen Arbeiten häufig Begrifflichkeiten aus dem 19. Jahrhundert, wie das *Sichtbarmachen des Unsichtbaren*, verwendet und weiterentwickelt werden. Diese wurden jedoch von historischen Positionen eher als problematisch in ihrer bildnerischen Praxis angesehen statt als Erklärungen zu dienen.⁷⁵ Meiner Meinung nach könnte man diesen Grad des Agierens im Ungewissen auch als eine Art befreienden Akt im fotokünstlerischen Bereich betrachten anstatt auf Erklärungen zu setzen. Das Agieren im Ungewissen in der zeitgenössischen Fotografie bedeutet, dass Künstler*innen die Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit

⁷⁴ Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 221.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 260.

ihrer Arbeiten bewusst in Kauf nehmen und als kreatives Potenzial nutzen. Anstatt eindeutige Aussagen oder Erklärungen zu liefern, erlauben sie den Betrachter*innen, eigene Interpretationen und Bedeutungen zu finden. Dieser Ansatz kann als befreiend angesehen werden, da er die traditionellen Grenzen und Erwartungen an die Fotografie sprengt und Raum für experimentelle und innovative Ausdrucksformen schafft. Diese Herangehensweisen können als ein Mittel verstanden werden, die Komplexität und Vielschichtigkeit der modernen Welt darzustellen, in der klare Erklärungen und einfache Wahrheiten oft schwer zu finden sind. Indem Künstler*innen im Ungewissen agieren, reflektieren sie die Unsicherheiten und Ambivalenzen unserer Zeit und eröffnen neue Wege der ästhetischen und intellektuellen Auseinandersetzung.

1.7 Spacing und Intersacing

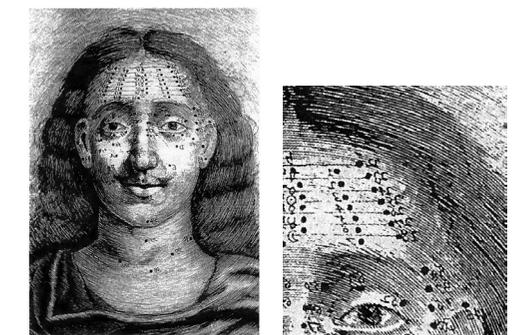


Abb. 24: Anonym, *Gesicht mit Semantik von Muttermalen*, Stich, 1671

Abb. 25: Anonym, *Gesicht mit Semantik von Muttermalen* (Ausschnitt), Stich, 1671

„*Intersacing* refers to the act of placing something at regular intervals, while *spacing* refers to the distance between objects or elements.“⁷⁶ Diese englische Definition beschreibt sehr prägnant und präzise die feinen Unterschiede in der Interpretation von Abständen oder Zwischenräumen zwischen Objekten

⁷⁶ „Intersacing, Spacing“, in: RedKiwi, <https://redkiwi-app.com/en/english-guide/synonyms/intersacing-spacing>, Stand 23.02.2024.

oder innerhalb von Objekten – genauer, als es eine deutsche Übersetzung wiedergeben könnte. Ich möchte sie hier den Erläuterungen zu einer meiner Werkserien voranstellen, weil sich auch in ihr sehr subtile Betrachtungsweisen eröffnen. Der Begriff *Vortices* bezeichnet zunächst die Fotoarbeiten, die diesen Titel tragen. Er hat seinen Ursprung in den Überlegungen René Descartes' zu den Energien zwischen Sternen und Planeten im Weltraum, die im zweiten Kapitel noch näher behandelt werden. Im Vergleich zu meinen Stoffarbeiten weisen die Fotografien der Serie *Vortices* (Abb. 26 u. 27) eine räumliche Offenheit aus, die durch Schnitte in die Bildoberfläche und damit in die darauf abgebildeten Räume erzeugt wird. Dadurch werden die visuellen Zwischenräume auf noch spezifischere physische Weise thematisiert.

Bei Horst Bredekamp entdeckte ich im Zuge meiner Recherchen in *Die Fenster der Monade*⁷⁷ einige interessante Darstellungen, die als Inspirationsquelle oder Vorlagen in meinen Werkkomplex zur Falte einfließen. Unter anderem fand sich dort eine grafische Abbildung eines jungen Mannes – eine einer *Christusdarstellung* ähnliche Figur⁷⁸ –, die ich zu einer cyanotypierten Stoffarbeit entwickelte. Eine Verbindung zu der oben erwähnten Serie *Vortices* besteht in mehrerer Hinsicht – deren Abbildungen zeigen zumeist Selbstporträts, persönliche Räume wie meine Ateliers oder stilllebenartige Aufnahmen meiner Buch- bzw. Textsammlungen. Die Fotoausdrucke davon werden von mir durch feine Einschnitte in die Abbildung mit einem *Strich-Code* ähnelnden Linien überzogen, die an keine mathematische Formel angelehnt sind, sondern vielmehr einer Art Gefühlsformel Ausdruck verleihen. Hierin sehe ich Überschneidungen formaler und inhaltlicher Natur zu dem Stich eines anonymen Autors von 1671, der ein von feinen Linien durchzogenes Gesicht zeigt, welches zusätzlich mit einem Diagramm aus Strichen und Zahlen versehen ist (Abb. 24 u. 25).

Abgebildet ist ein Antlitz, das nicht nur einen Blickfang darstellt, sondern über seine Muttermale und das zusätzliche Klassifizierungssystem darauf indirekt auf das Schicksal des Menschen schließen lässt.⁷⁹ Das Gesicht und die Positionierung der Male darauf scheint als Matrize zu dem Erklärungsmodell zu dienen. In Leibniz' *Theodizee* werden im „Palast der Schicksale“⁸⁰ Personen ebenfalls nach Zahlen, die sie auf der Stirn tragen, aufgesucht – ein möglicher Verweis darauf, dass sich Leibniz hier von einem 1671 publizierten Traktat über Physiognomie und Gedächtniskunst, in welchem diese Abbildung auftaucht, inspirieren ließ. Interessant scheint mir hierzu auch Bredekamps Hinweis auf indexikalische Verweisrelationen des „Durchgang Zahl – Textzeile – Bild“: der Zahl, die mit dem Bild sowie mit dem dazu erklärenden Text verbunden ist.⁸¹ Darüber hinaus verweist Bredekamp auf Claude Mellans etwas früher geschaffenes Christusbildnis (1649), das lediglich aus einer einzigen Linie besteht. Einerseits entspricht diese Darstellung einer Art Mode dieser Zeit, die die Kunstfertigkeit des Kupferstechers (Künstlers) ausweist, andererseits huldigt Mellan dem Motiv der *Vera Icon* durch die spezielle Form der Übertragung, da Christus als „der Eine und Einzige“ durch nur eine Linie sichtbar wird.⁸²

Hier tun sich einige Verbindungen zu meinen oben erwähnten Arbeiten der *Vortices*-Serie und der UV-Belichtungen auf Stoff auf. Auch mein „Antlitz“ ist, im Sommer verstärkt, durch die Sonne von Muttermalen überzogen – hier schreibt gewissermaßen Sonnenlicht auf die Haut eine Art Information ein. Analog dazu benötigt es, im Besonderen beim Cyanotypie-Belichtungsverfahren, das direkte (UV-)Sonnenlicht, um ein im fotochemischen Prozess entstandenes Abbild auf Stoff (oder auch Papier) in Erscheinung zu bringen. Feine parallel gezogene Einschnitte der Bilder der *Vortices*-Serie

79 Vgl. ebd., S. 113–114.

80 Ebd., S. 113.

81 Vgl. ebd., S. 114.

82 Claude Mellan, „Schweiß Tuch der Heiligen Veronika – Vera Icon“, Werktext, in: Homepage Staatliche Kunstsammlungen Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/542460>, Stand 21.02.2024.

77 Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, Akademie Verlag De Gruyter, 2004.

78 Ebd., Abb. 50, S. 114.

überziehen mittels ihnen eingeschriebener Codes das jeweilige Motiv und gleichzeitig den Bildträger. Dieser Akt des Eingravierens passiert über einen auf die Abbildung reagierenden intuitiven Prozess – es soll keine konkrete Aussage dazu abgelesen werden. Die Zwischenräume erlauben es, auch die Umgebung oder andere meiner Bilder dahinter mitwahrzunehmen (vgl. dazu auch Kapitel 2, *Faltungen*). Was daran noch für mich einen weiteren spannenden zusätzlichen Aspekt darstellt, ist die Veränderung, die diese Bildobjekte begleitet. Einerseits verändern sie sich mit der Zeit durch die Schwerkraft in barock anmutende Formen, die ihren Objektcharakter verstärken. Andererseits sind die Zwischenräume und mit ihnen die Bildinformationen durch die Leichtigkeit des Papiers in ständiger Veränderung begriffen.



Abb. 26: Sabine Jelinek, *Vortices IV* (Ausschnitt), 2017



Abb. 27: Sabine Jelinek, *Vortices II*, 2017

Weitere inspirierende Werke anderer künstlerischen Positionen, die ich in diesem Zusammenhang aufzeigen möchte, sind die in Schwarz-Weiß gehaltenen fotografischen Selbstporträts von Annegret Soltau (Abb. 28). In diesen überzieht die Künstlerin ihr eigenes Gesicht mit einem Netz von feinen Fäden, die wie Schnitte anmuten. Zum Teil stehen diese wie Zeugnisse eines performativen Aktes da, zum anderen fügt sie diese Fäden erst im Nachhinein dem Abzug des fotografischen Porträts hinzu. Aus der in Darmstadt 1975/76 von Soltau durchgeführten Performance *permanente demonstration* gingen erstmalig solche Arbeiten hervor. Während dieser „bezeichnete“ (umschnürte) sie sich selbst und brachte außerdem mehrere Personen miteinander in „Ver-Bindung“. In vielen ihrer Werke geriet ihr Körper zu einer Art Rohmaterial der eigenen Arbeiten und es wurde zu ihrem zentralen Anliegen „[...] körperliche Prozesse in [ihre] Bilder miteinzubeziehen, um Körper und Geist als gleichwertig zu verbinden“⁸³. Eine Verbindung, die sich zu meinen *Vortices* ergibt, ist ein möglicherweise beiden innewohnender angedeuteter *schmerzhafter* Akt der Verletzung der (Haut-) Oberfläche, aber auch der Psyche.

83 „Annegret Soltau“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Annegret_Soltau, Stand 23.02.2024.



Abb. 28: Annegret Soltau, aus der Serie *Selbst*, 1975

Weitere Kunstwerke, die im Kontext einer Verletzung des weiblichen Körpers betrachtet werden können, entstanden zunächst ebenfalls im Rahmen künstlerischer performativer Prozesse. Arbeiten von Verletzungsaktionen durch Ritzung von Künstlerinnen wie zum Beispiel von VALIE EXPORT (*Remote...Remote...*, 1973) oder Marina Abramović, die sich während einer ihrer bekanntesten Aktionen (*Rhythm 0*, 1974) einen kommunistischen Stern mit der Rasierklinge in den Bauch ritzte, existieren heute in Form filmischer oder fotografischer Bilderzeugnisse. Diese Aufzeichnungen besitzen jedoch vielmehr den Status eines Zeugnisses des eigentlichen performativen Aktes als den eines rein autonom konzipierten Kunstwerks. Meine Untersuchung und mein künstlerischer Ansatz konzentrieren sich vielmehr auf einen Akt zweiter Ordnung, nämlich den performativen Akt mit dem Medium Fotografie selbst.

Meine Fotoarbeiten der *Vortices*-Serie legen auch in einem speziellen Punkt eine Analogie zu den Bildverletzungen in Lucio Fontanas *conchetto spaziale* der 1960er-Jahre nahe. In seinem radikalen Konzept stellt Fontana durch Schnitte in der Bildoberfläche dem jeweiligen Bildraum der Malerei einen realen, aber doch *imaginären* Raum mit an die Seite. Ähnlich wie Fontana, der sich damit vielmehr auf eine Tradition des malerischen Bildes und der Illusion des Bildraumes in der Malerei bezieht, stellen meine eingeritzten Abbildungen keinen Bezug zu Gewalt oder verletzter Haut dar. Vielmehr künden die

Bilder eine neue Realität, indem sie die *alte* durchschneiden.⁸⁴

1.8 Fazit

Im Spiegel der historisch verankerten korrekten Wege fotografischer Bildproduktion und klassischer Bildbetrachtung gewährt das erste Kapitel Einblicke in andere Formen einer – intentional oder nicht-intentional – *falschen* fotografischen Bildgewinnung und Interpretation ihrer Rezeption. Diese anderen Formen künstlerischer Praxis im fotografischen Feld zeichneten sich schon seit dem frühen 20. Jahrhundert ab, wurden aber wohl mehr als Randerscheinung und Teil der surrealistischen Bewegung interpretiert. Die schon damals angedeutete Brechung des indexikalischen Charakters fotografisch erzeugter Bilder ist auch heute wieder ein Thema. Allerdings wohl weniger in dem Sinne, wie es Kunze in ihrer Abhandlung über den Gewinn des Kunstcharakters der Fotografie, über ihre Opazität und damit auch ihren Abstraktionsgehalt darlegt. In der zeitgenössischen Kunst hat Wolfgang Tillmans seit 2000 eine Vorreiterrolle eingenommen, um ganz bewusst mit diesem Bruch von Repräsentation und Abstraktion in seinem Werk zu

84 Vgl. Lucio Fontana, „Conchetto spaziale attese, 1960“, Werktext, in: Homepage Museum Morsbroich, <https://www.museum-morsbroich.de/museum/sammlung/highlights/lucio-fontana-conchetto-spaziale-attese/>, Stand 22.02.2024.

agieren. Inzwischen sind Künstler*innen, die im zeitgenössischen Kunstfeld mit Fotografie oder fotografischen Mitteln arbeiten, weniger mit deren indexikalischer Rolle befasst – im Vordergrund steht vielmehr das Changieren zwischen Realitäts- und Metaebene. Ob analog oder digital agiert wird, ist dabei kaum relevant, vielmehr geht es um den Einsatz aller (Kamera-)Techniken, chemischer Substanzen und Materialien oder gar um die Sichtbarmachung der Produktionsbedingungen. Was stört, muss nicht – wie in der Geschichte der Fotografie geschehen – weg, sondern soll bewusst bleiben, denn es verhilft dem Foto sichtbar zu werden und trotzdem oder genau deshalb seiner Rolle als bildvermittelndes Medium gerecht zu werden. Soweit auch mein Credo als Künstlerin, die mit Fotografie arbeitet. Denn auch ich sehe meine Rolle weniger mit den Fragen an die Fotografie als wirklichkeitsabbildendes Medium verbunden, sondern vielmehr mit den Fragen an die Kunst. Über fotografische Fragmente nähere ich mich den visuellen Zwischenräumen an, um dort verborgene Realitäten des *Interspace* offenzulegen. Meine Fotos geraten mitunter zu Objekten, mit denen man körperlich interagieren kann oder die man mit der eigenen Fantasie beleben kann – zwischen den Parallelwelten der Fotos, die sich gegenseitig bedingen, befindet sich *Rauschen*.

K 2.

Faltungen

Im zweiten Untersuchungsfeld *Faltungen* stehen Zwischenräume im Fokus, die sich zwischen Bild und Objekt befinden – Zwischenräume, die einen Teil des Motivs aufgrund des plastischen Bildträgers hinter der sichtbaren Oberfläche verschwinden lassen. Ein mögliches Modell, solche Zwischenräume in der Fotografie zu untersuchen, stellt für mich die Falte dar. In diesem Kapitel werden nicht nur ausgewählte künstlerische Positionen analysiert, die mit Faltungen in Fotografien arbeiten, sondern es wird auch die Frage diskutiert, was die Falte als Denkmodell für visuelle Zwischenräume in der Fotografie, im Speziellen in Bezug auf meine eigene künstlerische Praxis, bedeutet. Im Mittelpunkt steht eine Untersuchung der Eigenschaften des Faltens und Entfaltens von Abbildungen, sei es über deren Materialität oder durch Freilegen der vielen Schichten, die sich unter der Bildoberfläche verbergen.

2.1 Kurze Abhandlung vom Falten und Entfalten fotografischer Bilder

Zu Beginn stehen ausgewählte foto-künstlerische Zugänge, die mit dem Knicken oder Zerknüllen des Mediums – also des Fotopapiers selbst – arbeiten. In Franziska Kunzes Studie *Opake Fotografien*, die bereits im vorigen Kapitel in Bezug auf die Bewusstmachung der fotografischen Materialität eine wichtige Rolle gespielt hat, werden auch einige künstlerische Positionen vorgestellt, in denen Praktiken des Faltens eine Rolle spielen. Ein Beispiel ist Kilian Breier, ein Vertreter der konkreten Fotografie, der in seiner selbstreflexiven Fotografie *Lumino-gramm* (1958/59) zerknittertes Papier belichtete und nach der Entwicklung wieder glättete – die Knicke und Falten auf der Abbildung wirken wie durch eine klassische Kameralinse aufgenommen. Als weiteres Beispiel führt sie Rolf Herter an, der in seiner zweiteiligen Arbeit o.T. (1986) die großformatigen zerknitterten und nur Licht ausgesetzten Fotopapiere falten musste, da sie nicht in seine Farbentwicklungsmaschine passten. Die dabei entstandene grobe Knickfalte und weitere kleinere Knitterspuren schreiben sich zusammen mit der Verfärbung des Lichtes auf den Fotobelichtungen ein. Und schließlich wird noch Gottfried Jäger als wichtiger Protagonist dieser Zeit genannt, in der Werke produziert wurden, die auf die gegenständliche Abbildung zugunsten der freien Bilderfindung verzichteten. Als Beispiel wird seine mehrteilige Fotomaterialserie *Faltblatt-Fotopapierarbeit XXIX* (1999) erwähnt, die aus einmal gefalteten und belichteten, etwa A4 großen, Schwarz-Weiß-Papieren besteht.⁸⁵ Ebenso widmete Wolfgang Tillmans dem Thema Falte in einigen Serien seine Aufmerksamkeit, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise; so zum Beispiel in den Serien *Lighter* (seit 2005) und *paper drop* (seit 2001) oder auch in Stilleben-Fotografien, den beinahe abstrakt skulpturalen Tonwertkompositionen der sogenannten *Faltenwurf*-Serien (seit 1991). Tillmans' Werke der Serie *paper drop* waren 2007 in einer Ausstellung in der auf Fotokunst spezialisierten Galerie

85 Vgl. Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, S. 142, S. 154 und S. 170–172.

Camera Austria zu sehen, die er mit *Faltung* betitelte. Auch Kunze kommentiert diesen Werkkomplex, unter anderem in Hinblick darauf, „was Gegenstand des künstlerischen Interesses ist: das umgeklappte Fotopapier oder aber dessen Abbild?“⁸⁶. Auch hier haben wir es also mit „fotografischer Selbstreflexion“ oder „megaphotografischen“ Bildern zu tun.⁸⁷

Zuletzt noch ein Blick auf zwei künstlerische Positionen der jüngeren Generation, die beide fotografische und medienübergreifende Wege zum Thema Faltungen verfolgen, im Speziellen im Hinblick auf gesellschaftliche und bildpolitische Fragestellungen. In Caroline Heiders *Pelzchen*-Serie von 2009 (Abb. 29) nimmt sie Elfie Semotans Fotografien für den Katalog des Pelzmodehauses Liska als Grundlage. Die Fotografin irritiert mit einem entscheidenden *Kunstkniff*, indem sie die stark vergrößerten Papierabzüge faltet. Auch hier ist ein Bildkörper, in dem Teile verborgen werden, die Folge. Dabei entstehen gleichzeitig Abbildungen, die stark fragmentierte Frauenkörper zeigen, durch welche Heider unseren Blick auf den kulturellen und bildpolitischen Kontext fotografischer Bilder schärft. Olena Newkrytas vielschichtiger Ansatz entfaltet hingegen Bildräume über Foto- und Videoarbeiten, in denen sie Realitäten nicht abbildet, sondern auf die Diskrepanz von An- und Abwesenheit fokussiert. Ähnlich wie Tillmans in seinen frühen Werken tauscht sie zuweilen das Kameraobjektiv gegen einen Scanner, so in der Serie *Carnal Thoughts* (Abb. 30), in der Newkryta mit einem Handscanner jeweils zerknitterte Laken und Decken registriert und in einer Art Collage die Einzelteile wieder zu einem Tableau zusammenmontiert. Dadurch verflacht und abstrahiert sie dreidimensionale Faltenstrukturen, wobei immer der menschliche Körper als Bezugspunkt und Maßstab fungiert. Im Ergebnis werden Bildraum und Bildoberfläche fusioniert und verschmelzen zu einer scheinbaren Einheit.

86 Ebd., S. 197.

87 Vgl. Steffen Siegel, „Das potenzielle photographische Bild“, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel (Hrsg.), *Maßlose Bilder*, S. 95.

2.2 Im Verborgenen der Falte

In einem Interview äußerte sich Wolfgang Tillmans über sein Interesse zu Knicken, Faltungen und Falten, das sich nicht nur in seinen Faltenstilleben, den *paper drop*-Serien oder auch seinen selbstreferenziellen *Lighter*-Skulpturen manifestiert, sondern bereits in seiner dritten Ausstellung *Faltenwürfe* in der Galerie Buchholz 1996 eine gewichtige Rolle spielte.

Der Interviewer Chris Dercon ruft in Erinnerung, dass Gilles Deleuze Leibniz als den Philosophen der Falte betrachtet und die Falte als Verhandlung zwischen dem Expliziten und dem Nicht-Expliziten deutet. Er stellt Tillmans die Frage, ob in Analogie zu Leibniz bei ihm die Falte auch die Repräsentation der abstrakten Idee der Seele sei. Dieses Geheimnis will oder kann von Tillmans jedoch nicht „gestört“ werden; er verbleibt mit seiner Antwort in seinem Konzept der Verhandlung von Zwei- und Dreidimensionalität, da er, wie er sagt, über eine vierte Dimension nie nachdenken könne.⁸⁸

Auch die Fototheoretikerin Ruth Horak stellt in ihrem Textbeitrag im *Lumen Zine #7* zur Ausstellung in der Sternenpassage, ausgehend vom Thema Falte (siehe Kapitel 4), einen Bezug zu Leibniz und Deleuze her: Spricht man über die Falte, kommt man an Leibniz und dem Barock nicht vorbei, um bei Deleuze zu landen.⁸⁹ Dieser schreibt in seinem berühmten, dem Barock und der Falte gewidmeten Werk unter anderem „Alles faltet sich auf seine Art und Weise“⁹⁰ und meint damit Architekturen, Kunst, Farben, Licht, Stoffe, usw. Wenn man den von Ruth Horak zuvor umschriebenen Weg umgekehrt von Deleuze über Leibniz zur Falte nimmt, kommt man unvermindert mit dem *Seele*-Begriff in Berührung. Der Barock wird durch die ins Unendliche gehende Falte definiert⁹¹, was sich in der Wissenschaft und

88 Vgl. „Dies zu verteidigen“, Interview von Chris Dercon mit Wolfgang Tillmans, in: *Monopol*, Nr. 2, 2017, S. 34–41, hier S. 40.

89 Vgl. Ruth Horak, „Alles faltet sich auf seine Weise“, in: *Lumen Zine*, Heft 7, Wien, Schlebrügge.Editor, 2021, S. 2–3, hier S. 2.

90 Gilles Deleuze, *Die Falte*, S. 65.

91 Vgl. ebd., S. 197.



Abb. 29: Caroline Heider, *Girl with Fur*, 2009, aus der Serie *Raffael-Semotan Serie #2*

Abb. 30: Olena Newkryta, *Carnal Thoughts*, 2017

der Kunst dieser Zeit widerspiegelt. Bei Leibniz fungiert die Seele als eine Art geistiger Automat, in dem sich Bilder, die auf sie einwirken, in unendlichen Falten ablegen.⁹² Leibniz nutzt die Falte in seinem Leib-Seele-Modell als Denkfigur, um die Einschreibung von Sinneseindrücken in unser Inneres, unser *imaginäres Museum*, zu beschreiben.

Auch die Falte gibt, gleich wie die Seele, nicht immer alles preis. Diesem Spiel des Zeigens und Verbergens – der Einschreibung oder auch Überschreibung von immer wieder neuen Sinneseindrücken in unser Inneres und der damit verbundenen ständigen Veränderung – gilt mein eigentliches Interesse. Ausgangsmaterial meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Falte und Faltungen waren nicht zuletzt Entwürfe und Skizzen der philosophischen Gedankenexperimente dieser Periode, wie Leibniz' dyadisches 0-1-System. Er verbindet die 0 mit der Dunkelheit, die 1 mit dem Licht, mit *Nichts* und *All*.⁹³ Bis heute sind diese Parameter immer noch die vorrangigen bildgebenden Grundelemente in der Fotografie – von analog bis digital. Die von mir umgesetzten Arbeiten zeichnen sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher materieller, räumlicher und performativer Herangehensweisen im Kontext der Fotografie aus. Ein wesentlicher Aspekt meiner Arbeitsweise ist die Schaffung eines umfassenden Gefühls bei den Rezipient*innen im Hinblick auf die Werke und den Raum. Dies führt dazu, dass sich Werkarrangements – selbst wenn es zum Teil die gleichen Arbeiten beinhaltet – einander nie gleichen.

Hier öffnet sich ein Fenster zu *hyperimages*⁹⁴ und hypertextuellen Strukturen, die durch das Internet verfügbar wurden: Je nach Eingabe neuer, aber auch ähnlicher Parameter werden vielleicht gleiche Bilder für mich aufgerufen, jedoch in einem immer wieder anderen Zusammenhang zueinanderstehend angezeigt.



92 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, „Abhandlung über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Uebels“, 1. Teil, Abs. 52, in: ders., *Die Theodizee*, übers. von J. H. von Kirchmann, Leipzig, Dürr, 1879, S. 97–173.

93 Vgl. Horst Bredekamp, „Kein Geist ohne Körper, kein Körper ohne Geist. Leibniz' begreifendes Sehen und die Sinnlichkeit der Appetition“, in: Martin Grötschel et al. (Hrsg.), *Vision als Aufgabe. Das Leibniz-Universum im 21. Jahrhundert*, Berlin, Akademie der Wissenschaften, 2016, S. 61–79, S. 66–68.

94 Katja Bruns, „Hyperimage“, in: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:hyperimage-9041>, Stand 07.03.2024.

Die Falte als Beschreibung für Zwischenräume, als etwas, das Information speichert, aber nicht jederzeit abrufbar erscheint, ist für meine Auseinandersetzung mit Fotografie in zweierlei Hinsicht interessant: in Bezug auf ihre Materialität und auf ihre Medialität. In unterschiedlichen Werkgruppen wird in meiner künstlerischen Praxis das Spannungsfeld ihrer Zwei- und Dreidimensionalität verhandelt und anhand vom (Falten-)Objekt selbst erprobt.

In meinen seit 2017 entwickelten Werkkomplexen zur Falte steht eine Art Perspektivenwechsel im Fokus: Zu Anfang wurden von mir Belichtungen auf Stoff in einer Art Faltenwurf im Zusammenspiel mit klassischen fotografischen Abbildungen und transparenten Negativen im Bilderkonvolut an der Wand präsentiert. Auch hier wird – mit Verweis auf Steffen Siegels *Metaphotographie* (vgl. Kapitel 1) – ein selbstreflexives Moment des fotografischen Prozesses mitausgestellt. Das Negativ einer Abbildung verweist innerhalb eines Bilderensembles auf sein Pendant – das Positiv (Abb. 31 u. 32). Die Blicke wandern über die Bildpräsentation und verbinden deren einzelne Fragmente zu einem Gesamtnarrativ. In meinen aktuelleren Arbeiten hat sich der Fokus hin zu anderen Stofflichkeiten und neuen Präsentationsformen verschoben. Die belichteten Stoffe sind nun oftmals in kräftige Farben getaucht und werden durch sie begleitende, bildlose Faltenwürfe ergänzt (Abb. 31 u. 33). Diese bilden gewissermaßen eine Erweiterung des Objekts *Fotografie* und der ihm inhärenten und generellen Raumfragen. Wie bei den anderen belichteten Faltenwürfen betrachtet man auch diese in der Erwartung, eine Abbildung darauf vorzufinden. Stattdessen wird man auf die für Fotografien ungewöhnliche, weiche Stofflichkeit der Bildträger verwiesen. Was projizieren die Betrachter*innen in diese Stoffwölbungen? Sie evokieren das Hell und Dunkel der Fotografie, das Spiel von Licht und Schatten, von klaren Formen versus dem Obskuren im Verborgenen, all das, was sich im Gegenüber (zu den benachbarten) belichteten Stoffen zeigt. Insofern sind diese Stoffkörper vielmehr ein Spiegel der Seele als ein bildgebendes Medium.



Abb. 31: Sabine Jelinek, *Le Pli (portrait v.h.w.)*, Installationsansicht in der Ausstellung *Im Schwarm der Objekte*, Galerie Cité internationale des arts, Paris, 2018

Abb. 32: Sabine Jelinek, Abbildung eines Negativs zur Ausstellung *Im Schwarm der Objekte*, Galerie Cité internationale des arts, Paris, 2018

Abb. 33: Sabine Jelinek, *Open Studio*, Ausstellungsansicht, Cité internationale des arts, Paris, 2018



Abb. 34: Wolfgang Tillmans, *paper drop*, 2001

Abb. 35: Sabine Jelinek, *Le Pli*, Rauminstallation, Foto Wien, 2019

Abb. 36: Sabine Jelinek, *The Hive*, 2019

Neben Arbeiten anderer Künstler*innen, darunter Johanna Diehl, Tamara Grcic oder Inka & Niclas⁹⁵, stellen für mich Wolfgang Tillmans' bereits eingangs in diesem Kapitel angeführte Werke zur Falte einen wichtigen Referenzpunkt dar. Während sich in der *Lighter*-Serie von Plexi-glaskörpern umhüllte und geknickte farbige Fotopapiere falten, fungiert in der Serie der

95 Inka (1985, Finnland) und Niclas (1984, Schweden) Lindergård arbeiten seit 2007 zusammen und leben in Stockholm, Schweden. Sie sind als Künstlerduo als „Inka & Niclas“ bekannt.

paper drops „das (Foto-)Papier als Hülle, als ein Farbe einschließendes Trägermedium“ (Abb. 37 u. 34).⁹⁶ Tillmans begreift auch seine stillebenartigen *Faltenwurf*-Bilder nicht als rein erzählerisch, sondern als abstrakt oder skulptural. In diesem Zusammenhang beschreibt er die Fotografie wiederholt als Objekt im Raum und nicht als Abbildung, sondern vielmehr als Bild.⁹⁷ Dabei bleibt Tillmans aber doch mehr dem Fotopapier und der (Wand-)Fläche verbunden.

Meine eigenen Fotoarbeiten auf lichtempfindlichen Stoffen werden als Faltenwurf installativ präsentiert, zuletzt im Raum von der Decke hängend. Sie haben sich von einer eher statischen Präsentation an der Wand befreit und baumeln sprichwörtlich wie die Seele von der Decke. Die Hängung der Fotoobjekte mittels leuchtendfarbiger Schnüre vermittelt und verstärkt die Flexibilität der Werke selbst sowie den Zugang zu ihrer Betrachtung. Hier stehen die Stoffobjekte der *Falten*-Serien in Kontrast zu jenen von Inka & Niclas' *Liquify*-Serie (Abb. 39 u. 40). Sie verhalten sich ähnlich im Sinne des Spiels, Bildinhalte im Verborgenen zu belassen. Jedoch sind deren Faltenwürfe durch die Art der Verarbeitung wie ein *freeze frame* – sie verbleiben starr in ihre Form gegossen. Bei meiner Art der Präsentation, der räumlichen Hängung von Fotoarbeiten, kommt noch der performative Aspekt der Begehbarkeit hinzu. Es ergeben sich nicht nur assoziativ zusammenhängende Erzählungen – wie bei Tillmans' installativen Foto-Ensembles –, es entstehen auch immer wieder neue Konstellationen innerhalb einer Werkpräsentation, je nachdem, aus welcher Perspektive die Objekte betrachtet werden, da man sich *in* und *mit* der Arbeit bewegt. Die Leichtigkeit meiner Stoffarbeiten bedingt, dass sie beim Vorbeigehen in Bewegung geraten und dadurch eine animierende Wirkung entfalten. Sie laden dazu ein, sie zu berühren, um sie genauer zu betrachten.

96 „Tillmans Wolfgang. Faltung“, Ausstellungstext, in: Homepage Camera Austria, <https://camera-austria.at/ausstellungen/wolfgang-tillmans-faltung>, Stand 06.03.2024.

97 Vgl. „Wolfgang Tillmans. Auszüge aus Interviews, Vorträgen und Notizen“, in: *Wolfgang Tillmans. Abstract Pictures*, S. 27–29, hier S. 27.



Abb. 37: Wolfgang Tillmans, *Lighter V*, 2006

Abb. 38: Sabine Jelinek, *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Ausstellungsansicht, Galerie splace Linz, 2022

Abb. 39: Inka & Niclas, *Liquify V*, 2020

Abb. 40: Inka & Niclas, *Luminous Matter*, Ausstellungsansicht, Dorothee Nilsson Gallery, Berlin, 2021

Abb. 41: Inka & Niclas, *Sunset Photography VIII*, 2023

2.3 Blick-Distanz und Schaulust

Das fotografische Œuvre von Inka & Niclas ist maßgeblich durch die Reflexion der Vorstellung der „perfekten Aufnahme“ geprägt. Mit diversen Eingriffen versuchen sie, diese Idee zu manipulieren, etwa in ihrer umfangreichen Serie *Family Portraits*, die im Sommer 2022 in einer Präsentation in der Sternenpassage im MuseumsQuartier Wien zu sehen waren. Unter anderem wirken sie speziell in dieser Serie auf spielerische Art klassische Eigenschaften des Fotomaterials, wie zum Beispiel *abzubilden*, entgegen. Oder sie verbergen ihre „perfekten Bilder“ hinter „eingefrorenen“ Faltungen, wie zuletzt in der Serie *Sunset Photography* (Abb. 41) in der Ausstellung *Extensions* (Dorothee Nilsson Gallery Berlin, 2023/24). Das Begehren, sich durch das bildliche Verewigen vor einem Sonnenuntergang am Meer mit der Natur nachhaltig zu verbinden, wird in *Family Portraits* ad absurdum geführt, da sich die Familienaufstellung – die Künstler*innen mit ihren eigenen Kindern – aufgrund der stark lichtreflektierenden Kleidung komplett ausblendet. Sie nutzen die Mittel der Fotografie, zum Beispiel hier einen sehr lichtstarken Blitz, um durch zu viel Licht die Bildinformation auszulöschen. Ihnen geht es weniger darum, die Rezipient*innen ihrer Bilder auf das Medium, auf die Oberfläche selbst zurückzuwerfen. Vielmehr spielen sie in den Serien mit den Sehgewohnheiten und Erfahrungen der Bildbetrachter*innen, die Realität durch Apparaturen hindurch wahrzunehmen. In ihrer *Vista Point*-Serie wird der Ausblick auf eine begehrte Landschaft ausgerechnet durch das Geldstück verdeckt, welches man benötigt, um durch ein Münz-Fernrohr weit in diese zu blicken. In anderen Serien gerät ihr Werk vermehrt in den Sog des Fetischcharakters der Fotografie, wie zuletzt mit *Sunset Photography*. Die glasartigen, schleimig wirkenden Falten dieser fotografischen Skulpturen verbergen und verschleiern Teile der abgebildeten Landschaften und Sonnenuntergänge, die wie in einem Zustand der Nässe erstarrt sind. Den Betrachter*innen fällt es jedoch leicht – so Inka & Niclas – die Lücken zu füllen, denn solche Bilder sind von uns allen schon oft gesehen, produziert und geteilt worden.



Abb. 42: Inka & Niclas, *Extensions XIV*, 2023

Abb. 43: Sabine Jelinek, aus der Serie *Vortices*, seit 2017

Abb. 44: Sabine Jelinek, aus der Serie *Vortices*, seit 2017

Ich beobachte die Werke des finnisch-schwedischen Künstlerduos seit meiner ersten Entdeckung auf der Paris Photo 2016, mit ihren damals noch etwas anders ausgerichteten Arbeiten zu *The Belt of the Venus and the Shadow of the Earth* (2012–13). Einige gemeinsame formale Interessen zeigen sich heute in manchen ihrer und meiner Werkzyklen, die sich allerdings ohne Kenntnis dieser Arbeiten, gewissermaßen parallel, entwickelt haben. Denn auch Inka & Niclas

hatten in Werkpräsentationen (*Luminous Matter*, 2021) Fotografien in Falten an der Wand präsentiert – ähnlich wie es in meiner Installation *Die Falte* in einer Ausstellung im Salzamt in Linz 2017 (Abb. 50) bereits der Fall war. Auf deren plastifizierten, steifen Faltenwürfen waren Bilder ihrer Landschaftsserien abgebildet, wogegen meine Faltenwürfe auf weich fallendem Stoff über Cyanotypie-Transferprozess übertragene abstrahierte Fotos oder Zeichnungen zeigten, die sich an die Theorien zur Falte anlehnten. Ganz aktuell waren in Inka & Niclas' Berliner Ausstellung *Extensions* unter anderem auf Haar gedruckte Abbildungen zu sehen.

In meinem bereits beschriebenen Werkkomplex *Vortices* (seit 2017) (Abb. 26, 27, 43 u. 44) zeigen sich formale Ähnlichkeiten zu den *Extensions* (Abb. 42), da beide Serien Abbildungen aufweisen, die sich durch eine Struktur feiner Linien erklären lassen. Meine Serie besteht hauptsächlich aus fotografischen Selbstporträts, die ich durch einen Prozess der Aneignung mittels körperlicher Einschreibung bestimmter biografischer Momente mit einem Code versee. Dieser Code, der sich in den feinen Linien manifestiert, dient nicht nur als visuelles Element, sondern trägt auch die emotionale und narrative Tiefe meiner persönlichen Erfahrungen. Trotz ihrer formalen Leichtigkeit, die es ermöglicht, dass sie durch einen sanften Luftzug in Bewegung geraten, stehen sie in gewissem Kontrast zur Ritzung der Motive, welche eine introspektive und oft schmerzhaft Dimension des menschlichen Seins reflektieren. In Inka & Niclas' Serie *Extensions* liegt der Fokus auf der Idee des Haarfetischs, welcher, ähnlich wie ein Foto unserer Abenteuer an den dargestellten Orten, als eine Art „Identitätsverlängerung“⁹⁸ betrachtet werden kann. Durch die Inszenierung von Haaren als zentrales Motiv wird nicht nur eine ästhetische Schönheit vermittelt, sondern es entsteht auch eine Verbindung zu persönlichen und kulturellen Identitäten sowie zu Erinnerungen und Sehnsüchten. Diese Erweiterung des Selbst durch

98 Inka & Niclas, „Extensions“, Werktext, in: Homepage Dorothee Nilsson Gallery, <https://dorotheenilsson.com/inka-niclas/>, Stand 24.03.2024.

äußere Symbole und Artefakte spiegelt die menschliche Suche nach Identität und Zugehörigkeit wider und öffnet einen Raum für Reflexion über die Komplexität des individuellen und kollektiven Selbst.

Die Falte besitzt eine gewisse erotische Eigenschaft des Verdeckens, auch in Bezug auf das Verbergen der Abbildung, was durch ihre Stofflichkeit noch verstärkt zum Tragen kommt. Eine damit in Verbindung stehende Assoziation ist die der Heimlichkeit oder des (zu Hause) Beschütztseins in der Kindheit. In dem Buch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* richtet Walter Benjamin seine Aufmerksamkeit unter anderem auf *Verstecke* der elterlichen Wohnung und beschreibt, wie er sich in kindlich erregter, körperlicher Erfahrung in den Falten der Gardine als Gespenst einschrieb und mit dem Stoff des schweren Türvorhangs („der Portiere“) verschmolz.⁹⁹ Die Kulturtheoretikerin und Künstlerin Mieke Bal greift beim gemeinsamen „visuellen Denken“ mit Jeroen Lutters die Erotik und Lust auf, die in Faltungen, zum Beispiel im Gemälde *Amor als Sieger* (1602) des Barockmalers Michelangelo Caravaggio, zu finden sind. Caravaggio gilt als einer der ersten Maler, dessen Lichtsetzung in den Gemälden mit einem modernen ausgeleuchteten, oder auch geblitzten, fotografischen Bildsetting verglichen werden kann. Zu seinen Faltungen in dem Gemälde meint Bal:

„Das ist natürlich sehr barock. Eine klassisch barocke Draperie, über die Deleuze schreibt. Die Falte. Daran erkennt man: Der Faltenwurf ist wie ein Theaterprogramm und seine Falte. Das Geheimnis der Falte ist, dass es keine lineare Perspektive gibt. Die Perspektive geht rein und raus. Nun, woran erinnert Sie das? Man geht rein und raus und kommt *verändert* wieder raus. Das ist die Idee der Falte.“¹⁰⁰

99 Vgl. Walter Benjamin, „Verstecke“, in: ders., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2020, S. 61.

100 Jeroen Lutters (Hrsg.), *The Trade of the Teacher. Visual Thinking with Mieke Bal*, Amsterdam, Valiz, 2018, S. 122 (Übersetzung S. J.).



Abb. 45: Gaëtan Gatian de Clérambault, Fotografische Gewandstudien aus Marokko, 1917–20

Abb. 46: Gaëtan Gatian de Clérambault, Fotografische Gewandstudien aus Marokko, 1917–20

Eine weitere Variante von erotischer Verbindung zu Stoffen und Faltungen findet sich bei Gaëtan Gatian de Clérambault, einem Psychiater, der unter anderem auch Lehrer von Jacques Lacan war. Die eine Seite betrifft schriftliche Aufzeichnungen von Untersuchungen junger Patientinnen, in denen er eine speziell ausgerichtete Form des Stofffetischismus analysierend festhielt. Ihre sexuelle Obsession, meistens für Seide, manchmal auch zu Samtstoffen, wurde zumeist über den Tastsinn und den Blick ausgelöst. Die andere Seite war Clérambaults eigene Faszination für Stoffdrapierungen und Faltungen, speziell von marokkanischen Gewändern, die er während eines Marokkoaufenthaltes

aufgrund einer Kriegsverletzung entdeckte. In dieser Zeit, so wird spekuliert, entstanden tausende fotografische Abbildungen, von denen heute kaum mehr als hundert erhalten geblieben sind. Die Kenntnisse, die er sich über die kunstfertigen Drapierungen der Gewänder und bestimmter Formen von Knoten während seines Aufenthaltes aneignete, konnte er in Vorlesungen an der Pariser École des Beaux-Arts in Kursen zu Draperie, der Kunst, Falten und Faltenwürfe zu zeichnen, weitergeben. Allerdings nutzte er zu Demonstrationszwecken kaum die fotografischen Abbildungen, sondern arbeitete mit stilisierten Holz- oder Wachsfiguren. Clérambault verhält sich bei der fotografischen Arbeit wie ein Ethnograf und bleibt ganz auf Distanz, um die mit Stoffen drapierten Modelle, zumeist weibliche, aber auch männliche Tänzer oder Kinder, in der frontalen Ganzkörperansicht festzuhalten, wobei Gesicht und Augen immer von den Stoffen umhüllt und damit gänzlich im Verborgenen bleiben (Abb. 45 u. 46). Die Fotografien vermitteln seine Faszination von den Körpern und Bewegungen, die sich unter diesen Faltungen abzeichnen. Die Resultate sind „mit einem eigenen Leben beseelte Stoffe“¹⁰¹, die wie ein „Textilalphabet der Leidenschaften“ organisiert sind.¹⁰²

Meine kleinformatig gehaltene Fotoarbeit *Étant donnés* (after Duchamp) von 2022 (Abb. 47) evoziert durch seine Titelgebung ebenfalls das Thema Lust, nämlich die *Schau-lust*. Diese wird unter anderem auch mit dem gleichnamigen Werk Marcel Duchamps in Verbindung gebracht, welches nur durch ein kleines Guckloch den Blick auf eine surreale Szenerie freigibt und somit eine aktive und neugierige Betrachtungshaltung herausfordert, die stark von skopischen Begierden geprägt ist.¹⁰³ In diesem Zusammenhang ist die Studie *Die Lust am Sehen Marcel Duchamps, 'Étant donnés': zwischen der*

101 Serge Tisseron, „Der Ethnofotograf“, in: *TUMULT. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft „Clérambault“*, Frank Böckelmann et al. (Hrsg.), München, Boer Verlag, 1988, S. 60.

102 Ebd., S. 61.

103 Marcel Duchamp, „Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage ...“, Werktext, in: Homepage Philadelphia Museum of Art, <https://www.philamuseum.org/collection/object/65633>, Stand 03.06.2024.

*Skopisierung des Begehrens und der Feminisierung des Bildraumes*¹⁰⁴ zu erwähnen. Sie untersucht die Art und Weise, wie Duchamps Werk Betrachter*innen in eine voyeuristische Position versetzen und bezieht sich dabei auf Linda Hentschels Studie zu Techniken des Sehens und von Geschlechterkonstruktionen¹⁰⁵. In *Pornotopische Techniken des Betrachtens* analysiert Hentschel optische Apparate und deren Beziehungsmuster, die eine aktive Erziehung einer Sexualisierung des Sehens in der westlich dominierten Bildtradition bedingten und zur Folge hatten, dass der männliche Betrachter dem Bild-Raum gegenüber positioniert wird wie gegenüber dem anderen Geschlecht.¹⁰⁶

Beim Betrachten meiner erwähnten Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 47) zeigt sich eine Nähe zu den beschriebenen voyeuristischen Betrachtungsweisen. Auch stellt sich die Frage nach der Körperlichkeit im Bild: Woraus besteht dieses Objekt? Es weckt kurz den Anschein eines leblosen Körpers – oder ist es auch Stein? Man fragt sich auch nach der tatsächlichen Dimension des abgebildeten Objektes, ebenso bleiben die Gründe für die Knicke, Faltungen und prägenden Abdrücke unklar. Entspringt diese Form vielleicht sogar einem gewaltsamen Akt? Nach Rosalind Krauss ist Fotografie durch einen metaphorischen „Akt der Passage zwischen zwei Körpern im selben Raum“¹⁰⁷ geprägt, der in meiner Arbeit physisch greifbar wird. Damit ist auch der Akt gemeint, der die Grenzen zwischen den Betrachter*innen und dem Kunstwerk aufhebt und eine physische und psychische Interaktion erzwingt. Die Verbindung zu Duchamps berühmtem Werk – jenem Teil, den man beim Blick durch das

104 Sotirios Bachtsetzis, „Die Lust am Sehen Marcel Duchamps ‚Étant donnés‘“, in: [toutfait.com](https://www.toutfait.com). The Marcel Duchamp Studies Online Journal, <https://www.toutfait.com/die-lust-am-sehenmarcel-duchamps-aestatant-donnasaeoe-zwischen-der-skopisierung-des-begehrens-und-der-feminisierung-des-bildraumes/>, Stand 03.06.2024.

105 Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, „Studien zur visuellen Kultur“, Bd. 2, Marburg, Jonas Verlag, 2001.

106 Vgl. ebd., S. 28–30.

107 Vgl. Rosalind Krauss, „Nadar nachspüren“, in: dies., *Das Photographische*, S. 21–39, hier S. 25.

Guckloch sieht – war von Anfang an gegeben. Alles andere ergab sich erst im Zuge der Recherche danach, unterstützt durch Krauss' Hervorhebung von Duchamps Interesse an Fotografie und dem mit ihr verknüpften voyeuristischen Charakterzug.

Auch meine Fotoserie *Le Pli* (portrait v.h.w.) (Abb. 31 u. 51) trägt latente Erotik in sich, jedoch wird im Unterschied zu *Étant donnés* (after Duchamp) über die Titelgebung bereits eine körperliche Dimension vermittelt. Das Auge der Betrachter*innen wandert fragend über die schwarz-weiß wirkende, dann doch sanft eingefärbte Faltenlandschaft, auf der Suche nach der ihr innewohnenden Erzählung: Ist es eine Vogelperspektive, die uns Schneehügel vorführt, was verbirgt sich noch in den Stoffwindungen und wo sind die Körper, die sie formten? Als Unterscheidung zu Inka & Niclas' plastifizierten Gebilden, die über ihre schleimig-glänzend wirkenden Bildoberflächen erotische Momente suggerieren – ein Hauch Fetisch schwingt auch hier mit – zeigt sich in meinen Foto-Arbeiten eine meinen Werken inhärente Natürlichkeit. Ganz ohne Zwanghaftigkeit und große formale Spielereien auskommend, wird der Blick der Betrachter*innen auf vermeintlich aufgespürte oder inszenierte Objekte geleitet.

So auch in der Fotografie *Séchoir à linge, piège* (Wäscheständerfalle, 2018) (Abb. 48), die sich in spielerischer Weise an eines von Duchamps Konzepten, das des Readymade wie zum Beispiel den *Flaschentrockner* (1914), anlehnt. Sie entstand während eines längeren Paris-Aufenthaltes 2018 neben anderen Arbeiten über die Falte und Faltungen. Als eine Weiterentwicklung dieser Fotoarbeit erarbeitete ich 2023 ein malerisch anmutendes Pendant dazu (Abb. 49), welches ein durch Fototransfer übertragenes Negativ des Objektes zeigt und auf der letzten Parallel Vienna (2023) als Teil meiner Rauminstallation *Minor Places in Nature* zu sehen war. Anhand dieser Arbeit wird noch einmal mehr das Spiel und unsere *Lust am Sehen* entfacht – am Betrachten von Dingen, die scheinbar nicht funktionieren und deren vordergründlichen Zweck wir nicht zuordnen können.

Die „Wäscheständerfalle“ schnappt zu und der Ständer schwebt scheinbar im Raum. Durch die malerische Anmutung dieser über Fototransfer entstandenen Abbildung wird bei den Rezipient*innen noch zusätzlich dessen Authentizität hinterfragt, denn Fotografie kann im Gegensatz zur Malerei, so die landläufige Meinung, Bilder nicht *erfinden*.



Abb. 47: Sabine Jelinek, *Étant donnés (after Duchamp)*, 2022

Abb. 48: Sabine Jelinek, *Séchoir à linge, piège*, 2018

Abb. 49: Sabine Jelinek, *Minor Places in Nature*, Installationsansicht, Parallel Vienna, 2023

2.4 Körper in Falten, gefaltete Körper

Die 2018 entwickelte Serie *Le Pli (portrait v.h.w.)* (Abb. 23 u. 51) sehe ich als Weiterentwicklung von Werken der Installation *Die Falte* (2017) im Salzamt in Linz im Jahr davor (Abb. 50). Dort waren Fotografien von losen abgelegten Stoffen oder auch Kleidungsstücken zu sehen. Sie lagen dem Konzept zugrunde, einen Moment barocker, weicher Formen, die für den menschlichen Körper stehen, in Kontrast zur harten und starren Architektur zu stellen. Ob sie so vorgefunden oder extra für das Foto drapiert wurden, wird offengehalten. Eine meiner Fotografien zeigt eine Situation des Barcelona-Pavillons von Mies van der Rohe samt der Plastik *Morgen* (1925)¹⁰⁸ des deutschen Bildhauers und Zeichners Georg Kolbe und ihrer ausufernden abwehrenden Geste in Richtung der modernen Architektur. Auch hier interessierte mich besonders der Bezug des menschlichen Körpers zum Raum. Auf der gleichen Wand waren in einem assoziativen Bilderarrangement in Kontrast dazu Stoffdrapierungen installiert sowie deren Negativausdrucke auf Transparentpapier. Sie zeigten Zeichnungen und fotografische Bilder zum Konzept der Falte im Barock. Auf einer der Stoffarbeiten ist das Ursprungsmotiv *Der blinde Fleck liegt in der Falte* belichtet. Es ist eine Art Gedankenskizze zu ersten Überlegungen zum Konzept der räumlichen Präsentation von gefalteten Abbildungen (Abb. 21, 22, 50 u. 57).



¹⁰⁸ Vgl. Ursel Berger und Thomas Pavel (Hrsg.), *Barcelona Pavillon. Mies van der Rohe und Kolbe. Architektur und Plastik*, Jovis Verlag, Berlin, 2006.



Abb. 50: Sabine Jelinek, *Die Falte*, Ausstellungsansicht Druckgrafik, die Druckgraphik, Salzamt Linz, 2017

Abb. 51: Sabine Jelinek, *Le Pli (portrait v.h.w. #1)*, 2018

Die Fotoserie zu *Le Pli (portrait v.h.w.)* entstand über einen längeren Zeitraum, die abgebildeten Faltungen und Formen erzählen von der Abwesenheit der Körper, die diese geschaffen haben. Die Ausschnitthaftigkeit einiger Aufnahmen der Serie gibt zunächst keine genauen Informationen zur Dimension, Verortung oder den Geschehnissen der Aufnahmeorte preis (Abb. 51). Der insgesamt sparsame Einsatz von Farben in einem schwarz-weiß wirkenden Setting verstärkt ebenfalls die abstrakte Wirkung der Abbildung und das Spiel von Form, Raum und Zeit. Die Bilder evozieren eine gewisse Sehnsucht, den Abdruck auf den Abbildungen körperlich nachzuvollziehen. Die obskure Farbgebung vermittelt zusätzlich eine gewisse erotische Komponente und auch Duchamps Konzept des *Infra-mince* schwingt hier mit – der Abdruck, den Körper hier hinterlassen haben, gibt uns das Gefühl, sie noch zu sehen oder zu spüren. Als schöne Analogie zu Stofflichem und (Körper-) Abdrücken aus der Kunstgeschichte findet sich in Georges Didi-Hubermans *Ähnlichkeit und Berührung*¹⁰⁹ auch ein Bezug zu Duchamps *Infra-mince*. In seiner Abhandlung untersucht Didi-Huberman generell die Konzepte von Ähnlichkeit und Berührung anhand verschiedener historischer und moderner Kunstwerke, mit besonderem

¹⁰⁹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung*, siehe insbesondere den Abschnitt „Dialektische Formen: Der Abdruck als Differenz“, S. 166–189.

Fokus auf den Abdruck als Medium. Didi-Huberman analysiert, wie Abdrücke eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen und betont ihre Rolle in der Vermittlung von Geschichte und Erinnerung. Im Kontext von Marcel Duchamp befasst er sich mit dem Begriff des *Infra-mince* (*Infra-Geringen*), den Duchamp verwendet, um subtile, kaum wahrnehmbare Unterschiede und Übergänge zu beschreiben. Duchamps sehr spezifisch ausgearbeitetes Konzept thematisiert die feinen, oft unsichtbaren Differenzen, die dennoch von großer Bedeutung für das Verständnis von Kunst und Wahrnehmung sind. Didi-Huberman interpretiert dieses Konzept als eine Möglichkeit, die Tiefe und Komplexität von Berührung und Ähnlichkeit zu erfassen, und zeigt, wie Duchamps Werke die Grenzen zwischen Materialität und Immaterialität, Sichtbarem und Unsichtbarem ausloten. Unter anderem nennt er als Beispiel „die Wärme eines Sitzes (von dem gerade jemand aufgestanden ist)“ oder den „Unterschied zwischen den Luftvolumen, die von einem sauberen (gebügelt und zusammengefalteten) Hemd und dem gleichen Hemd, wenn es schmutzig ist, verdrängt werden“.¹¹⁰

Didi-Huberman betont die Rolle des Abdrucks als Vermittler von Geschichte und Erinnerung, ähnlich wie die Fotografie als Medium fungiert, das Vergangenes festhält und sichtbar macht – wie es in meiner Serie der *portraits* auch geschieht. Beide Medien erfassen die feinen Unterschiede und Details, die möglicherweise in den visuellen Zwischenräumen unsichtbar bleiben, und ermöglichen so eine tiefere Verbindung zwischen Betrachter*innen und Objekt.

Zunächst ist, so Rosalind Krauss, jede Fotografie „das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird“¹¹¹. In Bezug auf Nadars fotografische Praxis definiert sie als zentralen Sachverhalt innerhalb des fotografischen Verfahrens, dass es „das des

Eindrucks, der Aufzeichnung, der Spur ist“¹¹². Meine zuvor beschriebene Fotoserie, wie auch die folgenden von Grcic und De Belle verhandeln dieses indexikalische Wesen der Fotografie mit ihrer Bedingung einer Spur im doppelten Sinn – indem sie diese motivisch abbilden.



Abb. 52: Tamara Grcic, *Falten N.Y.C.*, 1997

Abb. 53: Tamara Grcic, *Falten N.Y.C.*, 1997

Abb. 54: Louis De Belle, *Carthographies*, 2021

112 Rosalind Krauss, „Nadar nachspüren“, in: dies., *Das Photographische*, S. 21–39, hier S. 25.

Die beiden anderen fotografischen Serien über das Begreifen von Körperarchitekturen sowie von Körpern in (sozialen) Architekturen sind über eine größere Zeitspanne getrennt voneinander entstanden. Licht und Schatten, Materialien und Farben erzeugen in der Werkserie *Falten N.Y.C.* (1997) von Tamara Grcic (Abb. 52–53) eine überraschend malerische Plastizität und unterstreichen ihr Interesse an der Wirkung von Oberflächen: Kleidung dient als Schicht, hinter der Körper spürbar sind und auf der sich Darunterliegendes ablesen lässt. Durch kleine Falten, Fusseln oder ein Haar sollen die Fotografien von den Betrachter*innen im Sinne eines körperlichen Erfassens „begriffen“ werden.¹¹³

Eine ganz ähnlich angelegte Arbeit fand ich in der Publikation *Carthographies* (2021) (Abb. 54 u. 55) des Mailänder Fotografen Louis De Belle. Seine im Gegensatz zu Grcics Serie alle im Hochformat angeschnittenen Falten-Körper sind ebenfalls in den Straßen von New York fotografiert. Sie ähneln äußerlich jenen von Grcic, ohne sich jedoch auf diese zu beziehen. Falten, Schweißflecken oder Schmutz auf verschiedenen Kleidungsstücken werden bei De Belle zu Abdrücken des täglichen Lebens von unterschiedlichen Menschen der Stadt – sie bilden Kartografien der Reisen eines jeden ab. Grcic geht es in ihrer Umsetzung von Falten weniger um eine soziale Komponente als um die Sehnsucht nach Nähe und Berührung in der Anonymität der Straßen einer Großstadt. Durch den starken Close-up-Ausschnitt, den sie wählt, geraten die Bilder zu kleinen farbigen Objekten und das uns Bekannte in diesen Körpern zur Abstraktion. Sie schafft jedoch durch die extreme Nähe zu ihnen, die wie Berührungen sind, etwas Nachvollziehbares, Sinnliches, mit dem die Betrachter*innen in Beziehung treten können.

Die meinen Werken der Serie *Vortices* zugefügten Einschnitte ermöglichen ebenso unmittelbare Emotionen bei Rezipient*innen.



Abb. 55: Louis De Belle, Bilder der Serie aus der Publikation *Carthographies*, 2021

110 Ebd., S. 175.

111 Rosalind Krauss, „Anmerkungen zum Index: Teil I“, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002, S. 140–157, hier S. 149.

113 Vgl. Tamara Grcic, „Falten, N.Y.C., 1997“, Werktext, in: Städel Museum. Digitale Sammlung, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/falten-nyc>, Stand 24.03.2024.

Sie eröffnen aber auch zusätzlich Räume und dadurch flexiblere Zugänge beim In-Beziehung-Treten mit einem an sich eher flachen, statischen Medium. Das Material und mit ihm die Abbildungen darauf verformen sich faltenartig, wodurch die indexikalische Verbindung mehrfach aufgebrochen und die Fotografie zum räumlichen Objekt wird. Es entstehen feine physische Zwischenräume, die die Betrachter*innen mit eigenen Vorstellungen füllen können. Die Räume innerhalb der Bilder sind dabei genauso relevant wie die Objekte, die diese begrenzen. Außen und Innen gehen eine Fusion ein.

Die *Vortices* werden zu selbstständigen Körpern, die eine eigene Art von Energie in sich tragen. Der Ursprung des Titels liegt in meiner Auseinandersetzung mit der Philosophie der Barockzeit und ihren unterschiedlichen Auslegungen zur Beschaffenheit der Kräfte im Weltraum und des Universums begründet. So hatte René Descartes in seinen *Prinzipien der Philosophie* (1644)¹¹⁴ zur Erklärung seiner Raumtheorie, nach welcher Raum mit Materie gefüllt ist, ein *Wirbelmodell* entwickelt. Es besagt, dass Teile der Materie wie Fixsterne und Planeten gewissermaßen über wirbelartige Energiefelder oder auch Wirbel aus flüssiger Himmelsmaterie im Gleichgewicht gehalten werden. Ein solches sehr spezielles Modell – mit einem Kometendurchgang¹¹⁵ – ist als von mir leicht adaptiertes Diagramm an der Decke der Sternpassage im Wiener Museumsquartier zu sehen (Kapitel 4) (Abb. 117, 150 u. 151).

Descartes' abstrakte Idee von Energien oder Kraftfeldern, die stets in Bewegung und voneinander abhängig sind, und die formale

Ähnlichkeit der auf seine Theorie zurückgehenden Diagramme zu den wellenförmigen Verformungen und Wölbungen meiner *Vortices*-Bilder gaben der Serie den Namen. Diese Bildobjekte reagieren auch im Sinne der von Descartes behandelten Kräfte des Universums, nämlich jener der Schwerkraft, indem sie sich durch diese verändern. Sie wölben sich aus und verformen sich zu barock anmutenden Gebilden. Eine von außen einwirkende Energie – sei es eine Besucherin oder ein Besucher – führt zu einer Veränderung der Wirbelform. Die Wirbel verbleiben zunächst in dieser Form, bis eine weitere Kraft von außen einwirkt. Dieses Verhalten spiegelt die Dynamik in Descartes' Modell wider, in dem die Gravitation als eine kontinuierlich wirkende Kraft beschrieben wird, die die Form und die Bewegung der Wirbel im Raum verändert. Sowohl in den künstlerischen Arbeiten von *Vortices* als auch in Descartes' Skizzen zeigt sich, wie äußere Kräfte die Struktur und Dynamik der Wirbel beeinflussen und formen.

Weiters lässt sich eine Analogie zwischen dem Wirbelmodell von Descartes und den Faltungen in der Barockzeit herstellen. In der barocken Kunst und Architektur sind Faltungen ein zentrales gestalterisches Element, das Bewegung, Dynamik und die Reaktion auf äußere Kräfte symbolisiert. Ähnlich wie die Wirbelstrukturen bei Descartes durch verschiedene Kräfte geformt und verändert werden, so werden auch die barocken Faltungen durch imaginäre Kräfte und Bewegungen beeinflusst, die die Materie in komplexe dynamische Formen verwandeln. Die auf die Abbildungen der *Vortices* wirkenden Kräfte verdeutlichen somit die enge Verbindung zwischen den physikalischen Konzepten Descartes' und meinen visuellen Darstellungen in der zeitgenössischen Kunst.

2.5 Raumkonzept Falte

Im folgenden Kapitelabschnitt wird die Rolle der visuellen Zwischenräume anhand von Falten oder Faltungen als Objekt und Träger von Bildern sowie als Gegenstand von Abbildungen untersucht.

Abbildungsformen ist, was sie projizieren, ob sie euklidisch oder topologisch sind und insbesondere wie die Struktur der jeweiligen Gefüge von Bildfeldern aussieht. Nicht nur das Darstellungsvermögen der Werke, sondern auch Beziehungen, die sie zu den Betrachter*innen herstellen, interessiert bei deren kunstgeschichtlicher Beobachtung. Im Fokus der topologischen Analysen stehen also neben den inhärenten Bildeigenschaften auch der Platz für das Subjekt als Gegenüber zum Bild.¹¹⁸

Auch Hubert Damisch erkennt als Alternative zur Perspektive Verflechtungen – so in der Topologie von Knoten, Zöpfen, Verkettungen. Er sucht und findet dazu Äquivalente unter anderem in Wolken – man ist hier sofort an die Wolkenbilderserien von Alfred Stieglitz erinnert – als beispielhaftes Muster des formlosen, wandelbaren, in ständiger Veränderung Seiendem, des sich dem perspektivisch Darstellbaren Entziehendem. Nach Pichler verfolgt Damisch „ebenso die Frage, inwiefern die moderne Malerei, aber auch Fotografie und Film, am Dispositiv des Tableaus teilhaben und ob sich das Tableau auch noch anders artikulieren ließe als durch die perspektivische Konstruktion.“¹¹⁹ Gewisse Analogien zu den Eigenschaften der sich ständig in Veränderung befindlichen Motive auf meinen hängenden stofflichen Faltenobjekten oder wellenartig zerschnittenen Papierobjekten könnten hier erkannt werden.

Pichler behandelt ebenfalls Untersuchungen der Verhältnisse von Topologien in Konstellationen von Bildern und in Bildern bei Wolfgang Kemp – er reflektiert in seinem rezeptionsästhetischen Zugang die „Öffnungen im Bild zu Öffnungen des Bildes“¹²⁰ (zu Betrachter*innen) immer mit. Eine weitere Überlegung im Zusammenhang mit der Bedeutung von Bildöffnungen, nämlich über die den Bildern innewohnenden Fenster- und Türöffnungen, die zu Bildern im Bild werden, führt zum Begriff der *Metamalerei* bei

Die topologischen Bedeutungen der Falte oder von Faltungen sind als ein komplexer Gegenstand unterschiedlicher Untersuchungen bereits oft beleuchtet worden. So löste die Falte nach Deleuze die strukturelle Starrheit der Perspektive der Renaissance mit ihren fixierten Blickpunkten der Blickachsen ab. Seine These ist, dass von der Kunst der Struktur eine Verschiebung zu jener der Textur im Barock passierte. Die Falte bestimmt nicht nur die Kunst, sondern auch die Kleidung, die Architektur, die Art des Denkens. Die Ausdehnung der Falte über reliefartige und plastische Elemente verschafft viel Deutungsraum und gestattet multiple Wahrnehmungsebenen. Der Raum, den sie beschreibt, ist weder mit unten noch mit oben, weder mit außen noch mit innen zu klassifizieren, vielmehr ist die Falte in ihrer topologischen Eigenschaft *das* verbindende Element im Raum und in sich selbst – ein Raumkontinuum. Falten oder Faltungen als variables Resultat von Übergängen, mit ihren ständigen ereignishaften Transformationen, sprengen als komplexes Phänomen der Formgenerierung den euklidischen Raum.¹¹⁶

Die kunsthistorisch begründete Topologie von Bildern klassifiziert ihre Geometrien im Hinblick auf in ihnen „geltende Transformationsregeln oder Abbildungsbeziehungen“¹¹⁷. In Wolfram Pichlers Aufsatz *Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst* werden verschiedene Arten von Bildern nach in ihnen vorherrschenden euklidischen, topologischen oder anderen geometrischen Beziehungen der Abbildungen sortiert. Innerhalb des Kanons eines sehr komplexen Repräsentationsbegriffs von Bildern, der in der Kunstgeschichte untersucht wird – vorausgesetzt, dass diese überhaupt etwas abbilden –, stehen die Bildobjekte und Personen in Beziehungen. Teil der Untersuchung von

116 Vgl. Annett Zinsmeister, „Transformation und Faltung“, in: Monika Fleischmann und Ulrike Reinhard (Hrsg.), *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*, Heidelberg, Whois Verlag, 2004, S. 165–166, hier S. 165.

117 Wolfram Pichler, „Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in der Kunst und Theorie*, Wien, Verlag Turia + Kant, 2009, S. 13–66, hier S. 39.

118 Vgl. ebd., S. 40–41.

119 Ebd., S. 44.

120 Ebd., S. 49.

114 Die *Principia philosophiae* (lat.: *Die Prinzipien der Philosophie*) erschien 1644 als eines der Hauptwerke von René Descartes. Das Buch enthält eine systematische Zusammenfassung zur Metaphysik, Kosmologie und Physik. Der 3. Teil behandelt Kosmologie und Astronomie und seine berühmte Lehre zur *Wirbel-Theorie*.

115 Vgl. Claus Zittel, *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, vergleiche insbesondere den Abschnitt „Weisen der Welt-erzeugung (2): Planetenschiffe (Zu den Bildern aus *Le Monde* und den *Principia*)“, S. 348–394, insbesondere S. 353–357.

Victor I. Stoichita.¹²¹ Dieser ist hier im Zusammenhang mit dem bereits zuvor aufgetauchten Begriff der *Metaphotographie* interessant zu erwähnen. Wo dort die Fotografie ihre eigenen Produktionsbedingungen mit ins Bild rückt, stellt Stoichita bestimmte systematische architektonische Bezüge in Bildgattungen (der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts) mitsamt deren Verweisen fest: die Nische im Stillleben oder der Wanddurchbruch im Landschaftsbild. Eine weitere Reflexion vollzieht sich im *Interieur*-Bild über Durchblicke wie Türen und Fenster – je einen *Einblick* (auf ein Interieur in einem anderen Raum) und einen *Ausblick* (auf die gemalte Landschaft) bietend. Hier wird letztlich laut Stoichita von den Maler*innen das Verhältnis von Bild und Nicht-Bild reflektiert.¹²² „So verstanden, gilt schon für manches perspektivische Tableau, was Damisch am Modell des verflochtenen Bilds hervorgehoben hat, nämlich, dass es, mehr als nur eine Öffnung aufweisend, ein komplexes Bezugssystem von Blicken, Passagen und Bewegungsmustern ist.“¹²³ Zu guter Letzt erkennen wir, dass die Falte als topologisches Modell in stetiger Umkehrung von Innen und Außen und im ständigen Wechselspiel des Entblößens und Verweigerens der Bildbetrachtung für Rezipient*innen diese gleichzeitig ein- und auszuschließen vermag.

Schließlich ist in einem Aufsatz von Maximilian Kleiner¹²⁴ in Pichlers und Ubls *Topologie* noch ein nennenswerter Bezug im Zusammenhang zur Bildbetrachtung in Faltungen zu erwähnen: die Anamorphose. Demnach veranlasste das Erscheinen von *Das Sichtbare und das Unsichtbare* von Maurice Merleau-Ponty Jacques Lacan, in seinem Seminar 1964 (*Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*) vier Vorträge lang über den Blick und das Sehen zu sprechen.

Merleau-Pontys Präexistenz des Blickes, nämlich von einem Punkt aus zu sehen, aber in der Existenz von überallher erblickt zu werden, wird bei Lacan als ein aktiver und ein passiver Akt in zwei Formen des Sehens aufgespalten (*Schize*). Der Punkt, als den ich mich beim Sehen begreife, wird von einem *Anderen* erblickt – es ist ein Blick, der mein Begehren hervorruft, ein Objekt, welches *mein Begehren zu sehen erzeugt*.¹²⁵ Diesen Blick auf etwas wie z.B. die Sonne, die ich nicht direkt, sondern nur vermittelt ansehen kann, erklärt Lacan auch als *Fleck*, als etwas vom Blick, „was sich zu sehen gibt“¹²⁶. „Der aktive Part dieses Verhältnisses ist damit auf der Seite des Anderen, dessen Blick mit dem, was er zu sehen gibt, mein Sehen hervorruft.“¹²⁷ Lacan sieht es so, dass in der kartesischen Perspektive (*Cogito ergo sum*¹²⁸) die Tatsache ausgeblendet ist, dass ich als ein sehendes Wesen auch selbst gesehen werde. Am Beispiel des Traums wäre das Subjekt nicht das wie im *cogito* sich selbst Erfassende, sondern stehe vielmehr auf der (anderen) Seite, auf jener der Dinge, es verliert den Überblick und ist blind. Im wachen Bewusstseinszustand kann das Subjekt nur über die Ausblendung von Teilen seiner selbst Stabilität erfahren oder wenn es, mit einer optischen Referenz ausgedrückt, einen *blinden Fleck* bildet.¹²⁹

Zurück zur *Anamorphose*, die im Zusammenhang mit einem geometrisch-perspektivisch aufgebauten Setting eine spezielle Darstellung von Beziehungen des Wachbewusstseins zu jenen des Traums zusammenführt; als eines der bekanntesten Beispiele ist hier Holbeins berühmtes Doppelporträt *Die Gesandten* (1533) angeführt. Die bereits auf verschiedenste Art interpretierte – auch bei Kleiner – extreme Positionierung, die hier dem betrachtenden

125 Ebd., S. 95.

126 Ebd., S. 95.

127 Ebd., S. 95.

128 Dabei handelt es sich um den ersten Grundsatz des Philosophen René Descartes die Erkenntnisfähigkeit des Menschen betreffend, vgl. „Cogito ergo sum“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Cogito_ergo_sum, Stand 02.04.2024.

129 Vgl. Maximilian Kleiner, „Im Zeichen des Knotens – die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie*, S. 96.

121 Vgl. ebd., S. 50; siehe Fußnote dazu: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.

122 Vgl. Wolfram Pichler, „Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie*, Fußnote 143, S. 65.

123 Ebd., S. 50.

124 Vgl. Maximilian Kleiner, „Im Zeichen des Knotens – die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie*, S. 94–99, hier S. 95.

Subjekt zugewiesen wird, bezeichnet Lacan als eine „Umkehrung der Perspektive“¹³⁰. Statt diese als umgekehrte Perspektive zu bezeichnen, sollte man, so Damisch, „eher von einem abgewegigen Gebrauch der Perspektive“¹³¹ sprechen. Die weitere Ausführung zu den zugewiesenen Standpunkten des Subjekts der Bilderfassung bei Descartes und Lacan anhand der Anamorphose verweist diesen in eine extreme Weite, bis zu einem unendlichen Punkt außerhalb der Bildfläche. Von dort ist sie „der Fleck, in dem sich das Objekt des Begehrens verbirgt“.¹³² Jacques Lacans Schema der *vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* bringt uns laut Kleiner auf folgenden Punkt: „Es ist, als ob ich im Moment des Verschwindens auf einem anderen Feld wieder auftauchte; als ob der Punkt, auf den ich mich reduziere, ein Loch wäre, durch das ich auf die andere Seite der Fläche gelange.“¹³³

In weiteren Ausformulierungen Kleiners eröffnen sich in der Topologie des Gegenübers, den mit anamorphotisch verzerrten Abbildungen verbundenen Betrachter*innen, gewisse Analogien zur Falte. Diese *blinden Flecken in der Falte* (die Anamorphosen) wollen nicht als das erkannt werden, was sie sind, nämlich als etwas Ähnliches wie die Monstrosität in Holbeins wohl-situierem Setting, das uns Betrachter*innen versteckt unsere eigene Nichtigkeit vorführt.¹³⁴ Hier lässt sich ein Bogen von meinen Werkpräsentationen mit Faltenobjekten zu den eingangs erwähnten topologischen Bezügen zur Falte herstellen. Ihre ins Unendliche gehende Eigenschaft und die Wechselbeziehungen von Außen- und Innenraum lässt sie in ständigem Austausch mit den Rezipient*innen treten – als ein sie einhüllendes Objekt oder als eines, das von außen umhüllt wird. Die oben genannten Gründe mögen die gewisse Vorsicht umschreiben, sich nicht in Gänze mit

130 Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten, Walter Verlag, 1978, S. 93, zit. n. Maximilian Kleiner, „Im Zeichen des Knotens – die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie*, S. 96.

131 Vgl. ebd., S. 96.

132 Vgl. ebd., S. 98.

133 Ebd., S. 99.

134 Vgl. ebd., S. 98.

diesem „Wesen“ einzulassen, es zu entfalten. Nur zu gerne werden die obskuren Momente im Verborgenen belassen, dabei kommt es gar nicht so darauf an, was uns als Abbildung dort erwartet – vielmehr ist es das Erkennen der Möglichkeit des Auflörens der inhärenten Subjektposition, was uns daran gleichzeitig anzieht und abstößt.

2.6 Im Haus der Bienen

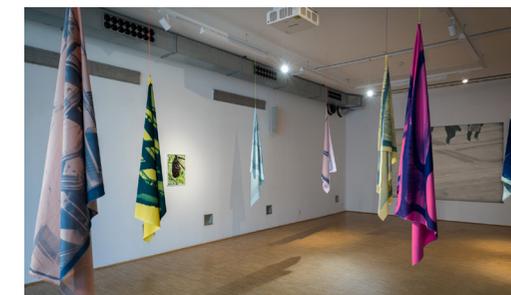


Abb. 56: Sabine Jelinek, *Kreuz des Südens und Scalini di Roma* (Projektion), Ausstellungsansicht *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie space Linz, 2022

In meiner Ausstellung *Der blinde Fleck liegt in der Falte* (2022)¹³⁵ war die Installation *Kreuz des Südens* zu sehen, die aus sieben von der Decke hängenden belichteten Baumwollstoffen besteht. Man kann diese einerseits als ein Ganzes, als Objekt, betrachten oder man kann sich durch sie hindurch an den einzelnen Werken vorbeibewegen und diese dabei in Schwingung versetzen. Das jeweilige Sujet bleibt teilweise als *blinder Fleck* in der textilen Skulptur verborgen und zeigt sich den Betrachter*innen erst beim Durchschreiten oder der Entfaltung der Stoffe, wodurch das darauf Abgebildete zum Vorschein kommt. Die Überschreitung einer Grenze, verbunden mit einer gewissen Überwindung, schwingt bei der Rezeption dieser Art von Werken verstärkt mit und wird somit auch Teil der Arbeit, die danach fragt, wie weit ich in die Seele eines Werkes oder in die Gedankenwelt der anderen Person eindringen kann.

135 Sabine Jelinek, „Der blinde Fleck liegt in der Falte“, Ausstellungsbeschreibung, in: <https://www.kunstuni-linz.at/aktuelles/termine-news/rueckblicke/archiv-detail/der-blinde-fleck-liegt-in-der-falte>, Stand 04.04.2024.

Wie verhält sich nun die Installation *Kreuz des Südens* (Abb. 56) im Themenkomplex zu Faltungen oder der Falte als Denkfigur für visuelle Zwischenräume in der Fotografie? Bei der tatsächlichen Konstellation des „Kreuz des Südens“ handelt es sich um ein kleines, aber markantes Sternbild des Südhimmels, das von Europa aus nicht zu sehen ist. In diesem bilden die vier hellsten Sterne eine Kreuzform, deren Längsachse gen Südpol weist und der frühen Navigation auf See zur Orientierung diente, als es noch keine technischen oder optischen Hilfsapparaturen gab.¹³⁶ Ein Teil des Sternbildes ist ein roter Riesenstern, der vermutlich Sir John Herschel dazu veranlasste, ihn als „Schmuckkästchen“ zu benennen. Herschel war nicht nur Astronom, sondern auch Kenner diverser fotografischer Verfahren und prägte die Begriffe „Photographie“, „Positiv“ und „Negativ“. Zudem bewog er William Henry Fox Talbot dazu, an der Weiterentwicklung der Fotografie zu arbeiten und vervollständigte als Naturwissenschaftler 1842 das Verfahren der Cyanotypie.¹³⁷



Abb. 57: Sabine Jelinek, *Konstellation (Faltenwurf)*, 2017
Abb. 58: Sabine Jelinek, *MOCAA II*, 2022

Cyanotypien auf Stoff werden in meinen Ausstellungen zumeist in Beziehung mit meinen fotografischen Werken, oft als klassische Foto-prints ausgeführt, kombiniert und arrangiert. Sowohl auf der Bildebene, in meinen Bilderarrangements, als auch in den räumlichen Installationen treffen Momente aufeinander, die, ganz im surrealistischen Sinn gedacht, nicht zusammengehören. Unsere Wahrnehmung lässt uns ständig das ihnen inhärente Narrativ suchen. Die von der Decke hängenden Stoffskulpturen entwickeln in diesem Sinne eine Syntax, eine Sprache, ein Spiel. Faltungen oder auch Stoffe auf der Bildebene werden durch Werke im Raum fortgesetzt oder ergänzt und erweitern die Fotografie um einen Skulpturenbegriff. Inhaltlich sind sie oftmals im architektonischen Kontext verortet und zuweilen scheinen sich die Abbildungen und Stofffaltungen wie ein *Trompe-l'Œil* als plastische Farbschleier über die Bildebene zu legen, so in Arbeiten wie *Venice Splash I+II* (2022) (Abb. 11 u. 12), *Blue Hour* (2019) (Abb. 8 u. 61), *Avec Nous* (2019) (Abb. 59 u. 60) oder *The Hive I-II* (2019/2022) und *MOCAA I-III* (2022), um einige zu nennen.

Im Vergleich zu den farbig ausbelichteten Fotografien mit ähnlichen Arbeiten von Wolfgang Tillmans zeigen sich Differenzen nicht nur optisch, sondern auch in der Herangehensweise. In beiden Fällen wird die indexikalische

¹³⁶ Vgl. „Kreuz des Südens“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuz_des_S%C3%BCdens, Stand 06.03.2024.

¹³⁷ Vgl. „John Herschel“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/John_Herschel, Stand 06.03.2024.

Verbindung durchbrochen, jedoch auf unterschiedliche Weise. Während Tillmans die Durchbrechung erreicht, indem er zum Beispiel in der Dunkelkammer mit chemischen Substanzen oder auch Leuchtmitteln in die Abbildungen eingreift, suche ich von Beginn an *Störfaktoren*, sei es durch die Kameralinse oder auf dem Farbfilm (Lichteinfall, Doppelbelichtungen). Hierbei bin ich gezielt auf der Suche nach inhaltlichen Überschneidungen: danach, wo sich Stoffe oder nur Farbflächen durch den Raum bewegen, hybride Architekturen bilden, mit anderen Objekten (sogar mit dem Negativfilm selbst) fusionieren, durch die Wahl der Ausschnitte den Bildraum brechen und sich bis an die Oberfläche der Fotografie-Ausbelichtungen drängen. Manches bleibt dabei dem Zufall überlassen. Der Rest der Magie passiert bei der gezielten Bildauswahl meiner Negative aus meinem Bildarchiv. Ein Aspekt, der mein fotografisches Œuvre von Wolfgang Tillmans oder auch anderen genannten zeitgenössischen Protagonist*innen noch maßgeblich unterscheidet, ist die Verwendung des Mediums Stoff als fotografischer Bildträger. Darüber hinaus sind die Ergebnisse – wenn es darum geht, was im Dazwischen der einzelnen Arbeitsschritte passieren kann – im Wesentlichen von meiner Arbeitsweise geprägt, die darin besteht, aus der Dunkelkammer heraus über einen malerischen experimentellen Zugang zu agieren.

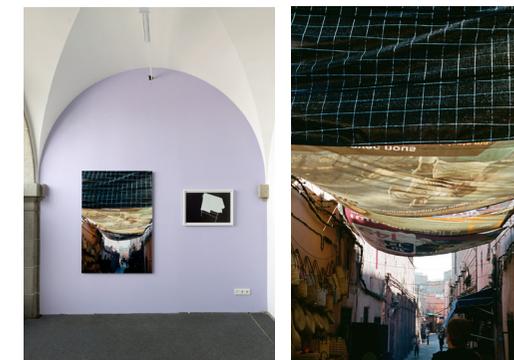


Abb. 59: Sabine Jelinek, *Avec Nous*, 2019 mit *Séchoir à linge, piège*, 2018, Ausstellungsansicht *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie space Linz, 2022

Abb. 60: Sabine Jelinek, *Avec Nous*, 2019



Abb. 61: Sabine Jelinek, *Partikelstrukturen des Weltalls (Descartes)*, 2022 mit *Blue Hour*, 2019

Abschließend noch einmal zurück zum *Kreuz des Südens*. In der Installation in der Ausstellung von 2022 standen in einer schwarmartig gehängten Präsentation sieben Stoffarbeiten in Kommunikation mit einer ihr zur Seite gestellten kleinen Farbfotografie. Diese mit *Reine des Abeilles* (2018) betitelte Arbeit (Abb. 62) zeigt einen Bienenschwarm, der eine abstrakte Form, ja fast eine Skulptur bildet. Der Bienenschwarm ist das „Haus“, die Architektur, in der die Bienen leben. Es besteht aus ihren Körpern und Luft und birgt in seinem Zentrum einen Schatz, der in dieser Konstellation stets im Verborgenen bleibt: die Bienenkönigin. Der eigentliche Grund, warum sich diese Welt aus Tierkörpern formt – um ihre Königin zu beschützen –, bleibt ein Geheimnis.

Auch die fotografisch belichteten Stoffarbeiten spielen mit dieser Faszination zu verbergen, was sie sind, wie sie entstanden sind und was auf ihnen abgebildet ist. Ein näherer Blick auf zwei Arbeiten aus der Installation *Kreuz des Südens* soll ein wenig Aufschluss darüber geben, wie sie sich in ihrem fotografischen Gegenüber (*Reine des Abeilles*) spiegeln. Das wäre einerseits die Belichtung *The Hive* (2019) (Abb. 36 u. 63) auf gelbem Stoff. Sie zeigt ein organisch anmutendes architektonisches Element, das die Form eines Bienenstocks nachbildet. Auf einer zweiten, pinken Stoffarbeit mit dem Titel *MOCAA I* (2022) (Abb. 7, 56 u. 78) sind organischen Formen zu sehen: Es handelt sich um Elemente des MOCAA, des weltweit größten Museums zeitgenössischer afrikanischer Gegenwartskunst. Durch

meine Überarbeitung wird in keinem der Bilder ein Gebäude oder Architektur vermutet. Beide Bauwerke – eines steht in New York und eines in Kapstadt – stammen vom Londoner Architekten und Designer Thomas Heatherwick und beide Architekturen verbergen (durch ihre Gestaltung) ihren architektonischen Zweck.



Abb. 62: Sabine Jelinek, *Reine des Abeilles*, 2018
Abb. 63: Sabine Jelinek, *The Hive*, 2019, im Installationskontext von *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie splace Linz, 2022

2.7 Cutting – Folding

In der Ausstellung *Der blinde Fleck liegt in der Falte* in der Galerie splace war auch die Videoarbeit *Scalini di Roma* (2022) in der Blickachse der Installation *Kreuz des Südens* als Projektion zu sehen (Abb. 64–67). Das Video ist, ähnlich wie *Blind Spot*, im Original auf Super-8-Film gedreht und beschäftigt sich vordergründig mit Architekturen, dem Raum und der Überbrückung von Distanzen. Um zu den Filmbildern zu gelangen, mussten die Rezipient*innen der

Ausstellung die von der Decke hängenden belichteten Stoffarbeiten durchschreiten und dadurch, ähnlich wie die Figuren im Film, Raum überbrücken. Dahinter entfaltete sich über eine Vielzahl an Treppen, die die zahlreichen Ebenen Roms durchschneiden, ein filmischer Stadtraum. Durch harte Montage verschiedener Einstellungen von immer wieder anderen Settings von Stufen erklärt sich der von Hügeln geprägte Ort. Aber es sind nicht nur unterschiedliche Treppen über statische Bilder abgebildet, sondern es findet auch Bewegung von Körpern statt, die sich durch den in abstraktem Schwarz-Weiß gehaltenen Bildraum des Films bewegen.

Das *Passieren* im räumlichen Sinn und die damit in Verbindung stehenden Topoi des Fragments, der Lücke und des Zwischenraums sind auch Themen, die Walter Benjamin in seinem Buch *Das Passagen-Werk* aufgreift (vgl. Kapitel 4). Interessant in diesem Zusammenhang ist, worauf der Literatur- und Medienwissenschaftler Nicolas Pethes in seinem Text *Konstellationen*¹³⁸ hinweist. Benjamin erarbeitet ein Tableau, das nicht auf eine narrative Ordnung abzielt, sondern er nimmt in seiner Schrift den Weg der (literarischen) Montage beim Zusammenführen der einzelnen Fragmente.



Abb. 64: Sabine Jelinek, *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, im Hintergrund Projektion *Scalini di Roma*, Ausstellungsansicht, Galerie splace Linz, 2022

138 Vgl. Nicolas Pethes, „Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte“, der vorliegende Text ist ein nicht in Printform publiziertes Manuskript, https://idsl1.phil-fak.uni-koeln.de/fi-leadadmin/IDSL1/dozentenseiten/Pethes/Pethes_Benjamin_Konstellationen.pdf, S. 19, Stand 15.03.2024.

Durch die filmische Komponente gewinnt meine Arbeit eine zusätzliche Rezeptionsebene und führt zu weiteren Überlegungen über die Rolle der Falte als Denkfigur von Zwischenräumen: neben der in fotografischen Einzelbildern, in Bildobjekten oder in Bildkomplexen nun auch in Filmbildern. Filme entstehen bekanntlich durch hintereinander abgespielte einzelne Frames, die unserer Wahrnehmung Bewegung suggerieren. Im Grunde ist Film-Schauen und Film-Verstehen ein abstrakter Akt, denn die Filmrezeption ist ähnlich jener von abstrakten Bildern – beim Betrachten denken wir ebenso darüber nach, *was da ist* wie *was nicht da ist*. „Abstrakte Bilder ermutigen zu spekulativem Denken jenseits des Sichtbaren.“¹³⁹ Die Montage von immer wieder neuen Einzelbildern oder Einzelbilder-Szenen zueinander versetzt die Betrachter*innen in weiterer Folge an immer wieder neue Orte der Auseinandersetzung – *Montage* bedeutet im Grunde einen Schnitt im Bild(fluss) und könnte zur Überlegung führen, dies als einen Akt der Verdichtung, als (Zusammen-)Faltung des Raumgefüges zu betrachten.

In einem Buch, das zusammen mit den Fotografien von Gerhard Richter entstanden ist, spricht Alexander Kluge darüber, wie große Filmemacher (Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Sergej Eisenstein, u. a.) in ihrer Kunst ein besonderes Augenmerk darauf legen, die wichtigsten filmischen Eindrücke durch einen Prozess außerhalb des Bildes wirken zu lassen.¹⁴⁰ Als „Epiphanie“ – also als plötzliche, unerwartet auftretende Erkenntnis, Offenbarung oder auch Erscheinung – bezeichnet Kluge die „unsichtbaren“ Bilder, die durch Montage im Film entstehen. Er behauptet, dass nur Filme zur Filmgeschichte zu zählen seien, die es zuwege bringen, durch eigentlich unvereinbare Bildzusammenstellungen im Kopf der Betrachter*innen ein „drittes Bild“, die Epiphanie, entstehen zu lassen.¹⁴¹ Ein Foto, das einen Augenblick einfängt, hält aus der dahinfließenden Wirklichkeit einen Zeitausschnitt



Abb. 65: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, 2022, Filmstill
Abb. 66: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, 2022, Filmstill
Abb. 67: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, 2022, Filmstill

139 Dominik Eichler, „Bilder Denken“, in: *Wolfgang Tillmans. Abstract Pictures*, S. 18.

140 Vgl. Alexander Kluge und Gerhard Richter, *Nachricht von ruhigen Momenten*, S. 92.

141 Vgl. ebd., S. 92.

fest und wäre demnach besser als „Fragment“ oder „Ausschnitt“ zu benennen. Nicht nur in „Bilderserien“ im Film, auch in Ausstellungen gehen solche Einzelfragmente untereinander Verbindungen ein. Der Fotograf László Moholy-Nagy wollte der Fotografie eine „bessere“ Rolle zusprechen als „Realität bloß abzubilden“ und schreibt daher generell allen Kamerabildern, die von Menschen hergestellt wurden, die Funktion zu, eine Parallelgeschichte zu erzählen.¹⁴²

Elfie Semotan gilt ebenfalls als eine Fotografin, die sich dafür interessiert, Dinge mit der Kamera festzuhalten, „die man nicht sieht“¹⁴³. Im Gespräch mit dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz in *Die Kamera* kommen die beiden u. a. auch auf den österreichischen Künstler und Filmemacher Peter Kubelka zu sprechen. Schmatz zufolge entwirft Kubelka die Vision eines idealen Films, der in einer Art Black Box ohne Musik und Untertitel als reines Kino betrachtet wird.¹⁴⁴ Diese Vision manifestiert sich nach Schmatz in gewisser Weise im Foto, welches als autonomes Medium fungiert.¹⁴⁵ In der Konsequenz von Kubelkas Diktum, dass Film in Bewegung gesetzte Bilder und nicht Bewegung ist, wird darüber hinaus mit einem generellen „Schein-der-Bewegung-Mythos“ aufgeräumt. Dieser besagt, dass sich Bewegung nur durch unsere Erfahrung im Gehirn einstellt.¹⁴⁶

2.8 Fazit

Wohin führen all diese Überlegungen einer erweiterten räumlichen Dimension in Bezug auf das grundsätzlich als flach und eindimensional geltende visuelle Medium Fotografie? Einerseits könnte man festhalten, dass bereits beim Prozess des Fotografierens über den Weg des Ausschnitt-Wählens auf weitere, andere Räume außerhalb des zu Sehenden verwiesen

wird. Andererseits ist es wichtig anzumerken, dass der Fotografie oft vorgeworfen wird, lediglich indexikalisch zu arbeiten, was bedeutet, dass sie nur die bereits existierende Realität abbildet anstatt etwas Neues oder noch nicht Gesehenes zu erschaffen, wie es beispielsweise in der Malerei oder Bildhauerei möglich ist. Diese Kritik beruht auf der grundsätzlichen Annahme, dass die Fotografie aufgrund ihrer technischen Natur dazu neigt, sich auf die Dokumentation von bereits vorhandenen Motiven zu beschränken und daher weniger Raum für kreative Neuschöpfungen lässt.

Im Gegensatz dazu ermöglichen künstlerische Medien wie Malerei und Bildhauerei Künstler*innen durch ihre gestalterische Interpretation und subjektive Darstellung etwas Einzigartiges und bisher Unbekanntes zu schaffen. Diese Diskussion über die Innovationsfähigkeit und künstlerische Potenz der Fotografie im Vergleich zu anderen Kunstformen wirft weitere Fragen zur Natur des fotografischen Prozesses und seiner Beziehung zu Raum und Wirklichkeit auf. In einem Interview von Andreas van Dühren mit der bildenden Künstlerin Madeleine Boschan¹⁴⁷ wird unter anderem die Selbstreferenzialität von Kunstwerken – die Fotografie in Unterscheidung zur Malerei und Skulptur – besprochen. Die Künstlerin verweist zunächst darauf, dass der Fotografie anhaftet, *nur* auf etwas Abwesendes, das nicht sie selbst sei, zu referieren. Vergleichend dazu ist ein Gemälde oder eine Plastik etwas, das ganz allein sich selbst zeigt und immer unmittelbar anwesend ist. Dieses gewisse Vermittlungsmoment von Fotografien, das darin besteht, dass sie etwas ablichten (und eine indexikalische Verbindung herstellen), können die anderen genannten Künste folglich entbehren. Somit sei die Fotografie auch immer „bedingte Form“ – und durch „ihre Disposition zur Authentizität“ zu einer höheren Kontextualität bestimmt.¹⁴⁸ Wenn man also die Fotografie aufgrund ihrer Kontextbedürftigkeit als eine

„verdinglichte Leerform“ betrachten müsste, dann bliebe nur noch die vollkommen fiktionale Evidenz des zumeist unzulänglichen „individuellen Projizierens, Deutens und Urteilens“ auf sie übrig. In dieser Fiktionalität könne aber zugleich eine Chance gesehen werden, ob genau „in dieser Besonderheit der Photographie (Handicap oder Chance) nicht die Wahrheit des Bildes liegt – oder jeglicher Form überhaupt“¹⁴⁹.

Die Foto-Objekte meiner Werkserien zur Falte hebeln gewissermaßen die in dem Interview besprochene *Problemstellung der Fotografie* aus. Sie sind zugleich fotografisches Bild und Skulptur, tragen aber auch malerische Aspekte in sich. Anhand der Falte als Denkmodell und Trägerin fotografischer sowie filmischer Bilder eröffnen sich vielseitige zusätzliche Möglichkeiten, über ihre Materialität und Medialität hinausgehend noch weitere physische sowie geistige Räume zu berühren und zu reflektieren.

142 Vgl. ebd., S. 93–95.

143 Elfie Semotan und Ferdinand Schmatz, „Stillstand und Bewegung“, in: dies., *Die Kamera*, Reihe „Dinge des Lebens“, Salzburg, Residenz Verlag, 2022, S. 36.

144 Vgl. ebd., S. 30.

145 Vgl. ebd., S. 30–31.

146 Vgl. ebd., S. 31.

147 „Gegenständlich, Anschaulich“, Andreas van Dühren im Gespräch mit Madeleine Boschan, in: Interviews, Andreas van Dühren (Hrsg.), Berlin, TEXT – Zeitschrift und Verlag, 2021.

148 Vgl. ebd., S. 269.

149 Vgl. ebd., S. 269–270.

K 3.

Zwischen dem Bilder-Plural

Das Kapitel *Zwischen dem Bilder-Plural*¹⁵⁰ untersucht visuelle Zwischenräume in fotografischen Bilderarrangements. Diese bestehen aus einer Vielzahl von Einzelbildern – einem Plural an Bildern –, die durch die Art ihrer Gruppierung und Zusammenstellung inhaltliche Verbindungen eingehen. Der Bilder-Plural ist ein historisches Phänomen, das keineswegs nur im Zusammenhang mit fotografischen Werken eine Rolle spielt und sich auch durch kuratorische Eingriffe entwickelt hat. Dieses Kapitel fokussiert auf den Einfluss der Fotografie auf diese Entwicklungen im Kontext des gesamt-künstlerischen Feldes.

Die Fotografie wurde und wird häufig noch immer als ein die Realität abbildendes Medium beschrieben und genau darin könnte begründet liegen, warum sie gerne im Zusammenspiel mit anderen Fotografien gelesen wird. Ein psychologisches Moment könnte dies bewirken, da durch die indexikalische Verbindung zum Dargestellten unsere Beobachtung geschult ist, fotografischen Abbildungen Verknüpfungen zuzuschreiben. Selbst wenn neuere Bildlösungen der zeitgenössischen Kunst dieses Band als gelöst erklärt haben, reichen die Erfahrungen der Vergangenheit – von der bildenden Kunst

ausgehend – bis in die Social Media-Kanäle von heute, Verbindungen und Narrative innerhalb von Abbildungen und zwischen den Bildern herzustellen.

¹⁵⁰ Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018.

3.1 Fiktionen im Bilderensemble



Abb. 68: Ansicht des Displays von *The Family of Man*, arrangiert von E. Steichen, MoMA, New York City, 1955

Abb. 69: Ansicht des Displays von *The Family of Man*, arrangiert von E. Steichen, MoMA, New York City, 1955

Edward Steichens berühmtes Display in der Ausstellung *The Family of Man* (1955) im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) bestand aus einer clusterartigen Zusammenstellung von Schwarz-Weiß-Fotografien, die von Steichen auf für damals spektakuläre, sehr modernistische Weise in Szene gesetzt wurde. Die Fotografien waren an den Wänden und im Raum verteilt ungerahmt gehängt und in unterschiedlicher Größe, Höhe und Blickrichtung platziert. Schon die Reduktion auf ähnliche Grauwerte rückte das Dargestellte – meist aus ganz unterschiedlichen Kulturkreisen stammend – in eine vermeintliche verwandtschaftliche Nähe. Auch die starke Ausschnitthaftigkeit der Fotografien – ohne weißen Rand oder andere Art von Rahmungen – verstärkte den Impuls, das, was im Einzelbild zu sehen war, als Teil eines großen Ganzen zu betrachten (Abb. 68 u. 69). Die bis auf einige Ausnahmen von zumeist berühmten Fotograf*innen der Zeit zusammengetragenen Werke – wie Ansel Adams, Diane Arbus, Robert Doisneau, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Lee Miller, Lisette Model, August Sander,

u. a. – verstanden sich aus damaliger Sicht als Manifest für den Frieden in Zeiten des Kalten Krieges und die fundamentale Gleichheit der Menschen.¹⁵¹ Im Rahmen der damaligen Ausstellung wurde eine bemerkenswert große Anzahl an Fotografinnen präsentiert, zudem wurden weniger bekannte afroamerikanische künstlerische Positionen berücksichtigt.¹⁵² Allerdings boten die Abbildungen, die Menschen und Situationen unterschiedlichster kultureller und sozialer Hintergründe zeigten, auch Grund zur Kritik, vermittelten sie doch eine westlich orientierte und christlich konnotierte Sicht auf die Welt.¹⁵³

Die Kunstwissenschaftlerin Silke Walther beschreibt im Fazit ihres Aufsatzes zur Ausstellung *Family of Man* Steichens Inszenierung als die Verwendung von Fotografien, die das echte Leben durch den Filter von Magazinen wie *Life* präsentieren. Dies impliziert, dass Steichen das Alltagsleben in einer Weise inszeniert hat, die an die ikonische Bildsprache und den Stil dieser Magazine erinnert. Seine Fotografien sind somit nicht nur einfache Abbildungen der Realität, sondern sie vermitteln auch eine spezifische Ästhetik und Erzählweise, die durch die populären Medien der Zeit beeinflusst wurde. Sie zitiert Pierre Bourdieu, der die problematische Gleichsetzung von Fotografie, Realismus und Objektivität beschreibt, wobei die Gesellschaft sich selbst bestätigt, indem sie der Fotografie Realismus zuschreibt und so ein Bild der Wirklichkeit als objektiv ansieht, das ihrer Vorstellung von Objektivität entspricht.¹⁵⁴

151 Vgl. „The Family of Man im Schloss Clervaux“, Ausstellungsbeschreibung, in: Steichen Collections, https://steichencollections-cna.lu/deu/collections/1_the-family-of-man, Stand 04.04.2024.

152 „The Family of Man“, siehe insbesondere den Abschnitt „Die Grundidee“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man, Stand 17.05.2024.

153 Vgl. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Verlag MIT Press, 1998, siehe insbesondere im Kapitel „Installation for Political Persuasion“, S. 207–259, den Abschnitt „The Family of Man“, S. 235–250, hier S. 236.

154 Vgl. Silke Walther, „Von der Fotografie als Welt-sprache zum Theater der Realität. Anmerkungen zur ‚Family of Man‘ im Museum of Modern Art“, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel (Hrsg.), *Maßlose Bilder*, S. 379–398, hier S. 397.

Aber selbst die Kritiken zu dieser speziell in Szene gesetzten Fotoschau taten dem großen Erfolg der Ausstellung, die in jeweils unterschiedlich adaptierten Foto-Settings von mehr als zehn Millionen Menschen weltweit gesehen wurde, keinen Abbruch. Noch heute kann die dem MoMA nachempfundene Originalinszenierung in einer Dauerausstellung im Schloss von Clervaux in Luxemburg (dem Heimatland Steichens) besichtigt werden.



Abb. 70: André Malraux, „Das imaginäre Museum“, Seite 5 aus der Publikation *Psychologie der Kunst*, 1949

Ein anderes Beispiel aus der gleichen Zeit für narrativ intendierte fotografische Bildzusammenstellungen sind die Publikationen von André Malraux, Erfinder des „imaginären Museums“ (*Musée imaginaire*). Seine teils kunsthistorischen, teils künstlerischen Überlegungen zu einem Museum in Form einer Publikation mit Reproduktionen von Kunstwerken wurden erstmals 1947 in einem Essayband veröffentlicht.¹⁵⁵ Nach Walter Benjamin führt die Reproduzierbarkeit von Kunst, im Speziellen durch die Fotografie, zum Verlust der *Aura* des Kunstwerks und verunmöglicht dessen kontemplative Rezeption. Ein Kunstwerk wird durch seine Reproduktion in wechselnde Kontexte gebracht und verliert so sein rätselhaft

155 André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum*, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1949.

Fremdes.¹⁵⁶ Vor dem Hintergrund von Benjamins Überlegungen über das neue Verhältnis von Kunst und Medien entwickelte Malraux Mitte des 20. Jahrhunderts seine Vision eines *Musée imaginaire* auf Basis fotografischer Abbildungen.

Während der Betrachtung der Kunstwerke im Museum wird den Besucher*innen ihr gesamtes Kunstwissen vor ihr geistiges Auge geführt. In Malraux' fotografischen Publikationen wird „Weltkunst“ – aus unterschiedlichen Kulturkreisen und verschiedenen Kunstmu-seen – in manipulativen Gegenüberstellungen und Ausschnitten in die bürgerlichen Salons projiziert. Mit seinen bewussten Kombinationen fotografischer Bilder hat Malraux unseren Blick also schon früh auf den virtuellen Raum verwiesen. Zunächst verbreiteten sich viele Werke quer durch verschiedene Gesellschaftsschichten noch in Form von Drucken, denn nicht immer waren die Menschen so mobil wie heute und konnten zu den Originalen reisen. Seit der Erfindung der Fotografie ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts fiel ihr dann die Rolle der Verbreitung von Bildern zu, in beiden Fällen allerdings noch in schwarz-weiß. Die Idee, Fotografie als Ordnungsmittel einer universellen Vergleichsebene der Kunstgeschichte zu nutzen¹⁵⁷ und über Bücher in die Wohnzimmer der Kunstinteressierten zu tragen, hatte Malraux jedoch nicht als Erster: Schon zuvor schuf der Künstler und Autor André Vigneau die *Encyclopédie photographique de l'art* (1935–1949), an die Malraux anknüpfen konnte. Walter Grasskamp zeichnet in seiner kritischen Untersuchung *Die Weltkunst im Salon* Einflüsse wie diese und die Publikationsstrategien Malraux' nach.¹⁵⁸ Zentral war demnach, Fotografien von Kunstwerken als Mittel neuerer und ausgreifender Vergleichsmöglichkeiten einzusetzen,

156 Vgl. Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 56–58; siehe auch „Vorwort“, S. 9–44, hier S. 13–16.

157 Vgl. Nicolas Malevé, „On the data set's ruins“, in: *AI & Society. Journal of Knowledge, Culture and Communication*, Volume 36, 2021, S. 1117–1131, hier S. 1117, <https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-020-01093-w>, Stand 14.06.2024.

158 Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Verlag C. H. Beck, 2014.

unabhängig von einer materiellen Präsenz wie sie im Ausstellungsort Museum gegeben ist.¹⁵⁹

Malraux' „imaginäre Museen“ wurden ab seiner ersten veröffentlichten Trilogie *Psychologie de l'art* (1947–1949) (Abb. 70) und der daran anknüpfenden *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952–1954) bis in die 1970er-Jahre in ähnlich ausgerichteten Publikationen weit verbreitet. Das Schwarz-Weiß der Fotos – später kamen auch farbige Abbildungen hinzu – und das Layout der Abbildungen in Form von Gegenüberstellungen, mit Textpassagen kommentiert, vereinheitlichten die Kunstwerke und stellten sie in eine Art Verwandtschaft zueinander, die inhaltlich gar nicht gegeben war. Nicht das Einzelbild, sondern das jeweilige Bildensemble zählte.



Abb. 71: Maurice Jarnoux, *André Malraux*, 1954

Abb. 72: Maurice Jarnoux, *André Malraux*, 1954

Malraux entkoppelte die Reproduktionsfähigkeit der Fotografie von einer reinen Wirklichkeitsgetreuen Abbildung, was er wie folgt auf den Punkt bringt: „Das Fragment ist Lehrmeister in der Schule dieser Kunst der Fiktion.“¹⁶⁰ Er selbst sah sich gerne in der Rolle als „Salonmann und Museumsmacher“ und wurde als solcher in einer seither weitverbreiteten Fotoserie von Maurice Jarnoux, die dieser im Zuge einer Reportage für *Paris Match* (Abb. 71–72) anfertigte, inszeniert. Dadurch festigte er sein Selbstverständnis als Kunsthistoriker und hielt (s)eine neue Praxis der Medialisierung von Weltkunst durch die Fotografie öffentlich fest. André Malraux' Idee des „imaginären Museums“ basiert auf der Erfindung und der Funktion der Fotografie als Vervielfältigungsmedium und dann auch in diesem Sinne als ein *im Plural* angewandtes.

In dem von David Ganz und Felix Thürlemann herausgegebenen Sammelband *Das Bild im Plural* (2010)¹⁶¹ werden mehrteilige Bildformen innerhalb der bildenden Kunst – vom Mittelalter bis in die Gegenwart – neu beleuchtet. Die zahlreichen Autor*innen, die sie versammeln, untersuchen in ihren Aufsätzen diverse Spielarten des Bilder-Plurals. Im Zuge der Entwicklungen von kunsthistorischen Diskursen waren Bilder zunächst auf eine sprachliche Vermittlung angewiesen. Seit dem 16. Jahrhundert konnten Abbildungen der Kunstwerke über (Reproduktions-)Grafiken verbreitet werden. Mit der Weiterentwicklung und Etablierung als *das* akzeptierte Reproduktionsmedium der Wirklichkeit fiel der Fotografie diese vermittelnde Rolle zu, als „Double“ die originalen Kunstwerke zu vertreten. Im Kontext kunsthistorischer Publikationen ersetzten die Fotografien die jeweiligen Originale beinahe im besseren Sinn, da diese, vor allem über den Weg multipler Gegenüberstellungen, die Möglichkeit boten, einzelne Bilder vor der Folie des Gesamtwerks von Künstler*innen

160 Vgl. André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1949, S. 19.

161 David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2010.

159 Vgl. ebd., S. 60.

adäquater zu repräsentieren.¹⁶² Diese frühen Formen der Kunstvermittlung über Publikationen oder auch im Kunstunterricht betrachten Ganz und Thürlemann als erste *hyperimages* – demnach zählen Ausstellungskurator*innen, Layouter*innen von Kunstpublikationen und Kunsthistoriker*innen zu den ersten Bildmanipulator*innen. Auch André Malraux wird hier nicht ausgenommen.¹⁶³ Die beiden Autoren merken an, dass es trotz dieser neuen Form von Vervielfältigungen und Verbreitung über Reproduktionen von Kunstwerken dennoch nicht zum Verlust der *Aura* der Originale in den Museen kam¹⁶⁴, anders als es Befürchtungen dazu von Walter Benjamin zum Ausdruck bringen, der in seinem Text *Kleine Geschichte der Photographie* gar von deren Zertrümmerung spricht.¹⁶⁵

Die fotografischen Abbildungen der Kunstwerke ermöglichten also deren Gegenüberstellung und somit auch die Kommunikation zwischen ihnen. In Folge entwickelte sich die Doppel-Diaprojektion zur bevorzugten Methode im Kunstunterricht, die sich auch in kunstwissenschaftlichen Publikationen niederschlug. In ihrer Einleitung über plurale Bildformen setzen Ganz und Thürlemann sich u. a. mit der Methode des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin auseinander, der in seiner berühmten Publikation *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915 bereits mit direkten Bildvergleichen arbeitete. Ihm gegenüber stellen sie die berühmten Tafeln des *Bilderatlas Mnemosyne* des Kunsthistorikers und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (Abb. 80 u. 89) und seine Methode der Überlieferung von Bildformeln von der Antike über die Renaissance bis in die Gegenwart. Beide Wissenschaftler rühren in ihren Methodiken jeweils eine dem

162 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 7–38, hier S. 24–26.

163 Vgl. ebd., S. 25–26 und Martina Dobbe, „Fotografische Bildanordnungen. Visuelle Argumentationsmuster bei Francis Galton und Bernd & Hilla Becher“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 331–350, hier S. 334.

164 Vgl. ebd., S. 25.

165 Vgl. Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 58; siehe auch „Vorwort“, S. 15.

hyperimage nahestehende Ausformung an, so die beiden Autoren.¹⁶⁶ Ein Spezifikum von Warburgs Analyse war, dass er als einer der ersten Kunsthistoriker auf verschiedenste Abbildungsmedien zugegriffen hat, auch auf solche, „die normalerweise nicht der Kunst zugerechnet wurden“, sowie mit einer großen Anzahl fotografischer Abbildungen gearbeitet hat.¹⁶⁷ Mag sein, dass sich Protagonist*innen im zeitgenössischen Kunstfeld dadurch angesprochen fühlten und sich von seinen assoziativ wirkenden, rhizomartigen Bilderarrangements inspirieren ließen (Abb. 90–92). Künstler*innen haben schon immer über den Vergleich ihrer Werke Abgrenzungen zu ihren Vorgänger*innen oder zu Leitfiguren (wie Warburg) gesucht. In diesem Zusammenhang wäre die bereits im Kapitel 2 besprochene Fotokünstlerin Caroline Heider mit ihrer Version von Pelz-Fotografien zu Elfie Semotan zu nennen.

Die soeben genannten Methoden der Gegenüberstellung ermöglichten es, verschiedene Kunstwerke in Beziehung zu setzen und komplexe kulturhistorische Zusammenhänge darzustellen. Dabei stand teilweise die Fiktion einer universellen Ästhetik im Vordergrund. Die bei Ganz und Thürlemann in ihrem Sammelband zum *Bild im Plural* angesprochene Diskussion multipler Bildformen betrachtet frühe Formen der Kunstvermittlung als Vorläufer der heutigen *hyperimages*, die die Realität ebenso konstruieren wie reflektieren.

Zusammenfassend lässt sich noch festhalten, dass André Malraux mit seiner Methode der ästhetischen Gegenüberstellung von Kunstwerken versuchte, fiktive Gemeinsamkeiten über die Jahrhunderte heraufzubeschwören, während andere Methoden danach strebten, die Unterschiede von Kunstwerken auf konstruktive Art und Weise hervorzuheben.

166 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 27–28.

167 Vgl. ebd., S. 33.

3.2 Wahlverwandtschaften

In ihrem Band *Das Bild im Plural* zeigen David Ganz und Felix Thürlemann die zentrale Rolle mehrteiliger Bilder in den Bildkulturen seit der Vormoderne und Moderne auf. Dazu gehören bewegliche Flügelaltäre und begehbare Bildprogramme in Kirchen. Sie unterscheiden zwischen Zyklus und Bildsequenz, Bilderserien und Collagen, letztere durchaus schon im fotografischen Bereich innerhalb des Kunstfeldes angesiedelt.

In den folgenden Gegenüberstellungen möchte ich zwei zeitlich weit auseinanderliegende und sehr unterschiedliche Formen von Narration innerhalb von Bildarrangements betrachten. In beiden Werken ist die Herangehensweise aus verschiedenen Perspektiven wichtig, um die Bedeutung der abgebildeten Sujets zu erfassen. In Wolfram Pichlers Beitrag über Bild-Topologien findet sich ein mittelalterliches Bildsystem als Beispiel für den Plural der Bilder.¹⁶⁸ Das *Tabulat von Sankt Martin in Zillis* (Abb. 73)¹⁶⁹ ist ein vierteiliges Deckenbild, dessen Felder in eine Art Weltkarte eingebettet sind, gerahmt vom Ozean und lesbar über topologische Merkmale. Ein „Parcours“ des Betrachtens ist diesem vielseitig lesbaren Relationsgefüge wesentlich. Solche Strukturen erfordern, dass die Rezipient*innen sich beim Studium der Bilder körperlich durch die Architektur und die gegebenen Strukturen hindurchbewegen.¹⁷⁰

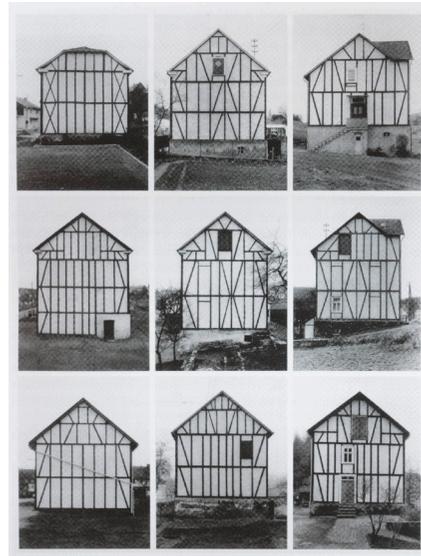
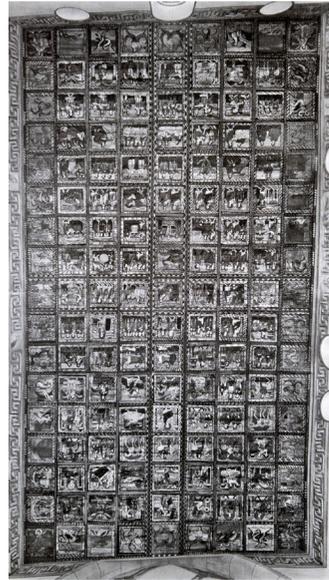


Abb. 73: Tabulat (Kirchendecke) aus Zillis (Graubünden), St. Martin, um 1130

Abb. 74: Bernd & Hilla Becher, *Fachwerkhäuser Siegener Industriegebiet*, 1959–1961 und 1974

Dem gegenüber möchte ich eine der fotografischen Bildanordnungen aus Bernd & Hilla Bechers Typologien betrachten, wie im Aufsatz von Martina Dobbe behandelt.¹⁷¹ Es wird untersucht, welche Pluralisierungs-Modi des Bildes im Œuvre der Bechers angewendet werden, die

168 Vgl. Wolfram Pichler, „Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 111–132.

169 Ebd., S. 116.

170 Vgl. ebd., S. 115–118.

171 Vgl. Martina Dobbe, „Fotografische Bildanordnungen“, in: ebd., S. 331–350.

zu ihren zentralen Werken in Form von Tableaus führten. Im Vergleich zu mittelalterlichen Bildarrangements ist interessant, dass die Becherschen Typologien – hier das Motiv des Fachwerkhäuses (Abb. 74) – durch Mehrfachansichten der Gebäude aus verschiedenen Perspektiven erklärt werden.¹⁷² Die individuellen Merkmale eines Gebäudes erschließen sich erst im Kontext der Nachbarschaft der anderen Ansichten innerhalb der Bildanordnung. Dies lenkt die Aufmerksamkeit darauf, die Gemeinsamkeiten zu erkennen.¹⁷³ Jedes Einzelfoto hat in den Typologien oder Tableaus der Bechers Gleichrangigkeit. Das plurale Bild lässt die Rezipient*innen ständig die „Familienähnlichkeiten“ suchen und zeigt, dass der Typus nur durch ein plurales Bild darstellbar ist.¹⁷⁴

Die Betrachtung des mittelalterlichen Tabulats in Zillis erfordert körperliches Abschreiten und Bewegungsabfolgen zur Betrachtung der Bildstruktur an der Decke. Im Gegensatz dazu wird die körperliche Erschließung der Welt der Bechers, dargestellt über Mehrfachansichten eines Objektes, den Rezipient*innen abgenommen. Die Künstler*innen umkreisen ihre Modelle selbst mit der Kamera. Wolfram Pichler spricht von mittelalterlichen Bildsystemen und deren Einbettung in architektonische Topologien, die ein Resonanzverhältnis zu den Handlungen der Betrachter*innen eingehen. Diese müssen Schwellen überschreiten oder sich bücken, um bestimmte Geschichten zu enträtseln.¹⁷⁵ Bei der Betrachtung der Werke von Bernd und Hilla Becher in Ausstellungen bleibt den Rezipient*innen vor allem näher an die Fotografien heranzutreten, um die Differenzen in den Details zu studieren und darüber das Bild des großen Ganzen zu erkennen, sowie das Senken des Kopfes zum Studium der Werktitel.

172 Ebd., S. 339.

173 Vgl. ebd., S. 341.

174 Vgl. ebd., S. 346.

175 Wolfram Pichler, „Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 117.

Mein zweiter Vergleich betrifft zwei Beispiele aus Ganz' und Thürlemanns Einführung. Das erste Werk, an der Grenze zwischen singularem und pluralem Bild, ist Theodor Galles Stich *Der kreuztragende Christus und die Künstler* (Abb. 75) aus Antwerpen um 1600.¹⁷⁶ Die Kreuztragung, die als Abbildung mit dem Anspruch als eines der „wahren“ Sujets des Christentums in Verbindung gebracht wird, stößt hier auf Konfrontation einer Vervielfältigungsmaschinerie in Form von im Stich Galles ebenfalls dargestellten Malerindividuen – eine Kombination, die in Abweichungen und damit einen schlechten Plural an Bildern münden kann. Diese Abbildung Galles mit seinen zehn Künstlern reflektiert auch eine künstlerische Aufbruchsstimmung in Antwerpen um 1600, der Stadt der vielen Maler.¹⁷⁷ Hier entwickelten sich multiple Formen pluraler Bildmodelle – das „Galeriebild“¹⁷⁸ stellt als eine spezielle Form von Bildern im Bild ein neues Genre dar, das Kunstwerke in Sammlungen präsentierte und kombinierte.¹⁷⁹ Diese Ausstellungsformen, die sich damals entwickelten, werden noch heute praktiziert. Moderne Beispiele sind Fotografien von Candida Höfer und Thomas Struth (Abb. 115), die Lesesäle, Bibliotheken oder Ausstellungsräume einschließlich der Kunstwerke und Besucher*innen zeigen.



176 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 9.

177 Vgl. ebd., S. 8–9.

178 Vgl. „Galeriebild“, in: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Galeriebild>, Stand 04.04.2024.

179 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 9–10.



Abb. 75: Theodor Galle, *Der kreuztragende Christus und die Künstler*, 1601

Abb. 76: Anna Oppermann, *Problemlösungsaufträge an Künstler (Raumprobleme)*, 1981

Dem gegenüber wird von Ganz und Thürlemann in ihrer Einleitung die Künstlerin Anna Oppermann besprochen.¹⁸⁰ Oppermann nutzt eine eigene Methode der Bildproduktion. Zwischen 1968 und 1992 schuf sie raumfüllende Installationen, sogenannte *Ensembles*. Eine Aufnahme von 1981 im Pariser Musée d'Art Moderne (Abb. 76) zeigt Oppermann als Teil ihrer Installation.¹⁸¹ Ihre Werke bestehen aus fortlaufenden komplexen Erweiterungen von Stilleben, in denen frühere Zustände fotografiert und neu arrangiert werden. Zeichnungen und Skizzen integrieren geplante Erweiterungen, wodurch alle Teilbilder miteinander verbunden bleiben. Oppermanns Methode, die Werkregeln selbst auszustellen, unterscheidet sich von den Künstlern in Galles Stich (Abb. 75), die sich an ein ideales Vorbild annähern wollen. Oppermann praktiziert eine offensive *Problemlösung* der Bildvermehrung und *herrscht* über ihre eigene Bildvermehrung.¹⁸²

Wir sind an dieser Stelle an die zeitgenössische künstlerische Position Tatjana Dannebergs aus dem ersten Kapitel erinnert. Auch hier spielt ein, wenn auch ganz anderer, prozessualer Weg bei der Entstehung der Werke, die von ihren anderen Bildern bzw. Bildersammlungen

ausgehend generiert werden, eine wichtige Rolle. Im Vergleich zu den Bild-im-Bild-Lösungen Oppermanns fokussiert sie jedoch auf das Fragment, also auf eine Art Reduktion, die aus der überbordenden Menge von Bildern, auf die wir in der heutigen Zeit zugreifen (können), gezogen wird. Es bedarf auch nicht viel mehr, so scheint es. Denn diese offen gebliebenen Zwischenräume in Dannebergs Tableaus (vgl. Abb. 18–20) können wir heute nur allzu gut selber schließen – im Hintergrund schwingen immer all die bekannten Posen, Gesten, Blicke, Texturen und die heute ihnen beinahe obligat innewohnende Erotik, die wir aus den Bildern zu lesen gelernt haben, mit.

Was an diesem Punkt für meine eigene künstlerische Herangehensweise als wichtige Unterscheidung zu nennen wäre, ist die Tatsache, dass außerdem noch körperliche und taktile Aspekte für die Betrachter*innen mitzubedenken sind. Insofern ähnelt mein Verhalten in Bezug auf meine installativen Arbeiten dem Anna Oppermanns (siehe Abb. 76), wenn ich die Menschen dabei beobachte, wie sie zum Beispiel an meine Faltenwürfe herantreten, ob sie die Stoffe berühren und öffnen oder meine Arbeit durchschreiten und umgehen (Abb. 77 u. 78).



180 Vgl. ebd., S. 32–34.

181 Vgl. ebd., S. 33.

182 Vgl. ebd., S. 32–33.



Abb. 77: Sabine Jelinek, Rauminstallation *Le Pli*, Foto Wien, 2019

Abb. 78: Sabine Jelinek, Rauminstallation *Minor Places in Nature*, Parallel Vienna, 2023

3.3 Warburg und die Bilderflut

In Ergänzung zu den praktischen künstlerischen Aspekten wurde der Themenkomplex „Komposite Bildformen versus Einzelbild“ auch umfassend theoretisch erörtert. Neben den bereits ausführlich zitierten Autoren beschäftigt sich Bettina Dunker in ihrer Studie *Bilder-Plural* aus dem Jahr 2018 mit multiplen Bildformen in der Kunst, wobei sie sich auf die zeitgenössische Fotografie konzentriert. So analysiert sie diese im Zusammenhang diverser kunst- und medientheoretischer Modelle und führt zahlreiche künstlerische Beispiele zur Thematik an. Mitunter konzentriert sie sich in besonderem Maß auf Zusammenhänge zum Archiv-Diskurs, den sie als eine Ausformung des Bilder-Plurals betrachtet. Beide Untersuchungen behandeln den von Felix Thürlemann eingeführten Begriff des *hyperimage*¹⁸³, von dem sich Dunker in ihren Ausführungen

abgrenzt. Während sich Thürlemann der Zusammenstellungen von Bildern auf temporäre Arrangements, die durch Kurator*innen, Sammler*innen oder Wissenschaftler*innen hergestellt werden, bezieht, zielt Dunkers Bilder-Plural-Konzept auf bleibende Bildkonstellationen in künstlerischen Arbeiten ab.¹⁸⁴ In ihrer Untersuchung mehrteiliger Bildpraktiken mit Fotografien beleuchtet Dunker ebenfalls das Phänomen der digitalen Bildkultur. Im Kontrast dazu fokussiert meine eigene Forschungspraxis eine neue *haptische* Qualität, welche über die Stofflichkeit hinaus räumliche Eigenschaften der Fotografie und damit eine neue Zugangsweise zu dieser einbezieht.

In ihrer Abhandlung über plurale Ausformungen fotografischer Bilder wird von Bettina Dunker auch thematisiert, dass alle relevanten bildwissenschaftlichen Theorien von einem Defizit im Umgang mit der stetig wachsenden Zahl an Bildern ausgehen. Daher könnten künstlerische Strategien des Bilder-Plural Lösungen anbieten, um diese Bildermassen zu beherrschen – übernommen von einer Art professioneller Bildauswähler*innen und -kombinierer*innen.¹⁸⁵ Fiona Tan bietet mit ihrem mehrteiligen Werk *Vox Populi* einen solchen Lösungsversuch an (Abb. 79). Er existiert in fünf verschiedenen Versionen – *Norway, Sydney, Tokyo, Switzerland* und *London*. In Installationen, die je nach Ausstellungsort leicht adaptiert präsentiert werden, versammelt sie aus privaten Bildsammlungen zusammengestellte Fotografien, von denen sie oft bis zu 300 Bilder in demokratischer Manier – in gleicher Größe und identischer Rahmung – anordnet. Tans Anliegen ist es, durch eine Auswahl von Bildern aus Fotoalben, Schulkartons oder Plastiktüten dem jeweiligen Volk eine Stimme zu geben – so auch der Titel der Arbeit.

183 Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2013.

184 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural*, S. 18.

185 Vgl. ebd., siehe insbesondere das Kapitel „Plural der Bilder in der zeitgenössischen Kunst“, S. 183–232, hier S. 222.



Abb. 79: Fiona Tan, *Vox Populi Switzerland*, 2010

Möglicherweise versuchen Künstler*innen heute durch gezielte Bildzusammenstellungen die positiven Synergien, die ein Bilder-Plural entfalten kann, zu nutzen und dem *Entleerten*,¹⁸⁶ welches Jean Baudrillard der *Bilderflut* zuschreibt, mit wand- bis raumfüllenden Konzepten entgegenzutreten. So meint Baudrillard in seiner *Transparenz des Bösen* schon 1992, dass wir „[...] Bilder im Überfluß herstellen [würden], auf denen es nichts mehr zu sehen gibt. Die meisten zeitgenössischen Bilder [...] [seien] Bilder ohne Spuren, ohne Schatten, ohne Folgen.“¹⁸⁷ Bei Dunker werden noch weitere Beispiele bilder-pluraler Strategien des Sammelns und Neu-Ordners – im Hinblick auf ihren Archivschwerpunkt – besprochen, wie zum Beispiel jene von Peter Piller, der unter anderem Found Footage-Material aus Printmedien oder dem Internet in seiner künstlerisch-humorvollen Weise miteinander in Beziehung setzt. Seine Werkserien tragen Titel wie *Auto berühren*, *Noch*

186 Vgl. Wolfgang Ullrich, „Ohne Folgen. Bilder im Plural“, in: ders., *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin, Wagenbach Verlag, 2004, S. 66–93, hier S. 66–67.

187 Ebd., „[...] emsige Bildererzeuger, aber insgeheim [...] Ikonoklasten. Nicht solche, die die Bilder zerstören, sondern eher solche, die Bilder im Überfluß herstellen, auf denen es nichts mehr zu sehen gibt. Die meisten zeitgenössischen Bilder, Video, Malerei, Plastik, das Audiovisuelle, die synthetischen Bilder sind buchstäblich solche, auf denen es nichts zu sehen gibt, Bilder ohne Spuren, ohne Schatten, ohne Folgen. Man ahnt nur, daß hinter jedem von ihnen etwas verschwunden ist.“, S. 67.

ist nichts zu sehen, Die Verantwortlichen sind einstimmig oder gar nur (Pfeil). Zwar fotografiert der Künstler auch selbst, aber sein Hauptwerk besteht aus einer Bilder-Vielzahl, die er auswählt, sammelt, seinen eigenen Konzepten entsprechend kategorisiert und schließlich neu anordnet.¹⁸⁸ Wo die gesammelten Fotografien als Einzelbilder keine besondere künstlerische Relevanz besitzen, gewinnen sie erst durch die Vermehrung Präsenz. Ihr Kunststatus resultiert aus dem speziellen Zusammenhang, den der Künstler herstellt.

Ganz anders agieren aktuelle künstlerische Positionen, deren konzeptuelle Zugänge sich aus der Lust des Bildersammelns im Sinne eines Anhäufens, aber auch aus der Überforderung, diese zu rezipieren, nähren. Die Themen Lust und Überforderung sind jene, die Künstler*innen im Zusammenhang mit der aktuellen Situation der Bildvermehrung durch Social Media-Kanäle wie Instagram oder Flickr beschäftigen. Als Beispiel nennt Dunker Penelope Umbri-co mit ihrer Arbeit *Sunset Portraits*, in welcher sie seit 2010 gesammelte Bilder von Menschen vor Sonnenuntergängen in wandfüllenden Installationen präsentiert. Diese Art von Kunstwerken, die sich rein aus vergleichenden Abbildungen generieren und, wie Dunker meint, nur über ihre Fülle das künstlerische Konzept vermitteln,¹⁸⁹ findet in Arbeiten wie *Family Portraits* oder *Sunset Photography* (Abb. 41) von Inka & Niclas zu ganz anderen künstlerischen Ausformungen. Dennoch machen sie die Thematik deshalb nicht weniger begreiflich – dabei ganz ohne Bildermassen auskommend.

Ein extremes Beispiel stellt Erik Kessels begehbare Installation *24 hrs in photos* von 2011 dar, deren schier überwältigende Menge

188 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural*, siehe insbesondere den Abschnitt „Pluralstrategien“, S. 128–164, hier S. 138–139.

189 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural*, siehe insbesondere den Abschnitt „Konjunktur pluraler Bildformen“, S. 217–232, hier S. 228.

an Fotografien ganze Räume füllt. Beim ersten Blick auf die sich auftürmenden unüberschaubaren Berge von Fotografien wird man eher an das Begehen einer Müllhalde denn eines Ortes zur Betrachtung von Kunst erinnert. Der Künstler möchte über diese Art der Präsentation die große Menge an online hochgeladenen Fotografien (1 Million innerhalb von 24 Stunden zum damaligen Zeitpunkt) körperlich spürbar machen. Wenn auch vor unserem geistigen Auge eher die bereits zuvor erwähnte Bild-Kritik von Baudrillard wieder auftaucht, bleibt uns doch durch diese wilde, zufällige Anhäufung an Bildern ohne Kuration durch den Künstler jeder Weg, sie zu vergleichen oder gar zu reflektieren, verwehrt.¹⁹⁰

Wie bereits zuvor erwähnt, zeichnete sich Aby Warburgs Arbeitsweise am *Bilderatlas Mnemosyne* durch den umfangreichen Einsatz von Fotografien aus diversen Quellen aus. Dazu gehörten Abbildungen klassischer Forschungsobjekte der Kunstwissenschaften, Werbeplakate, Briefmarken und Bilder aus Zeitschriften über Tagesereignisse (Abb. 80). Warburg arrangierte diese Fotografien, um ihren symbolischen Gehalt zu untersuchen und darzustellen.

Seine Methode verfolgt kulturwissenschaftliche und nicht künstlerische Erwägungen, obgleich er auch selber fotografierte und Zeichnungen bzw. Skizzen zu Konzepten der jeweiligen Bildertafeln anfertigte, die er für Vorträge nutzte. Die Bildervernetzungen darauf waren, wie schon Thürlemann anmerkte, grundsätzlich nicht für die Ewigkeit bestimmt, sondern sind vielmehr im Sinne eines wissenschaftlichen *hyperimages* zu verstehen.¹⁹¹ Denn die über die Fotografien repräsentierten Kunstwerke waren in ständigem Wandel begriffen, bis sie einen fixen Status erhielten, da Warburg sie wiederum für eine geplante Publikation fotografisch festhalten

190 Vgl. ebd., siehe insbesondere den Abschnitt „Typologie des zeitgenössischen Plurals“, S. 66–74, hier S. 71–74.

191 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 28.

ließ.¹⁹² „Warburgs multidimensionales kunst- und kulturgeschichtliches Denken musste sich in einem entsprechend komplexen, pluralen Bild-diskurs manifestieren“¹⁹³ und ist nach Martina Dobbe nur dahingehend als Bilder-Plural zu verstehen, als der Fotografie die Pluralisierung von Anfang an eingeschrieben ist.¹⁹⁴



Abb. 80: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (letzte Version), Tafel 79, 1929

Jede Bildtafel des *Bilderatlas Mnemosyne* stellt eine kartografische Aufnahme eines kunsthistorischen Themenfeldes der Kunstgeschichte als eine Art Gedankenkette dar. Warburg bezeichnete diese *Konstellationen*¹⁹⁵ als „Ikonomie der Zwischenräume“¹⁹⁶, wobei sich in seinen Montagen die Motive – einander annähernd oder trennend – durch Bruchlinien aus einem Netz von Zwischenräumen einzeichnen. Die von Warburg angewandte Form der *ikonischen Analyse* – sie kam zum ersten Mal in einem früheren Vortrag über die Monatsbilder im Palazzo Schifanoia

192 Vgl. Felix Thürlemann, „Picasso fotografiert die Klänge einer Kartongitarre“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 313–330, hier S. 315.

193 David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 30.

194 Vgl. Martina Dobbe, „Fotografische Bildanordnungen“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 333.

195 Vgl. Werner Hofmann, „Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen“, in: Robert Galitz und Brita Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg. Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz Verlag, 1995, S. 172–183.

196 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, siehe insbesondere Kapitel XIII, „Die Theorie des sozialen Gedächtnisses“, S. 323–347, hier S. 343.

in Ferrara zum Einsatz (1912/1922) – erlaubte dem Wissenschaftler, durch sein Erstellen von Netzwerken von Bildern deren Verbindung zu imaginieren und zu deuten. Die ikonologische Methodik, die auf eine Analyse der symbolischen Formen eines Kunstwerks abzielt, wurde ab 1924 von Warburg zusammen mit seinen damaligen Mitarbeiter*innen an der *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W. in Hamburg bis 1933) in intensiver Auseinandersetzung am *Bilderatlas Mnemosyne*¹⁹⁷ angewandt. Warburgs Forschungen galten der Rolle von Bildern in der Kunst wie der Religion und dem Fortpflanzen von Bildtraditionen über Epochen hinweg. Er ging der Frage nach, bis wohin das Ritual und die Religion – bis hin zum modernen Bild, also auch zur fotografischen dokumentarischen Abbildung – noch mitschwingt. Während seiner Amerikareise hielt Warburg ebenfalls Rituale von Indigenen in New Mexiko mit der Fotokamera fest. In diesen Fotografien geraten Fotoszenen zu Kompositionen, mit welchen er eine ihnen innewohnenden Thematik des Übersprungs von Energien und den Austausch zwischen dem Fotografierenden und den abgelichteten Subjekten verknüpft. Die abgebildeten Personen nehmen nicht nur das Gegenüber des Fotografen ein, sondern blicken für uns Außenstehende auf ihn, womit wir Betrachter*innen in ein starkes Spannungsverhältnis involviert werden.¹⁹⁸ Mehr dazu wird von mir noch im Kapitel 4 behandelt.

Mit Warburgs Bildtheorie zentral verbunden ist auch der von ihm geprägte Begriff der *Pathosformel*, mit dem Bildbestandteile gemeint sind, die einen Affekt übertragen oder Formeln, die von Bild zu Bild weiterwandern. Diese Art der Übertragung verstehe ich durchaus in Zusammenhang mit meinen erweiterten Weisen der Bildkonzeption, -produktion, sowie -rezeption. Ein von mir erdachtes Konzept zur Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph*

(2016)¹⁹⁹ versammelte zunächst vier Künstlerinnen (Abb. 81–88). Jede schlug zu Beginn eine eigene Arbeit vor, auf die die anderen reagieren konnten, indem sie ihnen entweder Werke zur Seite stellten oder auch neue Arbeiten produzierten, die sie mit einem der Ursprungswerke in Zusammenhang sahen. Als Ergebnis war dann mit der Eröffnung eine Mischung aus inhaltlich und formal verknüpften Arbeiten zu sehen. In der Ausstellung wurden die zu Beginn eingebrachten neuen Werke, die für das Konzept produziert wurden, mit jenen, die aus den eigenen Werkkomplexen genommen und integriert wurden, miteinander in Beziehung gesetzt. Die leere Filmrolle im *Cinematographen* wurde nach und nach mit von den Künstler*innen erdachten Szenen belichtet – zusammen erarbeiteten sie das Drehbuch dazu. Zur Premiere projizierte sich ihr gemeinsames Werk als erzählende, zusammenhängende Geschichte in die Ausstellungsräume. Die multimedialen Arbeiten bespielten die Wände, den Raum und sogar das Gebäude selbst über ein Werk im Außenraum (Abb. 88, Marlene Hausegger). In ihrer Rede *Aby Warburgs Schlangenritual* zur Ausstellung hob Karin Harrasser die über diese Ausstellung entstandene Form der Bilderwanderung hervor und nannte sie: „Ein Spiel mit Projektionen, mit Aneignungen, mit Showeffekten“. Gemeint sind damit die zum Ende des 19. Jahrhunderts von damals berühmten Tänzerinnen aufgeführten (wie zum Beispiel der berühmten Loïe Fuller, Erfinderin des *Schlangentanzes*) – und der Ausstellung mit titelgebenden – *serpentine dances*. Diese wurden auf Film festgehalten und bildeten in der Frühzeit des Mediums als live-vertonte *Fünfmünuter* ein beliebtes Genre des Kinos.²⁰⁰

197 „Mnemosyne (Bildatlas)“, in: Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne_\(Bildatlas\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne_(Bildatlas)), Stand 20.03.2024.

198 Vgl. Karl Sierek, „Warburg, Fotograf: Affektion und Sophrosyne“, in: ders. *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2007, S. 51–62, hier S. 54–55.

199 Sabine Jelinek, „The Serpentine Dance in the Cinematograph“, Ausstellungsbeschreibung, in: Homepage Sabine Jelinek, <https://www.sabinejelinek.at/?section=works&tag=serpentine-dance>, Stand 12.04.2024.

200 Karin Harrasser, *Aby Warburgs Schlangenritual*, Text für die Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph*, 2016.



Abb. 81: Sabine Jelinek, *Ninfa, Lido*, 2014

Abb. 82: Ansicht der Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph* mit Werken von Marlene Hausegger, Ursula Hübner, Sabine Jelinek und Andrea Pesendorfer, Galerie MAERZ, Linz, 2016

Abb. 83: Ansicht der Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph* mit Werken von Ursula Hübner und Andrea Pesendorfer, Galerie MAERZ, Linz, 2016

Abb. 84: Sabine Jelinek, *Serpentine Dance (Belarus)*, 2016



Abb. 85: Ansicht der Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph* mit Werken von Marlene Hausegger, Ursula Hübner, Sabine Jelinek, Galerie MAERZ, Linz, 2016

Abb. 86: Marlene Hausegger, *Installation der neuen Zeitberechnung*, 2015/2016

Abb. 87: Ansichten der Ausstellung *The Serpentine Dance in the Cinematograph* mit Werken von Ursula Hübner, Sabine Jelinek und Andrea Pesendorfer, Galerie MAERZ, Linz, 2016

Abb. 88: Marlene Hausegger, *Götterbaum*, 2016, Galerie MAERZ, Außenfassade, Linz, 2016

3.4 Foto-Plural in Werk und Ausstellung bis zum hybriden Bild

Als zentral für Warburgs Werk gilt seine spezifische Ausdrucksweise der Zusammenstellung von Bildern ohne sie über weitere indexikalische Benennungen lesbar zu machen – dies trifft im Speziellen auf den *Bilderatlas Mnemosyne* zu. Es ist genau diese Art des Argumentierens, die sein Werk wegweisend für die aktuelle Wissenschaft und Kunstpraxis macht. Die *Mnemosyne*-Tafeln sind also grundsätzlich durch eine bestimmte Offenheit, sie zu lesen und Bezüge zwischen den einzelnen Abbildungen darauf herzustellen, bestimmt. „Wie jedes Diagramm entwerfen sie eine Ordnungsstruktur, die von wechselnden Rezipient*innen je nach Interesse und Vorbildung unterschiedlich entfaltet wird.“²⁰¹ Wie bereits erwähnt, bieten Warburgs spezielle Bilder-Konstellationen (Abb. 80 u. 89) zeitgenössischen Künstler*innen eine Art formale Matrize, die inhaltlich ganz unterschiedlich ausgedeutet wird. Bei Bezugnahmen auf den Atlas steht oftmals Warburgs Darstellungsform im Fokus der Aufmerksamkeit, ohne zu berücksichtigen, dass es sich dabei um eine kunsthistorische und keine künstlerische Herangehensweise handelt.²⁰²

In Johanna Diehls Arbeitsweise sind streckenweise Ähnlichkeiten zu den Arrangements Warburgs nachzeichnenbar – auch, wenn sie nicht direkt darauf Bezug nimmt. In ihren verschiedenen Werkzyklen zur Ausstellung *In den Falten das Eigentliche* im Haus am Waldsee von 2019 arbeitet die Künstlerin mit Arnold Bodes Begriff des „visuellen Begreifens“. Damit fasst der Begründer der *documenta* (dessen Großnichte sie ist) das Denken als dialogisches In-Bezug-Setzen im Umgang mit Bildern. In komprimierten Bildzusammenstellungen mit eher biografischen Bezügen entwickelt sie diese Arbeit im Rückgriff auf Walter Benjamins Gedanken, dass das Eigentliche der Geschichte in den Falten der

Erinnerung stecke.²⁰³



Abb. 89: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (letzte Version), Tafel B, 1929

Abb. 90: Johanna Diehl, *In den Falten das Eigentliche*, Haus am Waldsee, 2019



Abb. 91: Johanna Diehl, *In den Falten das Eigentliche*, Haus am Waldsee, 2019

Abb. 92: Johanna Diehl, *In den Falten das Eigentliche*, Haus am Waldsee, 2019

203 Vgl. Johanna Diehl, „In den Falten das Eigentliche“, Ausstellungstext, in: Homepage Haus am Waldsee, <https://hausamwaldsee.de/johanna-diehl-in-den-falten-das-eigentliche>, Stand 22.02.2024.

201 Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild*, S. 104.

202 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural*, S. 22–23.

Diehls diverse fotografische Bildzusammenstellungen im Rahmen dieser Ausstellung sind dann auch mehr mit ihrer Familiengeschichte (der Nachkriegszeit in Westdeutschland) verknüpft, als dass sie im Einzelnen und in unmittelbarer Nachbarschaft direkt zusammenhängen. In der formalen Umsetzung (Abb. 90 u. 91) ähneln sie bekannten Mustern der Präsentation: den Tafeln Warburgs. Es sollen jedoch – ganz dem Konzept Bodes entsprechend – alle angebotenen Themen miteinander in Dialog treten. Die eigenwillige Einfärbung der Wände von Diehls Präsentationsdisplays der Ausstellung haben ebenfalls biografische Hintergründe, denn sie sind den Einbänden der Tagebücher der Großmutter nachempfunden. Jedoch geben deren Inhalte nach der Einschätzung der Künstlerin erschreckenderweise, obwohl aus einer politisch hochbrisanten Zeit stammend, kaum mehr als alltägliche Banalitäten wieder. Manche ihrer fotografischen Arbeiten in der Ausstellung zeigen stellvertretend Versatzstücke, wie zum Beispiel Prothesen, um die Leerstelle ihres abwesenden Vaters zu kennzeichnen, der sich mit nur 39 Jahren das Leben nahm. Den Betrachter*innen bleibt überlassen, Verknüpfungen zwischen den Bildern und Werkgruppen zu sehen und die gewollt frei gehaltenen Zwischenräume der verschiedenen Ausstellungswände mit ihrem Zugang zur Geschichte zu füllen (Abb. 90 u. 92).

Eine ganz andere zeitgenössische Erscheinungsform pluraler Bildlichkeit findet sich in der Ausstellung *Liminal* des Multimedia-künstlers Pierre Huyghes in der Pinault Collection in Venedig²⁰⁴, wenn auch nicht als fotografische Abbildung innerhalb des Ausstellungskontextes. Was sich dort in seiner Arbeit *Umwelt – Annlee* (Abb. 93) zeigt, ist eine Bilderflut, die keine bekannte physikalische Form einer fotografischen Abbildung annimmt. Dies scheint auch in der früheren *Umwelt*-Version Huyghes in der Londoner Serpentine Gallery (2018) nicht der Fall gewesen zu sein. Hier wie da steht die Simulation menschlicher mentaler Bilder und Gehirnaktivitäten im Zentrum der Arbeit, die sich

in einer Art Bildcollage über ein überdimensionales Display ausbreitet. Für mich gibt es hier gedankliche Überschneidungen zu einem meiner frühen Werkzyklen, nämlich den „Doppelbelichtungen“ aus den neunziger Jahren, die ich im Kapitel 1.1. beschrieben habe, die damals noch auf ganz analogem Weg entstanden sind. Aus den Zwischenräumen der Filmoberfläche sprangen dort schon Mischwesen und Orte hervor, die keiner Realität zuordenbar waren.



Abb. 93: Pierre Huyghes, *Mind's Eyes und Umwelt – Annlee*, in der Ausstellung *Liminal*, Pinault Collection Venedig, 2024

In Huyghes neuester *Umwelt*-Arbeit in der Punta della Dogana in Venedig wird auf den Bilderpool einer Datenbank zugegriffen, aus dem immer wieder neue Mehrfachbilder produziert werden. Diese fließen so schnell ineinander und über den Screen, dass kaum eine Figürlichkeit oder ein Bezug zur Realität, geschweige denn ein Einzelbild festgemacht werden kann. Die mentalen Bilder von *Umwelt – Annlee* werden von einer Gehirn-Computer-Schnittstelle erzeugt, die die Gehirnaktivität einer Person aufzeichnet, die sich die imaginäre Figur Annlee vorstellt. Damit werden sie durch ein tiefes neuronales Netzwerk konstruiert, das kontinuierliche Optimierung-, Lern- und Wiedererkennungsprozesse nutzt. Diese Arbeit Huyghes stellt traditionelle künstlerische Normen in Frage, denn sie zeigt keine Bilder, die ein Individuum mit einer Kamera gemacht hat, sondern endlose verzweifelnde Versuche, vorgebliche menschliche Gedanken

204 Pierre Huyghes, *Liminal*, Pinault Collection, Punta della Dogana, Venedig (10.03.–24.11.2024).

in eine visuelle Form zu bringen. Was sie von anderen bildlichen Darstellungen KI-basierter Kunst im bisherigen Kunstkontext zu unterscheiden scheint, ist die völlige Abwesenheit von jeder Videospiele-Ästhetik eines Silicon Valley oder ähnlichem. Offensichtlich liegt das Interesse des Künstlers weniger in der Schaffung von Fiktion, sondern in der Erforschung neuer Realitäten. Die Bilder, die hier entstehen, scheinen ihre endgültige Form noch nicht gefunden zu haben, sie sind wie der menschliche Geist in ständiger Bewegung und Veränderung und des Werdens begriffen. Hier wird eine Atmosphäre erzeugt, die sehr nahe an die Werke und Wesen des Malers Hieronymus Bosch heranreichen, in denen sich das Phantastische mit dem Biologischen vermischt.

Im Ausstellungsraum findet sich in *Mind's Eyes* (2024) (Abb. 94) dann auch eine physische Manifestation eines der mentalen Bilder aus *Umwelt – Annlee* und sitzt geisterhaftem Aussehen gleich am Boden des Raumes im Gegenüber der Bilderflut auf dem Display – dieses Artefakt entsprang aus den Köpfen herausgelösten geistigen Bildern und materialisierte sich im realen Raum.



Abb. 94: Pierre Huyghe, *Mind's Eyes* und *Umwelt – Annlee*, in der Ausstellung *Liminal*, Pinault Collection Venedig, 2024

3.5 Foto-Plural im Kontext künstlerischer Publikationen

Seine Vorreiterrolle in der zeitgenössischen Fotografie im Kunstfeld hat sich Wolfgang Tillmans durch seinen seit den 1990er-Jahren verfolgten Ansatz, fotografische Arrangements wandfüllend als miteinander kommunizierendes Konvolut von Bildern und weniger in Form klassischer Einzelbilder zu präsentieren, gesichert. Parallel dazu etablierte er sich ebenfalls über Porträtfotos von jungen Menschen seiner unmittelbaren Umgebung als Chronist einer Jugendkultur im Umbruch. Die Serien seiner Freunde Lutz und Alex (1992) sind mittlerweile weltberühmt und zählen zu *den* künstlerischen und dokumentarischen Ikonen aus dem fotografischen Werk von Tillmans. Bekannt machten ihn aber auch seine stilbildenden Fotos der *Gay Pride* oder der Berliner *Love Parade* (beide 1992), die in Kult-Magazinen wie *i-D*, *Spex Interview*, *SZ-Magazin* oder *Butt* erschienen. Möglicherweise wurde dadurch schon früh seine Aufmerksamkeit auf die Kommunikation der Bilder im Nebeneinander gelenkt, was er in weiterer Folge auf die Wände der Ausstellungsräume übertrug. Die wichtigsten Aspekte seines künstlerischen Schaffens stellen neben seinen Installationen Künstlerbücher und vor allem auch von ihm selbst gestaltete Ausstellungspublikationen dar. Ein besonderer Werkkomplex in Tillmans' Œuvre, der gewissermaßen dazwischensteht, sind seine Tischarbeiten des *truth study center* (seit 2005), in welchen Auszüge aus Büchern, Zeitschriften, eigene und andere gesammelte Formate zu meist politischen und sozialkritischen Themen unter Glasplatten, zum Teil sehr dicht verschachtelt, präsentiert werden. Wolfgang Tillmans' Feingefühl von Bildkombinationen spiegelt sich auch in seinen Publikationen wider, zum Teil scheut er auch dort nicht die Kombination von Text im Bild über collagenartige Sujets, die mitunter wie Screenshots und assoziativ arrangiert wirken.

Auch in jüngeren Beispielen werden in Kunstpublikationen nicht nur fotografische Arbeiten in vielfältigen Anordnungen abgedruckt. Auch die textliche Begleitung von Bildserien bis hin zum Text als Bild – etwa in Form von

Screenshots aus Social Media-Kommunikationen – scheint zunehmend eine wichtige Rolle zu spielen.

In ihrer Präsentation in der Villa Mautner-Jäger in Wien befasste sich Stefanie Moshhammer zuletzt (2023) mit diversen Formen von fototechnisch produzierten Arbeiten und Bilderensembles – so der Anschein. Die Ausstellung entstand in Kooperation mit Louis Vuitton und versammelt verschiedene Wien-Bilder und -Klischees, die die Künstlerin für die Publikationsreihe *Fashion Eye Vienna* zusammengetragen hatte. Innerhalb der Präsentation von Fotografien und Videos in der Ausstellung (Abb. 95–98) kam eine Ansammlung an verschiedenen Displays zum Einsatz, die sich weder inhaltlich noch räumlich miteinander in Verbindung bringen ließen – sie gerieten zum Selbstzweck. Moshammers Stärke liegt meines Erachtens viel mehr in ihren Publikationen. So fügen sich zum Beispiel ihre aus diversen fotografischen Bildwelten zusammengetragenen Fotografien gut zu einer verdichteten Einheit, die sich in der getrennten Darstellung der Ausstellung kaum erschließen ließen. Diese reichen vom Foto-Objekt (u. a. Polaroid) bis zu digitalen Fragmenten diverser Social Media-Kanäle und dem Internet, die über farbig gehaltene Inlays aus anderen Papieren auch Texte daraus inkludieren und ihre Archiv- und Online-Recherche zu *Vienna* widerspiegeln. In der verdichteten Buchform fügt sich ihr Wien-Bild viel besser zu einem sich ergänzenden Ganzen.

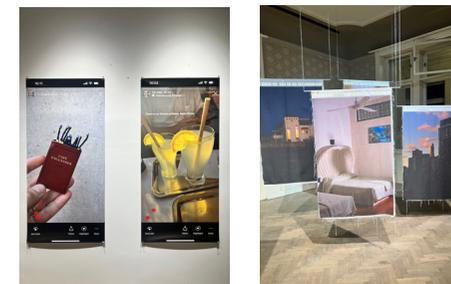
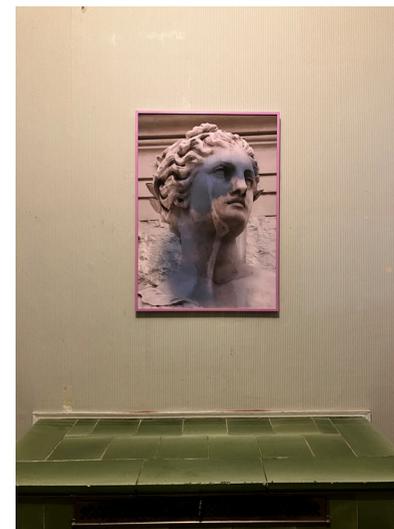


Abb. 95: Stefanie Moshhammer, Ausstellungsansichten von *A Fountain playing in the Sun*, Villa Mautner-Jäger, Wien, 2023

Abb. 96: Stefanie Moshhammer, Ausstellungsansichten von *A Fountain playing in the Sun*, Villa Mautner-Jäger, Wien, 2023

Abb. 97: Stefanie Moshhammer, Ausstellungsansichten von *A Fountain playing in the Sun*, Villa Mautner-Jäger, Wien, 2023

Abb. 98: Stefanie Moshhammer, Ausstellungsansichten von *A Fountain playing in the Sun*, Villa Mautner-Jäger, Wien, 2023

In ihrem Künstlerbuch *Land of Black Milk* (2017) (Abb. 99) verfährt Stefanie Moshhammer noch mit einer ähnlichen Strategie wie in ihrer *Vienna*-Publikation – ein verträumter Blick einer Außenseiterin auf die Stadt Rio liefert durch Platzierung ihrer Textfragmente an prominenter Stelle einen Hinweis auf deren tatsächliche Probleme wie Gewalt und Ungleichheiten in der Gesellschaft. In ihrer neueren Publikation *Each Poison, A Pillow* (2023) (Abb. 100) fließen, ähnlich wie bei Tatjana Danneberg, Themen wie die extreme Menge an Bildern aus den eigenen und anderen Archiven, der Werbung und Social Media, inklusive daraus entsprungener Textfragmente ein, die uns alle ständig umspülen – hier tauschen zuweilen Text als Bild und Bild als Text die Seite. Das kleine, kompakte Künstlerbuch reflektiert einerseits inhaltlich den Austausch zwischen Tochter und alkoholkranker Mutter über ein digitales Kommunikationsmedium. Andererseits versammelt es verschiedene, zum

Teil erotisch aufgeladene Werbe-Sujets, auf denen Frauen abgebildet sind, sowie Fotos aus Moshammers Familienalbum, auf welchen sie selbst und speziell ihre Mutter mit Alkohol in Beziehung gebracht werden. Die Künstlerin setzt ihre Familiengeschichte, verwoben mit ihren Recherchen aus diversen digitalen Foren, beinahe harmonisch in *abgepolsterten* Bildern um, die eigentlich eine tragische Geschichte erzählen.



Abb. 99: Stefanie Moshammer, *Land of Black Milk*, publiziert von Skinnerbook (2017)

Abb. 100: Stefanie Moshammer, *Each Poison, A Pillow*, Editions Images Vevey (2023)

Die Publikation *Viviane Sassen: Hot Mirror* zur gleichnamigen Ausstellung²⁰⁵ fokussiert auf vom Surrealismus beeinflusste Werke aus ihrem fotografischen Gesamt-Œuvre. Quer durch die Publikation, die von losen assoziativen Bildzusammenstellungen lebt, webt sie – von Collage-Strategien des Surrealismus geleitet – einen eigens von ihr für diesen Anlass entwickelten Text. In ihrer umfassenden Werkzusammenschau *Viviane Sassen: Phosphor* (2023) verweist der Textteil ebenfalls auf Sassens surrealistischen

205 Viviane Sassen, *Hot Mirror*, The Hepworth Wakefield (2018) und Musée des beaux-arts, Le Locle (2019).

Zugang in ihrer Arbeit. Die Publikation versammelt einerseits ihr fotografisches Auftragswerk und bietet andererseits einen teilweise radikalen Einblick in ihre über die Jahre entstandene Sammlung an Selbstporträts – in diesen greift Sassen zuweilen auch zum Pinsel, um direkt nackter Haut oder ihren Fotooberflächen einen anderen künstlerischen Duktus als jenen ihrer Kameraarbeit einzuschreiben. Die Spuren, die Sassen dabei auf den Abgebildeten und zuweilen auch jene, die sie über das Abdrücken beim Fotografieren hinterlässt, gemahnen an ein uns innewohnendes *uralt*es menschliches Bedürfnis – „denn für alle Bewohner des *fotografischen Universums* ist die Suche nach dem richtigen Standort, Ausschnitt und Zeitpunkt für das Drücken des Auslösers immer auch eine Suche nach sich selbst.“²⁰⁶

In jüngster Zeit ist im Kontext von Fotoausstellungen vermehrt zu beobachten, dass bestimmte Trends der grafischen Gestaltung von Publikationen auch auf die Ausstellungswände übergreifen haben. Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Dust on the Wind* (2024)²⁰⁷ der preisgekrönten namibischen Fotografin Margaret Courtney-Clarke im Francisco Carolinum in Linz. Das Museum, ein „Haus für Fotografie und Medienkunst“, präsentiert die Fotografien der Künstlerin auf durchgehend grau gestrichenen Wänden in dichten, teilweise gruppierten und miteinander verzahnten Ensembles. Begleitet werden die Arbeiten von Titeln und Texten auf den Wänden, die durch ihre Größe und Gestaltung – im Gegensatz zu dezent angebrachten Werktiteln – die Bilder mehr als nur erläutern. Die Wand wird zum Schlachtfeld, auf dem sich die Fotografien gegen die grafisch auffällige und großformatige Schrift behaupten müssen. Diese Art der Gestaltung der Displays bringt die ausgestellten Bilder insofern in Bedrängnis, als dass sie zu Kommentaren der Texte gelesen werden können.

206 Alberto Vieceli, *Holding the Camera, every edition*, Zürich und Spector Books, Leipzig, 2019, o. S. (letzte Seite vom Textteil).

207 Margaret Courtney-Clarke, *Dust on the Wind* (Staub im Wind), Francisco Carolinum, Linz, 22.03. – 28.07.2024.

Diese Entwicklung erinnert an Steichens Ausstellung *The Family of Man*, die dafür kritisiert wurde, dass sie Fotografie als universelles Medium präsentierte, das eine idealisierte, harmonische Sicht auf die Menschheit vermittelte, indem sie die individuellen Kontexte und Geschichten der Fotografien zugunsten einer universellen Botschaft nivellierte. Kritiker*innen bemängelten, dass die Bilder in *The Family of Man* durch die kuratorische Inszenierung und die begleitenden Texte in ihrer individuellen Aussagekraft und Authentizität eingeschränkt wurden. Ähnlich lässt sich bei *Dust on the Wind* argumentieren, dass die dominante Präsenz der Texte und die gestalterische Inszenierung die Fotografien in ihrer Wirkung und Aussagekraft beeinträchtigen, indem sie die Bilder zu bloßen Illustrationen der kuratorischen Erzählung reduzieren. Beide Fälle verdeutlichen die Herausforderungen und Spannungen, die entstehen, wenn Fotografie in einem stark kuratierten und textuell dominierten Ausstellungskontext präsentiert wird.

3.6 Tillmans' Foto-Plural und die Folgen

Felix Thürlemann untersucht die pluralen Bildanordnungen von Wolfgang Tillmans (Abb. 101), in denen einzelne Fotografien je nach Ort, Situation und Zeitpunkt vom Künstler selbst immer wieder neue Nachbarschaften hinzugefügt bekommen, und bezeichnet ihn entsprechend als „*hyperimage*-Bildner“²⁰⁸. Im Unterschied dazu konzentriert sich Dunkers Untersuchung des Bilder-Plurals bei Tillmans auf ausgewählte Beispiele seiner künstlerischen Installationspraxis, die sie auch auf die von ihm selbst gestalteten Künstlerbücher übertragen sieht.²⁰⁹ Jedoch muss erkannt werden, dass genau die Art des Bilderarrangierens in seiner frühen Arbeit mit kunstnahen Magazinen begründet liegt (vgl. Kap. 3.5)²¹⁰. Tillmans sagt über seine Arbeiten, diese sollten sich als Einzelbilder zuerst auch immer jeweils alleine behaupten, um später in Form von Ensembles im Rahmen

208 Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild*, S. 161–173.

209 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural*, S. 128–138.

210 Vgl. ebd., S. 129–130.

von Ausstellungen auch im Plural bestehen zu können.²¹¹ Der Künstler schafft über seine spezielle Präsentationsmethode immer wieder neue Konstellationen – eben *hyperimages* –, die zuweilen wieder als dokumentierte Abbildung in neue Installationen integriert werden. Tillmans' offenes Konzept, seine Fotografien möglichst keinen hierarchischen Mustern oder eindeutig festgeschriebenen formalen Regeln zu unterstellen, verhelfen dem Künstler zu einer immer wieder neuen rhythmischen Prägung und somit einem neuen Gesamtklang seiner Hängungen. Es betont darüber hinaus jenen Aspekt seiner künstlerischen Praxis, dass das Installieren der Werke einen sehr entscheidenden Teil davon auszumachen scheint.

Dieses Leitmotiv von Wolfgang Tillmans' künstlerischer Praxis des Zusammenführens von älterem und neu entstandenem fotografischen Material zu Ensembles (Abb. 101) in immer wieder neuen Spielarten – ohne zwingende Zusammenhänge – wurde von (Foto-)Künstler*innen einer nachfolgenden Generation wie zum Beispiel Johanna Diehl, Shirana Shahbazi oder Stefanie Moshammer aufgegriffen. Sie arbeiten heute mit dem Wissen darüber als Basis, jedoch in anderen Variationen – einerseits in Abgrenzung dazu, möglicherweise aber auch, um die Vorgängergelösungen nicht unhinterfragt zu wiederholen. Diese neuen Positionen agieren abseits ihrer jeweils anders ausgerichteten inhaltlichen Zugänge auf formaler Ebene mit einer Mischung aus eigens gestalteten Bildträgern – farbig ausgemalten Wänden (Abb. 103), zuweilen unterschiedlichen sowie andersfarbigen Rahmungen (Abb. 95, 102–104) und immer wieder neu zusammengeführten Präsentationen daraus.

211 Vgl. ebd., S. 135.

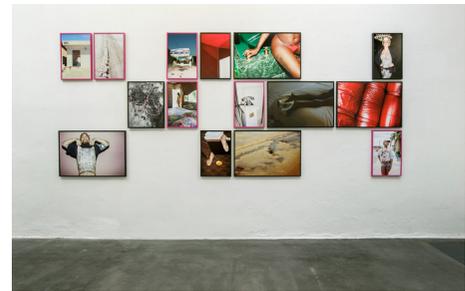
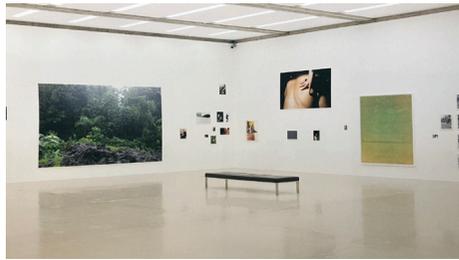


Abb. 101: Wolfgang Tillmans, *Schall ist flüssig*, Ausstellungsansicht, mumok Wien, 2021

Abb. 102: Stefanie Moshhammer, *Vegas and She*, 2014-15, Lothringer 13 Halle, München 2017

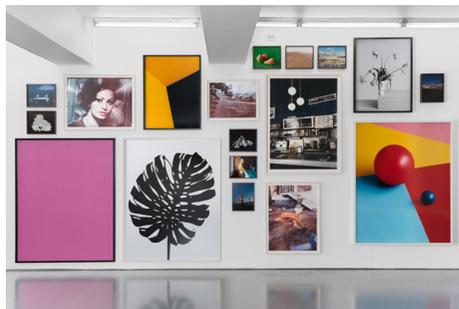
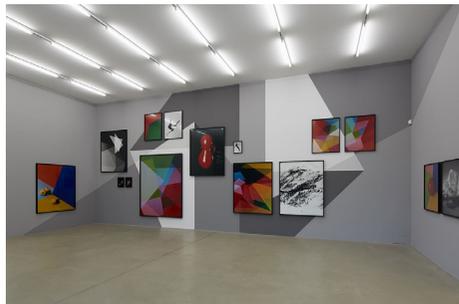


Abb. 103: Shirana Shahbazi, *Untitled II*, 2012, Fotografien auf Wandmalerei, Aargauer Kunsthhaus, 2012

Abb. 104: Shirana Shahbazi, *Group Show for Oslo*, Fotogalleriet, Oslo, 2017

Die fotografischen Bilderensembles der in Zürich lebenden Künstlerin Shirana Shahbazi zählen zu den radikalsten. In ihrer Einzelpäsentation *Group Show for Oslo* (2017) (Abb. 104) zeigte Shahbazi eine Neukonstellation der ähnlich konzipierten Ausstellung *Group Show* bei Camera Austria in Graz im Jahr davor. In dieser Gruppenausstellung mit sich selbst stellt sie nicht nur verschiedene Motive, Techniken und Formate ihres Schaffens aus einem Zeitraum von zwanzig Jahren in einer salonartigen Hängung zueinander in Beziehung, sondern sie möchte über das spezielle Präsentationsformat, eine Zusammenstellung von fast fünfzig ihrer fotografischen Umsetzungen, auch ihre eigene Existenz reflektieren. Eine wichtige Rolle spielt für sie, dass jede dieser Abbildungen, auch wenn sie sehr unterschiedlich erscheinen, nicht einfach nur vorgefunden oder festgehalten, sondern in irgendeiner Weise von der Künstlerin gemacht, also konzipiert, komponiert und gefertigt wurden. Sie mussten von ihr sozusagen zuerst erkannt werden, um dann in ihre Form zu finden. Shahbazi will mit dieser Art der Werkzusammenstellung aber auch dazu anregen zu reflektieren, was alles eine Fotografie sein kann. Manche ihrer Fotos mögen beiläufig geknipst und dokumentarisch scheinen, andere wieder sind geometrisch konstruiert, aber jede Arbeit ist in sich als Einzelbild genau durchkomponiert. Im Zusammenspiel ergeben sie bisher unsichtbare Verbindungen. Beim ersten Blick auf ihre Bilder wird man vielleicht *nur* verführt, bei genauerem Hinsehen stolpert man jedoch über soziokulturelle Konnotationen, die zunächst nicht sichtbar waren. Das Werk Shirana Shahbazis reiht sich ganz dicht an die assoziativen Bildwelten eines Wolfgang Tillmans, fesselt uns aber in noch stärkerem Ausmaß über ihre viel konzentriertere Form und Radikalität.

Auch in meinen eigenen künstlerischen Praktiken spielt mein künstlerisches Archiv, das über die Jahre angewachsen ist, eine wichtige Rolle, denn oft fließen auch ältere Arbeiten in neu entstandene Werke mit ein. Die Ausrichtung einer geplanten Ausstellung und deren Produktion bestimmt die Suche nach den Bildern dafür. Es kann auch vorkommen, dass eine Bildserie da

war, bevor eine konkrete Ausstellung geplant war, und sich dann um diese das Ausstellungskonzept entwickelt. So zum Beispiel bei der Fotoserie *Minor Places in Nature* für die Präsentation auf der Parallel Vienna (2023). Das Verschränken dieser neuen Arbeiten mit meinem fotografischen Archiv, Notizen und Skizzen ist dabei essenziell. Das Archiv ist oft die Grundlage, die zu neuen Werken führt und somit schon immer ein Bestandteil jeder neuen Arbeit. In den Ausstellungen sollten dann sowohl Machart als auch Präsentationsform der Werke nicht von formalen Spielarten dominiert werden, sondern vielmehr durch inhaltliche Bezüge und eine darauf ausgerichtete Gestaltung geprägt sein. Dies lässt sich beispielsweise an der Installation *Kreuz des Südens* verdeutlichen (vgl. Kapitel 2). Die farbig gestalteten Wände meiner Ausstellung *Der blinde Fleck liegt in der Falte* (2022) sind weniger als Versuch zu sehen, mehr Farbe in die Präsentation meiner Werke zu bringen, sondern es schien mir vielmehr wichtig, durch eine farbige Klammer den wenig homogenen, schwierigen Ort in ein Display für die Arbeiten zu verwandeln. Zudem sollte an anderer Stelle im Raum durch Fehlen eben dieser farbigen Wandgestaltung eine Raumtrennung, die ohne Einbauten auskommt, erschaffen werden.

Auch die letzte Einzelpäsentation *Minor Places in Nature* auf der Parallel 2023 war davon bestimmt, durch die Verknüpfung der Arbeiten das nicht ganz einfache räumliche Setting eines ehemaligen Krankenzimmers in ein einheitliches Ganzes zu verwandeln (Abb. 109–110). Eine Art undurchsichtiges Netz, das in der dem Ausstellungstitel gleichnamigen Fotografie kulminierte – sie zeigt einen grünen Stoff, der in der Natur zwischen Bäumen gespannt ist (siehe Abb. Cover) – legte sich durch den Raum und verband alles miteinander.



Abb. 105: Sabine Jelinek, Ausstellungsansicht *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie splace, Linz, 2022

Abb. 106: Sabine Jelinek, Ausstellungsansicht *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie splace, Linz, 2022

Abb. 107: Sabine Jelinek, Ausstellungsansicht *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie splace, Linz, 2022

Wie man einen Duktus in Bilder einschreiben kann, hat Tatjana Danneberg in der Ausstellung *Wait a minute* im Salzburger Künstlerhaus vorexerziert. Nichtsdestotrotz bleiben die Ergebnisse ihrer großformatigen Werkserie dem klassisch präsentierten, monumentalen Tafelbild verhaftet, in sich geschlossen und relativ starr. Was für mich auf meine Arbeiten und Präsentationen bezogen ein solcher Duktus bedeutet, ist die enge Verflechtung davon, wie ein Bild auf den Bildträger kommt – sei dies nur im Sinne

von Duchamps *Infra-mince* – und in welchen Konstellationen dieses Ergebnis dann zu sehen ist. Ähnlich wie bei Sassen befindet sich immer ein Körper im Dazwischen, entweder die eigene Hand, die den Pinsel hält, oder auf der anderen Seite die Betrachter*innen, die sich mit ihren Händen meine Stoffarbeiten erschließen, oder auch nur sich durch den Raum bewegende Körper, die die Bilder in Aufruhr versetzen (Abb. 108).



Abb. 108: Sabine Jelinek, aus der Serie *Vortices*, seit 2017

Abb. 109: Sabine Jelinek, Ausstellungsansicht *Minor Places in Nature*, Parallel Vienna, 2023

Abb. 110: Sabine Jelinek, Ausstellungsansicht *Minor Places in Nature*, Parallel Vienna, 2023



3.7 Fazit

Diese Reflexionen über plurale oder auch clusterartige Bildformen – also die Positionierung von Werken im Rahmen einer Ausstellung in Form von Bilderensembles sowie von Einzelbildern, die untereinander gezielte Verbindungen eingehen – schien mir im Hinblick auf die „exponentielle Bildvermehrung, wie man sie seit dem Anbruch der digitalen Ära und der Einführung des bildfähigen Internet beobachten“²¹² kann, wichtig. Auch neuere Wege der Bildgestaltung und -vermehrung, wie KI-generierte Fotografien und die damit verbundenen Problematiken, werden in Zukunft intensiver zu beobachten und zu diskutieren sein. Eine mögliche Reaktion auf die Situation der stetig wachsenden Zahl der Bilder,

auch jener, die im Kunstkontext verortet sind, wäre, Fotografie als Fragment einzusetzen und zu kontextualisieren – was auch auf meine eigenen künstlerischen Umsetzungen und Überlegungen zutrifft. Meine damit in Verbindung stehenden Beobachtungen im Kunstfeld ließen mich darüber hinaus auf Bildlösungen stoßen, die durchaus vermehrt auf der Metaebene agieren – einige Beispiele werden in dieser Untersuchung besprochen. Als Lösung sehe ich eine Hinwendung zu einer Reduktion oder eine Loslösung vom immer weiter anwachsenden Bildfluss an – jedoch nicht im Sinne eines Rückgriffs auf das fotografische Einzeltableau als jenes Paradigma der Fotografie, das die eine „wahre“ Abbildung verkörpert.

212 David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 34.

K 4. Konstellationen im Interspace



Abb. 111: Johann Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772-77

Im vierten Untersuchungsfeld werden spezifische Formen der Bildpräsentation und Bildrezeption der frühen Kunstpassagen und -galerien bis hin zu vergleichbaren zeitgenössischen Ausstellungsorten untersucht. Als ein solcher exemplarischer Ort im öffentlichen Raum wird die Sternenpassage²¹³ im Museums-Quartier Wien herangezogen, die ich seit vier Jahren kuratiere. Die frühe Form der Kunstrezeption in langgestreckten, überdachten Galerien, in denen Kunstwerke während des Durchschreitens betrachtet und analysiert wurden, bildet den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen in diesem Kapitel. Meine Beobachtungen konzentrieren sich dabei im Besonderen auf die performativen Aspekte der Kunstrezeption. Auf welche Art und Weise haben sich diese Formen, auch seit Walter Benjamins Abschreiten der Pariser Passagen, entwickelt und inwiefern wurden diese

Entwicklungen von modernen Medien, wie zum Beispiel der Fotografie mitgeprägt?

Der Begriff des *Interspace* wird in diesem Kontext als Intervall zwischen den Kunstobjekten definiert, dessen Gestaltung durch die Entwicklungen des Kunstdiskurses sowie die unterschiedlichen Präsentationsmodi beeinflusst wird. Auf einer anderen Ebene werden im vorliegenden Kapitel Konstellationen erörtert, in denen innovative Wege der Kunstrezeption im Mittelpunkt stehen, die alle Sinne ansprechen sollen. Im Folgenden soll erörtert werden, inwiefern es möglich ist, die gewohnten Formen der Bildbetrachtung durch künstlerische und kuratorische Strategien zu hinterfragen und zu erforschen, wie diese von Rezipient*innen wahrgenommen und verarbeitet werden.

213 Die Sternenpassage, das „Mikromuseum für Lichterscheinungen“, besteht seit 2018 und ist eine der mittlerweile neun öffentlich zugänglichen „Kunstpassagen“ im Wiener MuseumsQuartier. Sie ist fotokünstlerischen Positionen im weiteren Sinn gewidmet.

4.1 Historische Hintergründe des Passagierens

Zu den berühmtesten und frühesten Beispielen der Art von Kunstgalerien, die hier besprochen werden, zählen ab dem späten 16. Jahrhundert die Gemäldesammlung in der *Galleria* der Uffizien in Florenz (Abb. 111) sowie die *Grande Galerie* des Louvre in Paris. In beiden Fällen waren ihre ersten Funktionen zunächst profan angelegt – die *Uffizi* waren ursprünglich als Büros geplant, die Pariser Galerie ist ein ehemaliger Verbindungsbau zwischen dem Louvre und den Tuilerien, der bis zur Gründung des Louvre-Museums (1793) für verschiedene Zwecke genutzt wurde und möglicherweise sein Vorbild in Florenz hatte. Den Uffizien wird von Kunsthistoriker*innen zugeschrieben, eines der ersten Museen Europas gewesen zu sein²¹⁴, sie stehen generell dafür, Namensgeber für den Begriff „Galerie“ für eine Gemäldesammlung zu sein. In ihrer ursprünglichen Form als lang angelegter überwölbter Wandelgang boten die Galerien eine lineare Bilderzählung an, die dadurch entstand, dass man die Werke abspricht und sie währenddessen deutete. Aus den Kunstgalerien in Schlössern der Renaissance und des Barock entwickelte sich mit der Zeit die „barocke Hängung“ von Gemälden. Diese wird oft auch als „Salonhängung“²¹⁵ oder auch als „Petersburger Hängung“ bezeichnet, da sie ihren Ursprung in der dichten Präsentation der Werke in der Sankt Petersburger Eremitage hat. Dort wurden die einzelnen Malereien als eine Art Bild-Tapete wandfüllend neben- und übereinander gehängt. Oft war in diesem Zusammenhang das einzelne Bild nicht so wichtig, sondern vielmehr der Gesamteindruck, der ein Gefühl zum Ausdruck bringen oder gar eine Geschichte vermitteln sollte. Die Einrichtung von Sammlungen dieser frühen Form von Kunstgalerie übernahmen damals zumeist (männliche)

Maler²¹⁶. Diese Art der Hängung zielte darauf ab, die Besitzer der Gemälde in den Vordergrund zu stellen – es ging um Repräsentation, Prachtentfaltung und Herrschaftslegitimation durch Kunst und nicht so sehr um die Bewunderung einzelner Werke. Diese Aspekte sollten später in den modernen Kunstgalerien mit ihren Einzelpräsentationen von Kunstwerken sowie von Künstler*innen einem neuen Geschmack weichen.

Einzelne künstlerische Positionen rückten dadurch stärker in den Vordergrund des Interesses und die Präsentation fortan war generell stärker durch intellektuelle und ästhetische Auseinandersetzungen geprägt.



Abb. 112: Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796

216 In Bezug auf die „historischen Hintergründe“ (Maler, Besitzer, Künstler, Kunstmaler etc.) wird in diesem Kontext die männliche Form verwendet, da in der einschlägigen Forschungsliteratur überwiegend die männliche Form geläufig ist und aus allgemein bekannten Gründen davon ausgegangen werden kann, dass zu dieser Zeit tatsächlich Männer die Nutznießer waren. Es gibt eine lange Liste von Malerinnen, die zur gleichen Zeit wie ihre männlichen Kollegen tätig und zum Teil sehr anerkannt waren. Diese sind u. a. über das von Katrin Plavčák, Caro Bittermann und Claudia Zweifel gewissenhaft aufbereitete Online-Projekt <https://thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com/> nach Jahren oder Namen abrufbar.

214 Vgl. Cristina Acidini Luchinat et al. (Hrsg.), *The Medici, Michelangelo, and the Art of late Renaissance Florence*, New Haven, Yale University Press, 2002, S. 5.

215 Vgl. „Salonhängung“, in: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Salonh%C3%A4ngung>, Stand 12.05.2024.



Abb. 113: Édouard Joseph Dantan, *Un Coin du Salon en 1880*, 1880

Der Maler Hubert Robert, der 1784 zum Kustos der Gemälde des französischen Königs ernannt wurde, fertigte in dieser Funktion mehrere Skizzen und Gemälde des Museums an, das gerade eingerichtet wurde. In seinem Ölbild *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (1796) (Abb. 112) stellt sich Robert die *Grande Galerie* in Zukunft so vor, wie wir sie heute kennen, mit ihrer Segmentierung und der Beleuchtung durch Tageslicht. Speziell an einigen seiner Entwürfe war sein innovativer Plan der Beleuchtung der Werke der *Grande Galerie* über die Öffnung der Decke durch Oberlichtfenster, der später in ganz ähnlicher Form tatsächlich seine Umsetzung fand.²¹⁷

Neben der *Grande Galerie* des Louvre wurde der ebenfalls vom König initiierte *Salon de Paris* ab 1667 weltberühmt. In dieser Zeit orientierte sich die Präsentation von Kunstwerken weiterhin am Modell der barocken Hängung, die ihren Höhepunkt in der sogenannten Salon-Ära im 19. Jahrhundert hatte (Abb. 113). Die Teilnahme am Pariser Salon war zu Beginn nur für Mitglieder der königlichen Kunstakademie möglich, was sich nach der Französischen Revolution änderte. Sukzessive wurden auch andere (zumeist männliche) Künstler zugelassen. In der Hochphase zur Mitte des 19. Jahrhunderts zählte der Pariser Salon beinahe eine Million

217 Vgl. „Project for the Transformation of the Grande Galerie du Louvre“, in: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Project_for_the_Transformation_of_the_Grande_Galerie_du_Louvre, Stand 05.11.2023.

Besucher*innen. Einerseits wurde es durch diese Entwicklungen für (zumeist männliche) Künstler möglich, vom Beruf des *Kunstmalers* bzw. als bildender Künstler gut leben zu können. Auf der anderen Seite entwickelten sich aus den von den Jurys abgelehnten künstlerischen Positionen Gegenstellungen wie der *Salon des Refusés* von 1863, der für einige Kunsthistoriker*innen als *Geburtsstunde der Moderne*²¹⁸ gilt.

In seinem unvollendeten philosophisch-literarischen Projekt *Das Passagen-Werk*²¹⁹ zeichnet Walter Benjamin ein sehr eindrückliches Bild der Pariser Passagen, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert entwickelten. Er beschreibt sie als architektonische Innovationen und Orte des modernen Konsumismus. Benjamin betont besonders die Bedeutung der Glas- und Eisenkonstruktionen, die die Passagen charakterisieren, sowie ihre Rolle als Mikrokosmen des Kapitalismus. Demnach bezogen diese, ähnlich der frühen Kunstpassagen, am Tag ihr Licht ebenfalls von oben über einen überdachten Glasschutz, der die Passage überspannte.²²⁰ Die beleuchteten Wände darunter wurden allerdings nicht von Kunstwerken gesäumt, sondern vielmehr von Läden, die ihre Waren zum Verkauf preisgaben – durchzogen war das Ganze mit einer nicht minderen Anzahl von schriftlichen Hinweisen in Form von Anzeige- oder Reklametafeln.²²¹ Als Flaneur, als der sich Benjamin entlang

218 Moderne Kunst ist eine Periode in der Kunstgeschichte, die in den 1850er-Jahren beginnt und Mitte der 1950er-Jahre endet. Sie geht der Periode der zeitgenössischen Kunst voraus, die nach dem Krieg beginnt. Siehe auch, „Kunst der Moderne“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Moderne_Kunst, Stand 03.05.2024.

219 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Band V.1, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982.

220 Vgl. ebd., siehe insbesondere den zweiten Teil des Kapitels „Frühe Entwürfe“, insbesondere den Abschnitt „Pariser Passagen II“, S. 1044–1059, hier S. 1044.

221 Vgl. ebd., S. 1047–1048.

dieser Ladenpassagen leiten lässt, beobachtet er die Lebenswelten in einer sich zur Großstadt entwickelnden Metropole und deren mit ihr wachsenden kapitalistischen Auswüchse. Die *Ware* in den Passagen sieht Benjamin bereits als Fetisch an²²² – und die Kunst in die Dienste des Kaufmanns getreten.²²³ Walter Benjamin betrachtet die Kunst-Salons im Paris des 19. Jahrhunderts als Orte, an denen Kunst zur *Ware* wurde, ähnlich wie in den Pariser Passagen, die er in seinem *Passagenwerk* beschreibt. In den Salons wurde Kunst präsentiert, gehandelt und als Statussymbol betrachtet, was die Kommerzialisierung und Fetischisierung der Kunst förderte. Dies spiegelt Benjamins Analyse der Passagen wider, wo Konsum und Warenfetischismus vorherrschten. Diese Parallele zeigt, wie Benjamin die Verwandlung kultureller Güter in Konsumobjekte kritisierte und die Auswirkungen der kapitalistischen Marktlogik auf Kunst und Kultur analysierte.

Im 19. Jahrhundert konnten sich nach Benjamin die Künste aber auch emanzipieren, unter anderem zum Beispiel durch Ingenieurskonstruktionen im Bereich Architektur oder über Neuerungen der Naturwiedergabe durch die Fotografie und über die Werbegrafik – sie alle sieht Benjamin aber auch sich am Markt als *Ware* verkaufen.²²⁴ Aus dieser Epoche heraus entwickelten sich die Passagen, Ausstellungshallen und Panoramen. Und Benjamin bringt die Passage sowohl mit dem Surrealismus als auch dem Dadaismus in Verbindung, wenn er schreibt: „Der Vater des Surrealismus war Dada; seine Mutter war eine Passage. Dada war, als er ihre Bekanntschaft machte, schon alt.“²²⁵ Insbesondere die Surrealisten wurden – da von der Kunstwelt des Montparnasse und Montmartre abgestoßen – von dieser Welt angezogen und erkoren gegen Ende 1919 ein Café in der Passage de l’Opéra zu ihrem Versammlungsort. Die Treffen fanden dort statt, bis Café und

Passage im Zuge der Umsetzung des urbanistischen Städteplanungs-Konzepts durch Baron Haussmann weichen mussten.²²⁶ Ein schönes Detail in der Notiz-Sammlung Benjamins zu *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* beschreibt die Neigung, in einer Zeit der urbanistischen Ideale der perspektivischen Durchblicke durch lange Straßenfluchten technische Notwendigkeiten künstlerisch zu veredeln. So wurden Straßenzüge vor ihrer Fertigstellung mit Stoffen verhüllt, um dann wieder wie Denkmäler enthüllt zu werden.²²⁷

4.2 Im Rahmen der weißen Zelle

Ab den 1920er-Jahren wurde die verdichtete Art der Hängung der Salon-Ära allmählich von der linearen Hängung abgelöst, deren Ziel es war, eine Art Ökonomie einzuführen und die Konzentration auf das Einzelbild in den Vordergrund zu stellen. Dieses Konzept begründete schon damals den *White Cube*²²⁸ oder modernen Galerieraum der heutigen Zeit. Auch die moderne weiße Wand, die mit der Entwicklung der isolierten Einzelhängung von Tafelbildern einherging, ist für uns im gegenwärtigen Kunstbetrieb noch immer eine Selbstverständlichkeit, obwohl ihre Geschichte noch gar nicht so alt ist. Zur Entwicklung von Ausstellungsformaten in der zeitgenössischen Kunst, von jenen der Salon-Ära bis hin zur „weißen Zelle“, sind die Überlegungen des Konzeptkünstlers und Autors Brian O’Doherty wegweisend für die Kunstgeschichte und ihre theoretischen Diskurse, speziell im Bereich kontextbasierter Kunst sowie gegenüber dem Betriebssystem selbst. Wolfgang Kemp publizierte rund zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung O’Dohertys Aufsatzfolge *Inside the White Cube* in *Artforum* (1976–1979) erstmals vollständig in deutscher Sprache. In dem dieser Ausgabe zugefügten Kapitel *Die Galerie als Gestus* – von O’Doherty ebenfalls zuvor in *Artforum* (1981)

222 Vgl. ebd., siehe im ersten Teil des Kapitels „Exposés“ insbesondere den Abschnitt „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, S. 45–59, hier S. 55.

223 Vgl. ebd., S. 45.

224 Vgl. ebd., S. 59.

225 Ebd., „Pariser Passagen II“, S. 1057.

226 Vgl. ebd., S. 1057.

227 Vgl. ebd., „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, S. 56.

228 Brian O’Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Berlin, Merve Verlag, 1996.

publiziert – datiert dieser die Geschichte der *modernen* Galerie bis ins Jahr 1848 zurück.²²⁹ Davor wird bis ins 19. Jahrhundert hinein die Vorstellung einer Galerie als *Salon* (Abb. 113), mit seinen zumeist goldgerahmten, dicht an dicht gehängten Gemäldepräsentationen, bestimmt.²³⁰

Zunächst gibt die Rahmung den in sich abgeschlossenen Tafelbildern noch Halt – bis ins 19. Jahrhundert wird dessen Eigenschaft als absolute Grenze bestätigt, da von den Bildinhalten keine Zeichen ausgehen, dass sich diese in den Raum jenseits des Rahmens fortsetzen würden – Gemälde werden goldberahmt und dicht an dicht gehängt.²³¹ Nachdem sich jedoch die Bildinhalte, Perspektiven, Farbaufträge und auch Tonwerte in der Malerei zu verschieben oder aufzulösen beginnen, neigen die Betrachter*innen dazu, die Bilder als Muster und über die Rahmung hinaus zu lesen. In der Nachbarschaft konkurrieren die Rahmungen und geraten unter Druck. Die Bilder benötigen mehr Abstand, und die scheinbar beliebig ausgewählten Landschaften in manchen Gemälden scheinen über die Rahmungen hinaus ihre Fortsetzung zu suchen. Laut O’Doherty wird dies durch eine der neuesten Entwicklungen der Zeit, die Fotografie – die über ihre Ausschnitthaftigkeit immer mit einem existierenden Außen verbunden ist –, noch weiter forciert. Die Fotograf*innen trennten sich damals recht rasch von schweren Rahmungen und stellten zwischen diesen und ihre Fotografien einen weißen Rand als neutrale Zone.²³² In diesem Kontext lässt sich möglicherweise bereits ein Einfluss auf den Verzicht auf die Abgrenzung durch Rahmen und eine Hinwendung zur Rahmung des Bildes durch die weiße Wand an sich erkennen.

Fotografie wird bei O’Doherty teilweise auch in anderer Weise Platz eingeräumt, nämlich dort, wo es um Ausstellungsfotografie geht. Durch sie wird die Reinheit der weißen Zelle insofern noch betont, als dass in ihnen die

229 Vgl. ebd., S. 107.

230 Vgl. ebd., S. 12.

231 Vgl. ebd., S. 14–15.

232 Vgl. ebd., S. 15–17.

Bildbetrachter*innen zumeist fehlen. Markus Brüderlin spitzt in seinem Nachwort Aussagen von O’Doherty dahingehend zu, wonach er den menschenleeren *Gallery Shot* als „Ikkone unseres Jahrhunderts“ bezeichnet.²³³ Fotografie im Kontext des *White Cube* findet sich auch dort, wo Künstler*innen ihre Inhalte auf die Bildbetrachtung fokussieren, in Arbeiten, die sich mit dem weißen Galerieraum an sich auseinandersetzen: Sie funktionieren rein als Fotografie davon oder existieren gar nur über eine solche und geraten mitunter zu einer Art *Readymade*. In den 1960er-Jahren wurde versucht, die traditionellen Barrieren zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen zu durchbrechen, um eine freie Zirkulation des Sehens zu ermöglichen. Dies spiegelte sich besonders in Les Levines *White Sight* wider²³⁴, das 1969 in der Galerie Fischbach gezeigt wurde (Abb. 114). Der grundsätzlich leere weiße Galerieraum wurde durch intensives monochromatisches Licht ausgeleuchtet und war so jeglicher Farbe und Schatten beraubt. Die Besucher*innen konnten den Raum nur anhand der Anwesenheit und Bewegungen anderer Personen wahrnehmen und rekonstruieren. Dadurch wurde das Publikum selbst zum Artefakt und zur Orientierungshilfe. Die Erfahrung, in einer leeren weißen Galerie zu sein, verwandelte den Akt des Schauens in ein sofortiges Artefakt, das die Erwartungshaltungen in einem einzigen System verschmelzen ließ.

233 Vgl. Markus Brüderlin, „Nachwort: Die Transformation des *White Cube*. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge ‚In der weißen Zelle‘ von Brian O’Doherty“, in: ebd., S. 138–166, hier S. 156.

234 Vgl. Brian O’Doherty, „Die Galerie als Gestus“, in: ders., *In der weißen Zelle*, S. 99–129, hier S. 116–118.

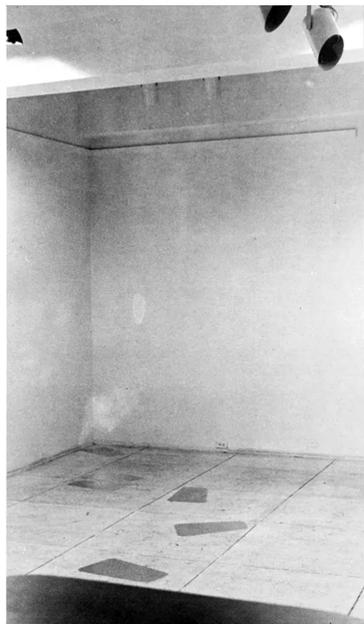


Abb. 114: Les Levine, *White Sight*, Fischbach Galerie, 1969

Nach dieser Phase von Konzeptkunst und Minimal Art gingen Strategien in der Postmoderne sogar so weit, Fotografien von Kunstwerken als Instrument der Wert- und Diskursbildung in der modernen Kunst zu nutzen. Kunst wurde zuhauf dokumentiert und, so machte es den Eindruck, zuweilen dahingehend konstruiert, dass sie sich gut ablichten ließ – bis man sich schließlich fragte, „ob das *Bild der Ausstellung* nicht wichtiger geworden ist, als die Ausstellung selbst“. Interessant scheint mir der in diesem Zusammenhang auch erwähnte Aspekt, dass die raumfüllende Inszenierung über die dokumentierende Abbildung, also die Fotografie, „wieder in ein Bild zurückschlüpft“ oder auch wieder schrumpft.²³⁵

In den zum eigenen Genre avancierten Tableau-Bildern, die die Kunstgalerien von einst darstellen, sind zumeist Personen mitabgebildet, die entweder in den Settings voller Gemälde verweilen oder diese betrachtend durchschreiten (Abb. 111–113). In seinem Nachwort nimmt

235 Vgl. Markus Brüderlin, „Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge ‚In der weißen Zelle‘ von Brian O’Doherty“, in: ebd., S. 155.

Brüderlin auch auf die Abbildung des White Cube in der zeitgenössischen Fotografie Bezug. Frühere befreiende Versuchsanordnungen der Konzeptkunst über die Reflexion der Betrachtung im White Cube, zum Beispiel in Werken von Dan Graham, finden später in gerahmter Form wieder zurück an seine weißen Wände. So können wir zum Beispiel in den berühmt gewordenen Fotoserien von Thomas Struth Betrachter*innen von Gemälden oder Kunstschätzen, zumeist im Rückgriff auf historische Präsentationsorte wie große Museen oder auch sakrale Räume, beobachten (Abb. 115).²³⁶ Der White Cube als menschenleerer Raum muss in dieser Serie notgedrungen ausgespart bleiben.



Abb. 115: Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*, Chicago, 1990

Dan Graham, die erwähnte künstlerische Position der nahen Vergangenheit, spiegelte in seiner zur Ikone der Rezeptionskunst avancierten Installation *The Viewing Room* (1975) den White Cube über eine Black Box wider. Und wo zum Ende seines Nachwortes Brüderlin die Zukunft des White Cubes in einer Black Box des Cyberspace erwägt, weist die bereits eingehend untersuchte zeitgenössische künstlerische Position von Pierre Huyghe schon längst den KI-basierten Weg dorthin.

236 Vgl. ebd., S. 159.

4.3 Konstellationen in Ausstellungsformaten

Als Gegenmodell zu damals gängigen Ausstellungsformaten verstanden sich individuelle Ausstellungsprojekte und Künstler*innenpositionen der surrealistischen Bewegung, die den Kunstdiskurs provokant konterkarieren wollten. Einer von ihnen ist der Avantgarde-Künstler und Vorreiter der Konzeptkunst Marcel Duchamp, der sich in seinem Werk unter anderem mit Strategien von räumlichen Präsentationsstrukturen im Ausstellungskontext sowie der Rezeption von Kunstwerken beschäftigte.

In der 1938 in Paris von Duchamp mitausgerichteten Show *Exposition Internationale du Surréalisme* bespielte er die Decke des Ausstellungsraumes mit seiner Installation *1200 Kohlesäcke*. Diese hingen nicht nur von der Decke, sondern standen zusätzlich mit einem brenn- ofenartigen Objekt am Boden in Verbindung – auch hier wieder als Fotografie festgehalten. Nach O’Doherty besetzte Duchamps Geste, die geschlossene Einheit der *Idee Galerie* zu manipulieren, ein Feld im Kunstkontext, das bis dahin noch unentdeckt geblieben war: „Von diesem Moment an steht die Verbindung zwischen Kunst und ihrem Kontext unter Strom.“²³⁷

Als provozierendes Konterkarieren und vor allem als Irritation der Kunstrezeption der damaligen gängigen Ausstellungspraxen ist im Besonderen die 1942 in New York von André Breton und Marcel Duchamp ausgerichtete Ausstellung *First Papers of Surrealism* zu zählen. John Schiffs Schwarz-Weiß-Aufnahme davon zeigt die von Duchamp erdachte raumfüllende Installation *16 Miles of String* (Abb. 116).²³⁸ Auf ihr sind weiße Fäden zu sehen, die den Raum durchspannen – von Bild zu Bild, von Wand zu Wand, vom Boden zur Decke – und sich kontrastreich

237 Brian O’Doherty, „Der Kontext als Text“ in: ders., *In der weißen Zelle*, S. 70–98, hier S. 75.

238 Vgl. Jaime Tsai, „Duchamp’s Impossible Topographies“, in: Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner (Hrsg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 81–96, hier S. 93.

vom kosmischen Dunkel des Raumes abheben. Einerseits lässt dies an eine Art Kartografie denken, denn Duchamp knüpfte hier wie auch in anderen seiner skulpturalen Readymades (*Sculpture for Travelling*, *Trébuchet*) an Haussmanns Paris und dessen Neuvermessung der Stadt an. Andererseits schuf er mit diesen skulpturalen Werken eine „Falle für die Antizipation räumlicher Beziehungen und dem gewohnten Bewegungskanon in ihnen“²³⁹. Verstärkt wurde die Provokation noch durch die Anwesenheit einer Schar von Kindern in Sportbekleidung, die spielend und herumlaufend der gehobenen und für den Empfang in Roben gekleideten Gesellschaft ihre gewohnte Art und Weise der Bildrezeption vereiteln sollte – alles natürlich in Absprache mit Duchamp, der bei der Eröffnung der Ausstellung durch Abwesenheit glänzte.²⁴⁰

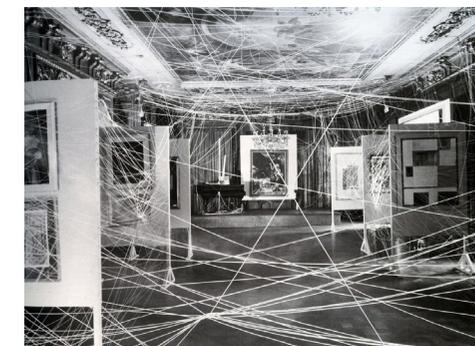


Abb. 116: Marcel Duchamp, *16 Miles of String*, Installation in *First Papers of Surrealism* (Foto: John Schiff), 1942

Abb. 117: Detail der Sternenpassage mit Deckengestaltung (Sabine Jelinek), MQ Wien, 2018

239 Vgl. ebd., S. 92 (Übersetzung S. J.).

240 Vgl. ebd., S. 93.



Abb. 118: Elfie Semotan, *O.T.*, aus der Serie *Floor Dance Story*, New York 1998, Ausstellungsansicht Sternenpassage

An dieser Stelle möchte ich eine Brücke zu einem zeitgenössischen Kunstort schlagen, mit dem ich mich seit einigen Jahren beschäftige: der Sternenpassage. Die Passage zwischen zwei Höfen, gelegen im Wiener Museumsquartier, einem Kulturareal mit zahlreichen großen Museen, ist rund um die Uhr öffentlich zugänglich. In unmittelbarer Nähe befindet sich ein Kindermuseum, sodass regelmäßig Kinder die Passage durchqueren und mit den Kunstwerken an den Wänden interagieren. Anstatt den Kunstgenuss anderer Personen zu stören, sind sie heute bewusst ein Teil davon. Die Fäden, die in Duchamps Installation den Raum durchspannten und zu allem darin eine Verbindung herstellten, sind in dem Raumgeflecht der mit Kunst bespielten Passage auch vorhanden, wenn auch nicht tatsächlich, sondern imaginär (Abb. 116–118). Die Konstellationen im Raumgefüge ergeben sich über ein Netz von Linien: Einerseits durchzieht die barock geprägte Architektur die Wände und das Gewölbe mit Linienstrukturen, andererseits überspannt eine spinnennetzähnliche Struktur die Decke, innerhalb dieser sich das Prinzip der Energien des Weltraumes erklärt. Sie erstreckt sich vom Deckengewölbe bis zu Sternen oder Planeten ähnlichen runden Leuchtkörpern an den Wänden, die auch im Deckendiagramm abstrahiert zu finden sind. Der Raum präsentiert sich in einer mehrfach gefalteten Struktur, die sich über eine Vielzahl von Verbindungen ausbreitet. Insofern könnte man auch hier von einer Hinderung der Rezipient*innen sprechen, nämlich jener des schnellen Passierens oder

Vorübergehens. Sie geschieht über das Aufbrechen gewohnter Muster der Kunstrezeption, die besagen, *Kunst* vielmehr in den Museumsräumen und Galerien nebeneinander anzutreffen.

Abseits dieses speziellen Ortes der Präsentation und Rezeption fotografischer Werke können wir feststellen, dass in Galerien sowie Museen über längere Zeit die lineare Präsentation von Kunstwerken die zum Usus gewordene Ausstellungspraxis darstellte. Über sie wurde nicht nur das Einzelwerk in den Fokus der Betrachtung gerückt, sondern auch das Künstler*innenindividuum – im Besonderen in der Phase der großen fotografischen Tableaus der sogenannten *Becher-Schüler* (Gursky, Struth, Ruff, Höfer u. a.) oder von Positionen wie Jeff Wall, um hier nur einige Beispiele von vielen zu nennen. Heute lässt sich wieder verstärkt beobachten, wie in Kunsträumen und ausgehend von den Künstler*innen selbst, vermehrt dazu übergegangen wird, Fotografien installativ und zusammenhängend auszustellen. Diese Art der Hängung eröffnet bei jeder einzelnen Präsentation neue Assoziationsfelder. Da oftmals auch auf den Ort und dessen Räumlichkeiten reagiert wird, ergibt sich durch jeweils unterschiedliche Bildzusammenstellungen also immer ein anderes Narrativ.

Diese im zeitgenössischen Kunstkontext gerade beliebte Präsentationsweise kam auch in der Gruppenausstellung *Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille* (2020)²⁴¹ am Museum De Pont in den Niederlanden zur Anwendung (Abb. 119, 120). In der Ausstellung wurden unterschiedlichste Fotoarbeiten nicht nur *einfach* in diversen Bilderensembles zusammengefasst, sondern in ihr wurden Werke von Ankäufen aus zwanzig Jahren Sammlungsgeschichte zueinander in Beziehung gesetzt. Ein besonderer Aspekt des Ausstellungskonzepts war das Verschwimmen der Genre Grenzen innerhalb der fotografischen Disziplinen von künstlerischer

241 „Pictures from Another Wall, The Collection of Huis Marseille at De Pont“, Ausstellungsbeschreibung, in: Homepage De Pont Museum, <https://depont.nl/en/exhibitions/program/pictures-from-another-wall-15-feb-05-july-2020>, Stand 09.11.2023.

und angewandter Fotografie, das durch die Einbeziehung auch weniger bekannter Fotokünstler*innen, die an der Schnittstelle von Mode und Kunst arbeiten, verstärkt wurde. Mit der Ausstellung *Pictures from Another Wall* versuchte das Museum darüber hinaus die Frage zu beantworten, wie man mit den neuen Entwicklungen der Allgegenwart der Fotografie im Internet, aber auch der gleichzeitigen Rückbesinnung auf analoge Praktiken innerhalb einer Museumsammlung umgeht.

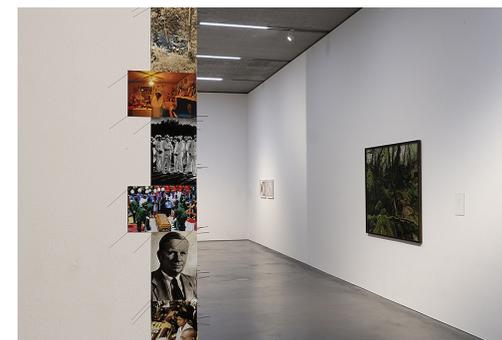


Abb. 119: *Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille*, Ausstellungsansicht, Museum De Pont, 2020

Abb. 120: *Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille*, Ausstellungsansicht, Museum De Pont, 2020

Die vom Sammlungsleiter Florian Ebner 2014 aus der fotografischen Sammlung des Folkwang Museum konzipierte Schau (*Mis)Understanding Photography*, mit dem Untertitel *Werke und Manifeste*, machte 175 Jahre nach ihrer Erfindung den Versuch, die Entwicklungen der Fotografie im Speziellen ab den späten 1960er-Jahren nachzuzeichnen. In diesem Zeitraum entwickelten sich viele künstlerische Positionen, die Fotografie im Kunstkontext nicht nur als die Realität wiedergebendes oder als dokumentarisches Medium betrachten wollten, sondern sich ihr auf konzeptueller Weise und experimentellem Wege widmeten, auch „um so die Aura des konventionellen Kunstwerks zu zertrümmern“²⁴². Die zweiteilige Ausstellung definierte sich über ein besonderes Ausstellungsdesign, das über den in enger Kooperation mit dem Fotomuseum Winterthur entstandenen Teil über die Manifeste der Fotograf*innen zusätzliche Perspektiven auf die Fotografie eröffnete (Abb. 121, 122).

So befragte etwa Zoe Leonards Statement, welches auch auf dem Cover der Publikation der Folkwang-Ausstellung abgebildet ist, Fotografie nach ihrem Status Quo, also nach ihren Definitionsmerkmalen: als fotografischer Abzug oder Bildschirmdatei (JPEG) oder als größere TIFF-Datei, die man auch ausdrucken kann, als Handyfoto oder vielleicht nur als Vorstellung eines Abbildes, bevor man den Auslöser der Kamera drückt, oder aber nur als Idee eines Bildes, das man nicht ausführen konnte, weil man den Film vergessen hatte. Und sie schließt mit folgender grundsätzlicher Überlegung: „Ist Fotografie ein Objekt oder ein Bild, oder ist Fotografie eine Art des Sehens?“²⁴³.

242 Florian Ebner, „Einleitung“, in: ders. et al. (Hrsg.), (*Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste*, Göttingen, Steidl Verlag, 2014, S. 11.

243 Vgl. ebd., Vorder- und Rückseite des Covers und S. 140.



Abb. 121: (Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste, Ausstellungsansicht, Folkwang Museum, 2014

Abb. 122: (Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste, Ausstellungsansicht, Folkwang Museum, 2014

Der namensgebende Titel – und eines der Manifeste der Essener Fotoschau am Folkwang Museum – nahm Bezug auf Mel Bochners *Misunderstandings (A Theory of Photography)*. Der Konzeptkünstler gestaltete 1970 unter diesem Titel einen Beitrag zur Künstlerbuchreihe *Artists & Photographs* des New Yorker MoMA und ließ sich dafür von seinen Recherchen zur Geschichte des Mediums inspirieren. In seinem ironischen „Anti-Manifest“ zitiert Bochner auch Marcel Duchamps Provokation, „Ich möchte, dass [die Fotografie] die Leute dazu bringt, die Malerei zu verachten, bis etwas anderes die Fotografie unerträglich machen wird“, die sich auch in Florian Ebners Einleitung zum begleitenden Katalogband seiner Ausstellung findet.²⁴⁴

244 Ebd., S. 11.

Abschließend gibt es eine verbindende Klammer zu der am Beginn dieses Kapitels (4.3) erwähnten Deckeninstallation Marcel Duchamps, wenn auch aus anderen Beweggründen. Im Jahr 2019 nutzte die Foto Wien das ehemalige Postsparkassen-Gebäude Otto Wagners in der Wiener Innenstadt. In diesem Rahmen wurden drei Künstlerinnen eingeladen, voneinander getrennte, ehemals als Büro genutzte Räumlichkeiten für ihre jeweilige „Office Show“ zu nutzen. Für meine Installation *Le Pli* entwickelte ich eine spezifische Art der Hängung, die sich aus der Situation ergab, dass mir in dem ehemaligen Büroraum keine Wandflächen zur Verfügung standen. Stattdessen befanden sich dort neben der Fensterfront auf einer Seite noch drei wandfüllende Abschnitte mit Büroschränken. Ich kippte den Raum und machte die Decke zur Wand. Es entstand erstmals eine physisch begehbare Präsentation aus belichteten Stoffarbeiten und Fotografien (Abb. 123–124). Die raumgreifende Inszenierung ermöglichte den Besucher*innen, sich durch die installative Arbeit hindurchzubewegen. Dadurch wurde der Zwischenraum ebenso relevant wie die Werke selbst. Der *Interspace* eröffnete den Rezipient*innen je nach Position innerhalb der Installation ein anderes Bild sowohl auf die einzelnen Werke als auch auf den Gesamteindruck. Der Begriff *Interspace* bezeichnet somit den Zwischenraum, der die Wahrnehmung der Kunstwerke und ihre Beziehung zueinander maßgeblich beeinflusst.

Die Objekte konnten nicht lediglich betrachtet, sondern auch berührt und somit mit mehr als nur dem Sehsinn erfasst werden. Zu dieser für meine Arbeitsweise neuen Werkkonstellation trat noch zusätzlich das Moment der Bewegung hinzu, welches in meinen Präsentationen seither eine besondere Rolle spielt. Bewegt waren einerseits die Stoffe, die an teils elastischen Schnüren von der Decke hingen und durch die vorbeigehenden Besucher*innen quasi lebendig wurden, und andererseits die Rezipient*innen, die mit den Objekten physisch in Beziehung traten – denn zuvor war jede Hemmschwelle zu groß, näher an die Werke an der Wand heranzugehen, geschweige denn diese zu berühren oder die Stoffe auszubreiten, um ihr ganzes

Inneres zu erfassen. Nach jeder Intervention von Besucher*innen sah die hängende Stoffskulptur wieder anders aus und gab eine neue Facette der Abbildung darauf preis.

Die fotografisch belichteten Abbildungen auf den Soffen versammelten lichtspielerische Elemente – zum Beispiel ein barockes Sonnensystem (*Die Eins gegenüber dem Nichts*, 2018), andere abstrakte Sonnen- und Mondsymbole, Selbstporträts und ein in den Falten der Stoffe und Fotoabzügen verstecktes fremdes Porträt. Der gesamte Werkkomplex markierte eine Art Endpunkt einer Phase und zugleich einen Neubeginn, für den wie ein unbeschriebenes Blatt ein bilderloser Faltenwurf integriert war (Abb. 123, Vordergrund). Alles war geschlossen und gleichzeitig offen, wie *Le Pli* (die Falte).



Abb. 123: Sabine Jelinek, *Le Pli*, Office Show, Foto Wien, 2019

Abb. 124: Sabine Jelinek, *Le Pli*, Office Show, Foto Wien, 2019

4.4 Raumverbindendes, verbindende Räume

Eine andere Form der visuellen Raumkonstellation stellen *Storylines* dar. Diese entwickeln sich im Zwischenraum von kleineren oder auch größerer Distanzen und stellen ebenfalls einen wichtigen Aspekt meiner Untersuchungen dar. Eine Form der *Geschichtenerzählung*, die in den Anfängen der Fotografie noch mit ihr parallel existierte und Bewunderung fand, waren gemalte Panoramen, die man abschreiten konnte. Walter Benjamin strebt mit seinen Notizen im *Passagen-Werk* danach, im kleinen Einzelmoment „den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“.²⁴⁵ Er beschreibt dort unter anderem die allgemeine Faszination der Massen für Sinnestäuschungen, die etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts parallel Furore machten. Einerseits passierte dies durch die neuen Formen der Warenwelten – die Passagen – und andererseits durch die begehbaren Welten der Panoramen. Benjamin nennt auch das sogenannte Kaiserpanorama, bei dem man die gezeigten Ansichten nicht physisch, sondern virtuell abschreitet. In beiden findet sich über die Fotografie schon ein Verweis auf den Film.²⁴⁶ Im Kaiserpanorama wurden die Betrachter*innen mittels stereoskopischer, also dreidimensional wirkender fotografischer Aufnahmen, die monochrom oder auch handkoloriert sein konnten, in andere Welten katapultiert – damals zeigten diese zumeist exotische Orte in fremden Ländern. Anders als im Film gab es für die Bilder dort keine musikalische Untermalung, was Benjamin in seiner *Berliner Kindheit* begrüßte, da diese „die Reisen mit dem Film so erschlaffend macht“. Vielmehr schien ihm ein Klingelton, „ein kleiner störender Effekt“, der Musik überlegen, da er jeweils einen nahenden Szenenwechsel ankündigte.²⁴⁷ Dadurch wurde der Zwischenraum zwischen den einzelnen Szenerien besonders eindrücklich für die Rezipient*innen betont.

245 Vgl. Walter Benjamin, *Passagen, Durchgänge, Übergänge. Eine Auswahl*, Johanna Sprondel (Hrsg.), Ditzingen, Reclam, 2020, S. 119.

246 Vgl. ebd., S. 21.

247 Vgl. Walter Benjamin, „Kaiserpanorama“, in: ders., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, S. 14.

Über die Panoramen zeigten sich technische Errungenschaften der Zeit, die auch die Kunst beeinflussen sollten. Über sie ist es möglich, ganze Landschaften in die Städte zu holen und der Dominanz der Stadt über das Land Ausdruck zu verleihen. Aber auch die Stadt, so Benjamin, gerät in den Panoramen zur Landschaft, ähnlich wie sie es später für den Flanierenden tut. Der allgemein als Pionier der Fotografie bekannte Louis Jacques Mandé Daguerre zeichnete sich auch durch ein besonderes Talent als Maler von Panoramen aus und war unter anderem Schüler des Panoramamalers Pierre Prévost, der sein Studio in der Passage des Panoramas in Paris betrieb. Daguerre tat sich mit seinem dortigen Kollegen Charles Marie Bouton zusammen und gemeinsam eröffneten sie in Paris ihr erstes groß dimensioniertes Diorama.²⁴⁸ Man könnte diese als eine Mischform aus begehbarrem Panorama und Kaiserpanorama betrachten, da sich in einem eigens konstruiertem Raum Projektionen und Effekte mit bemalten und sich wechselnden Kulissen mischten und sehr realistisch inszeniert wurden. Vielleicht nannte Walter Benjamin es deshalb Panorama, denn er vermerkte dazu, dass anderthalb Jahrzehnte nach seiner Gründung und im selben Jahr, in dem er seine Erfindung der *Daguerreotypie* bekannt gab (1839), das „Daguerresche Panorama“ abbrannte.²⁴⁹

Auch im Wiener Prater wurde 1801 das erste Panorama im deutschsprachigen Raum von dessen englischem Erfinder Robert Barker erbaut. Noch vor dem mit Fotografien ausgestatteten Kaiserpanorama war dieses trickreich ausgeleuchtet und teilweise mit technischen Spielereien ausgestattet. Als „Massenmedium“ zog es alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen an, im Besonderen auch jene, die es sich nicht leisten konnten, weit zu reisen. Die begehbaren 360-Grad-Rundgemälde führten

die Besucher*innen oftmals in andere Städte, in Wien zunächst nach London und nach einem Brand und Wiederaufbau – mit dem zusätzlichen Feature einer Camera Obscura auf dem Dach – nach Gibraltar und schließlich 1814 in die besonders umjubelte Paris-Ansicht.²⁵⁰

Einer Wettbewerbseinladung von Kunst im öffentlichen Raum Wien²⁵¹ folgend, entwickelte ich 2022 einen Entwurf für eine langgestreckte Fußgänger*innenpassage am Wiener Praterstern. Diese führt unter einem großen Verkehrsknotenpunkt zum Vergnügungs- und Freizeitpark Wurstelprater und Prater Hauptallee. Die Nähe zum Vergnügungspark, der für seine lange Tradition an teilweise sehr innovativen Kuriositäten und Freizeitaktivitäten bekannt ist, sowie die langgestreckte Form der Unterführung boten mir zwei Zugänge, die ich in meinem *Kaiser*innenpanorama* betitelten Entwurf miteinander verknüpfte. Einerseits faszinierte mich die Idee der begehbar gemalten Panoramen von fremden Orten, die lange als beliebte Attraktion im Prater existierten. Andererseits war mir ein Zugang zum Medium Film wichtig: Eine Art Filmstreifen mit von mir adaptierten Einzelkadern von Eadward Muybridges Chronofotografien durchzieht die beiden langgestreckten Wandseiten (Abb. 125–127). Sie zeigen einerseits Akrobat*innen, die an diesem Ort immer eine wichtige Rolle gespielt hatten und dies heute noch in Form von Individualsportelnden tun, und andererseits das Motiv von Reiter*in und Pferd, die es im Prater damals wie heute gibt.

248 „Daguerre and the Invention of Photography“, in: Homepage Musée Nicéphore Niépce, <https://photo-museum.org/daguerre-invention-photography/>, <https://photo-museum.org/daguerre-invention-photography/>, Stand 15.05.2024.

249 Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, S. 48.

250 Vgl. Ursula Storch (Hrsg.), *In den Prater! Wiener Vergnügungen seit 1766*, Wien Museum, Salzburg, Residenz Verlag, 2016, S. 11.

251 KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien, <https://www.koer.or.at/projekte/kuenstlerische-gestaltung-der-unterfuehrung-bauwerk-b0218-personentunnel-praterstern-hauptallee-in-1020-wien/>, Stand 09.11.2023.



Abb. 125: Sabine Jelinek, *Kaiser*innenpanorama*, Wettbewerbsentwurf für KÖR Wien, 2022

Abb. 126: Sabine Jelinek, *Kaiser*innenpanorama*, Wettbewerbsentwurf für KÖR Wien, 2022

Abb. 127: Sabine Jelinek, *Kaiser*innenpanorama*, Wettbewerbsentwurf für KÖR Wien, 2022

Der Fotopionier Eadward Muybridge hielt in der Frühzeit der Fotografie Bewegungsabläufe unter anderem in einzelnen Segmenten auf einer runden Scheibe, dem sogenannten *Sulkyrad*, fest.²⁵² Lässt man die abgelichteten Einzelbilder hintereinander abspielen, erzeugt dies einen Bewegungsablauf. Eine Referenz auf den Begriff *Sulkyrad* kann man heute noch an der Wiener Trabrennbahn finden, denn Name und Form sind dem einachsigen Pferdefuhrwerk Sulky, das vor allem im Pferdesport bei Trabrennen eingesetzt wird, entnommen.

252 Eine runde fotografische Platte, die dem Pferdewagen beim Trabrennen, dem *Sulkyrad* mit seinen Segmenten, ähnelt, wurde von Muybridge verwendet und auch als *Sulkyrad* bezeichnet: Eadward Muybridge, *The Human and Animal Locomotion Photographs*, Hans Christian Adam (Hrsg.), Köln, Taschen Verlag, 2010, Abbildungen S. 2 und Kommentar S. 6.

Für den Entwurf zum *Kaiser*innenpanorama* wurden von mir zwei chronofotografische Abbildungen Muybridges – in Anlehnung an die Körnung des Filmes der Schwarz-Weiß-Fotografie – in grob vergrößerte kristalline Formen abstrahiert. Die beiden Bewegungsabläufe sind in farbige Segmente geteilt und auf den beiden langen Wänden in die jeweils andere Richtung abgewickelt. Als weitere Referenz zum Ort – Praterstern, Lusthaus, Trabrennbahn und den *Ringelspielen* dazwischen – und auf der anderen Seite zum *Sulkyrad* und dem Kaiserpanorama sind auch die Decke und die Wand-Enden der Unterführung jeweils durch Kreiselemente und Segmente definiert (Abb. 126). Der segmentierende Rhythmus des Entwurfes, der sich durch die langgezogene Passage zieht, sollte diesem Raum eine beruhigende und dem Durchqueren bremsende Wirkung verschaffen. Im Vorbeigehen oder Vorbeifahren können die einzelnen Bewegungen der Figuren zusammengesetzt und rekonstruiert werden. Unsere Sinne rezipieren instinktiv die Bildfolgen als fließenden Bewegungsablauf.

Aus einem Narrativ ganz anderer Art entwickelte sich mein Werkkomplex zum Projekt *Hans im Glück* (2014)²⁵³, eine Kooperation von Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich mit dem Kunstraum Nideroesterreich. Teil des Konzeptes war, während der Ausstellungsphase auf Wanderschaft von einem Ort in Niederösterreich bis in den Kunstraum zu gehen und ähnlich der Märchenfigur Hans im Glück etwas mit in den Kunstraum zu bringen. Zunächst war der Raum nur mit einem einzigen Stapel Poster pro künstlerischer Position besetzt (Abb. 131). Die von mir dafür entwickelte Arbeit *Ceci est une Œuvre d'Art* mäanderte den Wienfluss entlang, der dem Kaiserbründl im Wienerwald (bei Pressbaum) entspringt und in der Wiener Innenstadt in den Donaukanal fließt. Auf dem Weg von der Flussquelle bis zu seiner Mündung wurden von mir – einem Schriftzug auf meinem Poster im Kunstraum folgend – dessen einzelne

253 „Hans im Glück“, Ausstellungsbeschreibung, in: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, <https://koernoet.at/de/projekt/1051/hans-im-glueck>, Stand 10.05.2024.

Worte interpretierend fotografisch in Abbildungen festgehalten. Ähnlich wie die Märchenfigur Hans suchte ich mein Glück, indem ich mich täglich auf Wanderung begab. Beim Fotografieren passierte entweder eine Metamorphose von Nichts in Etwas oder auch von Etwas in Nichts. Das Licht, ein immaterieller Stoff, der sich nicht greifen lässt, spielte naturgemäß eine große Rolle dabei, ob ich mit meiner Kamera loszog oder nicht. Am Ende der Projektwoche entstand das Wort „Art“, welches im Rahmen einer partizipativen Wanderung mit Publikum im wilden Flussbecken in Auhof von allen gemeinsam gebildet wurde (Abb. 132). Eine Auswahl an Fotografien dieser Wanderschaft wurde im Ausstellungsraum erstmals von mir im assoziativ arrangierten Bilderensemble präsentiert (Abb. 128).



- Abb. 128: Sabine Jelinek, *Ceci est une Œuvre d'Art*, Ausstellungsansicht, Kunstraum Niederoesterreich, Wien, 2014
- Abb. 129: Sabine Jelinek, Foto zu *Ceci est une Œuvre d'Art*, 2014
- Abb. 130: Sabine Jelinek, Foto zu *Ceci est une Œuvre d'Art*, 2014
- Abb. 131: Sabine Jelinek, Poster-Sujet *Ceci est une Œuvre d'Art* zu *Hans im Glück*, Kunstraum Niederoesterreich, Wien, 2014
- Abb. 132: Sabine Jelinek, Aktion am Wienfluß mit Publikumsbeteiligung zur Ausstellung *Hans im Glück*, Kunstraum Niederoesterreich, Wien, 2014

4.5 Bilder in bewegten Konstellationen

Ein Film entsteht bekanntlich durch Bewegung zusammenhängender Einzelbilder. Durch Montage – ein Schnitt im Bild – werden Personen, Räume und Orte in Zusammenhang gebracht, wodurch Betrachter*innen Verbindungen zwischen ihnen herstellen. Aby Warburg war auch selbst Fotograf und brachte von seiner Amerikareise 1895–96 Serienaufnahmen der indigenen Bevölkerung des Südwestens mit. Auffällig ist, dass er nach seiner Rückkehr nach Europa 1897 seine Bild-Vorträge von bis zu siebzig eigenen wie fremden Fotos zunächst mit Vorliebe an Publikum aus Vereinen der Amateurfotografie richtete – so wichtig war ihm dieser visuelle Part seiner Forschungsreise.²⁵⁶ Auch Jahre später wird Warburg diese Fotografien 1923 in seinem berühmten sogenannten *Kreuzlinger Vortrag* im Zusammenhang mit dem *Schlangenritual* der Hopi-Indianer wieder aufgreifen. In der Rolle als kulturhistorisch Erforschender ferngelegener Orte, Landschaften, Personen und Dinge interagiert er als Fotograf aktiv und bringt damit zum Vorschein, was er später in seine analytischen Untersuchungen des *Bilderatlas Mnemosyne* miteinfließen lassen wird. Bilder handeln, sie sind Motoren kultureller Bewegungen und vermitteln zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen. Ihnen wohnt eine gewisse Dynamik, ja Bewegung inne, die sich nicht nur von Bild zu Bild überträgt, sondern auch auf die Betrachter*innen.²⁵⁷ Karl Sierek beschreibt in seiner Analyse zu *Warburg als Medientheoretiker* sehr eindringlich, wie aktiv Warburg als Fotograf agierte. Warburg selbst schrieb davon, wie zuweilen – auch aufgrund der Scheu der Indianer, fotografiert zu werden – lange Vorbereitungen auszuschließen waren.²⁵⁸ Es entsteht vielleicht gerade dadurch eine Verbindung des Fotografen

Ein Bild, das passend zu diesem Zusammenhang auftaucht, ist jenes eines bestimmten Wanderers, nämlich des *Wanderers am Weltenrand*²⁵⁴. Es handelt sich um die Figur auf einem Holzschnitt, der lange als anonym galt und aufgrund seiner Stilistik dem frühen 16. Jahrhundert zugerechnet wurde (Abb. 133). Dieser Wanderer entdeckt am Rande seiner Welt eine Stelle, eine Art Loch, wo Himmel und Erde nicht ganz nahtlos ineinander übergehen. Wenn man dort vorsichtig seinen Kopf hindurchsteckt, ist es einem möglich, eine andere Ordnung im hinter allem Vorstellbaren Liegenden, also quasi die Unendlichkeit, zu erblicken. Auf dem Druck erweist sich dieser Blick in den unendlichen Raum als völlig ungefährlich, denn Außen- und Innenwelt sind formal ähnlich und zu einer Einheit, einem Kontinuum, verbunden.²⁵⁵ In Wahrheit entstammt diese Fantasie nicht dem 16. Jahrhundert, in welches sie aufgrund des bildnerischen Stils gepasst hätte, sondern sie wurde erst im Jahr 1888 vom Astronomen Camille Flammarion beauftragt und über seine Publikation *L'Atmosphère. Météorologie Populaire (Die Atmosphäre. Populäre Meteorologie)* verbreitet. Sie blieb bis ins 20. Jahrhundert sehr beliebt. Hier werden Begehrlichkeiten abgebildet, die selbst in der Zeit der eigentlichen Entstehung dieses Druckes noch immer relativ unverändert und ähnlich sein mochten: die Überwindung der Grenzen der menschlichen Wahrnehmung.

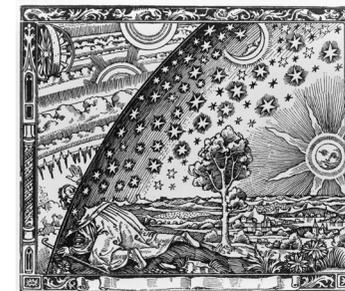


Abb. 133: Anonym, *Wanderer am Weltenrand*, in: Camille Flammarion, *L'Atmosphère. Météorologie Populaire*, 1888

254 Helga Lutz, „Löcher und Lichter. Zum Verhältnis von Opazität und Transparenz in der Malerei des 15./16. Jahrhunderts“, in: Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner (Hrsg.), *Hide and Seek*, S. 243–264, hier S. 244.

255 Vgl. ebd., S. 243–244.

256 Uwe Fleckner, „Aby Warburgs amerikanische Reise. Vom ‚illustrierten Tagebuch‘ zur kulturpsychologischen (Selbst)betrachtung“, in: ders. (Hrsg.), *Aby Warburg, Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika. Vorträge und Fotografien*, Band III.2, Gesammelten Schriften, Berlin, De Gruyter, 2018, S. 1–23, hier S. 4.

257 Vgl. Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Einbandrückseite.

258 Vgl. Karl Sierek, „Warburg, Fotograf: Affektion und Sophrosyne“, in: ebd., S. 52–53.

zu seinem Bildsubjekt: Wenn die Abgebildeten in die Kamera blicken, schauen sie auch uns an. Wir Rezipient*innen werden also in die Konstellation der Fotografierten mit eingebunden, die der *Fotograf Warburg* gekonnt herstellte.

Aby Warburg ist es mit diesen Fotografien gelungen, bestimmte Prototypen von Narrative erzeugenden Bildfolgen vorwegzunehmen. Vier Monate nach der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière (28. 12. 1895) entwirft er mit seiner Art der Verkettungen von Szenen bereits eine Logik von Bildzusammenhängen – mit der Totalen, Halbtotale, Halbnahe- und Nahaufnahme und dem den Kreis der bewegten Standbildszenen schließenden Gegenschuss, die das rund 30 Jahre später im Kino eingesetzte *classic editing* bereits vorwegnimmt (Abb. 134–137²⁵⁹).²⁶⁰ Die Bild-zu-Bild-Bewegungen der Einzelaufnahmen erzeugen über das spezielle Montageverfahren der Gegenüberstellung und über ihre innenwohnenden Bild- und Blickbewegungen dynamisierende Effekte, die nicht viel später in der filmischen Bewegung des Kinos fortgeschrieben werden sollen.²⁶¹ Auch in dem von Uwe Fleckner im Rahmen der *Gesammelten Schriften Warburgs* herausgegebenen Band zu den Bildern aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer wird diese Nähe zu filmischen Methoden festgehalten. So spricht er davon, wie die Vorträge Warburgs mit der großen Menge an Bildern gar den Charakter eines Drehbuchs annehmen, „eines Drehbuchs zu einem *Western* besonderer Art“.²⁶²



Abb. 134: Aby Warburg, *Gruppe von Navajos*, Totale, 1896

Abb. 135: Aby Warburg, *Gruppe von Navajos*, Halbtotale, 1896

Abb. 136: Aby Warburg, *Gruppe von Navajos*, Halbnahaufnahme, 1896

Abb. 137: Aby Warburg, *Gruppe von Navajos*, Nahaufnahme, 1896



Durch eine (Dreh-)Bewegung fotografischer Bilder kommt in einer meiner Werkinstallationen ebenfalls ein filmisches Moment zum Tragen, wenn auch auf ganz andere Art und Weise. Fotografien werden in einem Ausstellungsraum *real* in Bewegung versetzt – eine Projektion eines die Abbildungen verbindenden Narrativs findet, wenn überhaupt, ausschließlich in der Vorstellung der Besucher*innen statt. Nicht nur die Werke bewegen sich, auch die Rezipient*innen bleiben beim Betrachten der Fotografien selbst in Bewegung. Meine Installation *Le Bal* (2020) in der Ausstellung *I Haven't been to Paris in 1952* bestand aus einer raumhohen windmühlenartigen Holzkonstruktion, auf der sich vier *Bildfahnen* aus Baumwollstoffen (Abb. 138–140) in ständiger kreisender Bewegung befanden. Auf den belichteten Bildcollagen darauf versammelte ich Abbildungen aus der Vergangenheit sowie aktuelle, teils analog geschossene Fotos oder auch Handyskizzen der *Galette*-Mühlen am Pariser Montmartre. Dem Ausstellungskonzept entsprechend wählte ich während meines Aufenthalts in Paris 2018 aus einem mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen versehenen Bildband von 1952, der in der Ausstellung als Ausgang diente, eine Thematik, mit der ich die Stadt am ehesten verbinde. Daraufhin suchte ich die heute noch

am Montmartre bestehenden Mühlen und den dazugehörigen Garten auf, die in dem berühmten Renoir-Gemälde *Bal du moulin de la Galette* (1876) im Pariser Musée d'Orsay verewigt wurden. Das Drehbuch, das ich mit meinen Collagen schrieb, verband sehr konträre Stimmungen: jene des Paris zum Ende des 19. Jahrhunderts, jene einer die Vergangenheit verklärenden Zeit des Bildbandes der 1950er-Jahre und jene der heutigen stark konsumorientierten und vom Tourismus geprägten Epoche. Das Drehmoment in *Le Bal* (der Tanz, der Ball, Abb. 141–143) suggeriert einerseits die tänzelnden Bewegungen der unglaublichen Menge an Besucher*innen im Museum, die das Bild mit dem ebenfalls Menschen befüllten *Bal* darauf heute im Museum umkreisen. Andererseits ist das Drehen ein direkter Hinweis auf die – abseits des viel bekannteren *Moulin Rouge* am Pariser Pigalle – zum Teil versteckten Pariser Mühlen am Montmartre.

Als Untersuchungsgegenstand ist dieser filmische Aspekt der Fotografie für mich in zweierlei Hinsicht interessant. Wenn man die Montage beim Filmschnitt als Falte oder Zwischenraum betrachtet und die erzeugten Sprünge als eine Bewegung durch ein Zeit- und Raumkontinuum versteht, könnte man auch den umgekehrten Weg nehmen: entweder durch die tatsächliche Bewegung an den *räumlich präsentierten* Fotos vorbei oder durch die Bewegung der Kunstwerke selbst. In der Installation *Le Bal* bewegen sich fotografisch belichtete Stoffbahnen auf einer Art Windrad im Kreis und dadurch auf filmische Art und Weise an den Rezipienten*innen vorüber, was bei ihnen eine Geschichte mit Zusammenhängen evoziert.

259 Vgl. ebd., S. 52. Diese Anordnung der Abbildungen ist nicht nur bei Sierak vorzufinden, sondern auch bei Uwe Fleckner (Hrsg.), *Aby Warburg*, S. 6.

260 Vgl. ebd., S. 53–54.

261 Vgl. ebd., S. 55.

262 Uwe Fleckner, „Aby Warburgs amerikanische Reise. Vom ‚illustrierten Tagebuch‘ zur kulturpsychologischen (Selbst)betrachtung“, in: ders. (Hrsg.), *Aby Warburg. Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika*, S. 4–5.



Abb. 138: Sabine Jelinek, *Le Bal* mit Abbildungen der Stoffbahnen und *Lumen*, in *I Haven't been to Paris in 1952*, Galerie MAERZ, Linz, 2020

Abb. 139: Sabine Jelinek, *Vue aérienne de croisements*, Abbildung der Stoffbahn von *Le Bal*, 2020

Abb. 140: Sabine Jelinek, *Bal du moulin de la Galette*, Abbildung der Stoffbahn von *Le Bal*, 2020

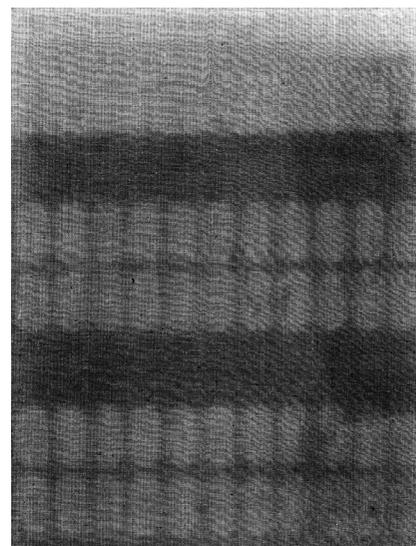
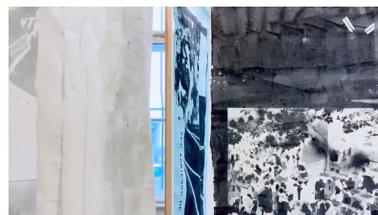


Abb. 141: Sabine Jelinek, *Le Bal*, Close-up der bewegten Stoffbahnen-Skulptur, 2020

Abb. 142: Sabine Jelinek, *Le Bal*, Close-up der bewegten Stoffbahnen-Skulptur, 2020

Abb. 143: Sabine Jelinek, *Le Bal*, Close-up der bewegten Stoffbahnen-Skulptur, 2020

Abb. 144: Sabine Jelinek, *LUMEN*, 2020

Die Fotoarbeit *LUMEN* (Abb. 144), die ebenfalls in der Ausstellung *I Haven't been to Paris in 1952* zu sehen war, bezieht sich in zweierlei Hinsicht auf die Publikation, die dem Ausstellungskonzept zugrunde lag. Das Buch aus dem Verlag Flammarion bestand aus einem blau eingefärbten Leineneinband, der an das Verfahren der Cyanotypie denken ließ und dem über den Zeitraum seiner Lagerung ein Fotogramm eingeschrieben war – und ähnelte daher in zweierlei Hinsicht meiner Arbeitsweise. Ein Abbild dieser Einschreibung von Licht und von vergangener Zeit wurde als schwarz-weißer Fotoabzug ausgearbeitet und in der Ausstellung gemeinsam mit der Drehschulptur gezeigt. Die Fotografie bzw. das Fotogramm bildete einen Link zu den belichteten Stoffbahnen der Windmühle *Le Bal*. Der Begründer des Flammarion-Verlags war der Bruder des französischen Astronomen und Spiritualisten Camille Flammarion (1842–1925). Dieser verfasste als Autor nicht nur populärwissenschaftliche Bücher, sondern erlangte um die Jahrhundertwende ebenfalls durch einige frühe Science-Fiction-Romane Bekanntheit, die auch die Pariser Surrealisten inspirieren sollten. Als Wissenschaftler war er Herausgeber einer astronomischen Zeitschrift und Begründer der bis heute bestehenden *Société astronomique de France*. Mond- und Marskrater und sogar Asteroiden erhielten Namen, die sich auf Flammarion bezogen, so zum Beispiel einer nach seinem Sci-Fi-Kultroman *Lumen* (1872). In diesem kommt das Wesen Lumen aus den Tiefen des Weltalls zu Wort, das seinen irdischen Gesprächspartner im Roman über die Geheimnisse der jenseitigen Welt aufklärt und mit seinen Erzählungen Licht in das Dunkel des Weltraums bringt. Es erzählt davon, wie sich nach dem Tod die Seele vom Körper trennt, um in Gestalt eines mit extremer Sehkraft ausgestatteten Lichtwesens weiter zu existieren. Einzig durch seinen Willen kann sich dieses „Blickwesen“ ungehindert durch Raum und Zeit bewegen.²⁶³ Dem Phänomen der Lichtgeschwindigkeit folgend kommt es zur

263 Vgl. Bernd Stiegler, „Sternenlicht“, in: ders., *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006, S. 222–225, hier S. 223.

Erkenntnis, dass wir nicht die gegenwärtige Beschaffenheit des Himmels sehen, sondern seine frühere Geschichte. So kommt es auch immer auf die jeweilige Konstellation der Existenz der Menschen an, also aus welcher Perspektive man die Welt und ihre Geschichte betrachtet. Immer kann sich daraus ein anderes Narrativ ergeben – man könnte diese Geschichtsbeobachtungen, so *Lumen*, auch als Sammlung von Momentaufnahmen beschreiben. Der eine Botschaft übertragende Lichtstrahl übermittelt diese jedoch nicht in geschriebener Form, sondern vielmehr als „Photographie“.²⁶⁴ In einem faszinierenden Gedankengang führt Stiegler weiter aus, was wie eine Geschichte aus der fotografischen Dunkelkammer klingt, wenn die Strahlen auf einen Planeten treffen, dessen Oberfläche aus Jod besteht „und der sich zudem in einer bestimmten Weise um die eigene Achse dreht“, denn dann würde ein wahrer Film der Erdgeschichte entstehen, der in den Tiefen des Alls auf seinen Entdecker wartete.²⁶⁵



Abb. 145: Sabine Jelinek, *Der blinde Fleck liegt in der Falte*, Galerie splace, Linz, 2022

Abschließend möchte ich in diesem Kapitel die Thematik bewegter Bilder auch noch einmal in Bezug auf meine Ausstellung *Der blinde Fleck liegt in der Falte* analysieren. Innerhalb meiner künstlerischen Praxis stehen zuletzt vermehrt unterschiedliche Präsentationsformen fotografischer Werke im Fokus, die filmische Ansätze oder performative Aspekte einbeziehen.

264 Vgl. ebd., S. 223–224.

265 Vgl. ebd., S. 225.

Der *Interspace*, sowohl als Raum als auch als Intervall, spielt eine zentrale Rolle und wird von den Besucher*innen ganz unterschiedlich rezipiert. Das Potenzial der visuellen Zwischenräume wird genutzt, um neue Perspektiven und Wahrnehmungen zu schaffen und die Rezeption der Werke zu verändern.

Sich verändernde Konstellationen ergaben sich innerhalb der Ausstellung auf mehreren Ebenen. Zum einen über die von der Decke hängenden fragilen Faltenwürfe im Raum – wird die Installation *Kreuz des Südens* durchschritten, verändern sich die Stoffe durch ein leichtes Drehmoment. Noch viel mehr tun sie dies, sobald ein*e Besucher*in die Arbeiten berührt oder die Faltungen überhaupt öffnet, um ihr Innenleben bzw. die Abbildungen darauf ganzheitlich zu betrachten. Ihre Konstellation zueinander wie auch zur filmischen Arbeit dahinter wird immer eine andere sein. Zum anderen in der Videoarbeit *Scalini di Roma*, die am Ende des Raumes in der Blickachse der Installation *Kreuz des Südens* zu sehen und nur im Zusammenspiel mit dieser zu betrachten (Abb. 145) war. Um den Filmbildern nahe zu sein, musste man die Installation durchkreuzen, dann entfaltete sich über filmische Bilder der Stadtraum Roms. Die Konstellation der bewegten Filmbilder besteht aus hart aneinandergesetzten Montagen von eher statischen Einstellungen, die sich beinahe wie Einzelfotos verhalten. Bernd Stiegler versteht Montage als eine „Kunst der Bilder im Plural“; über „wie auch immer gestaltete Gegenüberstellungen von Einzelbildern“ erfolgt durch sie „eine strukturierte Unterbrechung eines vermeintlich kontinuierlichen Bilderflusses“.²⁶⁶ Die gesetzten Montage-Schnitte, die die Zuschauer*innen in *Scalini di Roma* zu verschiedenen Plätzen der Stadt führen, sind ähnlich wie die Treppen, die durch unterschiedlichste Formen und Historie definiert sind. Über beides erklärt sich die Topologie der Stadt, und nicht über Kamerafahrten, Schwenks oder Zooms. Es gibt kein ergänzendes



Narrativ zu diesen Orten, doch es findet sich auf einer anderen Ebene, denn es sind nicht nur einfach unterschiedlichste Treppen über statische Bilder abgebildet, sondern es findet auch Bewegung von Körpern statt, die sich durch den in abstraktem Schwarz-Weiß gehaltenen Bildraum des Films bewegen (Abb. 146–149). Die Kunst der Montage der Bilder wiederholt sich über die Schnitte durch Treppen im konkreten Raum im Film. Die Personen, die die jeweiligen Stufen benutzen, tun dies als Stellvertreter*innen für uns: Wir folgen ihnen hinauf und hinab, lernen die Topologie der Stadt zu verstehen und durchschreiten gleichzeitig auch die Geschichte des Films.



Abb. 146: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, Filmstill, 2022
 Abb. 147: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, Filmstill, 2022
 Abb. 148: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, Filmstill, 2022
 Abb. 149: Sabine Jelinek, *Scalini di Roma*, Filmstill, 2022

266 Vgl. Bernd Stiegler, „Von den dialektischen zu den pluralen Bildern. Vertov, Eisenstein, Kluge, Manovich“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 351–363, hier S. 351.

4.6 Kunst en passant, die Sternenpassage

Wie bereits erwähnt, bespiele ich seit 2018 als Kuratorin die Sternenpassage im Wiener MuseumsQuartier. Sie ist nicht nur ein öffentlich begehbarer Kunstort, sondern inhaltlich dem künstlerischen Themenfeld der Fotografie gewidmet. Neben den Leuchtdisplays mit den Kunstwerken ist ein Gestaltungselement des Raumes das Deckenbild, das eine bewegte kosmische Konstellation zeigt. Ähnlich wie der Komet, der dort seine Bahn vorbei an Sternen und Planeten zieht, ergeht es den Besucher*innenströmen, die durch die Passage flanieren. Die Kunstwerke werden im Vorbeigehen wahrgenommen und verschmelzen zu einer zusammenhängenden Geschichte, die im Raum gelesen wird. Vor Ort findet sich noch eine zusätzliche Quelle des Austausches mit der Kunst, und zwar in Form der Publikation *Lumen Zine*. Diese wird von mir als Kuratorin gemeinsam mit den jeweiligen Künstler*innen erarbeitet. Die Publikation ermöglicht die Kontextualisierung der gezeigten Arbeiten im Raum über ein anderes Medium, in dem die Künstler*innen noch weitere Werke zu ihrem Publikum sprechen lassen können. Zusätzlich ergänzen Textteile von eingeladenen Autor*innen, zumeist aus dem Bereich der Fotografie sowie der Weltraumwissenschaft, die jeweiligen *Lumen Zines*. Die Publikation kann durch einen im Raum integrierten Warenautomaten über den gesamten Ausstellungszeitraum von sechs Monaten, genau so wie die Werke selbst, konsumiert werden.



Abb. 150: Inka & Niclas, *Family Portraits* (seit 2015), Sternenpassage (Sabine Jelinek), MQ Wien, 2022

Abb. 151: Rinko Kawauchi, *Illuminance* (2011), Sternenpassage (Sabine Jelinek), MQ Wien, 2021–22

Ein der Himmelskonstellation angelehntes spezielles Gestaltungselement der Sternenpassage bilden die kreisförmigen fotografischen Bildsujets, deren Form auf dem gesamten Museumsareal ein Alleinstellungsmerkmal darstellt. Durch die mit der Zeit zur Gewohnheit gewordene Rezeption von eckigen fotografischen Bildern wird das Rund als *Ausschnitt* wahrgenommen und somit als Abstraktion von Realität betrachtet. Einerseits stellen die runden Leuchtdisplays für die Fotografien an den Wandflächen eine Verbindung zur kosmischen Raumgestaltung an der gewölbten Decke dar, die dem Himmel ähnlich den Raum überspannt (Abb. 150–151). Andererseits evozieren die Bildausschnitte und die Situation des Abschreitens der Werke in der Passage

– ähnlich der eingangs beschriebenen frühen Kunst-Passagen, der *Grande Galerie* des Louvre in Paris oder der *Galleria degli Uffizi* in Florenz – eine zusammenhängende Geschichte. Die runde Fotografie ist Teil eines Gesamten, einer *Storyline*, die im Dazwischen liegt, und deren spezieller Ausschnitt das Hervorheben von Dingen, die außerhalb des Gezeigten liegen, bewirkt. Die seltsam entrückten Momente und die Idee eines ganzheitlichen Verständnisses für die Welt in Rinko Kawauchis Bildzyklus *Illuminance* (2007–11) wurden durch die Ausschnitthaftigkeit der Sujets noch zusätzlich betont (Abb. 151). Darüber hinaus lassen die runden Leuchtelemente an der Wand den Blick der Passant*innen auch zur mit ihnen verbundenen Himmelskonstellation nach oben wandern, in welcher wiederum leuchtende Lichtringe integriert sind.

Frühe fotografische Abbildungen waren, der optischen Apparatur am ehesten entsprechend, tatsächlich rund – beginnend mit der Lochkamera, die über eine sehr kleine runde Öffnung eine ebensolche Abbildung in den dunklen Innenraum projiziert –, wiewohl dies zumeist in den orthogonalen Räumen nicht auffiel bzw. die Bilder auf eckigen Formaten festgehalten wurden. Die rechteckigen Fotografien zeigten in der Folge in Wahrheit nur einen Bildausschnitt jeder Abbildung. Einerseits wurden durch eckige Abdeckungen Verzerrungen und Unschärfen – die eigentlichen Schwächen von Objektiven – weggeblendet, andererseits wird durch Ausblenden, also das Zeigen eines Ausschnitts vom gesamten (eigentlich rund belichteten) Bild, eine gewisse Abstraktion erzeugt. Die vermeintliche Authentizität versprechende fotografische Abbildung wird darüber hinaus durch den nachträglich gesetzten, meist rechteckigen Ausschnitt gleichgesetzt mit anderen Formaten der Künste wie der Malerei oder Zeichnungen²⁶⁷ – die gar nicht erst behaupten, Reales abzubilden. Immer wieder gab es bis Ende des 19. Jahrhunderts Versuche, das ursprünglich runde fotografische Bild zu etablieren. Ein Beispiel dafür sind

²⁶⁷ Vgl. Timm Starl, „Formate“, in: ders., *Kritik der Fotografie*, Marburg, Jonas Verlag, 2012, S. 122–131, hier S. 123.

belichtbare Scheiben, die 360-Grad-Abbildungen ihrer Umgebung ermöglichten, ähnlich der heutigen Google Maps-Fotos im Internet (Abb. 152). Die meisten Modelle wurden dann aber aufgrund der technisch kostengünstigeren Produktionsmethoden der eckigen Formate aufgegeben, einzig im Bereich der astronomischen und mikroskopischen Fotografie existieren sie noch.²⁶⁸ In aktuellen zeitgenössischen Ausstellungen sind zuletzt wieder öfters runde Abbildungen zu finden, so zum Beispiel im Werk von Inka & Niclas (Abb. 154).

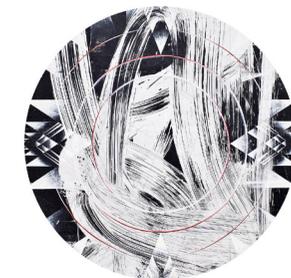
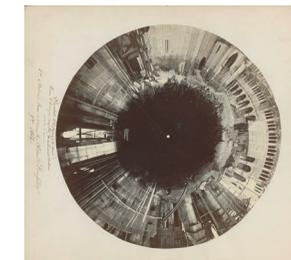


Abb. 152: Auguste Chevallier, *Planchette Photographique*, 1866

Abb. 153: Tillman Kaiser, aus der Serie *Invite the Light*, Präsentation in der Sternenpassage 2019, 2015–17

Abb. 154: Inka & Niclas, „4K ULTRA HD“, Ausstellungsansicht, Dorothee Nilsson Gallery, Berlin, 2018

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 129.

Eine inhaltliche Überlegung bei der Auswahl von künstlerischen Positionen für die Bespielung der Sternenpassage ist ein breit angelegter Zugang zu fotografischen Genres und eine Mischung von bereits etablierten und noch nicht so bekannten Fotokünstler*innen. Im Jahr 2018 startete ich die Eröffnung des Kunstraumes mit einer Präsentation von Elfie Semotan, die – wie schon eingehend im ersten Kapitel angeführt – ebenfalls an der Schnittstelle von Mode und Kunst arbeitet. Sie setzte für die Präsentation in der Kunstpassage Fragmente einer Frauenfigur aus ihrer älteren Fotoserie *Floor Dance Story* (1998) als abstrakt wirkende Ausschnitte in die fünf Leuchtkästen, die sich erst im Abschreiten zu einer den Mond anhimmelnden Tänzerin zusammenfügten. Für Semotan stand nicht die *Quantität des Präsentierens* im Vordergrund – um also fünf verschiedene Figuren zu zeigen –, sondern das Konzept des Ortes und das Narrativ, das sich im Vorbeigehen aus den einzelnen Bildfragmenten zusammensetzt (Abb. 155). Neben der Fotografie zumeist klarer zuordenbarer Positionen spreche ich auch immer wieder Künstler*innen an, die sich weniger als Fotograf*innen denn als Maler*innen oder bildende Künstler*innen sehen. So zum Beispiel Tillman Kaiser, der innerhalb seines Werkkanons im weitesten Sinne fotografische Arbeiten produziert. Dabei setzt er große Tableaus aus kleineren Papieren, die er selbst beschichtet und belichtet, zu einem großen Gesamtbild zusammen, das er teilweise



Abb. 155: Elfie Semotan, o.T., aus der Serie *Floor Dance Story*, New York, 1998, Schema der Installation in der Sternenpassage, MQ Wien, 2019

noch mit feinen Linien und Strukturen übermalt. Interessant ist für mich seine Position in diesem Zusammenhang einerseits, weil man keine klaren Grenzen erkennen kann, wo die Fotografie aufhört und die Malerei anfängt oder umgekehrt. Ein weiterer spannender inhaltlicher Aspekt sind seine kristallinen Formen, die während seiner Präsentation in der Passage (2019) wie Sterne aus den Leuchtdisplays herausfunkelten (Abb. 153).

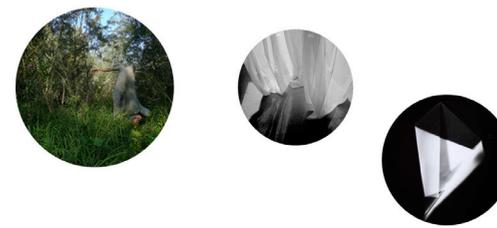
Im Jahr 2020 entwickelte ich mit drei Studierenden der Kunstuniversität Linz, Christian Azzouni, Melanie Moser und Ophelia Pauline Reuter, in der Sternenpassage eine Ausstellung *zweiter Ordnung* zum Thema *Falte als Zwischenraum*. Bereits mein eigener Entwurf zur Raumgestaltung – ein Fokus zum Thema Licht war eine der Wettbewerbsvorgaben – ergab eine Anlehnung an den Barock. Mit ein Grund dafür war, dass speziell diese Passage des Kunst- und Kulturreals vom barocken Gestaltungskanon durchzogen ist: Vorsprünge und Fältelungen in Mauerwerk und Decke prägen die Raumarchitektur. Philosophie, die Künste und Wissenschaften wurden in der Barockzeit sehr ganzheitlich gedacht und so fand ein von Descartes entlehntes adaptiertes Diagramm an der tonnengewölbten Decke der Passage seinen Platz. Der Denker und Forscher hatte zu seiner Zeit seine vorfotografischen Beobachtungen der Verbindungen im Kosmos über eine Reihe ähnlicher solcher Abbildungen vermittelt. Das Deckenbild versteht



sich in diesem Setting als eine Art kosmisches Fenster in die Vergangenheit des Universums.

Bei dieser bisher einzigen Ausstellung in der Passage mit mehreren künstlerischen Positionen war besonders interessant zu beobachten, dass Passant*innen die fünf Fotografien der drei Künstler*innen (Abb. 156) einer einzigen Person zuordneten – ganz aus ihrer Gewohnheit heraus, Bilder im Zusammenhang zu *lesen*.

In einem weiteren Projekt, das an mich 2022 herangetragen wurde, entwickelte ich in Kooperation mit Clemens Bauder und Henrike Heller aus dem Bereich Architektur an der Kunstuniversität Linz einen künstlerischen Präsentationsort für den öffentlichen Raum. Gemeinsam mit den Architekturstudierenden wurde ein Modell erdacht, welches der Kunstuniversität über ein Fenster nach außen und zugleich den unterschiedlichen Studienrichtungen und ihren Studierenden Sichtbarkeit geben sollte. Ein Teil des öffentlichen Raums im unmittelbaren Umfeld der Universität wurde mit geringfügigen Eingriffen zu einem begehbaren Ausstellungsraum adaptiert. Das Konzept des *En Passant*²⁶⁹ benannten Ausstellungsprojektes versammelte im Arkadengang einer der Höfe der Kunstuniversität – einer öffentlichen Passage, die den Linzer Hauptplatz indirekt mit dem Lentos Kunstmuseum verbindet – malerische und fotografische



269 „EN PASSANT“, Ausstellungsankündigung, in: Homepage Kunstuniversität Linz, <https://www.kunst-uni-linz.at/universitaet/organisation/institute/bildende-kunst-und-kulturwissenschaften/maler-einbspnbspgrafik/aktuelles-rueckblicke/news/en-passant>, Stand 13.05.2024.

Arbeiten zehn Studierender auf leicht transparentem Textil (Abb. 157–158). Alle Werke gingen aus meinem Lehrangebot an der Kunstuniversität hervor und wurden gemeinsam erarbeitet. Die Art und Weise der Präsentation der Kunstwerke im öffentlichen Raum ähnelte abgehängten Fahnen, die über den Köpfen der Passant*innen schwebten. Sie bildeten mit ihrer Bewegung und Leichtigkeit ein Gegengewicht zu dem massiven und strukturierten Gebäude.



Abb. 156: Schema der Installation in der Sternenpassage, MQ Wien, mit Abbildungen der Präsentation *Alles faltet sich auf seine Art und Weise* von Christian Azzouni, Melanie Moser und Ophelia Pauline Reuter, 2021

Auch das Projekt *En Passant* verstand sich als sanfter Wink an die Passierenden, Kunst im Vorübergehen wahrzunehmen und somit eine barrierefreie Kunsterfahrung außerhalb des klassischen White Cube zu ermöglichen.



Abb. 157: Ansicht der Gruppenausstellung *En Passant* im öffentlichen Raum, Linz, 2022

Abb. 158: Ansicht der Gruppenausstellung *En Passant* im öffentlichen Raum, Linz, 2022

4.7 Fazit

Der *Interspace* ist ein Raum, der überbrückt werden kann, um Kunst wahrzunehmen, wie es bereits in den frühen Kunstpassagen geschehen ist. Seit dieser Zeit haben sich nicht nur die sozialen Verhältnisse der Gesellschaft stark verändert, die ganz neue Formen der Kunstrezeption bis hin zu kritischen Ansätzen ermöglichten. Auch die technischen Entwicklungen beeinflussten die Kunstproduktion und deren Präsentationsformen. Innerhalb der visuellen Konstellationen der Kunstwerke gab es starke Verschiebungen aufgrund der anderen räumlichen Gegebenheiten und der unterschiedlichen Medien, die genutzt wurden, bis sie heute scheinbar wieder dort angelangt sind, wo sie einst begannen. So ist eine räumliche Präsentation innerhalb des heutigen zeitgenössischen Kunstkontextes wieder ganzheitlicher zu betrachten als es zwischenzeitlich in Phasen der Präsentation von Einzel-Tableaus der Fall war.

Ich betrachte visuelle Zwischenräume innerhalb von Kunstwerken, im Speziellen in der Fotografie, als mehr als bloße leere Bereiche – sie sind integrale Bestandteile der Präsentation, die das Sehen und Verstehen von Bildern tiefgreifend beeinflussen. Phänomenologisch ermöglichen sie eine erweiterte Wahrnehmung, die über das unmittelbar Sichtbare hinausgeht. Künstlerisch bereichern sie die Bildkomposition und schaffen Raum für Interpretation. Philosophisch öffnen sie Diskurse über Differenz, Bedeutung und das Potenzial der Leere.

Diese vielfältigen Perspektiven zeigen, wie visuelle Zwischenräume in der Fotografie sowohl eine ästhetische als auch eine erkenntnistheoretische Funktion erfüllen, die die Betrachter*innen zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Bild und ihrer eigenen Wahrnehmung anregen sollen.

Schlussfazit

Die Dissertation *Photography and Interspace* widmet sich der Erforschung von Zwischenräumen in der Fotografie, mit einem Fokus auf künstlerische Werke und die kuratorische Praxis. Ziel war es, die Rolle und Bedeutung visueller Zwischenräume zu verstehen und zu zeigen, wie diese zur Wahrnehmung und Interpretation von Fotografien beitragen. Zwischenräume wurden als dynamische Elemente untersucht, die die Rezeption beeinflussen und neue Bedeutungen schaffen können.

Die Methodik dieser Arbeit kombiniert künstlerische Experimente mit theoretischen Analysen. Die Untersuchungen basieren auf eigenen künstlerischen Projekten, die sowohl traditionelle fotografische Techniken und Materialien als auch experimentelle Ansätze nutzen, sowie auf kuratorischen Praktiken, die neue Wege der Bildpräsentation erforschen. Zudem wurden relevante theoretische Modelle herangezogen, um die gewonnenen Erkenntnisse in einen breiteren wissenschaftlichen Kontext zu stellen.

Ein zentrales Ergebnis der Arbeit ist die Erkenntnis, dass visuelle Zwischenräume in der Fotografie nicht nur leere Stellen, sondern entscheidende Elemente sind, die die Wahrnehmung und Interpretation von Bildern beeinflussen. Sie erzeugen eine visuelle Dynamik, die Betrachter*innen dazu anregt, die Beziehungen zwischen sichtbaren Objekten zu hinterfragen und neue Bedeutungen zu entdecken. Durch den Einsatz von Doppelbelichtungen, Zufallseffekten und bewussten Fehlern, welche auch meine eigene Praxis darstellen, wurde gezeigt, wie Zwischenräume als Ergebnis künstlerischer Prozesse entstehen können und als gleichberechtigte bildgestaltende Elemente verstanden werden können. Diese Techniken verdeutlichen, dass visuelle Zwischenräume nicht nur passive Leerstellen sind, sondern aktiv gestaltet werden können, um neue ästhetische Erfahrungen zu schaffen. Ein besonders interessantes Phänomen in dieser Arbeit sind die materiellen Zwischenräume, die bei der Verwendung von

Cyanotypien auf Stoff entstehen. Diese Arbeiten stellen einen wichtigen Werkkomplex in meiner Kunst dar. Die physischen Falten im belichteten Material schaffen konkrete Räume innerhalb des Werkes, die die Grenzen zwischen Fotografie und Skulptur verwischen. Diese Faltungen beziehen sich auf Gilles Deleuzes Konzept der „Falte“, das sowohl die Philosophie des Barock als auch die Theorien von Leibniz einbezieht. Deleuze beschreibt die Falte als ein Element, das sowohl zeigt als auch verbirgt und dadurch neue Raumkonzepte und Wahrnehmungsweisen eröffnet. Leibniz' philosophisches Modell, das die Falte als grundlegendes Prinzip der Kontinuität und Transformation beschreibt, findet hier eine visuelle und materielle Entsprechung. Diese Entsprechungen zeigen sich beispielsweise beim Arbeiten und Experimentieren mit verschiedenen chemischen Prozessen und Trägermaterialien im fotografischen Medium. Dabei wird deutlich, dass Abstraktion und Material wesentliche Faktoren sind, die Zwischenräume definieren und neue visuelle Bedeutungen erzeugen.

Durch die Analyse von Experimenten und Fehlern in der Fotografie zeigt diese Untersuchung, dass Zwischenräume nicht nur durch technische Perfektion, sondern auch durch bewusste Störungen und Zufälle geschaffen werden können. Diese Perspektive stellt eine wesentliche Erweiterung der bisherigen Forschung dar, indem sie die kreative Nutzung von Fehlern und Zufällen als Mittel zur Schaffung neuer visueller Interpretationen hervorhebt. Darüber hinaus üben kuratorische Entscheidungen und Ausstellungsformate einen großen Einfluss darauf aus, wie die Zwischenräume reflektiert und interpretiert werden. Die Arbeit in der Sternpassage im Wiener MuseumsQuartier dient als Beispiel für neuartige Ansätze, die die Rezeption von visuellen Zwischenräumen fördern und neue Formen der Interaktion zwischen Kunstwerk und Publikum ermöglichen.

Im Verhältnis zum bestehenden Forschungsstand versucht die Dissertation, sich innerhalb der aktuellen Theorien zur Fotografie zu positionieren und diese um neue Perspektiven zu erweitern. Dabei berücksichtigt sie den

bisherigen Forschungsstand und strebt an, durch neue Ansätze und Einsichten die bestehenden Theorien zu ergänzen. Während traditionelle Ansätze visuelle Zwischenräume oft als sekundäre Elemente betrachten, hebt diese Arbeit deren primäre Rolle hervor und zeigt, wie sie aktiv zur Schaffung von Bedeutung beitragen. Die Diskussion hebt auch die technischen und materiellen Herausforderungen hervor, die bei der Erzeugung und Präsentation von Zwischenräumen in der Fotografie eine Rolle spielen. Durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen theoretischen Ansätzen, wie denen von Roland Barthes, Rosalind Krauss und Marcel Duchamp, wird die Komplexität und Vielschichtigkeit der Zwischenräume noch verdeutlicht. Barthes' Konzept des *Interfuit* und Duchamps Theorie des *Infra-mince* bieten wichtige theoretische Grundlagen, die durch die künstlerischen und kuratorischen Praktiken dieser Arbeit erweitert werden.

Die vorliegende Dissertation verfolgt das Ziel, einen wesentlichen Beitrag zur Fototheorie und -praxis zu leisten. Im Mittelpunkt steht dabei die Neubestimmung der Bedeutung von Zwischenräumen sowie deren aktive Rolle bei der Bildgestaltung und -rezeption. Die Arbeit verbindet künstlerische Experimente mit theoretischen Analysen und eröffnet dadurch neue Perspektiven auf die Komplexität und Vielschichtigkeit visueller Zwischenräume. Ein wesentlicher Ansatz dieser Untersuchung ist die Entwicklung neuer kuratorischer Ausformulierungen, die dazu beitragen, der Präsentation und Wahrnehmung des *Interspace* in der Fotografie Raum zu geben. Die Arbeit zeigt, dass visuelle Zwischenräume in der Fotografie wesentliche Bestandteile der Bildkomposition sind, die die Wahrnehmung und Interpretation von Bildern entscheidend beeinflussen. Zwischenräume tragen zur Schaffung neuer Bedeutungen bei und erweitern das Verständnis von Fotografie als dynamisches und vielschichtiges Medium.

Aus den gewonnenen Erkenntnissen ergeben sich mehrere vielversprechende Forschungsansätze. Zukünftige Studien könnten sich intensiver mit den phänomenologischen Aspekten von visuellen Zwischenräumen in der

Fotografie auseinandersetzen und deren Einfluss auf die Wahrnehmung weiter untersuchen. Auch die Rolle von Technologie und neuen Medien, um Zwischenräume zu schaffen und zu präsentieren, bietet ein weites Feld für zukünftige Forschung. Darüber hinaus könnte die kuratorische Praxis weiterentwickelt werden, um innovative Ansätze für künstlerische Präsentationen und von Zwischenräumen zu erforschen, um einerseits deren Wirkung zu analysieren und andererseits das Publikum aktiv zu integrieren. Interdisziplinäre Ansätze, die Kunst, Wissenschaft und Technologie verbinden, könnten neue Einblicke in die Bedeutung und Funktion von visuellen Zwischenräumen in der Fotografie liefern.

Abbildungsnachweis

- Abb. 2: Thomas Mailaender, *Illustrated People #4* (Ausschnitt), 2013, in: Jennifer Angus (Hrsg.), *Thomas Mailaender: Ultraviolet*, Bildtafel 11.
- Abb. 4: Chargesheimer, *Figürliche Komposition*, 1949, in: Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, S. 108.
- Abb. 5: Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 84*, 2004, in: Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, Bildtafel Anhang.
- Abb. 6: Walter Ebenhofer, *bis in die letzte Ritze*, aus der Serie *Schussbilder*, 10 Großdiapositive, Kodak E100S, 2 x Projektil 5,6 mm, 1999, in: Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, Bildtafel Anhang.
- Abb. 13: Viviane Sassen, *Axiom B01*, 2014, in: Homepage Viviane Sassen, <https://www.vivianesassen.com/works/umbra/>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 15: Brett Weston, *Broken Window, San Francisco*, 1937, in: Franziska Kunze, *Opake Fotografien*, S. 132.
- Abb. 16: Viviane Sassen, *Green Vlei*, 2014, in: Ades Dawn et al. (Hrsg.), *Viviane Sassen. Phosphor*, S. 128.
- Abb. 17: Viviane Sassen, *Kathleen*, 2000, in: Ades Dawn et al. (Hrsg.), *Viviane Sassen. Phosphor*, S. 79.
- Abb. 18: Tatjana Danneberg, *Wait a Minute*, Ausstellungsansicht Salzburger Kunstverein, 2021, Screenshot, in: Homepage Salzburger Kunstverein, https://salzburger-kunstverein.at/wait_a_minute, Stand 04.06.2024.
- Abb. 19: Tatjana Danneberg, *Rudiance Renewal* (Ausschnitt), 2021, in: Tatjana Danneberg, *Tatjana Danneberg. Caught Up*, S. 41.
- Abb. 20: Tatjana Danneberg, *Nuda* (Ausschnitt), 2020, in: Tatjana Danneberg, *Tatjana Danneberg. Caught Up*, S. 41.
- Abb. 24: Anonym, *Gesicht mit Semantik von Muttermalen*, 1671, in: Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade*, S. 114.
- Abb. 25: Anonym, *Gesicht mit Semantik von Muttermalen* (Ausschnitt), 1671, in: Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade*, S. 114.
- Abb. 28: Annegret Soltau, *Selbst*, 1975, in: Gabriele Schor (Hrsg.), *Feministische Avantgarde*, S. 323.
- Abb. 29: Caroline Heider, *Girl with Fur*, 2009, in: Martin Hochleitner et al. (Hrsg.), *Triennale Linz 1.0*, S. 103.
- Abb. 30: Olena Newkryta, *Carnal Thoughts*-Serie, 2017, in: Homepage Olena Newkryta, <https://olenanewkryta.com/carnal-thoughts/>, Courtesy of Olena Newkryta, Stand 04.06.2024.
- Abb. 34: Wolfgang Tillmans, *paper drop*, 2001, in: Joachim Jäger (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans. Lighter*, S. 305.
- Abb. 37: Wolfgang Tillmans, *Lighter V*, 2006, in: Joachim Jäger (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans. Lighter*, S. 51.
- Abb. 39: Inka & Niclas, *Liquify V*, 2020, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/luminous-matter-2/4>, courtesy Inka & Niclas, Stand 04.06.2024.
- Abb. 40: Inka & Niclas, *Luminous Matter*, 2021, Ausstellungsansicht, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/luminous-matter-dorothee-nilsson-gallery-berlin-2021/>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 41: Inka & Niclas, *Sunset Photography VIII*, 2023, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/sunset-photography/7>, courtesy Inka & Niclas, Stand 04.06.2024.
- Abb. 42: Inka & Niclas, *Extensions XIV*, 2023, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/extensions/>, courtesy Inka & Niclas, Stand 04.06.2024.

- Abb. 45: Gaëtan Gatian de Clérambault, Fotografische Gewandstudien aus Marokko, 1917–20, in: Serge Tisseron, „Der Ethnograf“, S. 33.
- Abb. 46: Gaëtan Gatian de Clérambault, Fotografische Gewandstudien aus Marokko, 1917–20, in: Serge Tisseron, „Der Ethnograf“, Clérambault, S. 36.
- Abb. 52 & 53: Tamara Grcic, *Falten N.Y.C.*, 1997, in: Homepage Tamara Grcic, <https://tamaragrcic.com/falten-nyc/>, courtesy Tamara Grcic, Stand 04.06.2024.
- Abb. 54 & 55: Louis De Belle, *Cartographies*, 2021, Künstlerbuch, in: Louis De Belle, *Cartographies*, o. S.
- Abb. 68: Ansicht des Displays von *The Family of Man*, arrangiert von E. Steichen, MoMA, New York City, 1955, in: Homepage MoMA, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?installation_image_index=12, Stand 04.06.2024.
- Abb. 69: Ansicht des Displays von *The Family of Man*, arrangiert von E. Steichen, MoMA, New York City, 1955, in: Homepage MoMA, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?installation_image_index=7, Stand 04.06.2024.
- Abb. 70: André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum*, 1949, Buchseite, S. 5.
- Abb. 71: Maurice Jarnoux, *André Malraux*, 1954, in: Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum*, S. 4.
- Abb. 72: Maurice Jarnoux, *André Malraux*, 1954, in: Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum*, S. 29.
- Abb. 73: *Tabulat (Kirchendecke) aus Zillis (Graubünden)*, St. Martin, um 1130, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 116.
- Abb. 74: Bernd & Hilla Becher, *Fachwerkhäuser Siegener Industriegebiet*, 1959–1961 und 1974, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 339.

Abb. 75: Theodor Galle, *Der kreuztragende*

Christus und die Künstler, 1601, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 9.

- Abb. 76: Anna Oppermann, *Problemlösungsträger an Künstler (Raumprobleme)*, 1981, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural*, S. 33.
- Abb. 79: Fiona Tan, *Vox Populi Switzerland*, 2010, in: Homepage Aargauer Kunsthaus, <https://aargauerkunsthaus.ch/werk/vox-populi-switzerland/>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 80: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (last version), Tafel 79, 1929, in: Haus der Kulturen der Welt et al. (Hrsg.), *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, S. 149.
- Abb. 89: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (last version), Tafel B, 1929, in: Haus der Kulturen der Welt et al. (Hrsg.), *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, S. 27.
- Abb. 90–92: Johanna Diehl, Ausstellungsansicht *In den Falten das Eigentliche*, Haus am Waldsee, 2019, in: Homepage Johanna Diehl, <https://www.johannadiehl.com/INSTALLATION-VIEWS-Haus-am-Waldsee-Berlin-Johanna-Diehl-In-den-Falten>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 99: Stefanie Moshhammer, *Land of Black Milk*, Künstlerbuch, publiziert von Skinnerbook, 2017.
- Abb. 100: Stefanie Moshhammer, *Each Poison, A Pillow*, Doppelseite aus Künstlerbuch, S. 266–267.
- Abb. 101: Wolfgang Tillmans, *Schall ist flüssig*, Ausstellungsansicht, in: Matthias Michalka (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig*, Beilage zum Ausstellungskatalog, o. S.
- Abb. 102: Stefanie Moshhammer, *Vegas and She*, 2014–15, Lothringer 13 Halle, München, 2017, in: Tumblr-Account Stefanie Moshhammer, <https://stefaniemoshhammer.tumblr.com/image/166851985713>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 103: Shirana Shahbazi, *Untitled II*, 2012, Fotografien auf Wandmalerei, Aargauer

Kunsthaus, 2012, in: Homepage Aargauer Kunsthaus, <https://aargauerkunsthaus.ch/werk/untitled-ii-2012/>, Stand 04.06.2024.

- Abb. 104: Shirana Shahbazi, *Group Show for Oslo*, Fotogalleriet, Oslo, 2017, in: Homepage Fotogalleriet, <https://fotogalleriet.no/exhibition/group-show-for-oslo/>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 111: Johann Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772–77, in: Homepage Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 112: Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, 1796*, in: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Project_for_the_Transformation_of_the_Grande_Galerie_du_Louvre, Stand 04.06.2024.
- Abb. 113: Édouard Joseph Dantan, *Un Coin du Salon en 1880*, 1880, in: artnet, <https://www.artnet.com/artists/edouard-joseph-dantan/un-coin-du-salon-en-1880-Y-5wx-CSRIC19xd-V7BLkw2>, Stand 04.06.2024.
- Abb. 114: Les Levine, *White Sight*, 1969, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Brian O'Doherty. In der weißen Zelle*, S. 118.
- Abb. 115: Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II, Chicago*, 1990, in: Stefan Gronert (Hrsg.), *The Düsseldorf School of Photography*, S. 208.
- Abb. 116: Marcel Duchamp, *16 Miles of String*, Installation in *First Papers of Surrealism*, 1942 (Foto: John Schiff), in: Homepage Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/, Stand 04.06.2024.
- Abb. 119: *Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille*, Ausstellungsansicht, Museum De Pont, 2020, in: Homepage Viviane Sassen <https://www.vivianesassen.com/installation-views/pictures-from-another-wall/carousel/>, Stand 04.06.2024.

- Abb. 120: *Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille*, Ausstellungsansicht, Museum De Pont, 2020, in: Homepage De Pont Museum, https://depont.nl/fileadmin/_processed_/5/a/csm_Zaaloverzicht3_f4ca420c85.jpg, Stand 04.06.2024.
- Abb. 121: *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste*, Ausstellungsansicht, Folkwang Museum, 2014, in: Homepage denkenbauenwohnen, https://denkenbauenwohnen.de/files/denkenbauenwohnen/mis-understanding/Mis_Understanding_Photo-grahy_01.jpg, Stand 04.06.2024.
- Abb. 122: *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste*, Ausstellungsansicht, Folkwang Museum, 2014, in: Homepage denkenbauenwohnen, https://denkenbauenwohnen.de/files/denkenbauenwohnen/mis-understanding/Mis_Understanding_Photo-grahy_02.jpg, Stand 04.06.2024.
- Abb. 133: Anonym, *Wanderer am Weltenrand*, 1888, in: Camille Flammarion, *L'Atmosphère. Météorologie Populaire*, S. 163.
- Abb. 134–137: Aby Warburg, *Gruppe von Navajos vor einem Wirtschaftsgebäude der Handelsniederlassung von Thomas Varker Keam*, Keams Canyon, April 1896, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika, Vorträge und Fotografien*, S. 6.
- Abb. 152: Auguste Chevallier, *Planchette Photographique*, 1866, in: Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 129.
- Abb. 153: Tillman Kaiser, für die Präsentation in der Sternenpassage 2019, aus der Serie *Invite the Light*, 2015–17, courtesy Tillmann Kaiser.
- Abb. 154: Inka & Niclas, *4K ULTRA HD*, Ausstellungsansicht, Dorothee Nilsson Gallery, Berlin, 2018, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/4k-ultra-hd-dorothee-nilsson-gallery-berlin-2018/4>, abgerufen am 04.06.2024.
- Hinweis: *Alle übrigen Abbildungen* Sabine Jelinek.

Literaturverzeichnis

Zitierte Werke

- Acidini Luchinat, Cristina et al. (Hrsg.), *The Medici, Michelangelo, and the Art of late Renaissance Florence*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- Angus, Jennifer (Hrsg.), *Thomas Mailaender: Ultraviolet*, London, Roman Road Publishing, 2016.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), „Gesammelte Schriften“, Band V.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982.
- Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2020.
- Benjamin, Walter, *Passagen, Durchgänge, Übergänge. Eine Auswahl*, Johanna Sprondel (Hrsg.), Ditzingen, Reclam, 2020.
- Berger, Ursel und Pavel, Thomas (Hrsg.), *Barcelona Pavillon. Mies van der Rohe und Kolbe. Architektur und Plastik*, Jovis Verlag, Berlin, 2006.
- Bredenkamp, Horst, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, Akademie Verlag De Gruyter, 2004.
- Danneberg, Tatjana, *Tatjana Danneberg. Caught Up*, Milan, Mousse Publishing, 2021.
- Dawn, Ades et al. (Hrsg.), *Viviane Sassen: Phosphor*, München, Prestel Verlag, 2023.
- De Belle, Louis, *Carthographies*, Humboldt books, Mailand, 2021.
- Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2017.
- Dercon, Chris und Tillmans, Wolfgang, „Dies zu verteidigen“, Interview, in: *Monopol*, Nr. 2, 2017, S. 34–41.
- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, DuMont Verlag, 1999.
- Dunker, Bettina, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- Ebner, Florian et al. (Hrsg.), *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste*, Göttingen, Steidl Verlag, 2014.
- Flammarion, Camille, *L'atmosphère. Météorologie populaire*, Paris, Hachette & Cie, 1888.
- Fleckner, Uwe, *Aby Warburg, Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika. Vorträge und Fotografien, „Gesammelten Schriften“*, Band III.2, Berlin, De Gruyter, 2018.
- Fleischmann, Monika und Reinhard, Ulrike (Hrsg.), *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*, Heidelberg, Whois Verlag, 2004, S. 165–166.
- Galitz, Robert und Reimers, Brita (Hrsg.), *Aby M. Warburg. Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz Verlag, 1995.
- Ganz, David und Thürlemann, Felix (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2010.
- Geimer, Peter, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2010.

- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984.
- Grasskamp, Walter, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Verlag C. H. Beck, 2014.
- Gronert, Stefan (Hrsg.), *The Düsseldorf School of Photography*, München, Schirmer/Mosel Verlag, 2017.
- Grötschel, Martin et al. (Hrsg.), *Vision als Aufgabe. Das Leibniz-Universum im 21. Jahrhundert*, Berlin, Akademie der Wissenschaften, 2016.
- Haus der Kulturen der Welt, Berlin et al (Hrsg.), *Aby Warburg: Bilderatlas MNEMOSYNE – The Original*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2020.
- Hentschel, Linda, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, „Studien zur visuellen Kultur“, Bd. 2, Marburg, Jonas Verlag, 2001.
- Hochleitner, Martin et al. (Hrsg.), *Triennale Linz 1.0*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2010.
- Horak, Ruth, „Alles faltet sich auf seine Weise“, in: *Lumen Zine*, Heft 7, Wien, Schlebrügge.Editor, 2021, S. 2–3.
- Jäger, Gottfried, *Die Kunst der Abstrakten Fotografie*, Stuttgart, Arnoldsche Verlag, 2002.
- Jäger, Joachim (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans. Lighter*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Kluge, Alexander und Richter, Gerhard, *Nachricht von ruhigen Momenten*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2013.
- Konersmann, Ralf (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig, Reclam Verlag, 1997.
- Krauss, Rosalind, „Notes on the Index: Seventies Art in America, Part I“, in: *October*, Ausgabe 3, Frühling 1977, S. 68–71.
- Krauss, Rosalind, „Notes on the Index: Seventies Art in America, Part II“, in: *October*, Ausgabe 4, Herbst 1977, S 58–67.

- Krauss, Rosalind, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Kunze, Franziska, Präsentation des Dissertationsprojekts „Opak. Die Sichtbarmachung fotografischer Materialität als künstlerischer Strategie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 147, 2018, <https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienenen/hefte-126-149/147/forschung-kunze-opak/>.
- Kunze, Franziska, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2019.
- Lacan, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten, Walter Verlag, 1978.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Die Theodizee*, übers. von J. H. von Kirchmann, Leipzig, Dürr, 1879.
- Lüdeking, Karlheinz, *Grenzen des Sichtbaren*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Lutters, Jeroen (Hrsg.), *The Trade of the Teacher. Visual Thinking with Mieke Bal*, Amsterdam, Valiz, 2018.
- Malevë, Nicolas „On the data set’s ruins“, in: *AI & Society. Journal of Knowledge, Culture and Communication*, Volume 36, 2021, <https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-020-01093-w>, S. 1117–1131.
- Malraux, André, *Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum*, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1949.
- Michalka, Matthias (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021.
- Moshhammer, Stefanie, *Land of Black Milk, Stefanie Moshhammer*, Jesi, Skinnerboox, 2017.
- Moshhammer, Stefanie, *Each Poison, A Pillow*, Vevey, Éditions Images Vevey, 2023.
- Muybridge, Eadweard, *The Human and Animal Locomotion Photographs*, Hans Christian Adam (Hrsg.), Köln, Taschen Verlag, 2010.

- O’Doherty, Brian, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Berlin, Merve Verlag, 1996.
- Peirce, Charles Sanders, *Philosophic Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1955.
- Pethes, Nicolas, „Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte“, Universität zu Köln, https://ids1.phil-fak.uni-koeln.de/file-admin/IDSLI/dozentenseiten/Pethes/Pethes_Benjamin_Konstellationen.pdf.
- Pichler, Wolfram und Ubl, Ralph (Hrsg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in der Kunst und Theorie*, Wien, Verlag Turia + Kant, 2009.
- Rautzenberg, Markus und Wolfsteiner, Andreas (Hrsg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Reichle, Ingeborg und Siegel, Steffen (Hrsg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- Schor, Gabriele (Hrsg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Werke aus der Sammlung Verbund*, München, Prestel Verlag, 2016.
- Semotan, Elfie und Schmatz, Ferdinand (Hrsg.), *Die Kamera*, Reihe „Dinge des Lebens“, Salzburg, Residenz Verlag, 2022.
- Sierek, Karl, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2007.
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Verlag MIT Press, 1998.
- Starl, Timm, *Kritik der Fotografie*, Marburg, Jonas Verlag, 2012.
- Stiegler, Bernd, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.
- Stoichita, Victor I., *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Storch, Ursula (Hrsg.), *In den Prater! Wiener Vergnügungen seit 1766*, Wien Museum, Salzburg, Residenz Verlag, 2016.
- Thürlemann, Felix, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, Reihe „Bild und Text“, Gottfried Böhm et al. (Hrsg.), München, Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- Tillmans, Wolfgang, *Wolfgang Tillmans. Abstract Pictures*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.
- Tisseron, Serge, „Der Ethnofotograf“, in: *TUMULT. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, „Clérambault“, Frank Böckelmann et al. (Hrsg.), München, Boer Verlag, 1988, S. 60.
- Ullrich, Wolfgang, *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin, Wagenbach Verlag, 2004.
- Vieceli, Alberto, *Holding the Camera*, everyedition, Zürich und Spector Books, Leipzig, 2019.
- Virilio, Paul, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin, Merve Verlag, 1986.
- Wolf, Herta (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002.
- Zittel, Claus, *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin, Akademie Verlag, 2009.

Weblinks

- „Ansicht des Displays von *The Family of Man*, arrangiert von E. Steichen, 1955“, Ausstellungsansicht MoMA, New York City, in: Homepage MoMA, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?installation_image_index=12.
- Bahtsetzis, Sotirios, „Die Lust am Sehen Marcel Duchamps ‚Étant donnés‘“, in: toutfait.com. The Marcel Duchamp Studies Online Journal, <https://www.toutfait.com/die-lust-am-sehenmarcel-duchamps-aezetant-donnasaeoe-zwischen-der-skopisierungs-des-begehrens-und-der-feminisierung-des-bildraumes/>.
- Bruns, Katja, „Hyperimage“, in: Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:hyperimage-9041>.
- „Cogito ergo sum“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Cogito_ergo_sum.
- Danneberg, Tatjana, „Wait a Minute, 2021“, Ausstellungsansicht Salzburger Kunstverein, in: Homepage Salzburger Kunstverein, aus: https://salzburger-kunstverein.at/wait_a_minute.
- Dantan, Édouard Joseph, „Un Coin du Salon en 1880, 1880“, Abbildung, in: artnet, <https://www.artnet.com/artists/édouard-joseph-dantan/un-coin-du-salon-en-1880-Y-5wx-CSRICI9xd-V7BLk2>.
- „Daguerre and the Invention of Photography“, in: Homepage Musée Nicéphore Niépce, <https://photo-museum.org/daguerre-invention-photography/>.
- Diehl, Johanna „In den Falten das Eigentliche“, Ausstellungstext, in: Homepage Haus am Waldsee, <https://hausamwaldsee.de/johanna-diehl-in-den-falten-das-eigentliche>.
- Diehl, Johanna, „In den Falten das Eigentliche“, Ausstellungsansicht Haus am Waldsee, 2019, in: Homepage Johanna Diehl, <https://www.johannadiehl.com/INSTALLATION-VIEWS-Haus-am-Waldsee-Berlin-Johanna-Diehl-In-den-Falten>.
- Duchamp, Marcel, „16 Miles of String“, Abbildung der Installation in *First Papers of Surrealism*, 1942 (Foto: John Schiff), in: Homepage Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/.
- Duchamp, Marcel, „Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage ...“, Werktext, in: Homepage Philadelphia Museum of Art, <https://www.philamuseum.org/collection/object/65633>.
- Eldagsen, Boris, „Sony World Photography Awards 2023“, in: Homepage Boris Eldagsen, <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023>.
- „EN PASSANT“, Ausstellungsankündigung, in: Homepage Kunstuniversität Linz, <https://www.kunstuni-linz.at/universitaet/organisation/institute/bildende-kunst-und-kulturwissenschaften/malereinbspnbspgrafik/aktuelles-rueckblicke/news/en-passant>.
- Feldhof, Silke, „Inframince – ein Konzept, eine Fantasie, ein Ort der Kunst? Über die neueren Raumaufzeichnungen von Harriet Groß“, in: Homepage Harriet Groß, http://www.harrietgross.com/?page_id=292.
- Fontana, Lucio, „Concetto spaziale attese, 1960“, Werktext, in: Homepage Museum Morsbroich, <https://www.museum-morsbroich.de/museum/sammlung/highlights/lucio-fontana-concetto-spaziale-attese/>.
- „Galeriebild“, in: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Galeriebild>.
- Grabowsky, Guy und Robinson, Kir, „Online-Diskussion am 22.09.2020“, in: PHOTO Australia , International Festival of Photography, <https://photo.org.au/channel/photo-live-guy-grabowsky-and-kiron-robinson>.
- Grcic, Tamara, „Falten, N.Y.C., 1997“, Werktext, in: Städel Museum. Digitale Sammlung, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/falten-nyc>.
- Grcic, Tamara, „Falten N.Y.C., 1997“, Abbildung, in: Homepage Tamara Grcic, <https://tamaragrcic.com/falten-nyc/>.
- „John Herschel“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/John_Herschel.
- „Hans im Glück“, Ausstellungsbeschreibung, in: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, <https://koerno.at/de/projekt/1051/hans-im-gluck>.
- Inka & Niclas, „Extensions“, Werktext, in: Homepage Dorothee Nilsson Gallery, <https://dorotheenilsson.com/inka-niclas/>.
- Inka & Niclas, „4K ULTRA HD, 2018“, Ausstellungsansicht Dorothee Nilsson Gallery, Berlin, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/4k-ultra-hd-dorothee-nilsson-gallery-berlin-2018/4>.
- Inka & Niclas, „Liquify V, 2020“, Abbildung, in: Homepage Inka & Niklas, <http://inkaandniclas.com/#/luminous-matter-2/4>.
- Inka & Niclas, „Luminous Matter, 2021“, Ausstellungsansicht, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/luminous-matter-dorothee-nilsson-gallery-berlin-2021/>.
- Inka & Niclas, „Sunset Photography VIII, 2023“, Abbildung, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/sunset-photography/7>, courtesy Inka & Niclas.
- Inka & Niclas, „Extensions XIV, 2023“, Abbildung, in: Homepage Inka & Niclas, <http://inkaandniclas.com/#/extensions/>, courtesy Inka & Niclas.
- „Interspace“, in: Wiktionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/interspace>.
- „Interspacing, Spacing“, in: RedKiwi, <https://redkiwiapp.com/en/english-guide/synonyms/interspacing-spacing>.
- „Interstice“, in: Wiktionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/interstice#English>.
- Jelinek, Sabine, „Der blinde Fleck liegt in der Falte“, Ausstellungsbeschreibung, in: <https://www.kunstuni-linz.at/aktuelles/termine-news/rueckblicke/archivdetail/der-blinde-fleck-liegt-in-der-falte>.
- Jelinek, Sabine, „The Serpentine Dance in the Cinematograph“, Ausstellungsbeschreibung, in: Homepage Sabine Jelinek, <https://www.sabinejelinek.at/?section=works&tag=serpentine-dance>.
- Kirsten, Guido, „Indexikalität“, in: Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/i:indexikalitat-7767>.
- „Kreuz des Südens“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuz_des_S%C3%BCdens.
- „Kunst der Moderne“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Moderne_Kunst.
- „Künstlerische Gestaltung der Unterführung Praterstern-Hauptallee in 1020 Wien“, Projektbeschreibung, in: KÖR – Kunst im öffentlichen Raum Wien, <https://www.koer.or.at/projekte/kuenstlerische-gestaltung-der-unterfuehrung-bauwerk-b0218-personentunnel-praterstern-hauptallee-in-1020-wien/>.
- „Jacques-Henri Lartigue“, Fernsehinterview aus der Reihe „BBC Master Photographers (1983)“, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=WWBGRJNAwq>.
- „Ernst Mach“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Mach.
- Mellan, Claude, „Schweiß Tuch der Heiligen Veronika – Vera Icon“, Werktext, in: Homepage Staatliche Kunstsammlungen Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/542460>.
- Michels, Peter, „Veronika – die Schutzheilige der Fotografen“, in: fotoMAGAZIN, <https://www.fotomagazin.de/bild/veronika-die-schutzheilige-der-fotografen>.
- „(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste“, Ausstellungsansicht Folkwang Museum, 2014, in: Homepage denkenbauenwohnen, https://denkenbauenwohnen.de/files/denkenbauenwohnen/mis-understanding/Mis_Understanding_Photography_01.jpg.
- „Mnemosyne (Bildatlas)“, in: Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne_\(Bildatlas\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne_(Bildatlas)).
- Moshhammer, Stefanie, „Vegas and She, 2014–15“, Ausstellungsansicht Lothringer 13 Halle, München, 2017, in: Tumblr-Account Stefanie Moshhammer, <https://stefaniemoshammer.tumblr.com/image/166851985713>.

- Newkryta, Olena, „Carnal Thoughts-Serie, 2017“, Abbildung, in: Homepage Olena Newkryta, <https://olenanewkryta.com/carnal-thoughts/>.
- „Pictures from Another Wall, The Collection of Huis Marseille at De Pont“, Ausstellungsbeschreibung, in: Homepage De Pont Museum, <https://depont.nl/en/exhibitions/program/pictures-from-another-wall-15-feb-05-july-2020>.
- „Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille, 2020“, Ausstellungsansicht Museum De Pont, in: Homepage Viviane Sassen, <https://www.vivianesassen.com/installation-views/pictures-from-another-wall/carousel/>.
- „Pictures from Another Wall. The Collection of Huis Marseille, 2020“, Ausstellungsansicht Museum De Pont, in: Homepage De Pont Museum, https://depont.nl/fileadmin/_processed_/5/a/csm_Zaaloverzicht3_f4ca420c85.jpg.
- „Project for the Transformation of the Grande Galerie du Louvre“, in: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Project_for_the_Transformation_of_the_Grande_Galerie_du_Louvre.
- „Salonhängung“, in: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Salohn%C3%A4ngung>.
- Sassen, Viviane, „UMBRA, 2014“, Werktext, in: Homepage Viviane Sassen, <https://www.vivianesassen.com/works/umbra/>.
- Sassen, Viviane „Axiom B01, 2014“, Abbildung, in: Homepage Viviane Sassen, <https://www.vivianesassen.com/works/umbra/>.
- „Schweiß Tuch der Veronika“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Schwei%C3%9Ftuch_der_Veronika.
- Shahbazi, Shirana, „Untitled II, 2012“, Fotografien auf Wandmalerei, Ausstellungsansicht Aargauer Kunsthhaus, 2012, in: Homepage Aargauer Kunsthhaus, <https://aargauerkunsthhaus.ch/werk/untitled-ii-2012/>.
- Shahbazi, Shirana, „Group Show for Oslo“, Ausstellungsansicht Fotogalleriet, Oslo, 2017, in: Homepage Fotogalleriet, <https://fotogalleriet.no/exhibition/group-show-for-oslo/>.
- „Annegret Soltau“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Annegret_Soltau.
- Tan, Fiona, „Vox Populi Switzerland, 2010“, Abbildung, in: Homepage Aargauer Kunsthhaus, <https://aargauerkunsthhaus.ch/werk/vox-populi-switzerland/>.
- „The Family of Man im Schloss Clervaux“, Ausstellungsbeschreibung, in: Steichen Collections, https://steichencollections-cna.lu/deu/collections/1_the-family-of-man.
- „The Family of Man“, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man.
- Tietjen, Friedrich, „After Post-Photography 6+“, Konferenzankündigung, in: ArtHist.net, <https://arthist.net/archive/33543>.
- „Tillmans Wolfgang. Faltung“, Ausstellungstext, in: Homepage Camera Austria, <https://camera-austria.at/ausstellungen/wolfgang-tillmans-faltung>.
- Zoffany, Johann, „The Tribuna of the Uffizi, 1772-77“, Abbildung, in: Homepage Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi>.

Dank

Diese Dissertationsschrift ist mit freundlicher Unterstützung folgender Personen entstanden, bei denen ich mich sehr herzlich bedanken möchte: allen voran Ursula Hübner, die mir den notwendigen Freiraum zur Umsetzung eingeräumt hat, Karin Harrasser, die die ersten Schritte dieser Untersuchung begleitet hat, Marianne Lechner und Moritz Matschke, die mich auf meinem Weg gut beraten haben, im besonderen Christina Natlacen für ihre Geduld beim Lektorat und den stets interessanten Austausch und schließlich meinen beiden Betreuer*innen Sabine Folie und Jasmin Mersmann, die mich bis zum Schluss mit ihrem Wissen begleitet und unterstützt haben. Und nicht zuletzt gilt mein Dank Lukas, der mir für das Zustandekommen dieser Arbeit den so wichtigen Rückhalt gegeben hat.



Cover Foto:
Sabine Jelinek, *Minor places in nature*, 2023