

„Fotografiearchitektur“

**Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur
für die Produktion fotografischer Werke,
insbesondere zu Beginn des 21. Jahrhunderts**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

durch die Philosophische Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Bernhard Jansen M.A.
aus Mönchengladbach

1. Gutachter: Univ.-Prof. Dr. Hans Körner
2. Gutachterin: Univ.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch

Tag der Disputation: 02. Februar 2016

Inhalt

1.	Einleitung	6
<hr/>		
2.	Voraussetzungen	13
2.1	Fiktion und Gestaltung	14
2.2	Architektonische Gestaltung für Bildinhalte und Bildwirklichkeiten	21
2.2.1	Beispiele in Malerei und Grafik	27
2.2.2	Beispiele in Skulptur und Installation	30
2.2.3	Beispiele im Bühnenbild	33
2.2.4	Beispiele im Film	47
2.3	Architektonische Gestaltung im Produktionsprozess der Fotografie	56
<hr/>		
3.	„Fotografiearchitektur“? Beispiele in der Geschichte der Fotografie	65
3.1	19. Jahrhundert	68
3.2	Paul Citroen: <i>Metropolis</i>, 1923	72
3.3	George Hoyningen-Huene: <i>Maillots de bain</i>, <i>Vogue</i>, 1928	78
3.4	Clarence John Laughlin: <i>The Besieging Wilderness</i>, <i>Number Two</i>, 1938	82
3.5	Erwin Blumenfeld: <i>City Lights</i>, 1946	86
<hr/>		
Inhalt		2

3.6	Tom von Wichert:	90
	<i>New York – Volkswagen, ca. 1954</i>	
3.7	Hipgnosis:	94
	<i>Yes – Going for the One (Album Cover), 1977</i>	
<hr/>		
4.	„Fotografiearchitektur“?	97
	Beispiele in der Fotografie	
	zu Beginn des 21. Jahrhunderts	
<hr/>		
4.1	Kulisse	99
4.1.1	Philip Kwame Apagya	100
4.1.1.1	<i>Accra 2050, 2001</i>	106
4.1.1.2	<i>Francis in Manhattan, 1996</i>	119
4.1.2	David LaChapelle	129
4.1.2.1	The House At The End Of The World,	136
	<i>World is Gone, 2005</i>	
4.1.2.2	Gaga Book	140
	<i>Electric (Side B of the 3 pages pull out</i>	144
	<i>poster), 2009</i>	
	<i>Metropolis, 2009</i>	149
	<i>Headlines/Shameless (Side A of the 3 pages</i>	154
	<i>pull out poster), 2009</i>	

4.2	Modellbau	158
4.2.1	Thomas Demand	159
4.2.1.1	<i>Public housing, 2003</i>	161
4.2.1.2	<i>Embassy I, 2007</i>	167
4.2.2	Oliver Boberg	171
4.2.2.1	<i>Treppenabgang, 1999</i>	173
4.2.2.2	<i>Rohbau 3, 2003</i>	177
4.2.3	Frank Kunert: Kleine Welten	181
4.2.3.1	<i>Auf hohem Niveau, 2008</i>	184
4.2.3.2	<i>Der Traum vom Glück, 2008</i>	188
4.2.4	David LaChapelle: Land Scape	191
4.2.4.1	<i>Luna Park, 2013</i>	193
4.2.4.2	<i>Emerald City, 2013</i>	197
<hr/>		
4.3	Belichtung	201
4.3.1	Miklos Gaál	202
4.3.1.1	<i>Telephone Booth, 2005</i>	204
4.3.1.2	<i>Dog Park, 2006</i>	207
4.3.2	Link & Kress: Das Leben der Heiligen	210
4.3.2.1	<i>Vence, 2010</i>	212
4.3.2.2	<i>Côte d'Azur, 2010</i>	215

4.4	Montage	218
4.4.1	Simon Boudvin	219
4.4.1.1	<i>Semi-Collectif 01 (Saint-Cyr-sur-Loire), 2003</i>	220
4.4.1.2	<i>Hausmann (Paris), 2005</i>	226
4.4.2	Filip Dujardin: Fictions	229
4.4.2.1	<i>Untitled, 2008</i>	230
4.4.2.2	<i>Untitled, 2009</i>	233
<hr/>		
5.	Resümee	236
<hr/>		
6.	Anhang	249
6.1	Literatur und Quellen	249
6.2	Abbildungsnachweise	270

1. Einleitung

Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur begegnet man nicht nur in der Baukunst selbst, sondern auch in anderen Gattungen der Bildenden Kunst. Wird die Fiktionalisierung vorhandener Architektur oder die Neugestaltung von Architektur eigens für diese Werke geschaffen, sind sie Teil der jeweiligen künstlerischen Produktionsprozesse. Speziell für die Produktion fotografischer Werke erscheinen diese auf den ersten Blick kein Thema zu sein, werden doch häufig vorhandene Architekturen fotografiert. Dieser Eindruck täuscht, bieten doch die Produktionsprozesse fotografischer Werke allein aus technischen Gründen viele Möglichkeiten. Eine Vorstellung von Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur wird in dieser Arbeit zum besseren Verständnis in theoretischen und praktischen Diskursen anhand von Beispielen erörtert.

In dieser Arbeit werden die eigens für die Bildwirklichkeiten von fotografischen Werken erstellten Fiktionalisierungen und Neugestaltungen von Architektur als ‚Fotografiearchitektur‘ in Analogie zur Bühnenarchitektur und Filmarchitektur manifestiert. ‚Fotografiearchitektur‘ bezeichnet dabei allerdings keine eigenständige Gattung, sondern einen neuen Aspekt bei der Betrachtung und Analyse fotografischer Werke.

Beispiele für die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur gibt es in der Malerei und der Grafik, der Skulptur und Installation sowie in der Bühnen- und Filmarchitektur genug. So finden sich das Pantheon und andere antike Gebäude in vielen Gemälden und Grafiken in anderen als den realen Zusammenhängen wieder. Auch sind den geneigten Betrachtern fantastische Rekonstruktionen von zerstörten Gebäuden wie dem Tempel Salomos oder Fantasiearchitekturen von Gebäuden bekannt, die niemals existierten. Die Architektur kann Teil der Skulptur sein oder

umgekehrt; das ist besonders in den Gesamtkunstwerken des Barock nicht immer voneinander zu trennen. Bühnenbilder bieten seit der Antike die Möglichkeit, eine Bildwirklichkeit jenseits der Realität zu erschaffen. In diese Tradition gehört seit dem 20. Jahrhundert fantastische, fiktionale Architektur in der Produktion von Filmen. Alle diese Möglichkeiten erscheinen selbstverständlich und finden eine Ergänzung in computergenerierten Architekturen für Filme und Computerspiele. Insofern ist architektonische Gestaltung jenseits der Baukunst ohne ihre physikalischen und funktionalen Zwänge durchaus nichts Besonderes. In der Fotografie gibt es sie ebenfalls. Sie erscheint hier aber nicht so geläufig wie in den anderen genannten Gattungen der Bildenden Kunst. Sicher, in der Fotografie ist sehr viel Architektur zu finden, aber häufig wie auch in den anderen Gattungen als Abbildungen realer Gebäude. Viele Fotografen reisen zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit allem, was nötig ist, zu den verschiedensten Orten in der Welt, um die jeweilige Architektur in ihrer realen Situation für die Aufnahmen zu nutzen. Doch auch für die Fotografie gibt es viele Möglichkeiten der Gestaltung fiktionaler Architektur, die in dieser Arbeit unter dem Begriff der ‚Fotografiearchitektur‘ zusammengefasst und in verschiedenen Beispielen vorgestellt werden.

‚Fotografiearchitektur‘ – der Titel dieser Arbeit – ist bewusst in Anführungszeichen gesetzt. ‚Fotografiearchitektur‘ ist als Arbeitsbegriff mangels existierender Begriffe zu verstehen. Auch bei konventionelleren Themen gibt es bisweilen Grenzen existierender Fachausdrücke, da eine differenzierte Behandlung eines Themas auch differenziertere Begriffe verlangt. Das gilt besonders bei diesem weniger konventionellen Thema. Um aber eine begriffliche Differenzierung leisten zu können, die mit der inhaltlichen einhergeht, ist man auf diesen Arbeitsbegriff angewiesen. Er ist nicht als literarisches Glanzlicht im Rahmen dichterischer Freiheit entstanden. Seine inhaltlichen Bedeutungen gleichen denen, die aus anderen kunsthistorischen Bereichen bekannt sind. Daher ist dieser Begriff als Analogie zu bestehenden Begriffen entstanden. Grob und zunächst

wenig wissenschaftlich ist der Begriff ‚Fotografiearchitektur‘ eine Analogie zur Bühnenarchitektur und zur Filmarchitektur. ‚Fotografiearchitektur‘ bezeichnet dabei allerdings keine eigenständige Gattung, sondern einen neuen Aspekt bei der Analyse von fotografischen Werken.

Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Begriff der Architekturfotografie beinhaltet ‚Fotografiearchitektur‘ die gleichen zwei Gattungen der Bildenden Kunst: Die Fotografie als eine der jüngeren Gattungen und die Architektur als eine der ältesten. Beide Gattungen haben in der Theorie keinen leichten Stand. Die Fotografie musste sich immer wieder den Angriffen erwehren, sie sei keine richtige Kunst, da z.B. eine Apparatur die Bildwerdung übernimmt, oder dass sie nur dokumentiert, was vor der Linse passiert. Die Architektur hat ganz andere Probleme: Sie ist in so viele Kontexte eingebunden, dass ihre Definitionen sehr unterschiedlich ausfallen. Dabei kann es um Funktionalität gehen, wozu unter anderem klimatische, städtebauliche, hygienische und repräsentative Anforderungen gestellt werden, um Ästhetik, um Konstruktion und vieles mehr. Die Geschichte der Architekturtheorie bietet eine Vielzahl von Positionen, die sich häufig auf Vitruv beziehen, egal ob zustimmend, ablehnend oder negierend. Dem entsprechend schwierig ist es, den Topos der ‚Fotografiearchitektur‘ zu erklären, da auch heute die verschiedenen Sichtweisen auf die Fotografie und ebenso auf die Architektur weit auseinander liegen.

Um die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur eigens für fotografische Werke begreifbar zu machen, geht es in dieser Arbeit um Prozesse, genauer: um Teilbereiche von Produktionsprozessen. Es gilt dabei zunächst, architektonische Gestaltung unabhängig vom Gesamtprozess der Architektur in verschiedenen Gattungen der Bildenden Kunst wahrzunehmen. Dies kann als fiktionale oder fantastische Architektur bezeichnet werden. Dabei kann architektonische Gestaltung unterschiedliche Formen und Ausprägungen haben, die letztlich auch von

verschiedenen Betrachtern unterschiedlich wahrgenommen werden können. Das schließt sowohl die Gestaltung selbst als auch die jeweilige Umsetzung in Technik, Material etc. ein. Diese architektonische Gestaltung jenseits der Architektur ist eigentlich für die Bildwirklichkeiten in verschiedenen Gattungen der Bildenden Kunst geläufig, und Beispiele werden dafür in dieser Arbeit genannt. Dabei wird auch erläutert, ob und in wie weit diese architektonische Gestaltung für die jeweilige Bildwirklichkeit entstanden ist oder in wie weit eine schon vorhandene Szenerie Verwendung fand.

Bei der Bezeichnung der architektonischen Gestaltung als fiktionale Architektur ist die Differenzierung von Fiktivem und Faktischem in der Bildenden Kunst je nach Blickwinkel für die Behandlung der unterschiedlichen Möglichkeiten fiktionaler Architektur in der Fotografie wichtig. Hierbei muss unter anderem unterschieden werden zwischen Fiktivem und Faktischem, die in diverser Art und Weise von den jeweiligen Autoren in das Werk hinein gebracht werden und der Wahrnehmung von Fiktivem und Faktischem bei den ebenso unterschiedlichen Rezipienten.

Fiktionale Architekturen sind Werke, die der eigenen Kreativität der Künstler entspringen. Sie können in den genannten Gattungen der Bildenden Kunst vorkommen oder in nicht visualisierter, sondern in literarischer Form wie zum Beispiel bei Architekturbeschreibungen fiktionaler Architekturen in Romanen. Diese Architekturfantasien gehen manchmal nicht nur über das technisch Mögliche, sondern auch über das von der Architekturtheorie und Architekturkritik formulierte Regelwerk zur Architektur hinaus. Andererseits dienen fiktionale Architekturen das ein oder andere Mal der Visualisierung von Architekturtheorie und Architekturkritik.

Diese architektonische Gestaltung gibt es jenseits der Architektur für die Bildwirklichkeiten in der Malerei, der Grafik, dem Bühnenbild, dem Film, der

Skulptur und Installation. Deshalb erscheint sie auch in der Fotografie möglich. Sie ist schließlich aus gestalterischen, technischen und historischen Gründen zwischen Malerei, Theater und Film zu verorten. In der Malerei und der Grafik gibt es fiktionale Architektur als Bildinhalt und für die Inszenierung von Theater fiktionale Architektur im Bühnenbild. Aus dieser Tradition heraus sind diese Dinge vor allem in der Frühzeit der Fotografie und auch heute noch im Film zu sehen. Dafür muss die fiktionale Architektur aber erst auf verschiedene Art und Weise visualisiert werden, um von den Kameras aufgenommen werden zu können.

Um aber differenzieren zu können zwischen architektonischer Gestaltung, die für die Bildwirklichkeit der Fotografie entstanden ist – der ‚Fotografiearchitektur‘ – und der Fotografie von vorhandener Architektur, muss der jeweilige Zusammenhang im Produktionsprozess der Fotografie überprüft werden. Dabei ist es nicht uninteressant, mit welcher Intention und zu welchem Zweck eine architektonische Gestaltung entstanden ist, statt – wie es weitaus häufiger in der Fotografie zu beobachten ist – vorhandene Architektur für die Bildinhalte der Fotografie zu nutzen.

‚Fotografiearchitektur‘ hat im Laufe der Geschichte der Fotografie unterschiedliche Ausprägungen gehabt, auch dafür stehen einige Beispiele. Im zentralen Teil dieser Arbeit werden mehrere Ansätze und Formen der ‚Fotografiearchitektur‘ in der Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts an sehr unterschiedlichen Beispielen deutlich. Von gemalten oder gebauten Szenerien über Modellbauten mit und ohne Vorbilder und gestalterischen Eingriffen bei der Belichtung bis hin zu digitalen Collagentechniken können die verschiedenen Möglichkeiten differenziert eingeordnet werden. Dies gilt auch für die weiteren Möglichkeiten, die in dieser Arbeit nicht exemplarisch bearbeitet werden.

Bei der Untersuchung der verschiedenen Beispiele aus der Fotografie muss die architektonische Gestaltung bzw. das „Fiktionale“ der Architektur

originär für die Fotografien nachgewiesen werden, um dann die individuellen Umsetzungen und die Gründe dafür zu beleuchten. Dabei fließen auch so weit wie möglich die Sichtweisen der Künstler auf Ihre Arbeit mit ein. So ist es interessant, zu klären, ob sie sich der Besonderheit ihrer Architekturverwendung bewusst sind, was sie zu den ihnen eigenen Arbeitsweisen gebracht hat und warum sie sich nicht mit existierender Architektur begnügen. Die jeweiligen Beschreibungen der Bildbeispiele sind alles andere als allgemeingültig gehalten. Es ist vielmehr so, dass die Beschreibungen in dieser Arbeit der jeweiligen Art der ‚Fotografiearchitektur‘ angepasst sind. Die Arbeitsweisen und Ergebnisse sind dabei in der Tat recht unterschiedlich, wie die gezeigten Beispiele verdeutlichen.

Die Suche und Bestimmung des Topos ‚Fotografiearchitektur‘, die diese Arbeit leisten möchte, ist nicht mit dem gezielten Öffnen von Schubladen zu erreichen. Fotografien, die als Beispiel und zur Differenzierung dienen können, sind unter anderen Kriterien zu finden. Neben der Suche nach möglichen Bildern in Übersichtswerken der Fotografie muss sich auf verschiedenen Wegen dem Thema genähert werden. Manchmal hilft die Suche in Randgebieten der ‚Fotografiearchitektur‘, wobei eine zaghafte Vorstellung davon existieren sollte, was diese ‚Fotografiearchitektur‘ eigentlich sein soll. Mal helfen unterschiedliche Nachfragen und Gespräche mit Fachleuten aus dem Bereich der Fotografie und der Architektur oder aber der pure Zufall: eine Illustrierte, ein Ausstellungsplakat oder die Beschäftigung mit etwas völlig anderem. Vergleiche aus anderen Gattungen und Epochen werden heran gezogen. Nach und nach klärt sich der Nebel, in dem gestochert wird. Verschiedene Fotografien aus diversen Epochen werden gefunden, der Topos der ‚Fotografiearchitektur‘ wird zunächst klarer, um dann aber weiter differenziert zu werden. Die Beispiele können eine stringente Geschichte und Entwicklung der ‚Fotografiearchitektur‘ nicht aufzeigen, höchstens andeuten. Sie können ohne Anspruch auf Vollständigkeit immerhin verschiedene Möglichkeiten

repräsentieren. Die verschiedenen Beispiele ermöglichen aber letztlich eine Differenzierung der ‚Fotografiearchitektur‘ nach Kriterien, die dann allgemein angewandt werden können, auf Fotografien, die in dieser Arbeit nicht vorkommen. Auch darin ist die Leistung dieser Arbeit zu sehen.

Die Voraussetzungen für die ‚Fotografiearchitektur‘ sind Fiktion und fiktionale Architektur in anderen Gattungen der Kunst und die Produktionsprozesse fotografischer Werke. Die Erkenntnisse aus diesen Voraussetzungen bilden Kriterien, die auf die Beispiele aus der Historie der Fotografie und aus der zeitgenössischen Fotografie angewendet werden können, um sie entsprechend graduell einzuordnen. Hinzu kommen Besonderheiten fotografischer Produktionsprozesse. Beispiele aus dem 19. Jahrhundert und aus der Mitte des 20. Jahrhunderts stehen für eine grobe Entwicklung der ‚Fotografiearchitektur‘. Anhand der zeitgenössischen Beispiele von 1996 bis 2013 lassen sich nun nach genauerer Untersuchung die verschiedenen Ansätze erklären, nach denen bewusst oder unbewusst ‚Fotografiearchitektur‘ – die Fiktionalisierung und die Neugestaltung von Architektur originär für die Fotografie – gestaltet wurde. Dabei spielen die Bedeutungen und Deutungen der Architekturgestaltung für die Künstler und ihr jeweiliges Publikum ihre eigenen Rollen bei den unterschiedlichen Ansätzen, können in dieser Arbeit aber nur angerissen werden.

2. Voraussetzungen

In den folgenden Kapiteln werden verschiedene Formen von Fiktion, Fiktionalisierung und Gestaltung herausgestellt, die Fiktionalisierung und Gestaltung von Architektur und architektonischen Elementen an vielen Beispielen der Kunstgeschichte gezeigt und schließlich auf die spezifischen, den Produktionsprozessen fotografischer Werke zugrunde liegenden Möglichkeiten von Fiktionalisierung und Gestaltung innerhalb dieser Prozesse hingewiesen.

Voraussetzungen für die ‚Fotografiearchitektur‘ sind fiktionale Architekturen und architektonische Gestaltungen in Malerei, Grafik, Bühnen- und Filmarchitektur, Skulptur und Installation in ihrem historischen Kontext. Dem Begriff der Fiktionalität muss sich dafür vorher aus verschiedenen Positionen und Zusammenhängen genähert werden: Die antike Mimesisdebatte spielt dabei ebenso eine Rolle wie auch literaturwissenschaftliche Diskussionen. Dabei werden unterschiedliche Formen von Fiktionalität für die Bildinhalte und Bildwirklichkeiten verschiedener Gattungen der Bildenden Kunst erkennbar.

Da die Gestaltung von fiktionaler Architektur eigens und speziell für die Fotografie aufgezeigt werden soll, müssen die jeweiligen Entstehungsprozesse beleuchtet werden. Die Entstehungsprozesse der Fotografie sind an die technischen Abläufe gebunden. Deshalb muss untersucht werden, an welchen unterschiedlichen Stellen des Prozesses die Architekturgestaltung für die Fotografie stattfindet, da dies Auswirkungen auf die Ergebnisse der verschiedenen Möglichkeiten von ‚Fotografiearchitektur‘ hat.

2.1 Fiktion und Gestaltung

Was bedeutet Fiktionalität in der Bildenden Kunst? Ist die Malerei fiktional oder bildet sie nur Fiktives ab? Wie sieht es beim Bühnenbild aus, und was ist mit der scheinbar abbildenden Fotografie? Nimmt das Publikum die theoretisch mögliche Fiktionalität als solche wahr? Gibt es dabei zeitliche oder kulturelle Unterschiede? In wie weit lassen sich fiktionalitätstheoretische Ansätze auch aus der Literaturwissenschaft anwenden? Die Begrifflichkeiten, die zur Erklärung der ‚Fotografiearchitektur‘ dienen sollen, müssen für diese Arbeit selbst geklärt werden.

Die Fotografie steht historisch und technisch zwischen Malerei und Grafik, Theater und Film. Sie entwickelte sich aus den Traditionen der Malerei, der Grafik und des Theaters heraus, so wie sich der Film aus den Traditionen des Theaters und der Fotografie heraus bildete. Gegenständliche Malerei, Grafik und Theater sind vom Entstehungsprozess her gesehen fiktional, da sie im Gegensatz zur Fotografie nicht unmittelbar abbilden. Die Fotografie und damit auch der Film bilden dagegen von der technischen Seite aus gesehen Faktisches ab, wenn davon ausgegangen wird, dass im weitesten Sinne tatsächliche Strahlen aufgefangen und konserviert werden. Meist handelt es sich um Lichtstrahlen, die häufig von realen Gegenständen reflektiert werden und durch ein optisches Objektiv auf den Träger, sei es Platte, Papier, Film oder Chip fallen.¹ Natürlich gibt es unzählige Bemühungen, in Malerei, Grafik und Theater Faktisches abzubilden und ebenso wird in der Fotografie wie im Film fiktionaler Inhalt visualisiert. Bei Malerei, Grafik und Theater sind es die Autoren, die eine Realität unmittelbar in das Werk übertragen, sie haben es selbst in der Hand. In der

¹ Vgl. Jansen, Bernhard: 3x3: Licht - Ora Avital, Link & Kress, Shahid Alam. In: 3x3: Schrift, Weg, Licht [Ausstellungspublikation Citykirche Alter Markt Mönchengladbach, 2013]. Mönchengladbach 2013.

Fotografie und im Film haben die Autoren dagegen nur äußeren Einfluss, weil die Strahlen nicht mittels der Autoren auf den Träger fallen. Dies ist der Hauptgrund, warum bei der Fotografie das Künstlerische immer wieder in Zweifel gezogen wird.

Die Diskussionen um den Realismus haben die Fotografie von Beginn an begleitet. Diese historischen Diskurse über den Realismus in der Fotografie hat Philippe Dubois in drei chronologischen Abschnitten zusammengefasst:

1. Die Fotografie als Spiegel des Wirklichen
2. Die Fotografie als Transformation des Wirklichen
3. Die Fotografie als Spur des Wirklichen²

Er beschreibt die Diskurse von der Wirklichkeitstreue über die Veränderung der Wirklichkeit wieder hin zur Referentialisierung „aber ohne die Zwangsvorstellung des mimetischen Illusionismus“³. Demnach wäre eine wie auch immer erschaffene und dann fotografierte Fiktion für die Fotografie selbst ein Referent und damit faktisch.

Die Differenzierung von Fiktivem und Faktischem in der Bildenden Kunst je nach Blickwinkel ist für die Behandlung der unterschiedlichen Möglichkeiten fiktionaler Architektur in der Fotografie wichtig. Hierbei muss unter anderem unterschieden werden zwischen dem Fiktivem oder dem Faktischem, die in diverser Art und Weise von den jeweiligen Autoren in das Werk hinein gebracht werden, und der Wahrnehmung von Fiktivem oder Faktischem bei den ebenso unterschiedlichen Rezipienten auf der anderen Seite. Allerdings kann es in diesen Betrachtungen nicht um ein „Entweder-Oder“

² Vgl. Dubois, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam; Dresden 1998. S. 27–57.

³ Ebd., S. 57.

gehen, sondern immer nur um eine Einordnung zwischen den jeweiligen Polen.

Hans Belting beschreibt in *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren* eine Entwicklung, in der die Fiktion die Illusion abgelöst hat und dass unterschiedliche Realitäts-Begriffe des Realismus' und der Abstraktion nicht vereinbar sind.⁴ Er reduziert dies in dem gleichen Text an späterer Stelle zu der Möglichkeit, dass sich die Geschichte der Kunst als eine Geschichte von Fiktionen beschreiben ließe.⁵ In dieser Arbeit ist dagegen von unterschiedlichen Formen und Ausprägungen von Fiktion die Rede. Die Erörterung und Differenzierung von Fiktivem und Faktischem in den Sprach- und Literaturwissenschaften bietet einige Ansätze, die sich auf die verschiedenen Gattungen der Bildenden Kunst übertragen lassen. Dabei kann die Fiktion in bildnerischen und literarischen Medien nicht übergreifend erfasst werden.⁶ Von Seiten der Literaturwissenschaftler vergleicht Joachim Küpper⁷ in Bezug auf die antike Mimesis-Diskussion einerseits und Positionen der Kunstgeschichte andererseits⁸ verschiedene Modelle der Fiktion in der Literatur und der Bildenden Kunst.

Die Fiktion wird im Gegensatz zu den üblichen Mimesis-Diskussionen der Kunstwissenschaft in den Sprach- und Literaturwissenschaften zum Teil der Schrift und sogar der Sprache selbst zugewiesen wird. Andreas Kablitz verweist in diesem Zusammenhang auf Hans Vahinger, der in *Die*

⁴ Vgl. Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. München 2002. S. 152–153.

⁵ Vgl. Ebd., S. 154.

⁶ Vgl. Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion*. In: *Poetica* 35/3 (2003). S. 251–273; hier: S. 272.

⁷ Küpper, Joachim: *Mimesis und Fiktion in Literatur, Bildender Kunst und Musik*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53/2 (2008). S. 169–190; hier: S. 176.

⁸ V.a. Hans Belting, Vgl. Ebd.

*Philosophie des Als Ob*⁹ grundsätzlich davon ausgeht, dass „die Psyche das ihr dargebotene Material“ verändert und sich damit „von der ihr gegebenen Wirklichkeit entfernt“¹⁰, dass also laut Kablitz „die grundsätzliche Unzugänglichkeit der Wirklichkeit am Beginn steht, aus der er [Vaihinger] die Unerläßlichkeit der Bildung von Fiktionen ableitet“¹¹. Für die Poststrukturalisten ist laut Kablitz die Sprache eine fiktionale Repräsentation der Welt.¹² Diese Sichtweise auf die Bildende Kunst zu übertragen, kann bedeuten, dass Formen und Farben die jeweiligen Betrachter zwar an Dinge erinnern können, so dass sie sogar damit gleich gesetzt werden, was zu einer subjektiven Erfahrung führt. Für ein annäherndes Wiedererkennen von Dingen sind gemeinsame Konventionen, ähnliche Bildung im Wortsinne nötig.¹³ Dies gilt gleichermaßen für Autoren wie Publikum.

Fiktion kann daher auch in der Kunst auf einer oder mehreren Ebenen auftreten. Unabhängig davon, in wie weit die Kunst an und für sich als Fiktion zu bezeichnen ist, kann es darüber hinaus fiktive Inhalte geben. Diese können z.B. die gesamte Bildebene oder das gesamte Objekt ausmachen oder nur einen Teil des Werkes beanspruchen. Dieses gilt auch für die Fotografie: Mehrere Ebenen mit unterschiedlichem Grad von Fiktionalität sind unter anderem bei Portrait-Aufnahmen möglich, bei denen die portraitierte Person einen wesentlich geringeren Grad von Fiktionalität hat als ein möglicher fantastischer Hintergrund.

⁹ Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Leipzig 1927.

¹⁰ Ebd., S. 287.

¹¹ Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen* [wie Anm. 6], S. 252.

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Vgl. Küpper, Joachim: *Mimesis und Fiktion in Literatur, Bildender Kunst und Musik* [wie Anm. 7], S. 177.

Mit verschiedenen Bildebenen oder Bildelementen in der Malerei beschäftigt sich Victor I. Stoichita in seiner Dissertation *Das selbstbewußte Bild: vom Ursprung der Metamalerei*¹⁴. Stoichita schlägt bei Bildbeispielen wie bei Velázquez' *Cristo en casa de Marta y María* (um 1619-1620) eine Lesart der verschiedenen Bildebenen vor.¹⁵ Weitere Lesarten als die Stoichitas bieten sich an, wenn bei *Cristo en casa de Marta y María* statt des von Stoichita angenommenen Bilderrahmens im Bild ein gerahmter Spiegel in Betracht kommt. Dann ändert sich die wahrgenommene Szenerie grundlegend. Dies entspricht allerdings der Feststellung Stoichitas, dass die Betrachter „das kombinatorische Spiel“¹⁶ ausführen müssen, um die verschiedenen Ebenen verknüpfen und verstehen zu können. Dass die Betrachter mehrere Möglichkeiten der Kombination haben können, ist dabei nicht ausgeschlossen. Das bedeutet aber auch, dass nicht nur einzelne Bildelemente fiktional sein können, sondern auch erst eine Neukontextualisierung von faktischen Bildelementen Fiktionalität erzeugen kann.

Es geht in dieser Arbeit um verschiedene Formen und Möglichkeiten der Fiktionalisierung von Architektur und der architektonischen Gestaltung im Produktionsprozess fotografischer Werke. Aus Sicht der Betrachter ergibt sich die Bildwirklichkeit aus dem subjektiv wahrgenommenen Bildinhalt. Wenn hier die Betrachterseite hervorgehoben wird, schmälert dies nicht die Wichtigkeit der Produzentenperspektive. Bei der Untersuchung von Fiktionalität ist natürlich auch die Intention ein Aspekt, der dann auch in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit nicht unerheblich ist. Daher gilt auch für die Produzentenperspektive, dass die intendierte Bildwirklichkeit durch den produzierten Bildinhalt erreicht werden soll.

¹⁴ Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild: vom Ursprung der Metamalerei* [Dissertation]. Übers. v. Heinz Jatho. München 1998.

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 25.

¹⁶ Ebd., S. 29.

Die Behandlung von Fiktion in der Bildenden Kunst beschränkt sich in der Tradition der antiken Mimesis-Diskussion häufig auf gegenständliche Malerei, also auf das Dargestellte. In der Literatur und Sprache wird dagegen die Differenzierung der Fiktion wesentlich weiter ausgeführt. Dies ist in Ansätzen auf die Bildende Kunst übertragbar. Dabei muss dem Umstand Rechnung getragen werden, dass Bildende Kunst eben abstrakt sein kann und damit weniger nachahmend, so wie es in der Sprache bei Lautgedichten ist. Das lässt die Mimesis-Diskussion hinfällig werden. Analog zu Lautgedichten wie *das große Lalula* von Christian Morgenstern oder der *Ursonate* Kurt Schwitters' darf die so genannte abstrakte Malerei in der Behandlung der Fiktion nicht außen vor bleiben. Beide können aus literaturwissenschaftlicher Sicht oder im Falle der *Ursonate* auch aus Sicht der Musikwissenschaft betrachtet werden.

Was bedeutet das? Als theoretisches Beispiel bietet sich die Betrachtung zweier Pinselstriche an, die aus einer geraden und einer gebogenen Linie bestehen, deren Enden zusammen liegen. Als Form kann daraus ein Halbkreis oder eine Halbkugel erkannt werden. Diese Formen wiederum können „narrativ“¹⁷ für verschiedene Dinge stehen: für einen Halbmond, eine Schüssel oder den heruntergeklappten Teil einer Tischplatte, wie er bei Pablo Picassos (1881-1973) *Pains et compotier aux fruits sur une table* von 1908/1909¹⁸ oder noch abstrakter bei Georges Braques (1882-1963) *Guéridon* von 1911 angenommen werden kann. Ein anderes theoretisches Beispiel sind parallele Linien, die eine Schraffur sein können und damit als Schatten oder aber als Rost, Gitterstäbe oder als Wolkenkratzer gedeutet werden können. An diesen theoretischen Beispielen erkennt man, dass die Frage, ob Werkelemente in der Bildenden Kunst fiktional sind oder nicht,

¹⁷ Rubin, William Stanley: Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus [Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, 1990]. Übers. v. Magda Moses. München 1990. S. 10.

¹⁸ Vgl. Ebd.

weder eindeutig noch generell zu beantworten ist. Der Standpunkt und der Blickwinkel sind mit entscheidend: Ist es eine Orientierung an den Künstlern, dem Fertigungs-Prozess, dem Ergebnis aus diversen Blickwinkeln und damit auch aus Sicht der unterschiedlichen Betrachter, des Publikums? Lassen sich Autoren und Betrachter dabei auf eine Sichtweise festlegen? Haben die Autoren und die verschiedenen Betrachter eine gemeinsame Bildkonvention? Die Frage nach der Fiktionalität beschränkt sich also nicht auf das Dargestellte, sondern muss analog zur Debatte der Sprach- und Literaturwissenschaften in Bezug auf Sprache und Schrift auch mit der Frage nach der Fiktionalität durch Form, Farbe, Technik und Material erweitert werden. Kurz und überspitzt gesagt:

Wenn eine Linie nicht die Linie, eine Form nicht die Form oder eine Farbe nicht die Farbe bedeuten soll, ist es Fiktion.

Die Voraussetzungen für Fiktionalität sind Fantasie bzw. Vorstellungskraft.¹⁹ Erst diese ermöglichen die bewusste oder unbewusste Entwicklung von Welten, die scheinbar Teil der faktischen Welt oder aber eigenständige fiktionale Welten sind. Die Vorstellungskraft ist die Voraussetzung sowohl für die Gestalter einer Fiktion als auch für die Betrachter. Eine wie auch immer gestaltete Fiktion muss in gleicher oder ähnlicher Weise von den Betrachtern nachvollzogen werden, um als solche erkannt zu werden, oder die Fiktion entsteht erst in der Wahrnehmung als Fiktion. Zusammengefasst:

Fiktion kann durch Fiktionalisierung von Vorbildern, durch Neugestaltung und in der Wahrnehmung der Betrachtenden entstehen.

¹⁹ Vgl. Dunne, Anthony/Raby, Fiona: *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*. 2013. S. 70.

2.2 Architektonische Gestaltung für Bildinhalte und Bildwirklichkeiten

Architektonische Gestaltungen werden nicht zwingend für den Bau eines Gebäudes benötigt, sondern können in unterschiedlicher Weise für verschiedene künstlerische Produktionsprozesse zum Einsatz kommen. Architektonische Gestaltung hat in der Malerei, der Grafik und dem Bühnenbild eine lange Tradition. Aus dieser Tradition heraus sind diese Dinge vor allem in der Frühzeit der Fotografie und auch heute noch im Film zu sehen. Dafür muss die architektonische Gestaltung aber erst auf verschiedene Art und Weise visualisiert werden: meist gemalt, gezeichnet, gebaut oder mittlerweile virtuell digital erstellt.

Fiktionale Architektur oder Architekturfantasie wird oft mit fantasievoller Gestaltung von Architektur gleichgesetzt, vor allem, wenn es um Fantasiearchitektur in anderen Gattungen der Bildenden Künste als in der Architektur selbst geht.²⁰ Im vorherigen Kapitel ist herausgearbeitet worden, dass Fiktionalität auch durch die jeweilige Umsetzung oder Neu-Kontextualisierung in dem entsprechenden Werk möglich ist, und dass die Fiktionalität dann auch abhängig von

²⁰ Vgl. Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur. München 1994; Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities. Hrsg. v. Robert Klanten/ Lukas Feireiss. Berlin 2009; Bingham, Neil/Carolin, Clare/Cook, Peter/u. a.: Fantasy Architecture: 1500-2036 [Ausstellungskatalog, National Touring Exhibition by the Hayward Gallery, London, 2004-2005]. Hrsg. v. Royal Institute of British Architects/ Hayward Gallery. London 2004; Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions. Ostfildern 2014; Conrads, Ulrich/Sperlich, Hans Günter: Phantastische Architektur. Stuttgart 1960; Gadanho, Pedro: Tableaux Edifiants - Architectural fiction in contemporary photography. In: DAMn° : a magazine on contemporary culture. /33 (2012). S. 62–66; We need FICTION ARCHITECTURE as well as architecture fiction | Fiction architecture. Internet: <https://fictionarchitecture.wordpress.com/2009/07/17/we-need-fiction-architecture-as-well-as-architecture-fiction/>. Zuletzt geprüft am: 17.3.2015.

der Betrachterperspektive ist. Deshalb ist fiktionale Architektur in dieser Arbeit in einem weiteren Sinn zu verstehen, der auch die Fiktionalisierung durch Umsetzung, Neu-Kontextualisierung und Betrachtung beinhaltet.

Die vielfältigen Möglichkeiten zur Fiktionalisierung und Neugestaltung aus den verschiedenen Gattungen können in den Produktionsprozessen fotografischer Werke oder des Films nutzbar gemacht werden und werden deshalb in den folgenden Kapiteln angesprochen.

Die Baukunst selbst stellt komplexe Anforderungen an die Architekten. Diese Aspekte werden in der Architekturtheorie thematisiert. So spricht schon Vitruv viele davon an: unter anderem die Wahl des Bauplatzes, die bisherige von ihm angenommene Architektur-Entwicklung, die Materialkunde, die Säulenordnungen, die Gebäudetypen, die Proportionen, die Anordnungen von Gebäuden und Räumen, die Bautechnik, der Wasserbau, die Sternenkunde, die Baumaschinen.²¹ Anders als zum Beispiel bei Gemälden, die nicht immer in Hinblick auf ihren Präsentationsort entstehen, spielen bei der Baukunst die Funktion, die Konstruktion und die Umgebung mit ihren jeweiligen Bedingungen entscheidende Rollen. Um dieses Zusammenspiel meistern zu können, sollte der Architekt deshalb laut Vitruv umfassend gebildet sein: Er schreibt davon, dass ein Architekt neben Talent auch gute Kenntnisse der Literatur, des Zeichnens, der Geometrie, der Optik, der Arithmetik, der Geschichte, der Philosophie, der Musik, der Medizin, der Gesetzgebung und der Astrologie und Astronomie haben müsse.²²

²¹ Vgl. Vitruv: Zehn Bücher über Architektur - De architectura libri decem. Hrsg. & übers. von Franz Reber. Wiesbaden 2009.

²² Vgl. Vitruv: Liber primus - Erstes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - Vitruvii de architectura libri decem. Übers. v. Curt Fensterbusch. 2. Aufl. Darmstadt 1976. S. 20–73; hier: S. 22/23; Vitruv: Liber I

Eine weitere häufige aber nicht zwingende Voraussetzung ist nicht nur in der Architekturtheorie die Orientierung an Vorbildern oder im Gegensatz dazu die Neuerfindung architektonischer Konstruktionen, Formensprachen, Materialitäten oder Funktionalitäten. Dies ist in der Architekturtheorie allerdings höchst unterschiedlich ausgelegt worden. Auch darüber hinausgehende Aspekte, die für die Rahmenbedingungen eines Bauwerks verantwortlich sind, dürfen in der Baukunst nicht außer Acht gelassen werden. Dazu gehören z.B. die Auftragsituation mit finanziellen, materiellen und ideellen Vorgaben. Diese Komplexität führt zu sehr unterschiedlichen Auslegungen und Definitionen von Architektur und ihren Prozessen. Dies ist auch ein wichtiger Grund für die Schwierigkeit, die Gestaltung oder die Erfindung von Architektur im Produktionsprozesses von Architektur zu separieren und in Produktionsprozessen anderer Gattungen Bildender Kunst erkennbar zu machen.

In der Baukunst selbst ist die Gestaltung oder die Erfindung von Architektur Teil des Produktionsprozesses eines Bauwerks. Dabei ist sie nicht autonom, sondern immer im Zusammenhang und in Wechselwirkung mit den genannten Aspekten und Voraussetzungen des Baus von Gebäuden zu sehen. Wenn es aber um Architektur für Bildwirklichkeiten eines anderen Werks geht, dann ist die Gestaltung dieser Architektur umso unabhängiger von diesen Aspekten und Voraussetzungen, je weniger diese für die Erstellung dieser Bildwirklichkeit erforderlich sind. Diese architektonische Gestaltung kann als fiktional betrachtet werden, da es nicht mehr um die Umsetzung dieser Gestaltung in ein Bauwerk im Sinne der Baukunst geht. Der Begriff der Fiktion ist aber nicht immer eindeutig zu verwenden, da ja auch für eine Bildwirklichkeit in anderen Werken faktische

- Erstes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - De architectura libri decem. Hrsg. & übers. von Franz Reber. Wiesbaden 2009. S. 12–65; hier: S. 16/17.

Bauwerke entstehen können wie bei dem Bau einer Bühnen-Szenerie. Es geht letztlich um architektonische Gestaltung, die mehr oder weniger fiktional sein kann.

Fiktionale Architektur ist außerhalb der reinen Architekturtheorie von vielen Autoren thematisiert worden.²³ In der Architekturtheorie selbst spielen Fantasiearchitekturen ebenfalls ihre Rolle, dienen sie doch häufig der Visualisierung architektonischer Ideen. Fiktionale Architekturen beziehen sich in diesem Fall auf die Architektur selbst, sie kritisieren Architektur oder projizieren sie. Die Begrifflichkeiten sind hier nicht einheitlich, ebenso wenig wie die Eingrenzung oder Bedeutung. So ist von Architekturphantasien²⁴, *imaginative buildings* und *fictional cities*²⁵, *architectural fiction*²⁶ und vielem mehr die Rede. Fiktion selbst kann wie dargestellt mehrere Formen und Funktionen haben. Die Fiktionalität von Architektur selbst ist daher nicht an die Fiktionalität der Idee gebunden und muss auch nicht das zentrale Hauptelement eines Werks sein, dessen Teil es ist. Sie kann auch Kulisse oder Hintergrund sein, also Folie für die zentralen Bildelemente des jeweiligen Werks. Dabei kann sie Bildwirklichkeiten erzeugen, die innerhalb des Werks der Repräsentation, der Bildstimmung oder vielem mehr dienen. Es gibt demnach fiktionale Architektur, die nicht als Selbstzweck, sondern für ein anderes Werk gestaltet wird.

²³ in den letzten Jahrzehnten unter anderem bei Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur [wie Anm. 20]; Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities [wie Anm. 20]; Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions [wie Anm. 20]; Conrads, Ulrich/Sperlich, Hans Günter: Phantastische Architektur [wie Anm. 20]; Dunne, Anthony/Raby, Fiona: Speculative everything [wie Anm. 19]; We need FICTION ARCHITECTURE as well as architecture fiction | Fiction architecture [wie Anm. 20].

²⁴ Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur [wie Anm. 20].

²⁵ Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities [wie Anm. 20].

²⁶ Gadanho, Pedro: DAMn° [wie Anm. 20].

In dieser Arbeit geht es dabei nicht wie in vielen anderen Auseinandersetzungen mit fiktionaler Architektur um den Architekturdiskurs oder um die Architektur selbst. Hier werden auch die fotografischen Ergebnisse selbst nicht bewertet. Es geht vielmehr um die verschiedenen technischen und konzeptuellen Möglichkeiten, architektonische Elemente für die Fotografie zu gestalten. Die ‚Fotografiearchitektur‘ ist fiktionale Architektur, die originär für die Szenerie der Fotografie gestaltet wurde. Damit steht sie in einer Jahrtausende alten Tradition der Malerei, der Grafik und der Bühnenarchitektur und ist neben der Bühnenarchitektur Voraussetzung für die Filmarchitektur. Die Architektur selbst ist bei der Betrachtung fiktionaler Architektur problematisch, weil die Fiktion, die Teil des Gestaltungsprozesses ist, bei der Realisierung aus der Fiktionalität in die Realität überführt wird. In der Skulptur gilt Ähnliches. Hier ist das Verhältnis von Fiktion zur Realität abhängig von verschiedenen Aspekten und Blickwinkeln: In wie weit ist die Architektur als Teil der Skulptur fiktional, weil sie ähnlich der Architektur in Malerei, Grafik und Bühnenbild die Visualisierung der Fiktion sein könnte, oder ist sie real, da sie als realisierte Architektur gelten könnte? Diese Ambivalenz ist in Hinblick auf Modellbauten interessant, wenn sie zum Beispiel in Installationen Bodys Isek Kingelez’ (*1948 in Kimbembele Ihunga, Belgisch-Kongo) oder in der Fotografie Thomas Demands (*1964 in München) eine Rolle spielen.

Architektur als Baukunst hat meist Faktisches als Ziel. Sie bleibt fiktional, wenn sie nicht als die Bauten errichtet werden, die sie SCHEINBAR werden sollen. Der Entwurf eines Palastes zum Beispiel bleibt fiktional, wenn er nicht als tatsächlicher Palast mit seiner ihm eigenen Funktion erbaut wird, sondern nur als Kulisse, Modell oder gar als Hundehütte. Fiktionalität von Architektur für eine Szenerie zum Beispiel wird mit unterschiedlichen Ansätzen erreicht: als reine Architekturfantasie oder wenn Architektur für diesen Zweck eine Um- oder Neugestaltung erfährt, in einen neuen Kontext überführt wird, sich die Funktion ändert oder wenn die Umsetzung durch Material, Technik, Duktus etc. eine Veränderung zur

Fiktionalität führt. Bei fiktionaler Architektur gilt wie bei der Fiktion selbst: Es kann nicht um eindeutig Fiktives oder Faktisches gehen, sondern immer nur um eine Einordnung zwischen den jeweiligen Polen. Allein aufgrund unterschiedlicher Wahrnehmungen sind hier nur Tendenzen nachzuzeichnen. Aber je geringer der Grad an Übernahme vorhandener Architekturgestaltung ist, desto fiktionaler erscheint die Architektur und umgekehrt.

In Hinblick auf die ‚Fotografiearchitektur‘ sind die in den folgenden Kapitel genannten gestalterischen Strategien in Malerei und Grafik, Skulptur und Installation, Bühnenbild und Filmarchitektur ebenso interessant wie die technischen Möglichkeiten. Malerei und Grafik sind als Bildgattungen formale Vorbilder der Fotografie, Skulptur und Installation können Teil der Kulissengestaltung für die Bühne, den Film oder die Fotografie sein. Gerade bei den etwas ausführlicheren Betrachtungen der Beispiele im Bühnenbild und der Filmarchitektur wird die Differenzierung zwischen Übernahme, Fiktionalisierung und Neugestaltung von architektonischen Elementen für die Bühne bzw. für die Filmkulisse deutlich. Diese beiden Gattungen stehen in direktem Zusammenhang zur ‚Fotografiearchitektur‘.

2.2.1 Architektonische Gestaltung für Bildwirklichkeiten: Beispiele in Malerei und Grafik

Ohne die Rücksicht auf bautechnische Vorgaben, ohne die zwingende Notwendigkeit für die Nachahmung historischer Vorbilder oder auch ohne die Kenntnis der höchstens schriftlich überlieferten Vorbilder sind die Maler, Buchmaler und Grafiker seit jeher freier in ihren Möglichkeiten, als es die Architekten sind. Diese Beispiele zeigen Möglichkeiten der Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur, die prinzipiell auch in der Fotografie in den Szenarien oder bei Montagen adaptiert werden können.

Fiktionale Architektur ist in der Malerei und der Grafik sehr weit verbreitet, bietet doch letztere allein aus technischen Gründen eine große Gestaltungsfreiheit, die hauptsächlich durch die fehlende dritte Dimension der Bildfläche begrenzt wird. Außerdem kann die Malerei als Wand- oder Deckenmalerei zur Architektur gehören oder in Kombination mit Skulptur auftreten. Diese wiederum kann Teil der Architektur sein oder architektonische Elemente aufweisen. Verschiedene Altäre mit Bildflächen oder Deckenfresken aus der frühen Neuzeit verdeutlichen diese Kombinationsmöglichkeiten. So sind die *Pala di San Zeno* Andrea Mantegnas (1430/31-1506) von 1457-1459 in Verona in die architektonische Skulptur des Altares eingefügt und führen auf der Bildtafel die Innenarchitektur des imaginären Gebäudes fort.

Mangels realer historischer Vorbilder wären in vielen Gemälden und Grafiken Fantasiearchitektur möglich, etwa bei biblischen, legendären oder mythischen Szenen. In den erhaltenen Beispielen der Spätantike und des Frühmittelalters sind die gemalten Architekturen häufig symbolisch und aus

heutiger Sicht weniger vorlagengetreu abbildend. Hier sind als Beispiele Visualisierungen des Turmbaus zu Babel wie der *Aelfric-Paraphrase* zum Pentateuch und zum Buch Josua (2. Viertel des 11. Jahrhunderts)²⁷ oder der *Kleine Turmbau zu Babel* (um 1563) von Pieter Bruegel de Oudere (um 1525-1569) zu nennen. Andere fantastische Architekturen oder Architekturelemente sind in der Grafik bei Architekturgrotesken wie die Cornelis Floris de Vriendts (1514-1575) oder bei den *Carceri* (1745-1750) Giovanni Battista Piranesis (1720-1778) zu finden.²⁸

In der barocken Malerei sind zu diesem Zweck auch antike Bauten oder an die Antike angelehnte Bauten zitiert worden, wie das *Pantheon* in *Enée à Délos* (1672) und das *Tempietto* Bramantes von 1502 in *Port avec l'embarquement de sainte Ursule* (1641) – beide von Claude Lorrain (1600-1682).²⁹

Auch bei scheinbaren Dokumentationen real existierender Architekturen ist eine leichte Fiktionalisierung beispielsweise durch veränderte Proportionen zur Umgebung oder zum Bildpersonal erkennbar wie bei den *Vedute di Roma* (1740-1778) Piranesis.

Verschiedene Architekturtypen wie der des Kuppelbaus, dessen Vorbild schlechthin das römische Pantheon ist, können in der Malerei und der Grafik auch eine fiktionale Weiterentwicklung und Überhöhung erfahren wie in den Entwürfen Étienne-Louis Boullées (1728-1799) als *Cénotaphe à Newton* von 1784.³⁰

²⁷ Fillitz, Hermann: Das Mittelalter I. Berlin 1990. Abb. XXII.

²⁸ Vgl. Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur [wie Anm. 20], S. 46–55.

²⁹ Vgl. Hubala, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin 1990. S. 159.

³⁰ Vgl. Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur [wie Anm. 20], S. 56–60.

2.2.1 Architektonische Gestaltung für

28

Bildwirklichkeiten: Beispiele in Malerei und Grafik

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht in der Malerei des Kubismus' eine weitere Variante fiktionaler Architektur. Hier werden durch die Abkehr von einer einzelnen Perspektive hin zu mehreren Perspektiven die Elemente der architektonischen Vorbilder einzeln und nicht mehr zusammen hängend auf der Bildfläche arrangiert.

2.2.2 Architektonische Gestaltung für Bildwirklichkeiten: Beispiele in Skulptur und Installation

Grundsätzlich ist eine Trennung von Skulptur und Architektur nicht immer nachzuvollziehen. Hierfür gibt es viele Beispiele. Dennoch ist in der Skulptur und später auch in der Installationskunst viel eigenständige architektonische Gestaltung zu entdecken, die in den Szenarien für die Fotografie ebenfalls möglich ist.

Fiktionalität von Architektur ist in der Skulptur nicht eindeutig zu bestimmen. Das grundsätzliche Problem besteht darin, dass Skulptur einerseits architektonische Elemente beinhalten kann und dass andererseits Skulptur ein Teil der Architektur sein kann. Darüber hinaus gibt es Werke, bei denen eine Zuordnung zu einer der beiden Gattungen nicht eindeutig sein muss. Die einfachste Form der architektonischen Elemente im Zusammenhang mit der Architektur ist der Sockel, weitere Möglichkeiten sind in den verschiedenen Rahmungen wie auch bei Ädikulen zu sehen. Hier ist auch die Verbindung zur so genannten Bauskulptur. Grabdenkmäler schließlich sind prominente Beispiele für die Zugehörigkeit von Kunstwerken zu zwei Gattungen: Skulptur und Architektur. Beispiele hierfür sind die Dogengrabmäler Venedigs in *Santa Maria Gloriosa del Frari* und *Santi Giovanni e Paolo* oder die Medici-Grabmälern in der *Basilica di San Lorenzo* in Florenz Michelangelo Buonarottis (1475-1564). Eine stärkere Verzahnung von Skulptur und Architektur ist bei Altären und Altarräumen Gian Lorenzo Berninis (1589-1680) und seinen Kollegen zu finden.

In den architektonischen Gesamtkunstwerken ist die Skulptur Teil der Gesamtgestaltung, so dass die architektonische Gestaltung in der Regel der Architektur selbst zuzuordnen ist und nicht der Skulptur. Die Verknüpfung von Skulptur und Architektur findet häufig bei der Bauskulptur statt. Dabei bricht die Skulptur das architektonische Gebilde auf. Bei

Solitärskulpturen dagegen ist entsprechend wenig architektonische Gestaltung zu finden, so dass hier fiktionale Architektur meist nicht Teil der Skulptur ist. Dagegen finden sich bei Wandgestaltungen oder Wandvorbauten Beispiele für Skulpturen, bei der trotz aller Zugehörigkeit der Skulptur zur Architektur die architektonischen Elemente eher der Skulptur zuzurechnen sind.

Die ausgeprägtere Abstraktion in der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschränkt sich nicht auf die Malerei, sondern ist gleichfalls in der Skulptur zu finden. Ein Formenkanon, der auf Kubus, Quader, Kugel, Pyramide, Kegel etc. basiert, nähert sich gewohnten architektonischen Formen an. Der Entwurf Vladimir Tatlins (1885-1953) für das *Monument der Dritten Internationale 0 10* von 1917 ist formal noch ein Denkmal und die zu erkennende fiktionale Architektur damit in dieser Tradition zu sehen. Der *MERZbau* (1920-1936) Kurt Schwitters (1887-1948) ist dagegen weder Bauskulptur noch Architektur. Dieses Werk lässt sich als Raumkunst oder als Installation einordnen, wobei dieser Begriff relativ neu ist. Unverkennbar beim *MERZbau* ist die Verwendung der oben beschriebenen Formen zu einer architektonischen Gestalt, der als Installation im Gegensatz zu einem bautechnischen Gebilde eine gewisse Fiktionalität innewohnt. Diese ist sowohl an der Materialität als auch an der Funktionalität nachzuvollziehen.

Die Installation etabliert sich allmählich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert als Gattung. Als Raumkunst ist sie immer noch der Skulptur zuzuordnen, mit Nähe zur Architektur. Sie hat aber das ein oder andere Mal einen eher temporären Charakter, unter anderem weil viele Installationen tatsächlich temporär sind oder weil sie häufig aus Materialien bestehen, die weniger haltbar sind als die klassischen Materialien der Skulptur wie Holz, Stein oder Metall.

Ein offensichtliches Beispiel für Materialien, die nicht den klassischen Skulptur-Materialien entsprechen, ist in den Objekten Bodys Isek Kingelez'

(*1948 in Belgisch Kongo, heute Demokratische Republik Kongo) zu finden. In seinen Installationen ist von kleineren Siedlungen aus der Provinz nichts zu sehen; Kingelez baut fantastische Modellstädte aus Verpackungsmaterialien. Pappschachteln, -röhren, Papier und Kunststoff werden normalerweise nach ihrem eigentlichen Gebrauch schnell entsorgt. Diese Städte sind bunte und verspielte Ausschnitte aus Großstädten mit fantastischen Hochhäusern, Türmen, Stadien und Straßen.³¹

Einen anderen Weg, Gebäude in Installationen zu visualisieren, geht Mounir Fatmi (*1970 in Tanger). Er setzt sich in seinem Werk kritisch mit dem Islam und besonders mit dem Islamismus auseinander. So stellt er in den Installationen *Save Manhattan 01* (2004) und *Save Manhattan 03* (2007) Bücher (01), die für Bildung und die Basis von Kultur gelten können, bzw. Lautsprecherboxen (03), aus denen Außengeräusche aus Manhattan zu hören sind, jeweils so auf, das ihre Schatten auf der hinter ihnen liegenden Wand die Skyline von Manhattan vor den Anschlägen des 11. September 2001 nachbilden. Bei *Save Manhattan 01* stehen zwei Exemplare des Korans für die beiden Türme des World Trade Centers.³² Fatmi entwirft keine neue Architektur, hier ist die fiktionale Wiederherstellung von Architektur aus nicht-architektonischem Material zu sehen.

³¹ Vgl. Bodys Isek Kingelez: Architekturvisionen aus Zaire [Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1992]. Hrsg. v. Eva Stein. Stuttgart 1992; Bodys Isek Kingelez [Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2001]. Hrsg. v. Yilmaz Dziewior. Museumsausgabe. Ostfildern-Ruit 2001.

³² Vgl. Davies, Lillian: Mounir Fatmi: Suspect Language. Milano 2013. S. 45–49; mounir fatmi : Save Manhattan 01. Internet: <http://www.mounirfatmi.com/2installation/savemanhattan01.html>. Zuletzt geprüft am: 26.1.2015; mounir fatmi : Save Manhattan 03. Internet: <http://www.mounirfatmi.com/2installation/savemanhattan03.html>. Zuletzt geprüft am: 26.1.2015.

2.2.2 Architektonische Gestaltung für

32

Bildwirklichkeiten: Beispiele in Skulptur und Installation

2.2.3 Architektonische Gestaltung für Bildwirklichkeiten: Beispiele im Bühnenbild

Die verschiedenen Bühnen- und Theaterformen ermöglichen jeweils ganz unterschiedliche Formen temporärer Kulissen. Zur Verortung des jeweiligen Geschehens auf der Bühne dienen Kulissen mit entsprechender Gestaltung. Dabei sind häufig Architekturdarstellungen anzutreffen, die je nach Stück und dessen Interpretation fiktional sein können. Dafür müssen selbst Architekturzitate an die jeweilige Bühnensituation angepasst werden. Die Bühnensituationen mit ihren vielseitigen Möglichkeiten sind dabei die Vorbilder der Studiosituationen, die von Beginn der Fotografie an für die Aufnahmen in Fotoateliers und später auch in Filmstudios errichtet werden.

Der Bezug auf antike Vorbilder ist in der Geschichte des europäischen Theaters häufig anzutreffen. Hier sind es einerseits die zum Teil erhaltenen Theater- bzw. Bühnenbauten und andererseits die überlieferten Dramen. Dagegen ist das antike Vorbild in der Architekturtheorie und für die Architektur von Theaterbauten ein einzelner antiker Text, nämlich Vitruvs Architekturtraktat. Vitruv schreibt in der Vorrede zum siebten Buch über illusionistische Bühnenmalerei von Gebäuden schon bei den Griechen.³³

Es scheint in der griechischen und der römischen Antike bemalte Elemente zu geben, die trotz fest gebauter Kulisse eine Wandlung des Bühnenbildes erlauben. Werden die Einlassungen Vitruvs ernst genommen, die allerdings unsere einzigen ausführlichen schriftlichen Quellen sind, gibt es schon in der griechischen Antike gemalte Architektur für das Bühnenbild. Diese

³³ Vitruv: Liber septimus - Siebtes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - Vitruvii de architectura libri decem. Übers. v. Curt Fensterbusch. 2. Aufl. Darmstadt 1976. S. 302–353; hier: S. 308/309.

Architektur könnte auch für diesen Zweck gestaltet worden sein, d.h. neben der festen, also auch realen Architektur der Kulissenwand besteht zumindest die Möglichkeit, dass auch fiktionale Architektur eigens für die bemalten Dekorationen gestaltet wird, ohne reales Vor- oder Nachbild. Ob es so war, lässt sich aber nicht rekonstruieren und bleibt daher hypothetisch.

Die Entwicklung des mittelalterlichen Theaters baut dagegen nicht auf dem antiken Theater auf, so dass auch die Bühnen- bzw. Kulissengestaltung nicht vergleichbar sind.³⁴ Es werden keine expliziten Theaterbauten geschaffen, sondern vorhandene Bauten wie Kirchen werden für Aufführungen genutzt oder nutzbar gestaltet.³⁵ In die Liturgie eingebettet, sind die Aufführungen in großen Teilen des Kirchenraums möglich. In wie weit auch die mittelalterliche Kirchenarchitektur für die Liturgie und damit auch für liturgische Spiele geplant oder ausgerichtet ist, bleibt jetzt an dieser Stelle unbeantwortet, da es hier nicht um die faktische, dauerhaft gebaute Architektur gehen soll. Was die Bühnenausstattung selbst betrifft, sind durchaus fiktionale Architekturen möglich, wenn Manfred Brauneck etwa von „tabernakelartigen Gerüstbauten“³⁶ schreibt, wobei es kaum Dokumente darüber gibt.³⁷ Die Anlage der Spielorte – von einer Bühne, wie sie später geläufig wird, kann nicht gesprochen werden – ist durch Simultanität strukturiert, bei der alle Spieler gleichzeitig auf ihrem zugewiesenen Platz anwesend sind und jeweils zur Erledigung ihres Parts ins Blickfeld des im Wortsinne „mitgehenden“ Publikums rücken oder aber

³⁴ Vgl. Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie: évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Paris 1956. S. 13.

³⁵ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Erster Bd. Stuttgart [u.a.] 1993. S. 277.

³⁶ Ebd., S. 278.

³⁷ Vgl. Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie* [wie Anm. 34], S. 15.

2.2.3 Architektonische Gestaltung für

34

Bildwirklichkeiten: Beispiele im Bühnenbild

eine neutrale, zentrale Spielfläche betreten.³⁸ Im Verlauf des Mittelalters werden auch von weltlichen Organisationen Aufführungen präsentiert, was bedeutet, dass der öffentliche Raum – vorzugsweise ein zentraler Platz der Stadt – zum Spielort wird.³⁹

In Frankreich werden Aufführungen außerhalb des Sommers häufiger durch große Zelte vor den größten Witterungseinflüssen geschützt, später werden feste Räume benutzt, der Weg zu Theatergebäuden wird eingeschlagen.⁴⁰ Schon die Spielorte außerhalb der Kirchenräume weisen so genannte Mansionen auf, die als Bestandteil der Kulisse die Schauplätze der Handlung verorten.⁴¹ In diesen Elementen kann Bühnenarchitektur erkannt werden, und gerade bei Schauplätzen, die weit weg und somit dem Publikum und auch den Kulissenbauern nicht geläufig sind, kommt viel Fantasie für die Gestaltung zum Einsatz, so dass bei architektonischen Mansionen auch fiktionale Architektur möglich sein kann.

Nachdem sich das mittelalterliche Theater aus der Kirche heraus in den Öffentlichen Raum und dann auch in weltliche Räumlichkeiten verlagert, steht in der Frührenaissance nun eine Verknüpfung der mittelalterlichen Bühnenformen mit den Erkenntnissen über das antike Theater an.⁴² Dabei ist die Antikenrezeption zunächst von Missverständnissen geprägt: Der vitruvianische Text führt einerseits zu der Annahme, der Theaterbau sei ähnlich eines runden Turms, wie er schließlich beim englischen Globe-Theatre wiederzufinden ist. Dies stimmt aber mit der Beschreibung der wechselbaren Kulissenteile nicht überein. Andererseits wird angesichts römischer Theaterruinen von einem breiten Steg vor dem Theatergebäude

³⁸ Vgl. Ebd., S. 16; Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne I [wie Anm. 35], S. 278.

³⁹ Vgl. Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne I [wie Anm. 35], S. 278–279.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 330.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 307, 330–31.

⁴² Vgl. Ebd., S. 450.

ausgegangen, an die vor allem die in Frankreich entstandene sehr breite, aber kaum tiefe Reliefbühne angelehnt wird.⁴³ Die Simultanität der mittelalterlichen Spielorte findet sich in Bilddarstellungen des Mittelalters und der Frührenaissance, was wohl den von den Aufführungen bekannten Sehgewohnheiten entspricht. Pierre Sonrel führt einige der zahlreichen bildnerischen Beispiele an, die den Aufbau von spätmittelalterlichen Spielorten illustrieren sollen, darunter den Druck *Entrée de Charles-Quint à Bruges* von 1515⁴⁴, auf dem die Kulissen und die Aufbauten ebenso zu sehen sind wie die Kostüme, die Dekoration, die Beleuchtung und die Maschinerie.⁴⁵

Im Zusammenhang mit Festen spricht Jacob Burckhardt von „dekorierender Architektur“.⁴⁶ Wie um 1500 in Italien flexibel einsetzbare Fest- bzw. Aufführungskulissen aussehen können, zeigen die *Trionfi di Cesare* Andrea Mantegnas, die er vor 1486 bis wahrscheinlich zu seinem Tode 1506 für den Hof der Gonzagas in Mantua malt. Sie zeigen in höchst lebendiger Art und Weise über die neun mit Tempera bemalten Leinwände und einer Entwurfszeichnung erhaltenen Bildwerken⁴⁷ einen Triumphzug vor ländlichen und städtischen Hintergründen. Sie bilden Kulissen, die mehrfach und in vielleicht unterschiedlicher Zusammenstellung

⁴³ Vgl. Ebd., S. 451–453.

⁴⁴ DuPuys, Remy/Anglo, Sydney: *La tryumphante entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515*. Amsterdam 1973. S. fi+1.

⁴⁵ Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie* [wie Anm. 34], S. 21.

⁴⁶ Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Hrsg. v. Walther Rehm. Hamburg 2004. S. 434.

⁴⁷ Vgl. Lightbown, Ronald W.: *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings, and prints*. Berkeley, CA 1986. S. 133–165; Factsheet - Fact Sheet - Andrea Mantegnas Triumphs of Caesar.pdf. Internet: <http://www.hrp.org.uk/Resources/Fact%20Sheet%20-%20Andrea%20Mantegnas%20Triumphs%20of%20Caesar.pdf>. Zuletzt geprüft am: 8.7.2015; ALBERTINA online - Datenbanksuche. Internet: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[2585\]&showtype=record#00a724ad-4c91-4262-bf2f-24e01c267d79](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[2585]&showtype=record#00a724ad-4c91-4262-bf2f-24e01c267d79). Zuletzt geprüft am: 8.7.2015.

Verwendung finden können. Zumindest 1501 sollen sechs der Gemälde fertig gestellt worden sein, wie ein Brief Sigismondo Catelmos an Ercole d'Este nahe legt. Dabei wird auch über die Verwendung für den Bühnenaufbau berichtet.⁴⁸ Diese Verwendung wird untermauert, da der Triumphzug in Untersicht dargestellt wird. Der Augenpunkt befindet sich knapp unterhalb des unteren Bildrandes, der auch Standfläche des Bildpersonals ist. Interessant sind die verschiedenen architektonischen Elemente im Hintergrund wie Stadtansichten auf Fahnen, Modelle verschiedener Gebäude, antikisierte Ruinen und Tempel auf einem Hügel, Befestigungsturm, Stadtmauer, Gefängnis, Triumphbogen etc. Für keines dieser architektonischen Elemente sind eindeutige Vorbilder belegt, so dass hier von architektonischer Neugestaltung für die Theaterkulisse auszugehen ist.

Nachdem sich im 15. Jahrhundert in Anlehnung an Vitruv unter anderem Alberti mit dem Bühnenbau beschäftigt,⁴⁹ ist es Anfang des 16. Jahrhunderts Raffael, der um 1518/19 einen stationären, steinernen Theaterbau als Anbau der Villa Madama in Rom plant.⁵⁰ Der Theaterbau, die Theaterarchitektur ist im Zusammenhang dieser Untersuchung der Architektur selbst zuzuordnen. Sie stehen daher nicht im Fokus der Betrachtung für die fiktionale Architektur im Theater, sondern die Bühnenarchitektur als Teil des Bühnenbildes. Für die fiktionale Architektur der Bühnenarchitektur ist an dieser Stelle aber nicht ganz unwichtig, dass von der so genannten Reliefbühne über die Architekturbühne zur

⁴⁸ Martindale, Andrew: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*. London 1979. S. 183 (Document 13).

⁴⁹ Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria*. Florenz 1485. S. tiiii+8-uuu+1; Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst* (Unveränd. Nachdr. d. Ausg. Wien/Leipzig 1912). Übers. v. Max Theuer. Darmstadt 1991. S. 442–453.

⁵⁰ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne I* [wie Anm. 35], S. 451.

2.2.3 Architektonische Gestaltung für

37

Bildwirklichkeiten: Beispiele im Bühnenbild

Rahmenbühne⁵¹ die Innenräume den Kulissen andere Möglichkeiten bieten als mobile Holzbühnen oder der Öffentliche Raum.

Eine ausgetüftelte Perspektive für die Bühnenmalerei ist von Baldassare Peruzzi (1481-1537) bekannt. In seinen Entwürfen sind die Gebäude der Kulisse in Zentralperspektive angeordnet. An dieser Stelle sind auch die Darstellungen der drei Bühnentypen Sebastiano Serlios unumgänglich: die *Scena Comica*⁵², der *Scena Tragica*⁵³ und der *Scena Satirica*⁵⁴ aus dem *Secondo libro di prospettiva*. Bei allen dreien handelt es sich um Prototypen für Kulissen einer Perspektivbühne. Die *Scena Comica* und die *Scena Tragica* zeigen jeweils eine Ansicht eines kleinen städtischen Platzes gerahmt von diversen zeitgenössisch anmutenden Gebäuden.

Im Barock bieten die festen Theatergebäude mit ihren größer dimensionierten Bühnenräumen viel Platz für den Erfindungsreichtum der Bühnenmaschinerie und für die Kulissengestaltung. Brauneck bezeichnet das Teatro Mediceo Bernardo Buontalenti (1531-1608) von 1585 in Florenz als Brücke zwischen Renaissance- und Barocktheaterbau. Das Teatro Farnese in Parma, 1619 von Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) erbaut, hat mit seiner Tiefe genügend Platz für ein aufwändiges Kulissensystem. Die Theaterbauten bieten nun temporären Kulissen viele Möglichkeiten, die in dem expandierenden und immer kommerzielleren Spielbetrieb erforderlich sind. Verantwortlich für die Bühnengestaltung und damit auch für die Kulissen waren als Universalkünstler die Architekten.⁵⁵

⁵¹ Vgl. Gallée, Heinz Bruno: Vom Raumbild zum Bildraum: Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnenbildgestaltung. Wien, Köln, Weimar 1992. S. 25.

⁵² Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Venetia 1584. Fol. 49v.

⁵³ Ebd., Fol. 50v.

⁵⁴ Ebd., Fol. 51r.

⁵⁵ Vgl. Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Bd. Stuttgart [u.a.] 1996. S. 35–41.

2.2.3 Architektonische Gestaltung für

38

Bildwirklichkeiten: Beispiele im Bühnenbild

Nicola Sabbatini (1574-1654) ist einer der Architekten und Szenografen, die auf Serlio und Peruzzi aufbauen und weniger theoretisch, dafür praxisnah die perspektivischen Bühnenhintergründe mit Architekturdarstellungen für die vorhandenen Spielstätten konzipieren.⁵⁶

Der Einfluss der italienischen Entwicklungen ist im Frankreich des 17. Jahrhunderts groß, als viele italienische Komödianten in Frankreich auftreten. Bei den Theaterneubauten werden in Paris Kulissenbühnen ermöglicht.⁵⁷ Im England des 17. Jahrhunderts kommen neu entwickelte Dekorationstechniken zum Einsatz. Die entsprechende Anzahl von Kulissen dafür müssen gebaut und in Kulissenhäusern aufbewahrt werden.⁵⁸ Für diese Arbeit ergibt sich aus den Entwicklungen des 17. Jahrhunderts, dass in der realen Architektur der Theater im größeren Stil fiktionale Architektur in den Kulissen zum Einsatz kommen können.

Im 18. Jahrhundert sind es die Mitglieder der Familie Galli da Bibiena, die in Italien und anderen Ländern Europas Bühnendekorationen und -hintergründe in Diagonalperspektive statt Zentralperspektive etablieren. Damit erhöhen sie die Spannung der Komposition und die Variationsmöglichkeiten der Kulissen. Diese nutzen sie für opulente fantastische und damit fiktionale Architekturen. Die verschiedenen Fluchtpunkte ermöglichen Architekturen, die sich im Gegensatz zur zentralperspektivischen Darstellung nicht am Horizont verlieren und nicht so stark perspektivisch verkürzt werden. Dadurch wiederum lassen sie sich weniger verzerrt und dafür detailreicher darstellen. In *L'architettura civile, preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive* (1711) von Ferdinando Galli di Bibiena (1657-1743) sind die Perspektivkonstruktionen anschaulich

⁵⁶ Vgl. Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie* [wie Anm. 34], S. 30–36.

⁵⁷ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne II* [wie Anm. 55], S. 169–200.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 284.

veröffentlicht.⁵⁹ Die Szenerien Giuseppe Galli di Bibienas (1696-1757) in *Architetture, E Prospettive: Dedicata Alla Maestà Di Carlo Sesto Imperador De' Romani* von 1740 zeigen Architekturdarstellungen nicht nur mit mehreren Fluchtpunkten, sondern auch in der Höhe gestaffelt und fantasievoll verschachtelt.⁶⁰

Von den Galli da Bibienas beeinflusst,⁶¹ beginnt 1726 Jean-Nicolas Servandoris (1695-1766) an der Pariser Oper seine Arbeit mit der Dekoration für den ersten Akt von *Pyrame et Thisbé*. Zu dieser Zeit wird wohl jeweils nur eine Dekoration neu gestaltet, während die restlichen Dekorationen aus dem Fundus bestritten werden. Das heißt im Umkehrschluss, dass die Dekorationen zwar eine ursprüngliche Zuordnung haben, diese aber in einer anderen Oper eine andere sein kann. Damit ist eine gewisse Fiktionalität impliziert. Die jeweils neuen Dekorationen werden mit entsprechend großem Interesse wahrgenommen und rezensiert. Diese Praxis wird auch fortgeführt, als François Boucher (1703-1770) 1744 für vier Jahre die Nachfolge von Servandoris antritt und im Anschluss das ein oder andere Mal noch Aufträge an der Oper annimmt.⁶²

Das von Klassizismus und Historismus geprägte 19. Jahrhundert bedeutete letztlich auch beim Bühnenbild die Verwendung historischer Vorbilder. Der Raum für fiktionale Architektur ist aber nicht so klein, wie dieses Streben

⁵⁹ Vgl. Galli di Bibiena, Ferdinando: *L'architettura civile: preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive - considerazioni pratiche*. Parma 1711.

⁶⁰ Vgl. Galli di Bibiena, Giuseppe: *Architetture, E Prospettive: Dedicata Alla Maestà Di Carlo Sesto Imperador De' Romani*. Augusta [Augsburg] 1740.

⁶¹ Vgl. Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie* [wie Anm. 34], S. 78; Beijer, Agne: Theaterzeichnungen des Schloßbaumeisters Georg Fröman von seiner Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755. In: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974. S. 103.

⁶² Vgl. Nagler, Alois M.: J. N. Servandonis und F. Bouchers Wirken an der Pariser Oper. In: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974. S. 64–76.

vermuten lässt, da die jeweiligen Vorbilder für die Bühne ergänzt und angepasst werden müssen.

Die Bühnenbilder in Paris sind im 19. Jahrhundert Vorbilder für andere Theater Europas. So finden sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Beispiele für historische oder historisierende Bühnenbilder. In Bezug auf Edith Melchers Dissertation *Stage realism in France between Diderot and Antoine*⁶³ schreibt Inge Krengel-Strudthoff, dass in dem Bühnenbild von Charles Séchan (1803-1874) und Jules-Pierre-Michel Diéterle (1811-1889) zu *les mal-contents de 1579*⁶⁴ der Louvre „historisch genau nach alten Stichen“⁶⁵ wie im 16. Jahrhundert abgebildet ist.

Anhand der Geschichte des Meininger Hoftheaters lässt sich eine wichtige Entwicklung der Szenerie in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachempfinden. Die starke Orientierung am Originaltext bedeutete auch im Bühnenbild möglichst historische Korrektheit und Detailtreue.⁶⁶ Die Bühnenbilder Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningsens (1826-1914) für die Inszenierung *Julius Cäsars* von Shakespeare des Meininger Hoftheaters von 1874 sind von Krengel-Strudthoff auf historische Vorlagentreue untersucht worden.⁶⁷ Diese Orientierung an historischen Vorbildern ist dabei mangels Quellen nicht immer möglich.

⁶³ Melcher, Edith: *Stage realism in France between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr, PA 1928.

⁶⁴ Violet d'Épagny, Jean-Baptiste-Rose-Bonaventure/Jarry, Alexandre: *Les mal-contents de 1579* drame en cinq actes. Paris 1834.

⁶⁵ Krengel-Strudthoff, Inge: Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den „Cäsar“-Dekorationen Georgs von Meiningen. In: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974. S. 160–175; hier: S. 161.

⁶⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Stuttgart 1999. S. 223.

⁶⁷ Vgl. Krengel-Strudthoff, Inge: *Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild* [wie Anm. 65].

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sorgen die Ballets Russes für Furore. Im ersten Kapitel Ihrer Dissertation zu Picassos Bühnenbildern und Kostümentwürfen für die Ballets Russes gibt Sabine Vogel einen kurzen Überblick über Entwicklungen nach den Meinungen bis zum Ende der Ballets Russes 1929.⁶⁸ Laut Vogels Darstellung führt nach der möglichst wirklichkeitsgetreuen und historisch korrekten Bühnengestaltung der Meinungen und anderer im 19. Jahrhundert die Suche nach einer Steigerung zu reduzierten Bühnenbildern mit neuartiger Beleuchtungstechnik und Lichtregie. Durch diese atmosphärischen Bühnenräume einerseits und der Schauspielkunst andererseits wird eine Wiederkehr der Imagination hervorgerufen. Dabei rückt auch der Tanz in den Fokus, der als Ursprung des Theaters angesehen wird. Elemente des Zirkus' oder des Varietés werden in die Inszenierungen aufgenommen, die Expressionistische Bühne steigert die Suggestion des *Stimmungsnaturalismus* und des symbolistischen Theaters. Die Abkehr vom angestrebten Objektivismus zur Subjektivität erlaubt im Bühnenbild die Verzerrung der äußeren Wirklichkeit durch die Projektion der inneren Welt, die bei Filmszenarien zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter geführt wird.⁶⁹ Das verdeutlichen auch im nächsten Kapitel die Beispiele im Film. Neben den hier genannten Formen handelt Vogel in ihrem ersten Kapitel auch weitere ab, bis sie auf die drei Phasen der Ballets Russes eingeht. Die erste Phase von 1909 bis 1916 geht von Russland aus. Die Ballets Russes sind eine russische Unternehmung des adeligen Impresarios Sergej Djagilev (1872-1929) mit Beteiligung russischer Librettisten, Komponisten, Choreografen, Tänzer und Bühnenbildner.⁷⁰ Nach der Oktoberrevolution arbeiten die Ballets Russes hauptsächlich von Frankreich aus. Djagilev bindet in der zweiten Phase von 1917-1921 nun

⁶⁸ Vogel, Sabine: Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes. Köln 1983. S. 5–55.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 17.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 38–43.

westeuropäische Künstler vor allem aus der Pariser Avantgarde ein.⁷¹ Die letzte Phase von 1922-1929 ist laut Vogel geprägt von einem „risikofeindlichen Erfolgskurs“⁷², als die Ballets Russes ihre Basis nach Monaco verlegen.⁷³

Bei der Produktion von *Parade* zu Beginn der zweiten Phase lässt Djagilev Jean Cocteau (Libretto), Eric Satie (Musik), Léonide Massine (Choreografie) und Pablo Picasso (Kostüme und Bühnenbild) zusammen arbeiten.⁷⁴ Dabei werden sie auch von den frühen Filmproduktionen beeinflusst.⁷⁵ Das Bühnenbild Picassos zeigt dabei eine expressionistisch stilisierte und verzerrte Stadtansicht, vor der die Jahrmarktsbude steht: Die gegenläufig verzerrte Stadtansicht wird flankiert von vertikal ausgerichteten, hell gemalten Hochhäusern. Hinter der Bude ist der Hintergrund in dunklen Farben gehalten und stärker verzerrt, wie die beiden Geländer, die den Hintergrund mit der Bude optisch verbinden. Auch wenn es sich um einen traditionellen Kulissenbau handeln soll,⁷⁶ steht der skizzenhaft gemalte Charakter des Bühnenbilds im Vordergrund.

Jean Cocteau, der für *Parade* der Ballets Russes 1917 noch das Libretto verantwortet, gestaltet 1962 – fast ein halbes Jahrhundert später und ein Jahr vor seinem Tod – unter anderem für das *5^{ème} Festival International de musique, théâtre, ballets et arts plastiques* in Metz die Kostüme und das

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 44–50.

⁷² Ebd., S. 51.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 51–52.

⁷⁴ Vgl. Bellow, Juliet: *Modernism of Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Farnham und Burlington, VT 2013. S. 87–127; Vogel, Sabine: *Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes* [wie Anm. 68], S. 56–115; Volta, Ornella: *Satie / Cocteau: eine Verständigung in Missverständnissen*. Hofheim 1994. S. 19–30.

⁷⁵ Vgl. Bellow, Juliet: *Modernism of Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde* [wie Anm. 74], S. 90.

⁷⁶ Vgl. Vogel, Sabine: *Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes* [wie Anm. 68], S. 89–90.

Bühnenbild für die Aufführung der Debussy-Oper *Pelléas et Mélisande*.⁷⁷ Cocteau entwirft ein skizzenhaftes Bühnenbild. Es entsteht in Erinnerung an das Bühnenbild der Uraufführung 1902 von Julien Dessaume (1861-1925)⁷⁸, wie Cocteau auch selbst im Programm des Festivals in Metz ausführt:

„Si j'ai toujours refusé de faire les décors et les costumes de Pelléas à l'Opéra Comique, au Metropolitan Opéra de New-York, à celui de Londres, à la Scala de Milan, malgré la prière affectueuse de Madame Maeterlinck, c'est par peur de perdre l'équilibre entre le rêve et un pur réalisme qu'une longue méprise fait encore confondre avec l'irréalité. Lorsque je m'efforce à Metz de vaincre mes scrupules, c'est qu'il m'a paru curieux de rendre hommage aux décors d'origine de Jusseaume en dessinant vite et presque les yeux fermés, le souvenir d'enfance que j'en garde. Cette méthode permet en outre de résoudre le lourd problème du machinisme et, sur des tulle, d'accentuer le relief du style médiéval des costumes

⁷⁷ Vgl. Haine, Malou: Catalogue des textes de Cocteau mis en musique, Suivi du Tableau chronologique. In: Jean Cocteau, textes et musique. 2005. S. 263; Caizergues, Pierre: Cocteau à Metz. In: Jean Cocteau: de la scène au sacré. Montigny-lès-Metz 2009. S. 28–34; hier: S. 28; Kontaxopoulos, Yannis: Jean Cocteau et la Lorraine: genius loci. In: Jean Cocteau: de la scène au sacré. Montigny-lès-Metz 2009. S. 36–72; hier: S. 57; 196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf. Internet: <http://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf>. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014; The Opera „Pelleas Et Melisande“ By Claude Debussy Sets Of Jean... Nachrichtenfoto 166460136 | Getty Images. Internet: <http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/the-opera-pelleas-et-melisande-by-claude-debussy-sets-nachrichtenfoto/166460136>. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014; 74102611_p.jpg (JPEG-Grafik, 450 × 291 Pixel). Internet: http://p4.storage.canalblog.com/42/94/699258/74102611_p.jpg. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014; Encyclopédie Larousse en ligne - Jean Cocteau. Internet: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Cocteau/166885>. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014.

⁷⁸ Vgl. Nichols, Roger/Smith, Richard Langham: Claude Debussy: Pelléas et Mélisande. Cambridge [u.a.] 1989. S. 162–163; Wiles, Mary M.: Sounding out the operatic: Jacques Rivette's *Noroît*. In: *Between opera and cinema*. Hrsg. v. Jeongwon Joe/ Rose Theresa. New York 2002. S. 206.

auquel je songeais sur les neiges d'Engadine en regardant skieurs et skieuses pareils aux archers et aux belles dames de Dürer, Kranach et Holbein.“⁷⁹

Damit ist eindeutig, dass sich Cocteau zwar auf ein konkretes Vorbild beruft, aber durch die gestalterische als auch technische Umsetzung Fiktionalität erreicht. Das Skizzenhafte von Cocteaus Bühnenbild, das diese Fiktionalität begründet, erreicht Cocteau mit groben Pinselstrichen auf weißem Untergrund. Im Vergleich zum Vorbild ist die Komposition durchaus wieder zu erkennen, aber die Ästhetik und die Wirkung sind konträr zum aufwendigeren Bühnenbild Dessaumes von 1902.

Ein Beispiel für einen im Gegensatz zu Cocteaus *Pelléas et Mélisande* aufwändigen und eigenständig architektonisch gestalteten Bühnenaufbau aus den 1990er Jahren ist die Inszenierung von *La Ville Parjure* des Théâtre du Soleil von 1994. Guy-Claude François (1940-2014) gestaltet für die Produktion unter der Regie von Ariane Mnouchkine in der großen Halle der Cartoucherie in Paris eine „universelle Stadt des Todes“⁸⁰. Dabei wird die tiefe Bühne an drei Seiten (rechte Seite, linke Seite und Hintergrund) von einer räumlichen Architektur eingefasst. Im Hintergrund geben teilweise geöffnete Tore eines hohen Eisenzauns den Blick frei auf zu gemauerte Fensteröffnungen im Außengiebel eines Gebäudes. In Größe und Form stimmt er mit dem Giebel der Theaterhalle überein. Die Seitenarchitekturen sind aber ungleich klein- und vierteiliger. Vor allem die linke Seitenarchitektur der Bühne erinnert an eine antike Altstadt aus dem Orient, bei der vor zusammenhängende Fassaden mehrere Verschläge, Räume mit Fensteröffnungen und Treppen gebaut sind. Der verwitterte Putz, die Bauornamentik und die Bemalung mit mystischen Gestalten

⁷⁹ zitiert nach: Kontaxopoulos, Yannis: Jean Cocteau et la Lorraine: genius loci [wie Anm. 77], S. 57.

⁸⁰ Davis, Tony: Stage Design. 2001. S. 55.

verstärken diesen Eindruck. Auf der rechten Seite ist eine ähnliche Architektur zu erkennen, bei der die verschachtelten Quader keiner Fassade, sondern einer beispielbaren Empore vorgebaut sind.⁸¹

Die verschiedenen Möglichkeiten des Bühnenbilds lassen sich in der Fotografie und im Film Wiederfinden: die gestalterischen wie auch in Malerei und Grafik, Skulptur und Installation, sowie die technischen wie gemalte Kulissen, Modellbauten und Kulissenaufbauten.

⁸¹ Vgl. Ebd.

2.2.4 Architektonische Gestaltung für Bildwirklichkeiten:

Beispiele im Film

In der Entwicklung von Filmkulissen lebt zum Teil die Bühnenbildtradition des 19. Jahrhunderts weiter, die auf Vorlagentreue abzielte wie im Meininger Theater. Sie trägt aber auch der Wahrnehmung des Publikums Rechnung, in dem die Szenerien mit immer aufwändigerer Technik die Fiktionen dem Publikum als mögliche Realität visualisieren.

Seit die technischen Möglichkeiten Ende des 19. Jahrhundert die Konservierung und die Wiedergabe von fotografisch erfassten Bewegungsabläufen erlaubten, war das geboren, was wir heute als Film bezeichnen. Um dieses Medium als Unterhaltungsmedium zu nutzen, kam es nach und nach dazu, die aufzuzeichnende Handlung vor der Kamera ähnlich einer Theaterproduktion aufzuziehen. Die Bühnensituation ist vergleichbar der Situation in einem Fotostudio: Die statischen Kameras haben einen Blickwinkel wie die Zuschauer einer Aufführung, und durch die Verwendung von Schauspielern ist das Personal leicht zu kontrollieren. In der Tradition des Bühnenbildes entstehen die Kulissen für die Filmaufnahmen, wobei Ben Brewster und Lea Jacobs auch auf die Tradition des *tableau vivant* verweisen.⁸² Frühe Beispiele in Hinblick auf architektonische Gestaltung eigens für die Verwendung als Filmkulisse sind die gemalte architektonische Kulisse in der Szene *Die Ankündigung vor den Mitgliedern der Astronomischen Gesellschaft, dass eine Rakete zum Mond geschickt wird*⁸³ in George Méliès (1861-1938) *Le Voyage dans la*

⁸² Brewster, Ben/Jacobs, Lea: Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford, NY 1997. S. 38.

⁸³ Vgl. Sklar, Robert: A world history of film. New York, NY 2002. S. 35.

*lune*⁸⁴ von 1902 oder die Kulissen in Edwin S. Porters (1870-1941) *Uncle Tom's Cabin*⁸⁵ von 1903 für Thomas Edison. Die Szenerien bestehen hier aus gebauten und gemalten Kulissen. Gebaut sind zum Beispiel die Blockhütte in der Szene *Eliza Pleads with Uncle Tom to Run Away* oder der durchaus architektonisch zu bezeichnende Teil des Raddampfers in *The arrival of the steamboat Robert E. Lee* bzw. *Rescue of Eva*.⁸⁶

Wegen des – auch finanziellen – Erfolgs entwickelten sich in verschiedenen Ländern Filmindustrien, so dass schon vor dem ersten Weltkrieg mit großem Aufwand Filme produziert werden konnten. Eine solche Produktion ist Giovanni Pastrones (1883-1959) Film *Cabiria*⁸⁷ von 1914. Da die Geschichte unter anderem im antiken und deshalb nicht mehr existenten Karthago spielt, gibt es keine originalen Vorbilder für die Gestaltung der monumentalen, opulenten und dreidimensionalen Kulissen, die Pastrone bauen ließ.⁸⁸ So beeindruckt die Szenerie des *Moloch-Tempels* nicht allein durch ihre Größe, sondern auch durch die fantasievolle Gestaltung eines Rundbaus mit Tribüne und Empore unter der Verwendung stark ornamentierter eckiger Säulen mit aufwendigen Kapitellen, die bewusst nicht an die griechischen und römischen Säulen angelehnt sind.⁸⁹ Als amerikanische Antwort auf diesen italienischen Film wird das Werk von David Wark Griffith (1875-1948) angesehen.⁹⁰ Damit ist konkret auch die imposante *Babylon-Kulisse* in seinem Film *Intolerance*⁹¹ von 1916 gemeint,

⁸⁴ Méliès, Georges: *Le voyage dans la lune* [Film]. 1902.

⁸⁵ Porter, Edwin S.: *Uncle Tom's cabin* [Film]. 1903.

⁸⁶ Vgl. Sklar, Robert: *A world history of film* [wie Anm. 83], S. 34; Brewster, Ben/Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema* [wie Anm. 82], S. 54–57.

⁸⁷ Pastrone, Giovanni: *Cabiria* [Film]. 1914.

⁸⁸ Vgl. Sklar, Robert: *A world history of film* [wie Anm. 83], S. 56; Knietsch, Horst: *Filmgeschichte in Bildern*. Berlin 1984. S. 39; Krusche, Dieter: *Reclams Filmführer*. Stuttgart 1973. S. 42.

⁸⁹ Vgl. Sklar, Robert: *A world history of film* [wie Anm. 83], S. 56–57.

⁹⁰ Vgl. Rhode, Eric: *A History of the Cinema: From its Origins to 1970*. London 1976. S. 53–54; Sklar, Robert: *A world history of film* [wie Anm. 83], S. 61.

⁹¹ Griffith, David Wark: *Intolerance* [Film]. 1916.

die unter freiem Himmel aufgebaut wurde: eine Tempelstadt mit großer Freitreppe, bauchigen und kannelierten Säulen mit gemalten Ornamenten, an ägyptische Vorbilder erinnernde bemalte Frieze und überlebensgroße Götter- und Elefantenstatuen.⁹² Allerdings bremst die Ressourcenbindung des Ersten Weltkriegs seit 1914 die europäischen und ab 1917 auch die amerikanischen Filmindustrien aus.⁹³

Nach dem Ersten Weltkrieg gibt es weitere Parallelen zwischen Theater- und Filmkulissen. Die Expressionistische Bühne zum Beispiel spielte neben dem Theater auch im Film eine Rolle. Die Kulissen in *Der Golem: Wie er in die Welt kam*⁹⁴ von Paul Wegener (1874-1948) und Carl Boese (1887-1958) aus dem Jahr 1920 wurden unter anderem von Hans Poelzig (1869-1936) gestaltet. Die Ansichten des mittelalterlichen Prags haben nicht viel mit dem historischen Original zu tun. Die Atmosphäre des Films wird getragen von den schief-winkligen Architekturen und den organischen Formen der Innenräume, die zum Teil an die anthroposophischen Architekturen Rudolf Steiners (1861-1925) erinnern. Bei den Stadtansichten sind die Elemente einer mitteleuropäischen Mittelalterarchitektur zu erkennen, aber deutlich verzerrter als die ohnehin nicht ganz rechtwinkligen Vorbilder. Die Häuser und Gassen sind in verschiedene Richtungen gestaucht, gestreckt und verzogen, so dass die sehgewohnte Perspektive nicht mehr nachzuvollziehen ist. Die organischen Formen der Innenarchitekturen verstärken den Effekt des Surrealen.

Ohne diese Entwicklung und diese Vorbilder hätte ein weiterer Film der 1920er Jahre nicht so entstehen können, der auch heute noch einen gewaltigen Einfluss auf Filmarchitekturen hat: *Metropolis*⁹⁵ von Fritz Lang.

⁹² Vgl. Sklar, Robert: A world history of film [wie Anm. 83], S. 62–63.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 61.

⁹⁴ Wegener, Paul/Boese, Carl: Der Golem: Wie er in die Welt kam [Film]. 1920.

⁹⁵ Lang, Fritz: Metropolis [Film]. 1926.

Bei der Betrachtung der großen Kulissen von *Metropolis* fallen viele Szenerien aus architekturgestalterischer Sicht auf.

Bei *Metropolis* sind viele der bis dahin entwickelten Techniken für die Film-Szenerie zur Anwendung gekommen. Während die gemalten Szenerien und die großen Studiokulissen in der Tradition des Bühnenbaus stehen, kommt in *Metropolis* auch der Bau von Miniaturen und animierte Tricktechnik zum Einsatz. Miniaturen bzw. scale models sind in der Filmtechnik Modellbauten bzw. Szenerien en miniature. Weiterhin ist das Stop-Motion-Verfahren in mehreren Szenen angewendet worden, sowohl in den Miniaturen und auch bei gemalten Szenerien. Neben der technischen Umsetzung sind es die architektonischen Gestaltungen, die zusammen mit dem Plot als Vorbild mehreren jüngeren Filmproduktionen dienen, so für *Blade Runner*⁹⁶ (1983) von Ridley Scott (*1937) und *The Fifth Element*⁹⁷ (1997) von Luc Besson (*1959).

In den 1950er Jahren sind es die Monumentalfilme wie *The Robe*⁹⁸ (1953) von Henry Koster (1905-1988) und *Ben Hur*⁹⁹ (1959) von William Wyler (1902-1981), die aufwändige architektonisch gestaltete Kulissen benötigen. Diese sollen sich dabei möglichst an den antiken Vorbildern orientieren. Das schließt eine eigenständige architektonische Gestaltung nicht aus, die das Bild von der Antike beim Publikum durchaus mit geprägt haben dürfte. Wie schon bei *Metropolis* sind es dann aber Science-Fiction-Filme, die eine größere Eigenständigkeit und Fantasie ganz offensichtlich einfordern. Dabei müssen Science-Fiction-Filme nicht unbedingt abgehoben sein von der jeweiligen Entstehungszeit. Ein Beispiel für eigenständige architektonische Gestaltung von Kulissen, die im Grunde auf dem

⁹⁶ Scott, Ridley: *Blade Runner* [Film]. 1983.

⁹⁷ Besson, Luc: *The Fifth Element* [Film]. 1997.

⁹⁸ Koster, Henry: *The Robe* [Film]. 1953.

⁹⁹ Wyler, William: *Ben Hur* [Film]. 1959.

Weiterdenken der zeitgenössischen Situation basiert,¹⁰⁰ ist die gläserne Stadt im Film *Playtime*¹⁰¹ (1967) von Jacques Tati (1907-1982).

Die Kulissen, die Eugène Roman vermutlich zusammen mit Tati gestaltet hat,¹⁰² sind eine Interpretation einer Metropolis der 1960er Jahre. Hier sind trotz des Aufwandes, wie bei Kulissen üblich, Sparpotenziale ausgenutzt worden. So sind die Kulissen im Vordergrund auf die unteren Stockwerke beschränkt und die Gebäude im Hintergrund nach oben perspektivisch kleiner gebaut worden. Zudem waren die Kulissenbauten auf Schienen beweglich.¹⁰³ Zusammen mit den 350 Drehtagen und dem teuren 70mm-Filmmaterial ergaben sich dennoch so hohe Kosten, dass Tati mit dieser Produktion finanziellen Schiffbruch erlitten hat.¹⁰⁴

Die Kulissen sollen ein modernes Paris zeigen. Inspiriert soll dieses Paris sein unter anderem vom *Lever House*¹⁰⁵ in New York, NY des Architekten

¹⁰⁰ Vgl. Kippel, Heike: Play time: Herrliche Zeiten? In: *Playtime - Film interdisziplinär: Ein Film und acht Perspektiven*. Hrsg. v. Michael Glasmeier/ Heike Kippel. 1. Aufl. Münster 2005. S. 13.

¹⁰¹ Tati, Jacques: *Playtime* [Film]. 1967.

¹⁰² Vgl. Ockman, Joan: *Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime*. In: *Architecture and film*. Hrsg. v. Mark Lamster. New York, NY 2000. S. 180; Penz, François: *Architecture in the films of Jacques Tati*. In: *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London 1997. S. 65–67.

¹⁰³ Vgl. Kippel, Heike: *Play time: Herrliche Zeiten?* [wie Anm. 100], S. 12; Rammler, Stephan: *Hulot in der Stadtmaschine - Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung*. In: *Playtime - Film interdisziplinär: ein Film und acht Perspektiven*. Hrsg. v. Michael Glasmeier/ Heike Klippel. 1. Aufl. Münster 2005. S. 113.

¹⁰⁴ Vgl. Ockman, Joan: *Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime* [wie Anm. 102], S. 187; Sklar, Robert: *A world history of film* [wie Anm. 83], S. 348; Kippel, Heike: *Play time: Herrliche Zeiten?* [wie Anm. 100], S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: *Guide to New York City Landmarks*. 4. Auflage. Hoboken, NJ 2008. S. 115; Engel, Gerrit: *Manhattan New York*. 1., Aufl. München 2006. Abb. 96; *Lever Building, New York City*. Internet: <http://deu.archinform.net/projekte/2879.htm>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014; *Lever House (Manhattan, 1952) | Structurae*. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/lever-house>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.

Gordon Bunshaft (1909-1990) und des Büros Skidmore, Owings & Merrill von 1952 und nach dem Vorbild des *Tour Esso*¹⁰⁶ (1963-1993) in La Défense der Architekten Jacques Gréber (1882-1962), dessen Sohn Pierre und Lathrop Douglass (1907-1981)¹⁰⁷. Insgesamt ist dieses transparent gebaute Paris laut Joan Ockman und Stephan Rammler eine konsequente und kritische Umsetzung der Thesen Le Corbusiers zur modernen Architektur.¹⁰⁸ Das Glashaus, von dem Walter Benjamin 1929 schreibt,¹⁰⁹ ist hier überall; selbst die wandgroßen Fenster der Appartements in den Wohnhäusern geben einen ungehinderten Blick auf das Innere frei. Es ist ein besonderes Paris, weil es kein Paris ist, sondern ein Nicht-Ort¹¹⁰ ohne Elemente des richtigen Paris'. Lediglich zweidimensionale Fotoreproduktionen von Sehenswürdigkeiten tauchen ab und an im Hintergrund als einige der wenigen Dekorationsstücke auf. Diese Kritik an der modernen Architektur mit Hilfe eigens entworfener Häuser ist schon bei Tatis Film *Mon Oncle*¹¹¹ von 1958 zu sehen.¹¹²

¹⁰⁶ Vgl. P963_LA_DEFENSE_A_DICTIONARY_EXTRAITS.pdf. Internet:

http://editionsparentheses.com/IMG/pdf/P963_LA_DEFENSE_A_DICTIONARY_EXTRAITS.pdf.

Zuletzt geprüft am: 10.12.2014. S. 22–24; Immeuble Esso, Courbevoie | Gebäude 102458 |

EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.de/building/immeubleesso-courbevoie-france>. Zuletzt

geprüft am: 10.12.2014; PSS / Tour Esso (Courbevoie, France). Internet: [http://www.pss-](http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-92026-635.html)

[archi.eu/immeubles/FR-92026-635.html](http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-92026-635.html). Zuletzt geprüft am: 10.12.2014; Tour Esso (Paris-La

Défense/Courbevoie, 1963) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/tour-esso>. Zuletzt

geprüft am: 10.12.2014.

¹⁰⁷ Vgl. Penz, François: Architecture in the films of Jacques Tati [wie Anm. 102], S. 65.

¹⁰⁸ Vgl. Ockman, Joan: Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime

[wie Anm. 102], S. 174; Rammler, Stephan: Hulot in der Stadtmaschine - Sozialwissenschaftliche

Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung [wie Anm. 103], S. 112–116.

¹⁰⁹ Vgl. Benjamin, Walter: Passagen: Schriften zur französischen Literatur / Ausgewählt und mit einem

Nachwort von Gérard Raulet. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main 2007. S. 184; Ockman, Joan:

Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime [wie Anm. 102], S.

174.

¹¹⁰ Glasmeier, Michael/Klippel, Heike: Einleitung. In: Playtime - Film interdisziplinär: ein Film und acht

Perspektiven. 1. Aufl. Münster 2005. S. 8.

¹¹¹ Tati, Jacques: *Mon Oncle* [Film]. 1958.

¹¹² Vgl. Penz, François: Architecture in the films of Jacques Tati [wie Anm. 102], S. 63–64.

2.2.4 Architektonische Gestaltung für

52

Bildwirklichkeiten: Beispiele im Film

Fantasy ist ein weiteres Film-Genre, das wie das Science-Fiction-Genre offensichtliche Möglichkeiten zur eigenständigen architektonischen Gestaltung bietet. Hier geht es wie bei Science-Fiction um die Gestaltung fiktionaler Welten, die nur mehr oder weniger mit unserer wahrgenommenen Realität übereinstimmen. Ein Beispiel für eine sehr aufwändige Film-Produktion mit verschiedenen technischen Umsetzungen fiktionaler Architektur ist die *Lord-of-the-Rings*-Trilogie¹¹³ unter der Regie von Peter Jackson von 2001-2003 nach der literarischen Vorlage J.R.R. Tolkiens¹¹⁴. Vor allem die Kulissen und die Film-Miniaturen, die von der Firma Weta Workshop nach Entwürfen von Alan Lee (*1947) und John Howe (*1957) gebaut wurden, sind hier interessant. Dabei basieren diese Entwürfe neben der Gestaltung der Figuren in vielen Fällen auf den Illustrationen Lees für die einbändige Buchausgabe der Trilogie Tolkiens von 1991.¹¹⁵ Lee hat für das Buch nicht alle Szenen illustriert, und die Buchillustrationen zeigen nur Ausschnitte der Szenerie aus nur einem Blickwinkel. Dies ist dem Medium Buch geschuldet, während im Film umfassendere Ansichten und Blickwinkel gefordert sind. So zeigt zum Beispiel die Buchillustration des *Orthancs* nur den untersten Teil des Turms. Lee entwickelte den Entwurf für den Film auf dieser Basis weiter. Auch der außerordentlich große und umfangreiche Modellbau der Stadt *Minas Tirith* basiert auf den Buchillustrationen Lees und ist im Detail ausgearbeitet worden.¹¹⁶ Prinzipiell sind viele architektonische Gestaltungen aus den Illustrationen übernommen und weiter entwickelt

¹¹³ Jackson, Peter: *Lord of the Rings - The Fellowship of the Ring* [Film]. 2001; Jackson, Peter: *Lord of the Rings - The Two Towers* [Film]. 2002; Jackson, Peter: *Lord of the Rings - The Return of the King* [Film]. 2003.

¹¹⁴ Tolkien, J. R. R.: *The Fellowship of the Ring: being the first part of The Lord of the Rings*. London 1954; Tolkien, J. R. R.: *The Two Towers: being the second part of The Lord of the Rings*. London 1954; Tolkien, J. R. R.: *The Return of the King: being the third part of The Lord of the Rings*. London 1955.

¹¹⁵ Tolkien, J. R. R.: *The lord of the rings*. London 1991.

¹¹⁶ Jackson, Peter: *The Return of the King [Die Rückkehr des Königs, Special Extended DVD Edition]*. 2004. Abschn. Die Anhänge, Teil 5, Gestaltung und Aufbau Mittelerdes.

worden. Damit ist dieser Anteil der Architektur nicht eigenständig für den Film, sondern zum großen Teil eine Übernahme aus den Buchillustrationen. Diese wiederum sind mehr oder weniger eigenständige Umsetzungen der literarischen Vorlage Tolkiens.

Anders sieht es allerdings beim Innenraum der *Hall of the Kings* aus. Hier wurde der Ausschnitt der Illustration nicht stringent weiterentwickelt. Im Film ist die *Hall of the Kings* eine dreischiffige Staffelhalle mit tonnengewölbtem Mittelschiff.¹¹⁷ Dass die Säulen wie aus schwarzem Marmor sind, entspricht der literarischen Vorlage, aber insgesamt ist der Aufriss der Wände mit seinen schwarz-weißen Rundbögen und den wie mit weißem Marmor verkleideten Wänden und Pfeilern an die Aachener Pfalzkapelle angelehnt¹¹⁸ und weniger an die Illustrationen Lees und Howes. Die Gestaltung aus vorhandenen Elementen und aus den Beschreibungen Tolkiens ergibt eine eigenständige Architektur: Das dreischiffige Langhaus besteht aus sechs Jochen mit einer runden, in sieben Achsen (drei geschlossene, vier mit geöffneten Arkadenbögen und darüber liegenden Öffnungen einer Empore oder Scheinempore) gegliederten Apsis. Den Seitenschiffen sind in jedem Joch eine Konche angefügt – mit Ausnahme der beiden mittleren Joche des rechten Seitenschiffs. Vor der Apsis ist im Mittelschiff die Thronanlage errichtet, die sich vom groben Aufbau ebenfalls an den Aachener Thron anlehnt: der königliche Hauptthron, der über elf Stufen zu erreichen ist und ein rechts daneben liegendem zweiten Thron in Höhe von zwei Stufen. Über dem Hauptthron befindet sich kein steinerner Baldachin in Form einer Krone wie in der Vorlage Tolkiens, sondern eine metallene Krone. In den Seitenschiffen befindet sich vor den Konchen je eine gotisch anmutende Königsfigur auf einem eckigen Sockel. Bis zum Gesims oberhalb der

¹¹⁷ Bei der Filmproduktion heißt diese Kulisse „Zitadelle“, obwohl dieses Set nur aus dem Inneren der *Hall of the Kings* besteht. Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Ebd.

Scheidbögen ist diese Kulisse in einer ehemaligen Werfthalle im Maßstab 1:1 gebaut worden, der Rest ist computeranimiert.¹¹⁹

Mittlerweile ermöglicht die digitale Technik eine geradezu grenzenlose Freiheit der szenischen Gestaltung. Je mehr diese Technik angewandt wird und im Gegensatz dazu die optische Aufnahmetechnik in der Produktion zurücktritt, umso schwieriger ist es, im Wortsinne von „Film“ zu sprechen. „Motion picture“ oder der amerikanische Begriff „movie“, was eher für bewegte Bilder steht, ist von der wörtlichen Bedeutung besser geeignet.

So wie die Fotografie die technische Basis für den Film ist, so können umgekehrt die vielfältigen Entwicklungen für die Filmkulissen einschließlich der digitalen Technik in der Fotografie genutzt werden.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

2.3 Architektonische Gestaltung im Produktionsprozess der Fotografie

Künstlerische Gestaltung und Fiktion entstehen nicht im „Nichts“, sondern sind im Produktionsprozess von Kunst zu verorten und entstehen im Wechselspiel von Rezeption, Reflexion und Produktion. Zu welchem Zweck künstlerisch gestaltet wird oder an welcher Stelle des Produktionsprozesses dies geschieht, ist für die graduelle Einordnung von ‚Fotografiearchitektur‘ entscheidend. In wie weit architektonische Gestaltung unmittelbar für die Fotografie entsteht oder vielleicht doch mittelbar, ist für die Fragestellung an die einzelnen Werke in Bezug auf die ‚Fotografiearchitektur‘ maßgeblich.

Wie im Kapitel 2.1 *Fiktion und Gestaltung* dargelegt wurde, steht die Fotografie historisch und technisch zwischen Malerei und Grafik, Theater und Film. Dabei bildet die Fotografie von der technischen Seite aus gesehen Faktisches ab, und trotzdem kann in der Fotografie fiktionaler Inhalt visualisiert werden.¹²⁰ Bei Malerei, Grafik und Theater sind es die Autoren, die eine Realität mittelbar in das Werk übertragen. In der Fotografie und im Film haben die Autoren dagegen nur äußeren Einfluss, weil die Strahlen nicht mittels der Autoren auf den Träger fallen. Dies lenkt den Blick auf die künstlerischen Produktionsprozesse.

Die Ansichten der Künstlerinnen und Künstler über ihr eigenes Arbeiten haben nicht immer etwas mit den Theorien über künstlerische Prozesse zu tun, wobei sich ein Teil von ihnen auch kaum damit theoretisch auseinandersetzt. So sind hier immer wieder unterschiedlich ausdifferenzierte Ansichten zu diesem Thema anzutreffen. Von Kunstschaffenden, die sich keine großen Gedanken machen und aus sich

¹²⁰ Vgl. Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte [wie Anm. 4], S. 153–154.

selbst heraus den Prozess erleben bis hin zu denen, die von der Überzeugung geleitet sind, dass sie aus einem theoretischen Diskurs heraus Kunst schaffen. Bei dem ein oder anderen theoretischen Überbau kann der Eindruck entstehen, dass er erst im Nachhinein formuliert wurde. Zwischen diesen extremen Polen sind viele unterschiedliche, auch ausdifferenzierte Positionen anzutreffen, die sich ausführlich mit dem Produktionsprozess von Kunst im Einzelnen oder im Allgemeinen auseinandersetzen. Dies ist ein Bild, das sich in unzähligen Gesprächen mit Künstlern bei den verschiedenen Begebenheiten wie Atelierbesuchen, Ausstellungsvorbereitungen, Ausstellungseröffnungen und vielen mehr bieten kann. Dennoch lässt sich aus einem großen Teil dieser Sichtweisen schnell ein einfaches lineares Modell erschließen, das sich ausgehend von Input zu Output an drei Dingen festmachen lässt: Rezeption, Reflexion und Produktion. Doch schon der Versuch, Rezeption, Reflexion und Produktion universell in eine einfache und lineare Abfolge zu bringen, stößt schnell an seine Grenzen. Künstlerische Prozesse, Innovationen oder Ideenfindungen scheinen komplexer zu sein.

„[...] nur Kinder glaubten, dass ‚eine Idee ja einfach so geboren‘ werde. ‚Normalerweise haben zwei andere Ideen Sex. In diesem Fall war es Gruppensex.“¹²¹

In einem Artikel über die anarchistische Stadtregierung der isländischen Hauptstadt Reykjavik von 2010-2014 nach dem wirtschaftlichen Zusammenbruch des Landes, gibt der Bürgermeister dieser Jahre, Jón Gnarr, dieses Statement über den Entstehungs-Prozess dieser politischen Beteiligung ab. Selbst Gnarr geht im Allgemeinen von einem vergleichsweise einfachen Modell zur Ideen-Findung aus („Normalerweise

¹²¹ Seibt, Constantin: Mehr Punk, weniger Hölle! In: tagesanzeiger.ch. 2014. Internet: <http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/Mehr-Punk-weniger-Hoelle-/story/25977893>. Zuletzt geprüft am: 29.5.2014.

haben zwei andere Ideen Sex“), konstatiert aber zumindest in diesem Fall eine höhere Komplexität. Die Komplexität von „Gruppensex“ kann aber nicht nur in diesem Fall, sondern wohl eher im Allgemeinen angenommen werden. Wird Rezeption, Reflexion und Produktion nicht aufeinander folgend gesehen, sondern im Sinne der Kybernetik die immer wiederkehrende Wechselwirkung von Rezeption, Reflexion und Produktion begriffen,¹²² wird die Komplexität von lebendigen Prozessen und damit auch künstlerischen Prozessen anschaulicher.

Eingangs des Kapitels 2.1 *Fiktion und Gestaltung* dienen die eher linearen Prozessbeschreibungen lediglich dazu, die groben Unterschiede der Entstehungsprozesse der verschiedenen Gattungen aufzuzeigen. Die Vergegenwärtigung der Komplexität von Produktionsprozessen ist für diese Arbeit wichtig. Damit kann auch bei den unterschiedlichsten Vorgehensweisen untersucht werden, ob und in welchem Grad Architektur in einer Fotografie mittel- oder unmittelbar für die Produktion der Fotografie gestaltet wurde oder ob die Fotografie letztlich nur eine Dokumentation einer Architektur ist, die – fiktiv oder faktisch – eigentlich für einen anderen Prozess gestaltet wurde. Bei diesen Untersuchungen kann es deshalb auch keine eindeutigen Zuordnungen geben, sondern nur differenzierte Einordnungen. Die verschiedenen Untersuchungen korrespondieren mit den unterschiedlichen Beispielen, und die differenzierten Einordnungen sind demnach auch nicht in der Art und Weise vergleichbar wie sonst bei linearen Systemen. Deshalb kann der Vergleich der unterschiedlichen Konzepte am Ende dieser Arbeit kein wertender sein.

Auch wenn ein Prozess nicht als linear zu bezeichnen ist, so spricht dies nicht gegen eine chronologische Betrachtung des Prozesses. Wer oder

¹²² Vgl. Lüdeking, Karlheinz: Vorwort. In: Die Essenz der Moderne: ausgewählte Essays und Kritiken. Dresden 1997. S. 9–28; hier: S. 15.

was wann Einfluss auf den Prozess hat, ist letztlich entscheidend für die Prozesswege.

Hier stellt sich die Frage, was Fotografie bzw. den Produktionsprozess von Fotografie letztlich ausmacht: Bei der Fotografie kann im weitesten Sinne davon ausgegangen werden, dass tatsächliche Strahlen aufgefangen und so konserviert werden, dass die Betrachter ohne weitere Einflüsse schließlich ein unbewegtes Bild wahrnehmen können. Im engeren Sinne sind es Lichtstrahlen, die von realen Gegenständen reflektiert werden und durch ein optisches Objektiv auf den konservierenden Bildträger wie zum Beispiel Platte, Papier, Film oder Chip fallen.¹²³ Diese Definition von Fotografie schließt eine Bearbeitung oder Beeinflussung vor, während oder nach der Belichtung nicht aus. Die so beschriebene Belichtung ist demnach Teil eines komplexeren Produktionsprozesses.

Im weiteren Sinne handelt es sich um Strahlen, damit sind neben Lichtstrahlen zum Beispiel Röntgenstrahlen gemeint oder radioaktive Strahlen. Einflüsse, die ein an sich unbewegtes Bild für die Betrachter beweglich erscheinen lassen, wären unter anderem die Bewegung der Betrachter selbst oder die Veränderung von Lichtverhältnissen. Entscheidend bleibt, dass die Belichtung selbst für ein an sich unbewegtes Bild ein zentraler und für die Betrachter nachvollziehbarer Teil des Produktionsprozesses ist. Die Bearbeitung oder Beeinflussung vor, während oder nach der Belichtung kann sehr unterschiedlich aussehen. Damit kann man zu fotografischen Werken auch die Werke zählen, die als Fotografie wahrgenommen werden, auch wenn sie weitere Techniken beinhalten. Aufgrund dieser Festlegung gehört demnach sowohl eine mögliche Erstellung einer Szenerie für die Fotografie, eine Einflussnahme wie Bewegung während der Belichtung oder eine Nachbearbeitung der

¹²³ Vgl. Jansen, Bernhard: 3x3: Licht - Ora Avital, Link & Kress, Shahid Alam [wie Anm. 1].

Fotografie wie zum Beispiel bei einer Fotocollage zum Produktionsprozess fotografischer Werke. Bearbeitung ist hier also ein umfassender Begriff für alle künstlerischen oder technischen Eingriffe oder Festlegungen der Künstler oder der anderen Einflüsse, die von den Künstlern bewusst oder unbewusst in den Prozess einbezogen wurden.

Neben Motivauswahl, Bildausschnitt, Komposition, Wahl der Technik etc. kann eben auch fiktionale Architektur Teil einer Bearbeitung und damit Teil der künstlerischen Gestaltung bzw. Teil des Produktionsprozesses von Fotografie sein. Fiktionale Architektur kann unterschiedliche Ausprägungen haben, wie schon dargelegt wurde. Sie gehört aber zu den Bearbeitungen, die meistens vor oder nach und nicht während der Belichtung gemacht werden. Abgeschlossen ist der Produktionsprozess schließlich nicht mit der Belichtung, sondern erst nach der letzten Auswahl und Fertigstellung des zu präsentierenden Bildträgers. Bei der Einordnung der fiktionalen Architektur in Bezug auf ‚Fotografiearchitektur‘ muss also in den unterschiedlichen komplexen Produktionsprozessen darauf geachtet werden, wie mittel- oder unmittelbar die Gestaltung von fiktionaler Architektur mit der oben genannten Bearbeitung zusammenhängt. Das heißt, in wie weit ist die Gestaltung von Architektur künstlerischer oder technischer Eingriff bzw. Festlegung der Künstler oder der anderen Einflüsse, die von den Künstlern in den Prozess einbezogen wurden? Andersherum stellt sich die Frage, wie abhängig oder unabhängig der Produktionsprozess der in der Fotografie wahrgenommenen fiktionalen Architektur von der Bearbeitung im Produktionsprozess der Fotografie selbst ist.

Fiktionale Architektur im Produktionsprozess der Fotografie kann demnach sehr unterschiedlich sein. Da steht zunächst die Art der Fiktionalität zur Debatte: Lässt sich die Fiktionalität der Architektur eher an der architektonischen Gestaltung, an der verwendeten Technik oder dem Material, dem Grad der Abstraktion oder zum Beispiel an unterschiedlichen

Rezeptionen festmachen? Sofern die Art der Fiktionalität bestimmt wurde, geht es darum, die Gestaltung der fiktionalen Architektur im jeweiligen Produktionsprozess der Fotografie zu verorten. An einigen Beispielen können unterschiedliche Formen von ‚Fotografiearchitektur‘ jetzt einmal grob dargestellt werden:

- Der Nachbau einer existierenden Architektur als Papiermodellbau speziell für die Erstellung einer Fotografie kann die Fiktionalität wegen der geänderten Materialität und der dadurch entstandenen Veränderung und Wahrnehmung nicht völlig abgesprochen werden. Die Bearbeitung hat dabei eindeutig vor der Belichtung stattgefunden. Es kann sich hierbei um ‚Fotografiearchitektur‘ handeln, auch wenn der Bezug zu einem Vorbild gegeben ist.
- Eine Architektur in der Kulisse eines Fotostudios kann ‚Fotografiearchitektur‘ sein; Gestaltung, aber auch Technik und Material können hier bei der Fiktionalität entscheidend sein. Diese Bearbeitung hat ebenfalls vor der Belichtung stattgefunden.
- Fiktionalität einer existierenden Architektur kann durch Bearbeitung und Beeinflussung während der Belichtung erreicht werden: z.B. Bewegung, Mehrfachbelichtung oder Schärfen- bzw. Unschärfeneinstellungen. Die Veränderung der existierenden Vorlage führt zur eigenständigen ‚Fotografiearchitektur‘.
- Fotografien verschiedener Gebäude werden in einer Collage zusammengesetzt. Dabei finden die Bearbeitung und damit auch erst die Fiktionalisierung der Architektur nach der Belichtung statt.
- Dagegen ist eine Architektur, die nicht für eine Fotografie selbst gestaltet wurde, eher weniger als ‚Fotografiearchitektur‘ einzuordnen. Als Beispiel sind Film- oder Bühnenkulissen zu nennen, in denen dann Fotografien gemacht werden, oder Architekturmodelle, die zur Veranschaulichung eines

architektonischen Entwurfs dienen und die erst nachrangig zur Dokumentation fotografiert werden.

- Problematisch sind auch computergenerierte Architekturen, wenn sich letztlich die Ergebnisse nicht mehr als Fotografie definieren lassen, sondern als Computergrafik. Das heißt nicht, dass computergenerierte Architekturen nicht Teil einer Fotografie sein können, wenn sich das Ergebnis noch als Fotografie definieren lässt. Die Belichtung ist zentraler Bestandteil der fotografischen Techniken und damit zentrale Voraussetzung für Fotografie. Computergenerierte Bildwirklichkeiten sind aber nicht zwingend auf eine Belichtung oder Licht angewiesen, auch wenn die technischen Eigenschaften von Bildschirmen, Projektoren oder Laserdruckern im weitesten Sinne als Belichtung angesehen werden können. Eine computergenerierte Bildwirklichkeit an sich kann aber auch ohne jegliche Belichtung erstellt werden, wenn die Visualisierung zum Beispiel durch Tintenstrahldruck erfolgt.

Nach diesen groben beispielhaften Einordnungen geht es in den nächsten Kapiteln um konkrete Beispiele. Dabei müssen auch die möglichen Intentionen für die jeweilige architektonische Gestaltung in Betracht gezogen werden. Das heißt aber auch, dass die entstandene oder wahrgenommene ‚Fotografiearchitektur‘ nicht die Intention der Künstler sein muss.

Um bei allen Beispielen eine grobe Übersicht über die Einordnung der architektonischen Gestaltung im Produktionsprozess der Fotografie geben zu können, wird jeder Beschreibung das folgende Schema angehängt. Es wird der Komplexität keineswegs gerecht, bietet aber die vereinfachte Möglichkeit, die Einordnungen zu vergleichen.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung			

Zur Erklärung:

Auch wenn sich das Schema auf den Produktionsprozess fotografischer Werke bezieht, beschränkt es sich nicht auf die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur aus Produzentensicht. Auch diejenigen künstlerischen Handlungen, die zu von den Betrachtern wahrgenommenen Fiktionalisierungen und Neugestaltungen von Architektur führen, können in dieses Schema eingeordnet werden.

Bei der architektonischen Gestaltung wird zunächst unterschieden, ob es sich um die Übernahme von Vorbildern wie real existierende Architektur oder Architekturfantasien in Stichen, Büchern, Filmkulissen etc., um die Modifikation von Vorbildern oder um originäre architektonische Gestaltung für das fotografische Ergebnis selbst handelt. Daran sind auch die jeweiligen Beschreibungen ausgerichtet.

Anschließend wird diese Einordnung den verschiedenen Stadien des Produktionsprozesses fotografischer Werke zugeordnet: der Produktion einer möglichen **Vorlage**, die erst sekundär für die Fotografie Verwendung findet, der **Inszenierung** der Fotografie, der **Belichtung** selbst oder der

Nachbearbeitung. Die Inszenierung beinhaltet alle Elemente des Produktionsprozesses, die in Hinblick auf die Fotografie vor der Belichtung stattfinden. Der Belichtung werden die Einflüsse zugeordnet, die unmittelbar mit der Aufnahme selbst verbunden sind und der Nachbearbeitung alle nachfolgenden Elemente, die zu dem der Gattung der Fotografie zugehörigem Ergebnis führen. Da eine solch grobe Einordnung nicht jedem Beispiel gerecht wird, können auch mehrfache Zuordnungen erfolgen, wobei die untergeordneten in Klammern gesetzt werden.

Die Übernahme von Vorbildern ist dunkel hinterlegt genauso wie die Vorlage, die sekundär für die verschiedenen Stadien des Produktionsprozesses der Fotografie verwendet wird. Hier ist der Begriff der ‚Fotografiearchitektur‘ nicht zu verwenden.

Bei der Suche nach konkreten Vorbildern in den verschiedenen Städten, die fiktionalisiert oder neu gestaltet wurden, helfen ganz besonders die Online-Bildersuchen und -Kartendienste von Google und Bing. Diese eigenen umfangreichen Recherchen haben häufig zu weiterführenden Ergebnissen geführt, die dann belegt sind. Dies gilt vor allem für Vergleiche in Accra (Kapitel 4.1.1.1), New York, NY (Kapitel 4.1.1.2), Singapur (Kapitel 4.2.1.1), Rom (Kapitel 4.2.1.2), Los Angeles, CA (Kapitel 4.2.4.1), Berlin (4.3.1.1) und Gent (Kapitel 4.4.2.1). Diese Recherchen schließen viele Lücken, die für die Analyse der Werke in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit erforderlich sind.

3. ‚Fotografiearchitektur‘?

Beispiele in der Geschichte der Fotografie

Die Fotografie hat ihren Platz in den Traditionen der Malerei und der Theaterbühne und ist die Voraussetzung für den Film, der außerdem auch in der Tradition des Theaters steht. Die ersten Kulissen der Fotostudios des 19. Jahrhunderts knüpfen an die Malerateliers und die Bühnenausstattung des Theaters an. Der Blick des Publikums und der Fotografen richtet sich aber in der „westlich“ geprägten Welt mehr und mehr auf die Abbildungsqualität der Fotografie und der daraus resultierenden scheinbaren Wahrhaftigkeit. Das, was auf den Fotos zu sehen ist, gilt als Fakt. Die Fotografen gehen entweder aus ihren Ateliers in die „Welt“ oder sie reduzieren die Kulissen im Studio. Die Fiktionalität tritt in der scheinbaren Faktizität der Fotografie zurück.

Architektur spielt in der Fotografie von Anfang an eine Rolle. Schon bei der Entwicklung der Fotografie bot sich Architektur wegen ihrer Unbeweglichkeit für die entsprechenden Experimente an, waren doch zu Beginn Belichtungszeiten von mehreren Stunden üblich. Als Beispiel sei hier an den Franzosen Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) erinnert. Er war eigentlich an der Weiterentwicklung der Lithographie interessiert, da ihm die Lithographie nicht zweckmäßig genug erschien. Außerdem waren die nötigen Steine nicht in der gewünschten Qualität zu finden, wie es Victor Fouqué 1867 schildert.¹²⁴ Niépce ging es auf der einen Seite um eine Alternative zum Druckstein und auf der anderen Seite um die Erstellung des Druckbildes ohne die Hand des Lithografen mit Hilfe der Camera Obscura. Er experimentierte dabei mit lichtempfindlichen Beschichtungen

¹²⁴ Vgl. Fouqué, Victor: La vérité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits. 1867. S. 48–49.

3. ‚Fotografiearchitektur‘?

65

Beispiele in der Geschichte der Fotografie

und nannte sein Verfahren Héliographie.¹²⁵ In einem der vielen Briefe an seinen Bruder schreibt Niépce darüber, das Negativ eines Vogelhauses („volière“) auf Papier übertragen zu haben.¹²⁶ Die Niépce zugeschriebene erste Fotografie überhaupt, der *Point de vue du Gras* von 1826 oder 1827 (Heliographie auf ölbehandeltem Asphalt auf Zinn, 20 x 25 cm, Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, TX)¹²⁷, zeigt die Gebäude vor dem Fenster, aus dem die Aufnahme entstanden ist: Zwischen zwei Türmen mit flachen Kegel- oder Faltdächern, von denen der linke zum Teil vom offenen Flügel eines Sprossenfensters verdeckt wird. In der Mitte ist ein nach rechts ansteigendes Pultdach, darüber links ein dahinter stehender Baum und rechts eine angedeutete Landschaft zu erkennen. Die Lichtsituation ist nicht eindeutig, was auf eine mehrstündige Belichtung mit sich ändernden Sonnenstand hinweist.

Die Geschichte der Fotografie in ihrer Entdeckungsphase ist „verschlungen“¹²⁸. Sowohl die Daguerreotypie des Franzosen Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), als auch die Kalotypie des Engländers William Henry Fox Talbot (1800-1877) mit der von Sir John Herschel (1792-1871) angeregten Fixierung durch Natriumthiosulfat und die direkten Positive des Franzosen Hippolyte Bayard (1801–1887) sind für die Fotografie bedeutend.¹²⁹ So interessant die weitere technische Entwicklung und die Beiträge der verschiedenen Personen vor allem in Frankreich und England für die Geschichte der Fotografie auch sein

¹²⁵ Vgl. Niépce, Joseph-Nicéphore: Notice sur l'héliographie. Chalon-sur-Saône 1829.

¹²⁶ Vgl. Fouqué, Victor: La vérité sur l'invention de la photographie [wie Anm. 124], S. 64–65.

¹²⁷ Niépce, Joseph Nicéphore: Point de vue du Gras. 1826. Internet:

http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html.

¹²⁸ Frizot, Michel: 1839-1840: Fotografische Entdeckungen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. S. 22–31; hier: S. 23.

¹²⁹ Vgl. Frizot, Michel: 1839-1840: Fotografische Entdeckungen [wie Anm. 128]; Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. Übers. v. Reinhard Kaiser. München 1998. Kap. ERFINDUNG, S. 13-26.

3. „Fotografiearchitektur“?

66

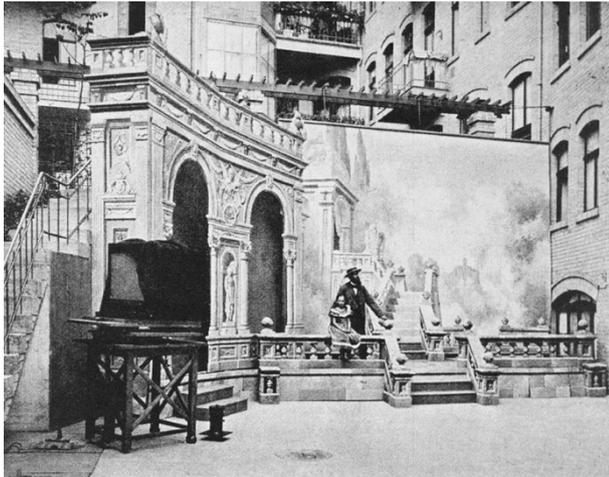
Beispiele in der Geschichte der Fotografie

mögen, so spielen sie aber für die Motivauswahl in der Fotografie vor allem folgende Rolle: Erst die Weiterentwicklungen in der Fotografie bieten die Voraussetzungen für deutlich kürzere Belichtungszeiten im Minutenbereich. Sie erlauben die Aufnahmen von Personen, die nicht stundenlang still halten können. Das Portrait wurde in der Fotografie immer wichtiger.

Die Daguerreotypie stand zunächst im Mittelpunkt des Interesses, eignet sich aber nur für Unikate. Deshalb wurde sie häufig für Portraitaufnahmen verwendet. Um dies zu ermöglichen, entstanden in kurzer Zeit viele verschiedene Ateliers. Die abzubildenden Personen standen im Vordergrund und Architektur – soweit sie überhaupt auf diesen Bildern zu sehen ist – beschränkt sich auf die Funktion einer Kulisse. Landschafts- und Architekturansichten wurden aber nicht bedeutungslos, wie zum Beispiel die Daguerreotypien der Londoner Weltausstellung zeigen: *Londres, Palais de Crystal* von Baron Jean-Baptiste-Louis Gros (1793-1870) oder *Crystal Palace* von John Jabez Edwin Mayall (1810-1901) aus dem Jahre 1851 oder unzählige andere von zum Teil unbekanntem Autoren.

3.1 19. Jahrhundert

Der Freilichtaufnahmeplatz für Gruppen mit aufwendiger Dekoration des Ateliers Fritz Möller in Halle an der Saale ist ein Beispiel für die Kulissen der Fotostudios des 19. Jahrhunderts, die an die Malerateliers und die Bühnenausstattung des Theaters anknüpfen.



Freilichtaufnahmeplatz für Gruppen mit aufwendiger Dekoration des Ateliers Fritz Möller in Halle an der Saale¹³⁰

Die Kulissen der Europäischen Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts können als ein Erbe der Malerei und des Bühnenbilds gesehen werden. Die Fotografie war wohl für manche Porträtmaler des 19. Jahrhunderts eine Ergänzung, und erst die Retusche soll die Fotografie für das Publikum interessant gemacht haben. Anscheinend war nicht die naturgetreue Abbildung gewünscht, sondern wie in der Malerei die Verschönerung oder gar Idealisierung der Portraitierten. Tobias Wendl und Margit Prussat verweisen im Katalog *Snap me one!*¹³¹ auf das Beispiel des Münchener

¹³⁰ Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914. Düsseldorf 1989. S. 228.

¹³¹ Snap me one! Studiofotografen in Afrika [Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum: 1998-1999, Museum Abteiberg, Mönchengladbach: 1999, Iwalewa-Haus, Bayreuth: 1999, National Museum for African Art, Washington: 1999]. Hrsg. v. Tobias Wendl/ Heike Behrend. München, London, New York 1998.

Fotografen Hanfstaengl, der auf der Pariser Weltausstellung 1855 das Publikum mit der Gegenüberstellung von unretuschiertem und retuschiertem Portrait begeisterte.¹³² Die Retusche war eine Annäherung an die Möglichkeiten der Malerei. Eine weitere Annäherung waren die Hintergründe, die mit ihren Motiven der Malerei entlehnt wurden. Laut Michel Frizot war das Studio kein neutraler Raum, sondern war ein „Ort der Künstlichkeit und Täuschung“ und wurde dem jeweiligen Anlass entsprechend ausgestattet.¹³³ Henry Peach Robinson fordert die Fotografen 1869 auf, wie Maler Kulissen zu benutzen. Dabei legt er auch großen Wert auf die Qualität der Kulissen.¹³⁴ So verwendeten denn auch laut Wendl und Prussat die Fotografen großflächige gemalte Kulissen, die sich thematisch an die Motive der Portraitmalerei anlehnten, wie z. B. mit mythologischen, aristokratischen oder romantischen Motiven. Dabei beschäftigten die Fotografen nach und nach Theater- und Dekorationsmaler, anstatt diese Kulissen selbst zu malen. Die große Nachfrage nach solchen Kulissen bediente schließlich sogar der Zubehörhandel. In dessen Katalogen gab es eine große Auswahl, darunter auch reale oder fiktionale Stadtansichten und architektonische Versatzstücke. Ergänzt wurden diese Kulissen durch Requisiten und passende Fußbodenstücke.¹³⁵ Die Erfindung des Visitenkartenmotivs 1854 führte zu einer industriellen Bildproduktion und damit zu standardisierten, meist überladenen Portraitstudien und -kompositionen. Ende des 19. Jahrhunderts wurden diese opulenten Kulissen zugunsten einer

¹³² Vgl. Freund, Gisele: *Photographie und Gesellschaft*. 19.-21. Tsd. Reinbek bei Hamburg 1983. S. 76; Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: *Observers are Worried, Fotokulissen aus Ghana*. In: *Snap me one. Studiofotografen in Afrika*. München, London, New York 1998. S. 29–35; hier: S. 29.

¹³³ Frizot, Michel: *Das anonyme Studio*. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. S. 527.

¹³⁴ Vgl. Robinson, Henry Peach: *Pictorial effect in photography: Being hints on composition and chiaroscuro for photographers*. London 1869. S. 100–104.

¹³⁵ *Photographische Mitteilungen* 18. In: *Photographische Mitteilungen* 18. Berlin 1881. Zitiert nach: Hoerner, Ludwig: *Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914* [wie Anm. 5], S. 41 (Anm. 69).

Konzentration auf den Portraitierten reduziert. Erhalten hat sich im alten Europa die Studiofotografie mit üppigen Kulissen hauptsächlich in ländlichen Gebieten, touristischen Hochburgen und Jahrmärkten, wobei auch hier stellenweise die gemalten Kulissen von Hintergrundprojektionen verdrängt werden.¹³⁶

¹³⁶ Vgl. Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: Observers are Worried [wie Anm. 132], S. 30.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

3.2 Paul Citroen: *Metropolis*, 1923



Ist Paul Citroens *Metropolis* von 1923¹³⁷ Fotografie? Kann sich *Metropolis* als Beispiel für ‚Fotografiearchitektur‘ überhaupt anbieten? Eigentlich ist Citroen (1896-1983) 1923 noch nicht als Fotograf zu bezeichnen. Als Maler, Buch- und Kunsthändler und Mitstreiter Herwath Waldens tritt er zunächst in Erscheinung. Nach dem ersten Weltkrieg ist er Teil der Dada-Bewegung. Im Umfeld von Richard Huelsenbeck, Georg Grosz, Walter Mehring, den Herzfeld-Brüdern und Erwin Blumenfeld entstehen die Montagen.¹³⁸ Erst 1924 beginnt er, selbst zu fotografieren und bekommt seinen ersten eigenen Fotoapparat erst 1929.¹³⁹

Selbst nach der weit gefassten Umschreibung von Fotografie in Kapitel 2.3 ist *Metropolis* nicht zweifelsfrei als Fotografie zu bezeichnen. Es ist ein Klebebild, eine Montage von ausgeschnittenen Fotografien und diversen Drucken. Der Großteil der Drucke basiert ebenfalls auf Fotografien. *Metropolis* wird aber nicht gerade als Fotografie wahrgenommen, im Gesamtbild dominiert das Klebebild. *Metropolis* ist dennoch ein wichtiger Meilenstein für die fiktionale Architektur in fotografischen Medien. Die Komposition einer großstädtischen Vision ohne besonders herausragende Schwerpunkte, mit Gebäuden, die das Format nahezu ausfüllen, ist als Vorbild für Fritz Langs Film *Metropolis* gut vorstellbar. Die Technik der Klebebilder von Citroen und seinen Kollegen ist zum Teil noch recht grob, aber die Idee wird bis heute weiter entwickelt bis hin zu den digitalen Fotocollagen eines Simon Boudvin oder eines Filip Dujardin (siehe Kapitel 4.4). Letztlich geht es darum, aus vorhandenen Elementen ein neues Konstrukt zu bilden. Citroen setzt aus einzelnen Bildausschnitten mit großstädtischen Bauten eine fiktionale Überstadt mit wechselnden

¹³⁷ Datierung laut Adkins, Helen: Erwin Blumenfeld: In Wahrheit war ich nur Berliner, Dada-Montagen, 1919-1933. Ostfildern 2009. S. 135–137.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 127–128.

¹³⁹ Vgl. Retrospektive Fotografie: Paul Citroen. Bielefeld, Düsseldorf 1978. S. 5–11.

Perspektiven zusammen. Chicago, London, New York, Washington, DC und andere Städte sind in den Elementen wieder zu erkennen.

So sind aus Manhattan unter anderem diese Ansichten vertreten:

- die *Park Row* von *St. Paul's Chapel* (1766) von Thomas McBean und James C. Lawrence¹⁴⁰ aus gesehen mit dem *Woolworth Building* (1910-1913) von Cass Gilbert (1859-1934)¹⁴¹, das auch noch mit zwei weiteren Ansichten vertreten ist und dem *Park Row Building* (1896-1899) von Robert H. Robertson (1849-1919)¹⁴²
- in der Version der Thomas Walther Collection:¹⁴³ das *City Investing Building* (1906-1908, abgerissen 1968) von Francis H. Kimball (1845-1919),¹⁴⁴ das in der Version des Prentenkabinet der

¹⁴⁰ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 24; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 2.

¹⁴¹ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 25; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 57; Woolworth Building (Manhattan, 1913) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/woolworth-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015; Woolworth Building, New York City | Building 114681 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/woolworthbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.

¹⁴² Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 27; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 38; Park Row Building (Manhattan, 1899) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/park-row-building>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015; Park Row Building, New York City | Building 116156 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/parkrowbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.

¹⁴³ Vgl. Object:photo: modern photographs, the Thomas Walther collection 1909-1949. Hrsg. v. Mitra Abbaspour/ Lee Ann Daffner/ Maria Morris Hambourg. New York, NY 2014. S. 230.

¹⁴⁴ Vgl. City Investing Building, New York City | Building 102530 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/cityinvestingbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.

Rijksuniversiteit Leiden mit dem Bild eines anderen Gebäudes überklebt ist¹⁴⁵

- mindestens einmal das *Flatiron* bzw. *Fuller Building* (1902) von Daniel H. Burnham (1846-1912)¹⁴⁶
- der Herald Square mit dem *Macy's Store* (1901-1902) von Theodore de Lemos (1850-1909) und A.W. Cordes,¹⁴⁷ dem Gebäude 1333 *Broadway* und dem *New York Herald Building* (1893-1894, 1921 abgerissen) von Charles F. McKim (1847-1909), William R. Mead (1846-1928) und Stanford White (1853-1906)¹⁴⁸

Außerdem sind folgende Gebäude zu erkennen:

- *United States Capitol Building* (1793-1865) von William Thornton (1759-1828), Benjamin Henry Latrobe (1764-1820), Charles Bulfinch (1763-1844) und Thomas U. Walter (1804-1887), Washington, DC¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. Adkins, Helen: Erwin Blumenfeld [wie Anm. 137], S. 136.

¹⁴⁶ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 77; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 41; Flatiron Building (Manhattan, 1902) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/flatiron-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015; Flatiron Building, New York City | Building 114793 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/flatironbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.

¹⁴⁷ Vgl. Macy's Store, New York City | Building 207568 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/macysstore-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.

¹⁴⁸ Vgl. New York Herald-Gebäude, New York City. Internet: <http://deu.archinform.net/projekte/13310.htm>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.

¹⁴⁹ Vgl. History of the U.S. Capitol Building | Architect of the Capitol | United States Capitol. Internet: <http://www.aoc.gov/history-us-capitol-building>. Zuletzt geprüft am: 17.2.2015; Kapitol der Vereinigten Staaten (Washington, 1865) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/kapitol-der-vereinigten-staaten>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015; United States Capitol, Washington | Building 119523 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/unitedstatescapitol-washington-dc-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.

- *Monadnock Building* (1889-1893) von Daniel H. Burnham (1846-1912) und John W. Root (1850-1891), Chicago, IL¹⁵⁰
- Bau des *Crystal Palace* (1850-1851) von Joseph Paxton (1803-1865), London¹⁵¹

Hinzu kommt rechts in der oberen Hälfte die Fotografie eines Hochhausmodells, auch das Innere eines Luftschiffs hat Citroen ins linke untere Bilddrittel eingefügt. Ergänzt hat er die Zusammenstellung mit grafischen und typografischen Elementen. Das Ergebnis ist überbordend und geht weit über die genannten aber auch über die heutigen Millionenstädte hinaus.

¹⁵⁰ Vgl. Monadnock Building, Chicago | Building 116830 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/monadnockbuilding-chicago-il-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015; Monadnock Building (Chicago, 1891) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/monadnock-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.

¹⁵¹ Vgl. Crystal Palace (Sydenham/City of Westminster, 1851) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/crystal-palace>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015; Kristallpalast, Kensington and Chelsea. Internet: <http://deu.archinform.net/projekte/1782.htm>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung	(X)	X	

**3.3 George Hoyningen-Huene: *Maillots de bain*,
Vogue, 1928**



Eine Kombination aus der Tradition der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts mit ihren Kulissen und dem reduzierten Stil der 1920er Jahre ist bei George Hoyningen-Huene (1900-1968) zu beobachten. Huene wird Anfang der 1920er Jahre erst Modezeichner und dann Modefotograf in Paris. Zur Fotografie kommt er über die Gestaltung der Szenerien für das Vogue-Fotostudio in Paris. Für seine Bildideen ließ er sich von der Pariser Künstlerszene der 1920er Jahre inspirieren, unter anderem von Jean Cocteau.¹⁵²

Mallots de bain von 1928 steht als Beispiel für die Fotografien Huenes, bei denen er eine stilisierte Architektur in Form von Architekturelementen als Kulisse aufbaut oder nach seinen Entwürfen aufbauen lässt. Die zwei Treppen, die sowohl in der Farbe, als auch in der Ausrichtung kontrastieren, lassen bei den Betrachtern die Assoziation einer Außentreppe entstehen, obwohl die Studiosituation offensichtlich ist. Dadurch fokussiert sich der Blick auf das Paar, das auf der unteren dunklen Treppe sitzt bzw. davor steht. Es handelt sich hier um Bettina Jones in einem zweiteiligen Badeanzug von Schiaparelli und einem namentlich nicht genannten männlichen Modell.¹⁵³ Als Kontrast dienen hier nicht allein die obere helle Treppe, sondern die Beine eines weiteren augenscheinlich weiblichen Mannequins auf dieser Treppe. Optisch verbunden werden die untere und obere Bildhälfte durch eine Stange, die vom unteren Treppenabsatz nach oben führt.

Für den Produktionsprozess selbst ist neben Huenes Entwürfen für die Kulissen eine Fotografie der Studiosituation für Vogue-Modeaufnahmen mit Lee Miller von 1931 interessant, das von Horst P. Horst (1906-1999)

¹⁵² Vgl. Ewing, William A./Hoyningen-Huene, George: The photographic art of Hoyningen-Huene. New York 1986. S. 23–40.

¹⁵³ Model, Bettina Jones, standing with back to a wall, smoking a... In: Getty Images. Internet: <http://www.gettyimages.de/license/507602446>. Zuletzt geprüft am: 16.3.2015.

stammt.¹⁵⁴ Hier ist ein gemalter Hintergrund zu erkennen, auf dem ein offener Torbogen den Blick auf einen griechischen Tempel frei gibt. Der Torbogen ist stilisiert wie auch der Tempel, nur die flachgiebelartige Mauerkrone ist mit dem kontrastreichen Ornament etwas deutlicher ausgearbeitet. Diese Malerei ist vergleichbar mit den früheren Entwürfen Huenes. Daher ist davon auszugehen, dass dieser Hintergrund von Huene selbst stammt oder zumindest nach seinem Entwurf gemalt ist. Huene, der ja über die Entwurftätigkeit für Studiokulissen zur Fotografie gekommen ist, wird wahrscheinlich auch als Fotograf weiterhin für die Entwürfe seiner Kulissen verantwortlich sein. Das heißt, dass Huene die architektonische Gestaltung seiner Kulissen selbst in die Hand genommen hat, sowohl die aus architektonischen Elementen wie Säulen oder Treppen und solche mit gemaltem Hintergrund.

¹⁵⁴ Ewing, William A./Hoyningen-Huene, George: The photographic art of Hoyningen-Huene [wie Anm. 152], Abb. S. 103; ebd., S. 240.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

3.4 Clarence John Laughlin:

The Besieging Wilderness, Number Two, 1938



3.4 Clarence John Laughlin:

The Besieging Wilderness, Number Two, 1938

Clarence John Laughlin (1905-1985) experimentiert seit den frühen 1930er Jahren mit der Fotografie. Die meisten seiner Motive findet er in New Orleans, LA und Umgebung. Die zum Teil surrealistischen Bildwelten entwickeln sich bei Laughlin häufig durch Kostüme, Requisiten, Schatten und die Wahl der Bildausschnitte. Er sucht zwischen der dokumentarischen und der künstlerischen Fotografie eine dritte Form, bei der er innere Wahrnehmung, Intuition und Symbole abbilden möchte.¹⁵⁵

Ein weiteres Mittel Laughlins für seine surrealen Bildwelten ist die Mehrfachbelichtung mit der Kamera oder im Labor, durch die er entweder ein einzelnes Motiv übersteigert oder mit der er die verschiedenen Motive gegenseitig in einen neuen Kontext setzt.

Das *Beauregard-Keyes House* inmitten des French Quarter von New Orleans, LA auf der Chartres Street, das in *The Besieging Wilderness, Number Two* zu sehen ist, wird geprägt durch seine Veranda in Gestalt eines Portikus mit vier Säulen und flachem Giebel auf einem Sockelgeschoss. Dieses Gebäude hat Laughlin für *Memories of a Creole General, Number One* vermutlich im gleichen Jahr, vielleicht sogar am gleichen Tag zu einer anderen Tageszeit fotografiert, was an der absolut identischen Perspektive einerseits und an den veränderten Schatten

¹⁵⁵ Vgl. Beaton, Cecil/Buckland, Gail: *The Magic Image: The Genius of Photography from 1839 to the Present Day*. Boston 1975. S. 201; *Neue Geschichte der Fotografie*. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. S. 667; Laughlin, Clarence John/Weston, Edward: *Edward Weston and Clarence John Laughlin: An Introduction to the Third World of Photography* [exhibition catalog, New Orleans Museum of Art, 1982]. Hrsg. v. New Orleans museum of art. New Orleans, LA 1982. S. 8; *Haunter of Ruins: the photography of Clarence John Laughlin*. Hrsg. v. John H. Lawrence/ Patricia Brady. Boston 1997.

andererseits zu sehen ist.¹⁵⁶ Das zweite Motiv ist ein ausladender Baum in einer großzügigen Gartenanlage.

Die Mehrfachbelichtung ist eine der Möglichkeiten, den Produktionsprozess eines fotografischen Werks bei der Belichtung selbst oder später im Labor zu beeinflussen. Damit lässt sich Architektur fiktionalisieren, weil sie in einem neuen Kontext verändert visualisiert wird. In *The Besieging Wilderness, Number Two* wird die Architektur zum Teil aufgelöst und vom Baum durchdrungen. Im Vergleich ist die Situation der Architektur in *Memories of a Creole General, Number One* eine statische, während das Haus in *The Besieging Wilderness, Number Two* ein Teil des Gartens zu sein scheint. Obwohl die Mehrfachbelichtung offensichtlich ist, werden beim Betrachten beide Motive verknüpft. Das Haus wird mit dem Baum im Garten assoziiert und umgekehrt, so dass die einzelnen Bilder nicht mehr unabhängig voneinander wahrgenommen werden.

¹⁵⁶Vgl. *Memories of a Creole General, Number One* :: Clarence John Laughlin Photograph Collection.
Internet: <http://louisdl.louislibraries.org/cdm/singleitem/collection/p16313coll21/id/1317/rec/202>.
Zuletzt geprüft am: 19.3.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

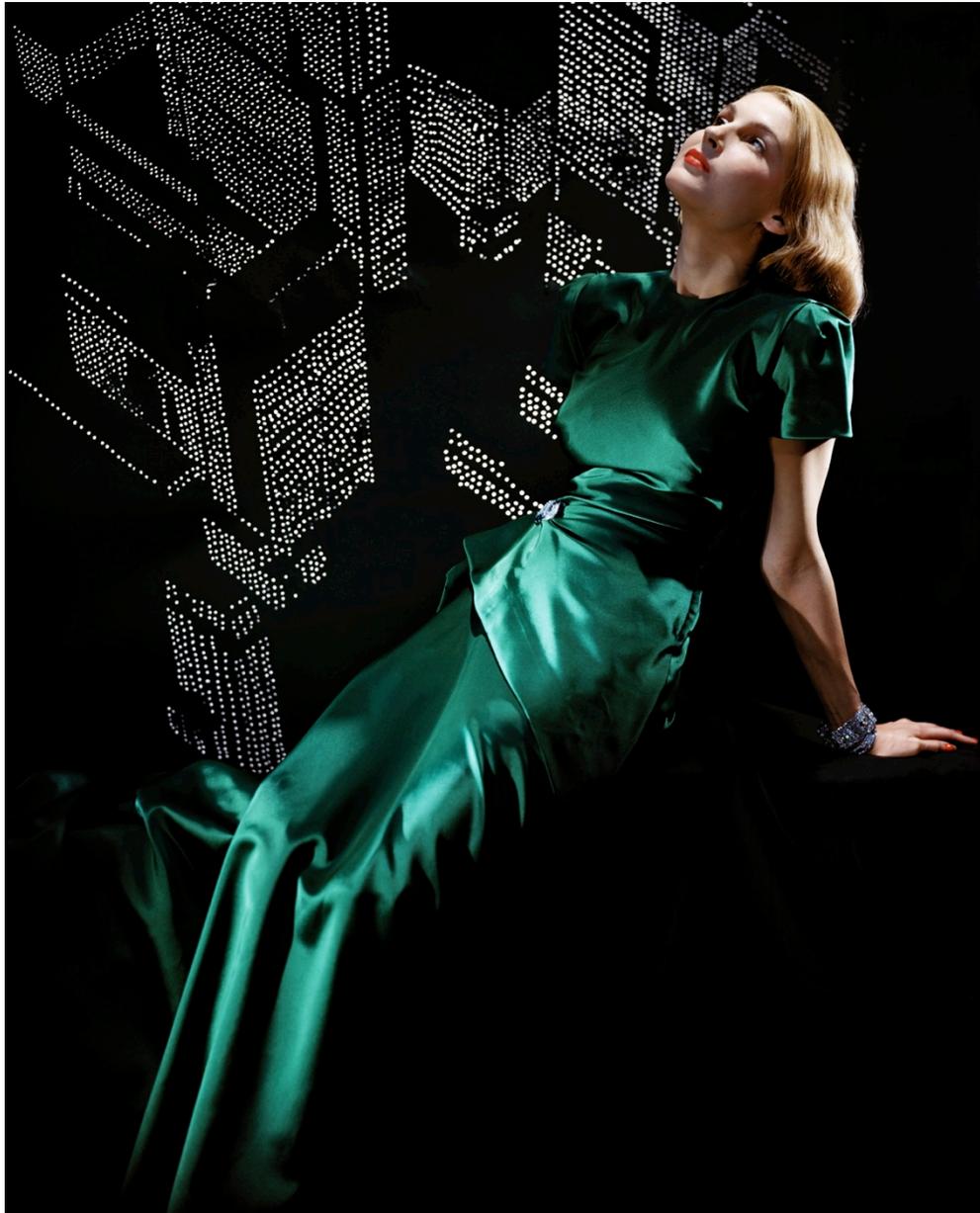
Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung	(X)	X	
Nachbearbeitung			

3.4 Clarence John Laughlin:

85

The Besieging Wilderness, Number Two, 1938

3.5 Erwin Blumenfeld: *City Lights*, 1946



Erwin Blumenfeld (1897-1969) ist zusammen mit Paul Citroen Teil der Dada-Bewegung¹⁵⁷ und fertigt ebenfalls manuelle Fotomontagen an. In den 1930er Jahren wendet er sich mehr der Fotografie selbst zu und entwickelt seine fotografischen Montagen. Nach seiner Emigration in die USA profitiert er weiter von seinen Erfahrungen als Dada-Monteur und verdient gut als Portrait- und Modefotograf. Der Montage bleibt er treu und entwickelt für sein Werk verschiedene Montage- und Manipulationstechniken, vor allem in der Farbfotografie. So soll laut Helen Adkins auch die Modefotografie *City Lights* von 1946 eine Montage von zwei Farbnegativen sein:¹⁵⁸ der Hintergrund, eine perforierte und von hinten beleuchtete schwarze Pappe, und die Studioaufnahme eines Mannequins.¹⁵⁹

Was Blumenfeld in *City Lights* mit technisch einfachen Mitteln schafft, ist in Bezug auf ‚Fotografiearchitektur‘ bemerkenswert: Die Perforation der Pappe lässt mit der Hintergrundbeleuchtung vor dem Auge der Betrachter eine nächtliche Stadtkulisse erscheinen. Die Löcher sind so gestanzt, dass jedes einzelne für ein beleuchtetes Fenster eines Wolkenkratzers steht. Diese Kulisse ist nicht abbildend, sondern nur assoziativ und damit höchst fiktional. Sie basiert allerdings auf der Stadtansicht, die Blumenfeld in dem Portrait *Natalia Pasco* von 1942¹⁶⁰ als Hintergrund verwendet hat. Sie ist somit keine grundlegende architektonische Neugestaltung. Bei *Natalia Pasco* geht Adkins davon aus, dass Blumenfeld „das Modell auf dem Balkon des Studios [fotografiert], das er sich mit Martin Munkácsi in Tudor City teilt. Die völlig andere Perspektive des Hintergrunds lässt das Modell wie einmontiert erscheinen“.¹⁶¹ Bei dieser Stadtansicht handelt es sich um

¹⁵⁷ Vgl. Adkins, Helen: Erwin Blumenfeld [wie Anm. 137], S. 128.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 195.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 170–206.

¹⁶⁰ Ebd., Abb. 152.

¹⁶¹ Ebd., S. 186.

eine Luftaufnahme des *Rockefeller Centers*, oben mit dem *GE Building* (ehemals *RCA Building*) links, dem *International Building* rechts und dazwischen dem *Associated Press Building*, links darunter das *10 Rockefeller Plaza* (ehemals *Eastern Air Lines Building*) und das *One Rockefeller Plaza* (ehemals *Time-Life Building*).¹⁶² Bei *Natalia Pasco* kann es sich bei diesem Blickwinkel aber nur um eine Montage handeln. *City Lights* dagegen muss keine Montage sein, sondern könnte auch eine Studioaufnahme mit der ausgestanzten Pappe hinter dem Mannequin sein. Dafür sprechen die feinen Haarsträhnen, die einer Montage zum Opfer hätten fallen können.

¹⁶² Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 111–114; detail_plan.jpg (JPEG-Grafik, 960 × 1152 Pixel). Internet: http://alokv.tripod.com/plan_port/up519_scans/detail_plan.jpg. Zuletzt geprüft am: 17.2.2015; GE Building (Manhattan, 1933) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/ge-building>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015; GE Building, New York City | Building 115419 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/gebuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015; International Building (Manhattan, 1935) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/international-building>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015; New York Architecture Images- Rockefeller Center- Associated Press Building (THE GE BUILDING). Internet: <http://www.nyc-architecture.com/MID/MID055.htm>. Zuletzt geprüft am: 17.2.2015; Rockefeller Center | Buildings | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/complex/rockefeller-center-new-york-city-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015; Rockefeller Center (Manhattan, 1950) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/rockefeller-center>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		X	
Belichtung			
Nachbearbeitung			

3.6 Tom von Wichert: *New York – Volkswagen*, ca. 1954

Ein aufwändiges Szenario bietet die Werbefotografie *New York – Volkswagen* des Fotografen Tom von Wichert (1909-1984). Diese Fotografie entstand im Auftrag der Volkswagen AG. Die Produktion in einem Filmstudio fällt durch die aufwändigen Kulissen, gemalten Hintergrund, Beleuchtung und die durchkomponierte Szenerie samt Personal auf.¹⁶³



Tom von Wichert: *New York – Volkswagen*, ca. 1954¹⁶⁴

Vor einer fiktionalen Stadtansicht steht links ein graues VW-Käfer-Cabrio mit geöffnetem weißem Verdeck, das von einem Mann in weißem Hut und Anzug begutachtet wird, dahinter ein ebenfalls grauer, geschlossener VW-Käfer. In der rechten Bildhälfte steht eine Gruppe von Menschen neben einer nachgebauten Ampel auf einem durch eine Stufe angedeuteten Gehweg. Am rechten Bildrand steht vor der Kulisse einer Häusercke ein Mann, der eine Rollstange mit Kleidungsoberteilen auf Kleiderbügeln festhält. An der Häusercke selbst sitzt ein Maler in Arbeitskleidung auf einer Leiter und streicht mit einem Pinsel das Haus. Auf der Kulisse für die

¹⁶³ Vgl. Street & Studio. Eine Urbane Geschichte der Fotografie [Ausstellungskatalog, Museum Folkwang, Essen: 2008-2009]. Hrsg. v. Ute Eskildsen. Essen, London 2008. S. 69 und 167.

¹⁶⁴ Ebd.

Häuserecke selbst ist noch ein weiterer Handwerker zu sehen. Kinder und Erwachsene verschiedenen Alters in modischer Sommerkleidung bilden den Rest der Gruppe.

Die Kulisse selbst besteht aus wenigen gebauten Teilen und einem gemalten Hintergrund. Gebaut sind von links nach rechts eine futuristische offene Dachkonstruktion, die in dem gemalten Hintergrund weiter geführt wird, dazu die Ampel, der Gehweg und die Häuserecke. Die gemalte Stadtansicht zeigt mehrere kubische, aber unterschiedlich gestaltete und ausgerichtete fünf- bis vielstöckige Gebäude vor angedeuteten Wolkenkratzern. Außer der Dachkonstruktion, die auf Stützen nach rechts bis zur Mitte weiter geführt wird, verläuft auf dem gemalten Hintergrund im oberen Drittel quer eine leicht geneigte Stahlbrückenkonstruktion. Rechts ist hinter der Gruppe Menschen ein braunes Gebäude in perspektivischer Verkürzung so zu sehen, dass es wie in einer Linie mit der Häuserecke erscheint. Darüber befindet ein weiter entfernter Wolkenkratzer, der sich in drei achtstöckigen Stufen nach oben verjüngt. Alle Gebäude sind in ihrer Gestaltung an den modernen Gebäuden Manhattans ab der 1930er Jahre angelehnt. Das Rockefeller Center (1932-1940)¹⁶⁵ mit den vertikalen Fensterbändern oder andere vom Bauhausstil geprägte Gebäude streng reduzierter, rechtwinkliger Gliederung standen Pate für die Gestaltung des Hintergrunds. Dieser entspricht keiner Stadtansicht Manhattans oder Chicagos, keins der Gebäude ist eindeutig in der Realität identifizierbar.

¹⁶⁵ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 111–114; GE Building (Manhattan, 1933) | Structurae [wie Anm. 162]; GE Building, New York City | Building 115419 | EMPORIS [wie Anm. 162]; International Building (Manhattan, 1935) | Structurae [wie Anm. 162]; New York Architecture Images-Rockefeller Center- Associated Press Building (THE GE BUILDING) [wie Anm. 162]; Rockefeller Center | Buildings | EMPORIS [wie Anm. 162]; Rockefeller Center (Manhattan, 1950) | Structurae [wie Anm. 162].

Kulisse und Personal stehen in den wirtschaftlich aufstrebenden 1950er Jahren Westdeutschlands für die Identifikation mit dem Vorbild der Vereinigten Staaten von Amerika. Der Aufwand für diese Produktion ist hoch. Eine andere, durchaus weniger aufwändige Fotoproduktion von Wicherts beschreibt Eberhard Hölscher 1957 als „Werbe-Regiephotos“¹⁶⁶. Damit charakterisiert Hölscher eine Arbeitsweise, die mit ihrer akribischen Planung und kostspieligen Produktionsbedingungen einer Filmproduktion ähnelt.

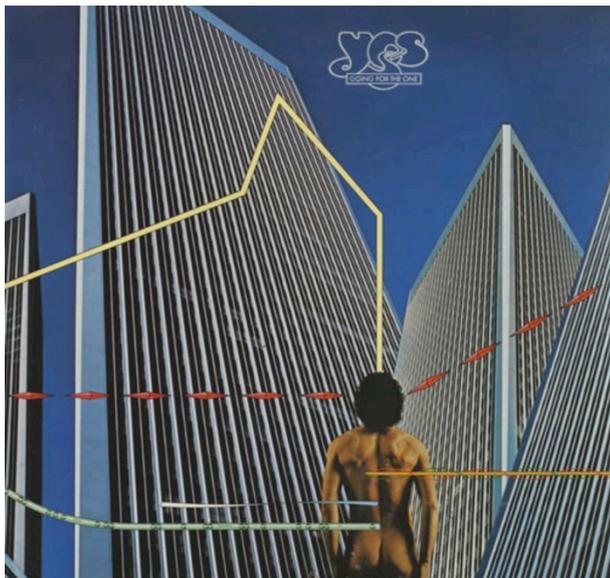
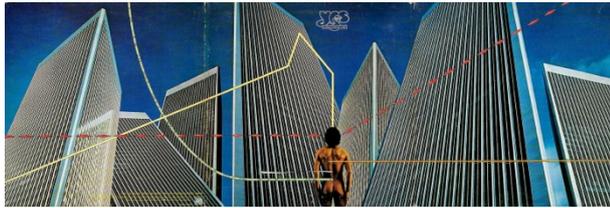
¹⁶⁶ Vgl. Hölscher, Eberhard: Regie-Werbephotos. In: *Gebrauchsgraphik: Monatszeitschrift für visuelle Communication und künstlerische Werbung = International advertising art = Graphisme publicitaire* /3 (1957). S. 44.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

3.7 Hipgnosis: Yes – *Going for the One* (Album Cover), 1977

Eines der selteneren Beispiele für eine „Architekturfindung“ der 1970er Jahre ist das 1977 von Storm Thorgerson gestaltete Cover des Albums *Going for the One* der Rockgruppe Yes. Es handelt sich dabei um eine mit grafischen Elementen ergänzte Foto-Collage.



Hipgnosis: *Yes – Going for the One* (Album Cover), 1977¹⁶⁷

Entfernte Analogien zur Arbeit der Impressionisten hundert Jahre vorher sind bei einem Trend in der Fotografie aus den 1960er bis 1980er Jahren

¹⁶⁷ Vgl. Thorgerson, Storm: An ABC of the Work of Hipgnosis - „Walk Away René“. Limpsfield, Surrey 1979. S. 26–27, 155; *Going for the one*. 1977; *Going For The One* - album 1977. Internet: <http://www.hipgnosiscovers.com/yes/goingfortheone.html>. Zuletzt geprüft am: 16.5.2014.

zu sehen. Bei der Sichtung der Fotografie dieser Jahrzehnte fällt auf, dass häufig – neben der Nutzung neutral ausgestatteter Studios – Fotografien in Szenarien des „real life“ ohne speziell angefertigte Kulissen entstehen. Angesichts der Hippiekultur Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, in der sich große Teile dieser Kultur im öffentlichen Raum abspielten, mag das durchaus nahe liegend sein. Außerdem wird in dieser Zeit unter anderem von Bernd und Hilla Becher die künstlerische Architekturfotografie etabliert, die vorhandene Architektur thematisiert. ‚Fotografiearchitektur‘ scheint in dieser Zeit keine große Rolle zu spielen.

Ein Beispiel für eine zumindest ansatzweise fiktionale Architektur für ein fotografisch geprägtes Werk ist das 1977 von Storm Thorgersons (*1944 in Potters Bar, Großbritannien, gestorben 2013) Agentur *Hipgnosis* gestaltete Cover des Albums *Going for the One*¹⁶⁸ der Rockgruppe Yes. Die Architektur, die hier für die Collage verwendet wird, ist schnell identifiziert: Es handelt sich um die *Century Plaza Towers* in Los Angeles, CA von 1975 des Architekten Minoru Yamasaki (1912-1986).¹⁶⁹ Das Motiv der auf dreieckiger Grundfläche errichteten Hochhäuser, bei denen sich nicht die Fassaden, sondern die Kanten gegenüberstehen, wird in der Collage fortgeführt und mit Wiederholungen und Drehungen um die Horizontale und die Vertikale erweitert.

¹⁶⁸ Vgl. Thorgerson, Storm: An ABC of the work of hipnosis [wie Anm. 167], S. 26–27, 155; *Going for the one* [wie Anm. 167]; *Going For The One* - album 1977 [wie Anm. 167].

¹⁶⁹ Century Plaza Towers | Buildings | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/complex/century-plaza-towers-los-angeles-ca-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.5.2014.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		X	
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4. ‚Fotografiearchitektur‘?

Beispiele in der Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts

In den folgenden Kapiteln sind die verschiedenen Beispiele nicht chronologisch geordnet, sondern nach den unterschiedlichen Ansätzen: Fiktionale Architektur und architektonische Gestaltung in Kulissen, im Modellbau, durch Manipulation bei der Belichtung und durch Montagen.

In den Kapiteln über die Voraussetzungen sind verschiedene Ansätze von Fiktion besprochen worden. Viele Möglichkeiten von Fiktionalisierung im fotografischen Produktionsprozess sind zunächst theoretisch und dann anhand von Beispielen aus der Geschichte der Fotografie herausgearbeitet worden. Daher bietet sich nun eine Betrachtung nach diesen verschiedenen Ansätzen an, um die Beispiele zu Beginn des 21. Jahrhunderts innerhalb dieser Unterscheidung vergleichen und einordnen zu können. Zunächst wird der Bau von Kulissen besprochen, der aus den Traditionen der Bühnenarchitektur und der Malerei stammt und der genau wie die zweite Kategorie des Modellbaus im Produktionsprozess der Fotografie der Belichtung vorgelagert ist. Der Modellbau wiederum ist auch aus der Filmproduktion bekannt. Einige der vielfältigen Möglichkeiten zur Fiktionalisierung während der Belichtung werden den Montagen vorangestellt, die im Ablauf des Produktionsprozesses auf die Belichtung folgen. Damit stellen sie eine der Möglichkeiten der Fiktionalisierung und architektonischen Gestaltung in der Postproduktion dar.

Die Beispiele, die umfangreiche Bezüge zu konkreten Vorbildern haben, werden entsprechend behandelt. Diese Bezüge sind ein zentraler Untersuchungsschwerpunkt. Bei Demand sind sie sogar Thema seines Werks. Bei Apagya, dessen gemalte Hintergründe konkrete Städte mit einer Vielzahl an Gebäuden zeigen sollen, müssen demnach viele einzelne Gebäude auf eventuelle Vorbilder untersucht werden. Dem gegenüber fällt

4. ‚Fotografiearchitektur‘?

97

Beispiele in der Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts

der Vergleich bei den Beispielen mit unkonkreten Vorbildern weniger umfangreich aus. Hier steht entsprechend die Machart einer möglichen ‚Fotografiearchitektur‘ im Vordergrund.

Wie bei den historischen Beispielen werden die folgenden in dasselbe grobe Schema eingeordnet, um die Art der ‚Fotografiearchitektur‘ und ihr jeweiliger Grad vergleichbar zu machen.

4.1 Kulisse

Der Bau von Kulissen bietet eine ‚klassische‘ Methode, ‚Fotografiearchitektur‘ zu ermöglichen. Auf den ersten Blick stehen aufwändige Kulissenbauten im Fokus, die aus Bühnen- und Filmkulissen bekannt sind. Deutlich weniger anspruchsvolle Lösungen wie die Kulissenmalerei bieten technisch überzeugende und leichter umsetzbare Möglichkeiten, Fiktionalität vor der Kamera für die Aufnahme herzustellen.

In dieser Arbeit werden als Beispiele für ‚Fotografiearchitektur‘ mittels Kulissen Werke von zwei Künstlern präsentiert, die – obwohl es sich jeweils um Portraitaufnahmen handelt – in ihrem jeweiligen Produktionsaufwand deutliche Unterschiede zeigen: Philip Kwame Apagya und David LaChapelle.

LaChapelle geht den Weg, der sich in einer von Filmstudios geprägten Sehgewohnheiten anbietet, in dem er eben in vielen Teilen die Vorgehensweisen von Filmproduktionen adaptiert. Dagegen bedient sich Apagya der Traditionen seiner Heimat Ghana: Die Studiofotografie der Kolonialzeit einerseits und die fast schon stilisierten eher plakativen Elemente der dortigen Erinnerungskulten mit typisierten Abbildungen und Malereien. Das heißt, LaChapelle betreibt für viele seiner Werke den Aufwand, der in den westlich geprägten Welten auf den ersten Blick erforderlich erscheint, während Apagya statt aufwändiger Kulissenbauten mit bemalten Hintergründen auskommt, die seinen Kunden weniger fiktional erscheinen. Aber auch LaChapelle bedient nicht nur das Klischee der westlichen Film- und Werbewelt, er arbeitet auch mit einfachen Kulissenelementen oder mit Hintergründen, die von Graffiti-Künstlern gestaltet werden.

4.1.1 Philip Kwame Apagya

In ehemaligen Kolonien in Afrika und Asien lebt die Tradition der Fotografie mit gemalten Kulissen weiter, und die Wahrnehmung des Publikums ist anscheinend anders als in der „westlich“ geprägten Welt. Der Widerspruch zwischen Kulisse und angenommener Realität spielt eine geringere Rolle, die offensichtliche Fiktionalität der Kulisse wird nicht abgewertet. Die Erinnerungskulte zielen nicht auf eine exakte visuelle Übereinstimmung ab. Ein bekannter Vertreter der westafrikanischen Studiofotografie ist Philip Kwame Apagya.

Philip Kwame Apagya kommt 1958 als Sohn eines Fotografen in Sekondi/Ghana zur Welt. Er geht bei seinem Vater in die Lehre und eröffnet 1982 ein eigenes Fotostudio *P.K.'s Normal photo studio* in Shama, einem Fischerdorf bei Sekondi. Ende der 1980er Jahre kommen die ersten Inder und Chinesen mit Farblaboren nach Ghana. Dadurch bricht der Markt für die bis dahin selbst entwickelnden afrikanischen Fotografen mit ihren Schwarzweiß-Bildern zusammen. Apagya studiert daraufhin zunächst Fotojournalismus am *Ghana Institute of Journalism* in Accra. Schließlich erinnert er sich an die alten Schwarzweiß-Kulissen seines Vaters und überträgt diese Idee in die Gegenwart und in Farbe. Seine Kulissen entwirft er selbst, lässt sie aber von den professionellen Reklamemalern Archibald Donatus Hobbies oder Daniel Anum Jasper malen.¹⁷⁰ Praktisch sieht das

¹⁷⁰ Vgl. Wendl, Tobias: Philip Kwame Apagya, Shama/Ghana. In: Snap me one. Studiofotografen in Afrika. München, London, New York 1998. S. 52; Wendl, Tobias: Photography as a window to the world. In: ¡Flash Afrique! - Photography from West Africa [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Wien 2001. S. 44–48; Porträt Afrika: fotografische Positionen eines Jahrhunderts [Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin: 2000]. Hrsg. v. Anette Czekelius. Berlin 2000. S. 58–67; Philip Kwame Apagya :: JACK SHAINMAN GALLERY. Internet: <http://www.jackshainman.com/artist-biography46.html>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2014; Philip Kwame Apagya - Pigozzi Collection 2010 - Contemporary African Art Collection. Internet:

dann so aus, dass er mit einer Idee zu den Malern geht und mit ihnen zusammen den Hintergrund entwickelt. Seine Kulissen verkörpern laut Apagya eine Idee von etwas, was seine Kunden gerne hätten.¹⁷¹ Wobei diese Hintergründe nicht für einzelne Kunden speziell entwickelt werden, sondern als Möglichkeit allen Kunden zur Verfügung stehen. Seit 1997 ist er auf internationalen Ausstellungen vertreten.¹⁷²

Das Plakat zur Ausstellung *Street & Studio: Eine urbane Geschichte der Fotografie* zeigt ein Werk Philip Kwame Apagyas: *Francis in Manhattan* von 1996 (Kapitel 4.1.1.2). Die Ausstellung wurde vom 11. Oktober 2008 bis 11. Januar 2009 im Museum Folkwang, Essen, gezeigt.¹⁷³ Vorher wurde die Ausstellung vom 22. Mai – 31. August 2008 in der Tate Modern, London, unter dem Titel *Street & Studio. An Urban History of Photography* präsentiert.¹⁷⁴

Ausführlich behandelt wird die Afrikanische Studiografie in der Ausstellung „Snap me one!“ (Münchener Stadtmuseum 1998-1999, Museum Abteiberg Mönchengladbach 1999, Iwalewa-Haus Bayreuth 1999 und National Museum for African Art Washington DC 1999) und dem dazu gehörenden Katalog.¹⁷⁵ Dieser Katalog führt viele der bislang spärlich vorhandenen Erkenntnisse zur afrikanischen Studiofotografie zusammen. Die

<http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Apagya-Philip-Kwame&m=36>. Zuletzt geprüft am: 19.5.2010.

¹⁷¹ Vgl. Apagya, Philip Kwame: Telefoninterview. 2010.

¹⁷² Vgl. ewa. Internet: http://www.galerie-lichtbild.de/afrika/Fotografen/fotografen/12_extra.html. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Philip Kwame Apagya - Pigozzi Collection 2015 - Contemporary African Art Collection. Internet: <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Apagya-Philip-Kwame&bio=en&m=36>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

¹⁷³ Vgl. Archiv - Museum Folkwang. Internet: <http://www.museum-folkwang.de/de/ausstellungen/archiv.html>. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.

¹⁷⁴ Vgl. Tate Modern| Past Exhibitions | Street & Studio. Internet: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetandstudio/>. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.

¹⁷⁵ Wendl und Behrend, *Snap me one. Studiofotografen in Afrika*.

wissenschaftliche Aufarbeitung der afrikanischen Fotografie steckt noch in den Kinderschuhen.¹⁷⁶ Speziell über die Foto-Kulissen Ghanas stellen Tobias Wendl und Margrit Prussat einen historischen Abriss vor, bei dem die Studio- und Portraitfotografie Ghanas in der Tradition der Portraitmalerei gesehen werden.¹⁷⁷

Laut Wendl und Prussat wird mit der Kolonisation auch die Studiofotografie mit ihren europäischen Kulissen und Bildtraditionen nach Asien, Lateinamerika und Afrika exportiert. Dabei sei die Rezeption in Indien sehr speziell: Schon seit 1840 wird hier die Fotografie in die bestehende Bildkultur einbezogen, bei der nicht das Abbildhafte, sondern neue eigene Wirklichkeiten im Vordergrund stehen. Wendl und Prussat erwähnen auch den spielerischen Umgang mit Kulissen von Wanderfotografen in Guatemala. Zeitgenössische Motive wie Stadtansichten und Hochhäuser werden hier mit Accessoires der europäischen Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts kombiniert. Im Gegensatz zum frankophonen Westafrika, wo die autoritäre Verwaltung der Kolonialmacht Frankreich eine frühe Verbreitung der Fotografie unter den Einheimischen bremst,¹⁷⁸ werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der britischen Kolonie Goldküste – dem heutigen Ghana – die Kulissen, die Motive, die Kompositionen und die Ikonografien aus Europa einfach übernommen. So werden die Kulissen laut Wendl und Prussat in der ghanaischen Studiofotografie obligatorisch. Sie werden entweder in Europa bestellt oder aus den Katalogen nachgemalt.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Werner, Jean-François/Nimis, Erika: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika. In: Snap me one. Studiofotografen in Afrika. München, London, New York 1998. S. 17–23; hier: S. 17.

¹⁷⁷ Vgl. Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: Observers are Worried [wie Anm. 132], S. 29–35.

¹⁷⁸ Vgl. Werner, Jean-François/Nimis, Erika: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika [wie Anm. 176], S. 17.

¹⁷⁹ Vgl. Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: Observers are Worried [wie Anm. 132], S. 31–32.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich nicht nur die Technik weiter. Sie wird handlicher und günstiger. Politisch und gesellschaftlich beginnt sich Ghana von Großbritannien abzunabeln. So entstehen nun vermehrt Kulissen, die sich an den neuen und vor allem eigenen Bedürfnissen der Kundschaft orientieren. Ein neues Motiv der Kulissenmalerei ist dem technischen Fortschritt geschuldet: die durch elektrisches Licht erleuchtete Stadt, in Afrika versinnbildlicht durch Straßenlaternen. In Europa und den USA werden dagegen die Lichter in der dunklen Stadt selbst ästhetisiert, wie das Beispiel *City Lights* von Erwin Blumenfeld aus dem Jahre 1946 zeigt (Kapitel 3.5). In Afrika dagegen geht es weniger um Ästhetik, sondern um Symbole des Fortschritts. So bleibt es nicht bei Straßenlaternen. Hochspannungsmasten, Flugzeuge und andere Technik finden den Weg in die Kulissenmalerei für die afrikanischen Fotostudios. Flugzeuge sind eines der häufigsten Motive für technischen Fortschritt in der Fotografie. Zu Stadtansichten gesellen sich Flughafenansichten, die zur Interaktion mit dem Protagonisten einladen. Die Ziele sind Metropolen der Welt oder zumindest Städte, die für den Reichtum stehen: New York, Moskau, Paris oder auch Düsseldorf.¹⁸⁰

In den 1980er Jahren werden in Ghana Kulissen mit Interieurs etabliert. Diese unterscheiden sich neben der Farbigkeit besonders durch das häufige Motiv einer Schrankwand – dem „Room-Divider“ – deutlich von den viktorianischen Vorläufern. Bestückt sind die Schrankwände mit Statussymbolen wie Spirituosen, Gläser, Geschirr und Bücher, Unterhaltungselektronik wie Stereo-Anlage, Fernseher und Videorekorder mit dazu gehörenden Videokassetten. Zur Schrankwand gesellt sich auch manchmal ein geöffneter und gefüllter Kühlschrank. Diese Hintergründe

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 32–33; Wendl, Tobias/Plessis, Nancy du: *Future Remembrance: Photography and Image Arts in Ghana* [VHS Video]. 1998.

ermöglichen eine noch intensivere Interaktion mit den Fotografierten. Bekannt für diese Kulissen sind die Fotografien Apagyas.¹⁸¹

Neben den in den 1980er Jahren in Ghana etablierten Kulissen mit Interieurs sind auch Kulissen mit Eigenheimfassaden beliebt: zwei- bis dreigeschossig, mit Vorgarten, Umzäunung, Freitreppe, Antenne, Auto und Swimmingpool oder neben touristischen Zielen auch allgemeine Ansichten von Parks und Kulturlandschaften.¹⁸²

Die Fotografie „is a remembrance thing“,¹⁸³ wie es Apagyas Kollege Nelson Ankruma ausdrückt. Apagyas Studiofotografien dienen der Repräsentation. Sie sind nachgestellte Dokumentationen von Ereignissen, egal, ob sie wirklich so stattgefunden haben oder nicht. Apagyas Kundschaft sieht seine Kulissen als „real“¹⁸⁴ an. Auch seine architektonischen Kulissen-Entwürfe sind für ihn keine fiktionale Architektur. In Bezug auf die Kulisse *Accra 2050* von 2001 (Kapitel 4.1.1.1) sagt er im gleichen Jahr:

„One of my most recent sets, for example, is one showing what Accra might look in the year 2050. It is an imaginary picture with real buildings that exist. I am thinking of doing another imaginary city with real buildings from different cities throughout the world.“¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: *Observers are Worried* [wie Anm. 132], S. 33–34; Lüddemann, Stefan: *Neue Nomaden in der globalen Welt, Plug-In - Kunst über Architektur*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 28. Juni 2001. In: *Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik ; Kunstkritiken 1996 - 2006*. Göttingen 2006. S. 234–235; Wendl, Tobias/Plessis, Nancy du: *Future Remembrance* [wie Anm. 180].

¹⁸² Vgl. Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: *Observers are Worried* [wie Anm. 132], S. 34.

¹⁸³ Wendl, Tobias/Plessis, Nancy du: *Future Remembrance* [wie Anm. 180]. [1'03" und 52'12"]

¹⁸⁴ Ebd. [4'51"]

¹⁸⁵ Wendl, Tobias: *Photography as a window to the world* [wie Anm. 170], S. 48.

Bei diesem Prinzip wären zumindest die einzelnen Gebäude keine fiktionale Architektur, da bei dieser Arbeitsweise keine eigenständigen Architekturentwürfe für die Kulisse angefertigt werden. Ob dieses Prinzip bei *Accra 2050* (Kapitel 4.1.1.1) wirklich umgesetzt und auch schon bei *Francis in Manhattan* von 1996 (Kapitel 4.1.1.2) angewandt wird, muss erst geklärt werden. Daher wird es Zeit, diese beiden Kulissen Apagyas etwas genauer unter die Lupe zu nehmen und anschließend entsprechend einzuordnen.

4.1.1.1 Accra 2050, 2001

Accra 2050

2001

Farbfotografie



Philip Kwame Apagya: *Accra 2050, 2001*¹⁸⁶

Vor einer Stadtkulisse posiert ein dunkelhäutiges Mädchen (es gibt verschiedene Versionen mit leicht veränderten Posen) in weißer Schuluniform. Es steht dabei auf dem Teil der Kulisse, der auf dem Boden

¹⁸⁶ ¡Flash Afrique! - Photography from West Africa [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Hrsg. v. Gerald Matt/ Thomas Mießgang. Wien 2001. S. 55.

aufliegt. Dieser wird gebildet von einem breiten, grünen Streifen am unteren Rand der Fotografie und einem grauen, asphaltähnlichen Streifen, auf dem die Füße des Mädchens stehen. Dieser Streifen geht anschließend in den vertikalen Teil der Kulisse über und wird durch ein schwarzes Metallgeländer auf einem weißen Sockelstreifen begrenzt. Darüber erstreckt sich eine Stadtansicht mit Straßen, Autos, Gebäuden, Bäumen und ganz oben der Meereshorizont und ein schmaler Streifen des Himmels, der von einem leichten Hügel mit Bäumen und Häusern in der oberen Bildmitte fast verdeckt wird.

Die Stadt, gemalt von Daniel Anum Jasper,¹⁸⁷ die dargestellt sein soll, ist Accra, die Hauptstadt Ghanas. Es gibt auf den ersten Blick zwei Bauten, die sich tatsächlich in Accra befinden: das *National Theatre* der Chinesischen Architekten Taining Cheng und Xianghan Ye von 1992¹⁸⁸ in der Mitte der linken Bildhälfte und der *Black Star Square* oder *Independence Square* von 1961 mit dem *Presidential seating stand*¹⁸⁹ oben rechts vor dem Meeresufer, allerdings ohne das *Black Star Monument*, auch genannt *Independence Arch*.

Die gemalte Stadt entspricht grob der tatsächlichen Topografie Accras. Beim Blick in der Realität aus der Vogelperspektive auf Accra ost-süd-

¹⁸⁷ Vgl. Apagya, Philip Kwame: Telefoninterview [wie Anm. 171].

¹⁸⁸ Vgl. Aidoo, Richard: China-Ghana Engagement: An Alternative Economic Liberalization in SubSaharan Africa. 2010. Internet: <http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc%5Fnum=miami1279069734>. Zuletzt geprüft am: 19.2.2011. S. 4, 60; National Theatre. Internet: http://archnet.org/library/sites/one-site.jsp?site_id=1767. Zuletzt geprüft am: 19.2.2011; National Theatre Accra. Internet: <http://wikimapia.org/1082845/National-Theatre>. Zuletzt geprüft am: 22.11.2010; Nationaltheater | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0024923>. Zuletzt geprüft am: 22.11.2010; The National Theatre. Internet: <http://www.nationaltheatre.com.gh/>. Zuletzt geprüft am: 22.11.2010.

¹⁸⁹ Vgl. African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia. Hrsg. v. Manuel Herz/ Ingrid Schröder/ Hans Focketyn/u. a. Zürich 2015. S. 18, 24–25, 46–47; Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa. Jefferson, NC 2006. S. 81.

östlich in Richtung Osu, dem früheren Christiansborg, befinden sich die Bauten des *National Theatres* und des *Black Star Squares* oder *Independence Square* von 1961 mit dem *Presidential seating stand*¹⁹⁰ oben rechts vor dem Meeresufer in der annähernd richtigen Position. Auch die mit Bäumen begrünte Anhöhe in der oberen linken Bildhälfte ist vergleichbar mit der Anhöhe der West Ridge beim African Unity Circle in Accra. Die Straßen und die Verkehrsführung allerdings entsprechen dem heutigen Stand keineswegs. Angelehnt an die koloniale und postkoloniale Stadtplanung Accras nach 1957¹⁹¹ stellt sich die Stadtansicht Apagyas mit den durchgehend gepflegten Straßen und einer Vielzahl moderner Gebäude als idealisierte Weiterentwicklung im Jahr 2050 dar.

Das heutige Accra entstand zwischen dem britischen Accra mit dem *Fort James* und dem holländischen Accra mit *Ussher Fort* im Westen und dem dänischen Accra (Christiansborg) mit der *Christiansborg* (engl. *Christiansborg Castle*) im Osten am Strand des Golfs von Guinea. Ende des neunzehnten Jahrhunderts erschlossen die Briten dieses Gebiet mit Verbindungsstraße, zentraler Straßenkreuzung, *Supreme Court* und Bungalows zum Landesinneren in Victoriaborg für die weiße Bevölkerung.¹⁹² Die postkoloniale Stadtentwicklung sollte eine eigenständige Antwort auf dieses britische Erbe sein. Dabei orientierte sich das Nkrumah-Regime bei den neuen Wohn- und Handelsbauten an der europäischen Moderne. In der Tat sind viele britische und amerikanische Architekten, die u.a. von Mies van der Rohe, Walter Gropius und Le Corbusier beeinflusst waren, für die postkolonialen Architektur in Accra

¹⁹⁰ Vgl. African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia [wie Anm. 189], S. 18, 24–25, 46–47; Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 81.

¹⁹¹ Vgl. Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 70–90.

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 70–74.

verantwortlich.¹⁹³ Dies alles sollte für das neue Ghana eine eigene, moderne Identität stiften. Teil dieser nationalen Kampagne ist die Errichtung des *Black Star Squares* mit seinen Bauten, der zum Besuch von Queen Elizabeth II und dem Duke of Edinburgh 1961 fertig gestellt wurde. An der Küstenseite des Platzes entstand der *Presidential seating stand* als Symbol des Präsidenten Kwame Nkrumah und an der gegenüberliegenden Seite der *Independence Arch* für die Unabhängigkeit und Selbstbestimmung des Landes. Die Stadtplanung von Maxwell Fry von 1944, überarbeitet von B.A.W. Trevaillon und Alan Flood im Jahre 1958 macht laut Hess deutlich, wie die Planungen der Briten für einen Aufbau eines Wirtschaftszentrums der Region weiter fortgeführt wurden.¹⁹⁴

Accra ist Anfang des 21. Jahrhunderts geprägt von verschiedenen Komponenten: Ihre älteste besteht aus den einzelnen Gebäuden der Kolonialzeit vorwiegend aus dem 20. Jahrhundert. Einen flächenmäßig großen Anteil haben die unzähligen Siedlungen mit einfachen, einstöckigen, meist wellblechgedeckten, kleinen Häusern, die mit kleinen Wegen, Gassen und Sträßchen durchzogen sind. Ohne ausgebaute Straßen und Wege schließlich sind die Slums der Armen mit einfachen Bretter- und Wellblechbuden. Dazwischen befindet sich mittlerweile auch eine Müllkippe für Elektroschrott.¹⁹⁵ Im wahrsten Sinne herausragend sind die vielen moderneren Zweckbauten der postkolonialen Zeit, die in die Höhe gebaut worden sind: Wohnhäuser und vor allem Bürogebäude. Wirklich repräsentative Bebauung ist nur vereinzelt zu sehen. Dabei

¹⁹³ Vgl. African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia [wie Anm. 189], S. 19.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd.; Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 75–85.

¹⁹⁵ Vgl. DasErste.de - Weltspiegel - Ghana (05.09.2010). Internet:
http://www.daserste.de/weltspiegel/beitrag_dyn~uid,8mnffdvrkm5wdpqw~cm.asp. Zuletzt geprüft am: 10.2.2011; Anane, Mike: Elektroschrott-Export: „Eure Computer vergiften unsere Kinder“ - SPIEGEL ONLINE - Nachrichten - Panorama. 2009. Internet:
<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/0,1518,665030,00.html>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2011.

stechen neben Regierungsgebäuden hauptsächlich das *National Theatre* von 1992 – finanziert von der Volksrepublik China,¹⁹⁶ der Flughafen, Bürogebäude und Einkaufszentren neueren Datums hervor. Außerdem ragen viele Antennenmasten in Stahlfachwerksbauweise in den Himmel. Die Denkmalkultur ist in Accra wie in anderen ehemaligen Kolonien postkolonial geprägt: An verschiedenen Plätzen der Stadt sind Denkmäler zu finden wie z. B. das Mutter-Denkmal vor dem *General Post Office*, die Bronzestatue des ersten ghanaischen Präsidenten Kwame Nkrumahs von Nicola Cataudella vor dem *National Museum of Ghana*¹⁹⁷, das *King-Tackie-Tawiah-I-Denkmal* von 2003 am *Makola Market*¹⁹⁸ und der gesamte *Kwame Nkrumah Memorial Park* mit seinen ganzen Anlagen und dem Mausoleum von 1992.¹⁹⁹ Dazu ist auch den *Independence Square* zu zählen, der konzipiert als Paradeplatz aber seit der Errichtung des *Kwame Nkrumah Memorial Parks* nicht mehr für Staatsempfänge genutzt wird.²⁰⁰ Das Straßenbild ist wie die Bebauung sehr heterogen: die Hauptverkehrsachsen sind gut ausgebaut und mit großen Kreuzungen und prachtvollen Kreisverkehren, die kleinen Gassen in einem manchmal erbärmlichen Zustand. Einfluss auf die Architektur in Accra haben auch die klimatischen Bedingungen, die durch die Äquatornähe und den angrenzenden Atlantischen Ozean geprägt sind, d.h. es ist trotz des tropischen Klimas relativ trocken.²⁰¹

¹⁹⁶ Vgl. Aidoo, Richard: China-Ghana Engagement [wie Anm. 188], S. 4, 60; National Theatre [wie Anm. 188]; National Theatre Accra [wie Anm. 188]; Nationaltheater | Structurae [wie Anm. 188]; The National Theatre [wie Anm. 188].

¹⁹⁷ Vgl. Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 31.

¹⁹⁸ Vgl. Ghana-Pedia- Ghana's Premier Online Resource - Makola Market. Internet: http://www.ghanapedia.org/org/index.php?option=com_directory&page=viewListing&lid=260&Itemid=36. Zuletzt geprüft am: 13.2.2011.

¹⁹⁹ Vgl. Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 87–89.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 87.

²⁰¹ Vgl. Wodtcke, Anna: Westafrika. Zweiter Bd.4. Hohenthann 1998. S. 501; Ghana - Klima und beste Reisezeit. Internet: <http://www.transafrika.org/pages/laenderinfo-afrika/ghana/klima-und-beste-reisezeit.php>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2011; WetterKontor - Klimadaten - Accra, Ghana. Internet:

Bei der Überprüfung der Stadtansicht der Kulisse auf die Aussage Apagyas hin, dass reale Bauten verschiedener Städte aus der ganzen Welt in das „prophetische“²⁰² Stadtbild der Kulisse eingefügt worden wären, ist festzustellen, dass dies so aber nur auf ein einziges Gebäude eindeutig zutrifft: Auf den *Bank of China Tower* von 1990 in Hong Kong, links im Vordergrund der Stadtansicht zu sehen. Ieoh Ming Pei von Pei Cobb Freed & Partners (vormals I. M. Pei & Partners) war der federführende Architekt dieses Gebäudes in Hong Kong.²⁰³ Auf die Nachfrage, welche realen Gebäude neben den erwähnten Gebäuden aus Accra, dem *National Theatre* und dem *Black Star Square* oder *Independence Square* mit dem *Presidential seating stand* und eben dem *Bank of China Tower* aus Hong Kong denn sonst abgebildet wurden, antwortete Apagya 2011:

„I hope you been to Accra to see things for yourself, but, you really found what is in 2011, but not in 2050, you can see Accra is a fast developing area, and a lot of Ghanaian do travel a lot, and moreover the real rich people are not yet born, hence, by keeping those photos will tell you a story of tommorrow, I bet you, by the year 2050 is possible to see buildings which will be more superior than what is in the painting, after all whatever you see are illusion with little truth but the possibilities are just on

<http://www.wetterkontor.de/de/klima/klima2.asp?land=GH>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2011; World Weather Information Service - Accra. Internet: <http://worldweather.wmo.int/151/c00921.htm>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2011.

²⁰² Vgl. Apagya, Philip Kwame: Re: WG: Philip Kwame Apagya: Accra 2050 [E-Mail]. 2011.

²⁰³ Vgl. Dupré, Judith: Skyscrapers - A History of the World's Most Famous And Important Skyscrapers. 1. New York, NY 2001. S. 104–105; Pei Cobb Freed & Partners. Internet: <http://www.pcfandp.com/a/p/8220/s.html>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011; Bank of China Building (1990) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000093>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011; Bank of China Tower, Hong Kong, China | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=bankofchinatower-hongkong-china>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011.

the way – says Prophet Philip Kwame Apagya the chief
photographer in Shama.“²⁰⁴

Nach meiner Feststellung ihm gegenüber, dass also nur die genannten
Gebäude realen Gebäuden entsprechen und alle anderen eine Illusion
seien, erwiderte er:

„Thank you for the simple understanding of my ideas.“²⁰⁵

Dennoch müssen einige der Gebäude sich der Frage nach realen
Vorbildern stellen. Bei der Durchsicht von Stadtansichten Accras ist
tatsächlich Vieles zu vergleichen.

- Auf der Kulisse sind die einzelnen Blocks mit den Bauten gerahmt
von gepflegten, saubereren Straßen, die an einen Spielteppich für
Kinder erinnern, mit wenigen Autos und einem einzigen, leicht
überlebensgroßen Passanten. In der linken unteren Ecke ist der
bereits erwähnte, stark verkleinerte *Bank of China Tower* aus Hong
Kong zu sehen.
- Direkt rechts daneben ragt ein Hochhaus über dem Metallgeländer
auf, das in seiner Gestaltung mit den weißen blockartigen
Auskragungen und den dazwischen liegenden dunklen
Fensterbändern stark an das *Liberty House* von F.C. De Weger
Architect & Consulting aus Rotterdam²⁰⁶ an der Okai Kwei Road in
Accra erinnert, wobei die Fensterbänder im Original umlaufende
Balkone sind.

²⁰⁴ Apagya, Philip Kwame: Accra 2050 [wie Anm. 202].

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Sai, Ishmael: Information Request: GCB Tower and Liberty House [E-Mail]. 2011.

- Zwischen diesem Gebäude und dem portraitierten Schulmädchen ist die Miniaturausgabe eines schwarzen Hochhauses wie der *Trump World Tower* von Costas Kondylis & Partners (1999-2001)²⁰⁷ in Manhattan. Rechts von der portraitierten Schülerin lugt noch ein flacherer Bau hervor, der wie die Sockelgeschosse des *Liberty Houses* in Accra wirken.
- In dem Block darüber ist ein dreigeschossiges, mindestens fünfachsiges Gebäude mit Ziegeldach einem älteren Geschäftshaus am Makola Market (Ecke Kwame Nkrumah Avenue / Market Street) nachempfunden. In Natura hat dieses Gebäude allerdings kein Ziegeldach, dafür aber ringsherum Balkone mit Balustraden. Mittlerweile ist dieses Gebäude farblich ein wenig verändert und einige Balkone sind ausgebaut worden.
- Im gleichen Block, aber rechts des Mädchens ist wieder ein weißes Hochhaus mit dunklen Fensterbändern zu sehen, das stilistisch zwischen dem Liberty House und dem *GCB-Tower* von Deweger, Gruter, Brown & Partners aus Accra,²⁰⁸ der Zentrale der Ghana Commercial Bank am Kwame Nkrumah Circle in Accra einzuordnen ist.
- Weiter links im nächsten Block steht das *National Theatre* von 1992.²⁰⁹ Die Umgebung des Theaters entspricht aber nicht der

²⁰⁷ Vgl. Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 155; Costas Kondylis. Internet: <http://www.kondylis.com/>. Zuletzt geprüft am: 13.11.2010; Trump World Tower (2001) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0004277>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010; Trump World Tower, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=trumpworldtower-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 9.11.2010.

²⁰⁸ Vgl. Sai, Ishmael: GCB Tower and Liberty House [wie Anm. 206].

²⁰⁹ Vgl. Aidoo, Richard: China-Ghana Engagement [wie Anm. 188], S. 4, 60; National Theatre [wie Anm. 188]; National Theatre Accra [wie Anm. 188]; Nationaltheater | Structurae [wie Anm. 188]; The National Theatre [wie Anm. 188].

weitläufigeren Umgebung in der Realität, wo die nördliche „Bugspitze“ des Theaters auf die großzügige Straßenecke der Independence Avenue und der Liberia Road zeigt. In Natura hat das *National Theatre* auch insgesamt drei „Bugspitzen“, deren übrige zwei in westliche und östliche Richtung ausgerichtet sind. Diese drei Körper beinhalten die Theatersäle und sind somit fächerförmig in einer Ebene angeordnet. In der Kulisse sind die drei Körper des Theaters aber übereinander gestaffelt.

- Links vom *National Theatre* stehen zwei weitere Gebäude: ein dreigeschossiges Gebäude wie der Sockel des *Liberty Houses*, und ein weißer (Treppen?-)Turm mit Pultdach und einer weiß gerasterten Fensterfront.
- In dem Block darüber sind wieder drei unterschiedliche moderne Gebäude zu sehen: ein weißes Gebäude im Querformat mit durchgehendem Fensterband in der Sockelzone und einer weiß gerasterten Fassade an den darüber liegenden Geschossen, ein mindestens zwölfgeschossiges Hochhaus im Stile des *Liberty Houses* und des *GCB-Towers*, wobei die oberen fünf Geschosse schmaler sind als die unteren und ein viergeschossiges weißes Gebäude mit angrenzendem Treppenturm.
- Zwischen dem linken und dem mittleren der drei modernen Bauten ist ein kleines eingeschossiges, sattelgedecktes Gebäude mit kleinem Turm zu erkennen, das eine kleine Kirche sein könnte.
- Hinter dem Kopf des Mädchens zeigen sich zwei kleinere weiße Häuser mit roten, ziegelgedeckten Dächern. Rechts daneben steht ein gelbes eingeschossiges Haus mit wellblechgedecktem Satteldach, blauem Gesims und breiten Fenstern, wie es aus einer etwas einfacheren Gegend Accras stammen könnte. Eine ebenfalls gelbe Mauer aus gelochten Steinen deutet eine kleine private Freifläche an.

- Der Block weiter rechts wird durch mehrere Gebäude gebildet. Links oben steht ein einzelner weißer, zweigeschossiger, flach gedeckter Bau mit acht sehr schmalen Fensterachsen. Davor und rechts daneben befindet sich ein Gebäudekomplex aus drei Teilen: Parallel zu diesem einzelnen Gebäude ist ein dreigeschossiger Flachbau zu erkennen. In den großen Fenstern sind Gardinen zu sehen. Dabei sind die unteren zwei Geschosse niedriger als das obere. Dadurch sind die unteren Fenster querrrechteckig und die oberen quadratisch geformt. Quer zu diesem Gebäudeteil schließen sich rechts drei weitere Teile an: Obwohl etwa gleich hoch wie der parallel zur Bildfläche stehende Bau, ist der vordere, vorgelagerte Teil achtgeschossig und die beiden dahinter liegenden siebengeschossig. Der vordere Teil ist nicht quaderförmig, sondern verjüngt sich mit schrägen Außenmauern auf einer quadratischen Grundfläche. Auch wenn hier die nahezu quadratischen Fenster aus den weißen Außenmauern herausgeschnitten sind, erinnert die Form des Gebäudeteils an die *Premier Towers* an der Liberia Road in Accra, die allerdings eine so genannte Vorhangfassade aus Glas haben.²¹⁰ Die dahinter liegenden Gebäudeteile sind schlichte weiße Quader, aus denen die niedrigen, breiten Fenster ebenfalls aus den Außenmauern ausgeschnitten wurden.
- Im oberen Bildbereich, der oben von einer leicht bewaldeten Anhöhe begrenzt wird, sind die Gebäude kleiner und skizzenhafter gemalt als die Gebäude im unteren Bereich: Dort ist eine Siedlung verschiedener Häuser zu erkennen. Im rechten Teil der Siedlung steht ein einzelnes helles, siebengeschossiges Hochhaus mit drei Fensterachsen, das wegen seiner Fassadengliederung und des

²¹⁰ Vgl. Premier Towers, Accra, Ghana | Emporis.com. Internet:

<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=premiertowers-accra-ghana>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2011.

rechts angefügten Gebäudetrakts ein Bau der *Nkrumah Residential Towers* (1960) von Kenneth Scott zu sein scheint.²¹¹ In diesem Fall wäre der angefügte Gebäudeteil ein Treppenturm.

- Der letzte Teil der Stadtansicht oben rechts ist relativ nah am Original der *Black Star Square* oder *Independence Square* mit dem *Presidential seating stand* ohne das *Black Star Monument* von 1961.

Nach dieser Bestandsaufnahme ist festzuhalten, dass Apagyas Bemerkung von 2001 („I am thinking of doing another imaginary city with real buildings from different cities throughout the world.“)²¹² tatsächlich nur auf ein einziges reales Gebäude aus einer anderen Stadt als Accra zutrifft: der *Bank of China Tower* in Hong Kong. Alle anderen Bauten sind so oder leicht abgewandelt in Accra zu finden: Ein reales Bauwerk ist der *Black Star Square* oder *Independence Square* mit dem *Presidential seating stand*. Das *National Theatre* ist trotz Abwandlungen eindeutig übernommen worden. Aber auch die neuere Angabe Apagyas, dass die übrige Architektur reine Illusion sei,²¹³ kann so nicht stehen bleiben. Sonst orientieren sich die übrigen Gebäude an realen Vorbildern aus Accra: zumindest von der Grundform her zum Beispiel an den *Premier Towers*, dann aber näher an das *Liberty House*, den *GCB-Tower* oder in einem Fall sehr konkret an das Geschäftshaus am *Makola Market* (Ecke Kwame Nkrumah Avenue / Market Street). Selbst die Plattform, auf dem das Mädchen zu stehen scheint, erinnert mit ihrer Brüstung an die Balkons des GCB-Towers.

²¹¹ Vgl. African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia [wie Anm. 189], S. 78–81.

²¹² Wendl, Tobias: Photography as a window to the world [wie Anm. 170], S. 48.

²¹³ Vgl. Apagya, Philip Kwame: Accra 2050 [wie Anm. 202].

Anhand der Fotografie Accra 2050 und Stadtansichten Accras können viele der gemalten Bauten auf dem Hintergrund zugeordnet werden. Andere auffällige Bauten des heutigen Accra fehlen allerdings auf dem Hintergrund: Beispielsweise aus der Kolonialzeit das Gebäude des *Ghanaian Supreme Courts* (Grundsteinlegung 1929)²¹⁴ oder die Fassade des *General Post Offices*, aus der Gründungszeit der Republik Ghana der schon erwähnte *Independence Arch* oder *Black Star Monument* von 1961,²¹⁵ die *International Trade Fair* (1964-1967) der polnischen Architekten Jacek Chyrosz und Stanislaw Rymaszewski²¹⁶ und aus der jüngeren Vergangenheit der *Kwame Nkrumah Memorial Park* von 1992²¹⁷.

Die Gestaltung der Stadtansicht Accras ist damit zwar deutlich an der Realität angelehnt, dennoch ist sie schon wegen ihrer Malweise und wegen ihrer idealisierten Darstellung fiktional.

²¹⁴ Vgl. Judicial Service of Ghana - History of the Building. Internet:

http://www.judicial.gov.gh/index.php?option=com_wrapper&Itemid=65. Zuletzt geprüft am: 18.2.2011.

²¹⁵ Vgl. Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 81.

²¹⁶ Vgl. African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia [wie Anm. 189], S. 56–65.

²¹⁷ Vgl. Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa [wie Anm. 189], S. 87–89.

Grobes Schema zur Einordnung:

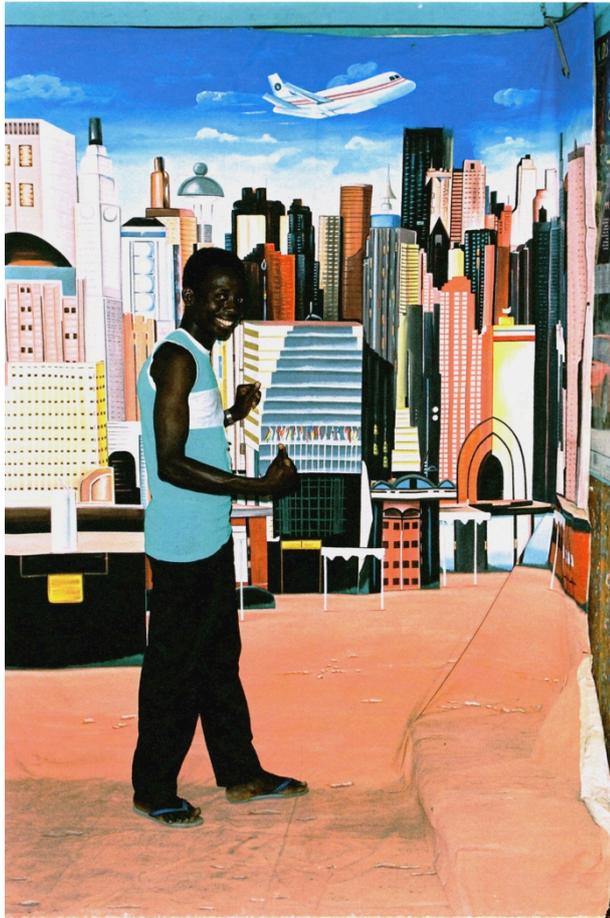
Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung	(X)	X	
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.1.1.2 Francis in Manhattan, 1996

Francis in Manhattan

1996

Farbfotografie



Philip Kwame Apagya: *Francis in Manhattan*, 1996²¹⁸

Die auf 1996 datierte Fotografie zeigt einen dunkelhäutigen Jungen (Francis) vor der Kulisse einer Stadt mit vielen Wolkenkratzern. Der Junge lächelt der Kamera im Halbprofil zu, während sich der Körper eher zum

²¹⁸ ¡Flash Afrique! - Photography from West Africa [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001] [wie Anm. 186], S. 49.

Hintergrund orientiert. Er lädt die Betrachter mit seinem Blick ein, ihm in die Stadt zu folgen, die als Stadtkulisse den gesamten Hintergrund der Fotografie ausfüllt. Die Stadtansicht ist auf eine breite Stoffbahn gemalt, die im Hintergrund mit Klebeband aufgehängt wurde und im unteren Teil der Fotografie den Boden bedeckt. Rechts ist die Kulisse an der in den Bildausschnitt ragenden rechten Studiowand befestigt, so dass dieser Teil der Kulisse stark perspektivisch verkürzt zu sehen ist, und der Stoff der Kulisse in der unteren rechten Bildecke Falten wirft. Am äußersten rechten Rand der Fotografie lässt die Kulisse noch einen Blick auf einen Streifen der darunter liegenden Studiowand frei. Es sind so gerade noch Ausschnitte zweier Poster zu erkennen: Oben eines der Band *Crosstide* und unten eines roten *Ferrari Testarossas*. Der untere Teil der rot-orangen Wand ist mit Farbkleckschen versehen.

Unter einem blauen, nur leicht bewölkten Himmel mit einem aufwärts gebogenem Passagierjet – fast wie aus einem Comic-Strip – sind eine Vielzahl an Hochhäusern sehr eng gestaffelt. Darunter sind einige Hochhäuser, die einfach nur aus einem vertikalen Quader mit gleichförmigen Fensterfronten bestehen. Im Vordergrund reihen sich einige niedrige Bauten und baldachinartige Vordächer leicht versetzt aneinander. In der linken Hälfte des Hintergrundes sind die Häuser größer gemalt als in der rechten, außerdem sind rechts die Häuser perspektivisch weiter nach hinten gesetzt, verkürzt und enger verschachtelt als links. Der untere Teil der Kulisse, der auch auf dem Boden liegt, gleicht einem sandigen, glatten Wüstenboden mit vereinzelt kleinen Steinen. Er steht im Kontrast zur dicht gedrängten und üppigen Stadtarchitektur und bildet auch den Grund der Stadt, auf dem die Pfosten der Vordächer und die Häuser errichtet sind. Der Übergang von Sandboden zur Stadt ist daher sehr direkt.

Ist der Grad der Fiktionalität der Architektur in der älteren Fotografie *Francis in Manhattan* höher als in *Accra 2050*? Die Kulisse – ebenfalls gemalt von Daniel Anum Jasper²¹⁹ – mit der Stadtansicht rückt nun in den Fokus der Aufmerksamkeit: Unter dem blauen, nur leicht bewölkten Himmel mit dem Passagierjet erinnern einige der gemalten Häuser an Stadtansichten Manhattans. Einige der Hochhäuser lassen sich aufgrund ihrer stereotypen Gestaltung nicht individuell identifizieren. Andere dagegen weisen solche Eigenheiten auf, dass sie nicht nur wegen des Bildtitels mit tatsächlichen Gebäuden in New York City zu vergleichen sind, anders als es bei Tom von Wicherts *New York - Volkswagen* (Kapitel 3.6) der Fall ist.

- Beim Vergleich einer Mehrzahl von Fotografien der Skyline Manhattans ist auf den ersten Blick nur eines von den Gebäuden eindeutig zu identifizieren: in der Mitte der Kulisse das Gebäude der Vereinten Nationen von 1947-1953 des International Committee of Architects mit Le Corbusier, Taylor, Soilleux & Overend, Gaston Brunfaut, Oscar Niemeyer, Studio Ernest Cormier, Sven Markelius, Ssu-Ch'eng Liang, Nikolai D. Bassov, Sir Howard Robertson, Julio Vilamajó, Wallace K. Harrison.²²⁰ Im Vergleich lässt sich aber zeigen, dass dieses Bauwerk nicht in seiner realen Situation abgebildet ist: In Natura befindet sich das Gebäude der UNO zwar auch am Rand der Ansiedlung, genauer: am Ufer des East Rivers, aber zu sehen ist nicht die Uferseite des Gebäudes, sondern die Fassade zur First Avenue hin. Erkennbar ist dies an den

²¹⁹ Vgl. Apagya, Philip Kwame: Telefoninterview [wie Anm. 171].

²²⁰ Vgl. Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 97; Hauptgebäude der Vereinten Nationen (1952) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0002382>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010; United Nations Secretariat Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=unitednationssecretariatbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.

Fahnenmasten, die sich auf der United Nations Plaza an der First Avenue befinden. Außerdem fallen architektonische Unterschiede auf: Das reale UNO-Gebäude hat andere Proportionen: Es ist an der Schmalseite noch schmaler, die vertikalen Lamellen am oberen Teil und die horizontale Gliederung durch die nicht verglasten Zwischengeschosse fehlen in Apagyas Kulisse. Die anderen Gebäude, die das Gebäude der UNO zum großen Teil in ihrer Höhe überragen, wie dies auch in Natura ist, sind entweder mehr oder weniger an originale New Yorker Wolkenkratzer angelehnt oder entspringen völlig der Fantasie.

- Der mittlere der drei Bauten am linken Bildrand scheint – wenn auch stilisiert – einem tatsächlichen Gebäude Manhattans nachempfunden zu sein: der Erweiterung der *Greater Whitehall* aus den Jahren 1908-1910 von Clinton & Russel (Charles William Clinton und William Hamilton Russell) des 1902-1904 von Henry J. Hardenbergh entworfenen *Whitehall Buildings* am Battery Place.²²¹
- Rechts schließt sich an die drei gestaffelten Gebäude ein weiteres an. Es erinnert mit seiner stufenweisen Verjüngung der Spitze nur noch entfernt an den Typus des *Empire State Buildings*, erbaut zwischen 1930 und 1931 von Shreve, Lamb & Harmon (Richmond Shreve, William F. Lamb und Arthur Loomis Harmon, mit William F. Lamb als Chief Designer).²²² Die angedeuteten großen Uhren an

²²¹ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 10; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 39; New York Architecture Images- WHITEHALL BUILDING. Internet: <http://www.nyc-architecture.com/LM/LM011-WHITEHALLBUILDING.htm>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010; The Whitehall Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=115142>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010; Whitehall Building Annex (1911) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037612>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010.

²²² Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 82; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105],

den Seiten des Gebäudes sind am *Metropolitan Life Insurance Tower* der Architekten Napoleon LeBrun & Sons von 1907-1909²²³ und am *Williamsburgh Savings Bank Building* der Architekten Halsey, McCormack & Helmer von 1927-1929 in Brooklyn wieder zu finden.²²⁴

- Das nun anschließende Bauwerk erinnert an das Gebäude *60 Wall Street*, dem früheren *JP Morgan Headquarter* und heutigem Sitz der Deutschen Bank in New York City. Entworfen von Kevin Roche John Dinkeloo & Associates wurde es 1989 eröffnet. Das auffällige Dach soll laut Kevin Roche John Dinkeloo & Associates an die Pavillon-Tops der 1920er Wall-Street-Gebäude erinnern.²²⁵
- Rechts dahinter ist die Spitze des *Downtown Club*, des früheren *Downtown Athletic Club Building* zu sehen. Dieses Art-Deco-

Abb. 79; Empire State Building (1931) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000022>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010; Empire State Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&id=empirestatebuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010; New York Architecture Images- Empire State Building. Internet: <http://www.nyc-architecture.com/MID/MID073.htm>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010.

²²³ Vgl. Dupré, Judith: Skyscrapers [wie Anm. 203], S. 26–27; Metropolitan Life Insurance Tower (1909) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000242>. Zuletzt geprüft am: 26.1.2011; Metropolitan Life Tower, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=metropolitanlifeinsurancecompanytower-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 26.1.2011.

²²⁴ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 246; Dupré, Judith: Skyscrapers [wie Anm. 203], S. 38–39.

²²⁵ Vgl. J. P. Morgan Headquarters | Kevin Roche John Dinkeloo and Associates LLC – Architects. Internet: <http://www.krjda.com/project/J-P-Morgan-Headquarters/?cat=5>. Zuletzt geprüft am: 3.11.2010; 60 Wall Street – J. P. Morgan Bank Headquarters « Wired New York. Internet: <http://wirednewyork.com/skyscrapers/60-wall-street/>. Zuletzt geprüft am: 27.10.2010; 60 Wall Street, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=60wallstreet-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 27.10.2010.

4.1.1.2 Philip Kwame Apagya:

123

Francis in Manhattan, 1996

Gebäude des Architekturbüros Starrett & Van Vleck (Goldwin Starrett) von 1926 wurde 1930 fertig gestellt. Es handelt sich ursprünglich um das Clubhaus eines Sportclubs mit Swimming-Pool, Tennis-Hallen und Minigolf-Platz. Dafür ist ein 38-stöckiges Hochhaus recht ungewöhnlich.²²⁶ Während die Nordseite des verlinkerten Gebäudes in einer vertikalen Ebene verbleibt, verjüngt es sich nach oben hin in immer kürzeren Abständen, wodurch die übrigen Seiten immer weiter zurück gesetzt sind. Der breite Schornstein in Apagyas Kulisse ist jedoch nicht am originalen Gebäude zu finden.

- Über dem Kopf von Francis, dem jungen Protagonisten der Fotografie, ist ein Turm zu sehen, dessen Gestaltung an die *Space Needle* in Seattle, WA von 1961 des Ingenieurs John Minasian²²⁷ erinnert. Ähnlich dieser handelt es sich hier um eine vertikale Kragarmkonstruktion, einen schlanken Turm, getragen von dünnen weißen Stelzen, die das in sie eingefügte, geschlossene Gebäudeteil überragen. Die Stelzen tragen eine breitere, flache und runde Schale, die von einer großen Kuppel mit einer bekrönenden Kugel gedeckt ist.

²²⁶ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 10; The Downtown Club (1930) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037497>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010; The Downtown Club, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=streetdowntownclub-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 3.11.2010.

²²⁷ Vgl. Heine, Erwin/Leonhardt, Fritz: Türme aller Zeiten - aller Kulturen. 1. Aufl. Stuttgart 1988. S. 252–253; Space Needle (1961) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000285>. Zuletzt geprüft am: 8.12.2010; Space Needle, Seattle, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=spaceneedle-seattle-wa-usa>. Zuletzt geprüft am: 8.12.2010.

- Weiter rechts ist ein schwarzes Gebäude zu sehen, das von seiner Architektur an das *New Yorker Hotel* von 1930 des Büros Sugarman & Berger (Henry M. Sugarman) erinnert.²²⁸ Wie das *New Yorker Hotel* verjüngt sich das schwarze Gebäude verschachtelt nach oben, ist aber schlanker und höher.
- Ein weiteres Gebäude ist dagegen recht eindeutig zuzuordnen: Nicht nur durch die Farbigkeit, die hier in der Kulisse zwar etwas ausgeprägter ist, sondern auch durch die gekrümmte Fassade ist hier das *Lipstick Building* oder *53rd at Third* von Johnson/Burgee Architects (John Burgee und Philip Johnson) von 1986 wieder zu erkennen.²²⁹ Nur auf die Verjüngung durch die nach oben kleiner werdenden elliptischen Segmente wurde verzichtet, bzw. sie ist nicht zu erkennen.
- Was sich nun in dem rechten Bilddrittel an Gebäuden tummelt, ist nicht ganz einfach auseinander zu halten und zu identifizieren, da viele Gebäude eng ineinander verschachtelt sind.

Dies sind die Gebäude, die zumindest Ähnlichkeiten zu solchen aufweisen, die in Manhattan zu finden sind. Mindestens eines steht aber für eine rein fantastische Architektur: das erste Gebäude rechts vom *Lipstick Building* und des UN-Headquarters. Über einem runden Grundriss erhebt es sich weit nach oben, die graue Fassade weist starke Kanneluren auf, in denen

²²⁸ Vgl. Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 71; New Yorker Hotel (1930) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037553>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010; New Yorker Hotel, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=newyorkerhotel-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010.

²²⁹ Vgl. Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 136; Dupré, Judith: Skyscrapers [wie Anm. 203], S. 92–93; 53rd at Third (1986) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?ID=s0000252>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010; 53rd at Third, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?lng=3&nav=building&id=114943>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010.

längliche Gondeln von Außenaufzügen scheinbar auf und ab gleiten. Erst im oberen Bereich verjüngt sich das Gebäude ein wenig, mündet in einen breiten blauen Ring, auf dem ein fantasievoller weißer Aufsatz ähnlich einer überdimensionalen Christbaum-Spitze angebracht ist. Die übrigen Gebäude sind im Vergleich entweder typisch für Wolkenkratzer der Moderne ohne ausgeprägte Ornamentik oder Farbigkeit oder aber eine westafrikanische Interpretation der Moderne und Postmoderne. Dieser Vergleich drängt sich bei der Betrachtung von Bauten in Ghana²³⁰, in der Elfenbeinküste²³¹ oder Senegals²³² auf. Die Gebäude auf Apagyas Hintergrund sind zum Teil nicht ganz auseinander zu halten und zu identifizieren, da sie sich teilweise verdecken.

Die abgebildeten Wolkenkratzer haben also mit der tatsächlichen Skyline nicht mehr viel gemein. Wendl und Prussat verweisen hier darauf, dass die „Farbgebung, Variation von Haus- und Fensterformen, Flächenverteilung und Tiefenstaffelung [...] eher den visuellen Fluß eines Textilmusters [evozieren]“²³³. Allerdings ist der Hintergrund nicht konkret mit Textilmustern vergleichbar, deren Rhythmisierung technisch bedingt auf Wiederholung basiert. Der „visuelle Fluß“, den Wendl und Prussat erwähnen, resultiert in Apagyas Hintergrund eher auf dem Ansatz einer Gleichmäßigkeit ohne Wiederholung, die sich von der originalen Skyline unterscheidet.

²³⁰ National Library und University of Ghana in Accra, Wesley Girls High School und Mfantsipim School in Cape Coast und Gebäude der Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Knust Kumasi, Vgl. *African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia* [wie Anm. 189], S. 54, 70–73, 86–105, 106–123.

²³¹ Cité Administrative, Alpha 2000, Immeuble Postel 2001 und Hôtel Ivoire in Abidjan, Vgl. Ebd., S. 314–315, 318–319, 324–325, 344–349.

²³² Centre d'affaires, Hôtel Independence, Immeuble Kebe und Immeuble Dial Diop in Dakar und Université Gaston Berger UGB in St Louis, Vgl. Ebd., S. 188–191, 230–235, 244–245, 246–249, 266–267.

²³³ Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: *Observers are Worried* [wie Anm. 132], S. 35.

Zu guter Letzt noch eine Bemerkung zu zwei Bauwerken, die nicht zu sehen sind: die prägnanten Zwillingstürme des World Trade Centers – *One and Two World Trade Center*, die nach den Flugzeug-Kollisionen des 11. Septembers 2001 zusammenbrachen.²³⁴ Sie sind weder als Abbildung noch als Vorbild für Gebäude auf der Kulisse verwendet worden, obwohl sie bis dato – also auch bei der Entstehung der Kulisse – einer der wichtigsten Blickfänge der New Yorker Skyline waren.

²³⁴ Vgl. Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 130; Structurae [de]: World Trade Center (New York). Internet: <http://de.structurae.de/projects/data/index.cfm?id=p0000062>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010; WTC History || About the WTC || World Trade Center ||. Internet: <http://www.wtc.com/about/wtc-history>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		(X)	X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.1.2 David LaChapelle

David LaChapelle ist einer der erfolgreichsten Mode- und Portraitfotografen der USA und bekannt für seine opulenten Fotos. Dabei beschränkt sich seine Arbeit nicht auf die Mode- und Portraitfotografie. Er ist auch im weiten Feld der künstlerischen Inszenierten Fotografie zu Hause. Geboren ist er 1963 in Farmington, Connecticut.²³⁵

David LaChapelle hat jahrelang selbst ein Versteckspiel um sein Geburtsjahr und seinen Geburtsort gemacht. Es schwirren durch die Medien Jahreszahlen von 1964²³⁶, 1968²³⁷ und früher sogar auf seiner eigenen Website 1969²³⁸. Selbst 2011 steht in der Online-Ankündigung des DISTANZ-Verlags des Ausstellungskatalogs *David LaChapelle: Earth Laughs in Flowers* der kestnergesellschaft, Hannover: „geboren 1964 in Fairfield, Conn.“²³⁹, obwohl im Katalog selbst „1963 in Farmington,

²³⁵ David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011. S. 72; David LaChapelle - Fred Torres Collaborations [Bio]. Internet: <http://www.fredtorres.com/artists/david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.

²³⁶ Vgl. DAVID LACHAPELLE (B. 1964) | Naomi Campbell: *Have You Seen Me?*, New York, 1994 | Photographs Auction | Photographs, nude | Christie's. Internet: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5054045. Zuletzt geprüft am: 2.2.2014.

²³⁷ Vgl. David LACHAPELLE Kunst - Auktion Informationen - Auktionsergebnisse - Biographie, Preise, Katalogen und Abbildungen von artprice.com. Internet: <http://web.artprice.com/artistdetails.aspx?idarti=MjA1OTc1NjE5MjA2MDAyLQ==>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.

²³⁸ Vgl. D A V I D * L A C H A P E L L E [Stand: 30. Mai 2006]. Internet: <http://web.archive.org/web/20060530002433/http://www.davidlachapelle.com/bio.shtml>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011; KUNSTFORUM international - Künstlerlexikon: David LaChapelle. Internet: <http://www.kunstforum.de/kuenstler.asp?pid=6647>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.

²³⁹ DISTANZ Verlag: David LaChapelle. Internet: http://www.distanz.de/index.php?id=56&tt_products%5BbackPID%5D=27&tt_products%5Bproduct%5D=36&cHash=8259fbb099f012fb639dde15b786c0fb. Zuletzt geprüft am: 2.2.2014.

Connecticut“²⁴⁰ erwähnt wird. Auf der Website des Palazzo delle Esposizioni in Rom ist im Ausstellungsarchiv zu der 1999er Ausstellung dort von „Farmington, North Carolina, 1963“²⁴¹ die Rede. Die Verwirrung ist ihm wohl gut gelungen.

Mit sechzehn Jahren geht LaChapelle nach New York City, wo er als Hilfskellner im Studio 54 gearbeitet haben soll.²⁴² Nachdem er am *Visual Arts Program* der *University of North Carolina School of the Arts* teilgenommen hat, kehrte er nach New York City zurück und studierte dort an der *Art Students League of New York* und der *School of Visual Arts*, New York, NY. Noch während dieses Studiums fiel er Andy Warhol auf, der ihn dann in den 1980er Jahren für sein *Interview Magazine* arbeiten ließ. Nach dem Tod Warhols 1987 begann er, intensiver an seinem Stil zu arbeiten und bekam immer mehr Aufträge für gesellschaftliche Ereignisse und schließlich auch für Magazine und Werbung.²⁴³ Um seine Bildideen verwirklichen zu können, hat er sich mittlerweile ein großes Team aufgebaut. All das Handwerkliche – selbst die Objektivwechsel der Kameras – überlässt er seinem Team. Die Anweisungen gibt er selbst, wie er auch noch selbst durch den Sucher der Kamera blickt und auf den Auslöser drückt.²⁴⁴ Sehr schnell spricht sich sein Stil herum und zahllose Berühmtheiten lassen sich mittlerweile von ihm fotografieren. Er erweitert seine Arbeit und gestaltet nun neben seinen Fotografien Bühnenbilder, dreht Musik-Videos und Dokumentarfilme.²⁴⁵

²⁴⁰ David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011] [wie Anm. 235], S. 72.

²⁴¹ David LaChapelle. *Exhibition 1999 - Palazzo delle Esposizioni*. Internet: <http://www.palazzo.esposizioni.it/categorie/categoria-294>. Zuletzt geprüft am: 2.2.2014.

²⁴² Vgl. Sigismund, B.J.: *Shooting Star*. In: *New York Magazine* 29/44 (1996). S. 56–58; hier: S. 56.

²⁴³ Vgl. David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011] [wie Anm. 235], S. 72; Sigismund, B.J.: *Shooting Star* [wie Anm. 242], S. 58.

²⁴⁴ Vgl. Sinning, Hilka: *Zucker Fürs Auge: Die Verrückte Welt des David LaChapelle* [Film]. 2006.

²⁴⁵ Vgl. *About - David LaChapelle*. Internet: <http://www.davidlachapelle.com/about/>. Zuletzt geprüft am: 19.6.2011; *LaChapelle Studio - About*. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/about/>. Zuletzt

Neben vielen anderen Preisen war er 1995 *Best New Photographer of the Year* des französischen *Magazine PHOTO* und des *American Photo Magazine*, gewann 1997 den *Art Directors Award* für das beste Buch-Design für *LaChapelle Land* und 1998 den *Alfred Eisenstandt Award* für „the most interesting photographic style“.²⁴⁶

Nach und nach wird LaChapelle auch als künstlerischer oder musealer Fotograf wahrgenommen, obwohl er mit Auftragsarbeiten für Magazine oder als Werbe- und Modefotograf im Geschäft bleibt. Einzel- und Gruppenausstellungen in internationalen Museen, Ausstellungshallen und Galerien²⁴⁷ stehen großen Kampagnen zum Beispiel von Maybach und

geprüft am: 19.6.2011; LaChapelle Studio - Film. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/film/>.
Zuletzt geprüft am: 21.6.2011; LaChapelle Studio - Projects. Internet:
<http://www.lachapellestudio.com/projects/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011; LaChapelle Studio -
Projects - Stage - Elton John: The Red Piano. Internet:
<http://www.lachapellestudio.com/projects/stage/elton-john-the-red-piano/>. Zuletzt geprüft am:
21.6.2011; LaChapelle, David: Rize [Film]. 2005.

²⁴⁶ Vgl. LaChapelle Studio - About [wie Anm. 245]; David LaChapelle - Fred Torres Collaborations [Bio] [wie Anm. 235]; David LaChapelle - Fred Torres Collaborations [Info]. Internet:
<http://www.fredtorres.com/artists/david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.

²⁴⁷ Vgl. LaChapelle, David/Mercurio, Gianni: DAVID LACHAPELLE - DOPO IL DILUVIO / AFTER THE DELUGE [Ausstellungskatalog, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2015]. Roma 2015; David LaChapelle: Earth Laughs in Flowers [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011] [wie Anm. 235]; About - David LaChapelle [wie Anm. 245]; David LaChapelle. Dopo il Diluvio - Palazzo delle Esposizioni. Internet: <http://www.palazzoesposizione.it/categorie/la-mostra-david-lachapelle-dopo-il-diluvio>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; DAVID LACHAPELLE: POSTMODERN POP PHOTOGRAPHY - Tel Aviv Museum of Art. Internet: <http://www.tamuseum.com/about-the-exhibition/david-lachapelle-postmodern-pop-photography>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011; Herzliya Museum - February 2011. Internet: <http://www.herzliyamuseum.co.il/english/february-2011-show>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011; Palazzo delle Esposizioni. Internet:
<http://www.palazzoesposizione.it/MediaCenter/FE/CategoriaMedia.aspx?idc=294&explicit=SI>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011; Pervasive Influence: The Mechanical Bride John Armstrong & Paul Collins, Dana Claxton, Kota Ezawa, Jacqueline Hassink, David LaChapelle, Ryan McGinley, Josephine Meckseper, Matt Siber, Alec Soth, Britta Thie | MOCCA | Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto. Internet: <http://www.mocca.ca/exhibition/pervasive-influence-the-mechanical-bride-john-armstrong-paul-collins-dana-claxton-kota-ezawa-jacqueline-hassink-david-lachapelle-ryan-mcginley-josephine-meckseper-matt-siber-alec-soth-brit/>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.

Lavazza²⁴⁸ oder Editorials für Magazine gegenüber wie Italian Vogue, Playboy und Rolling Stone.²⁴⁹

Seinen Arbeitsschwerpunkt verlegt LaChapelle mehr und mehr nach Los Angeles. Dort kann er besonders die Filmstudios, deren Umfeld und die im Vergleich zu New York besseren klimatischen Bedingungen nutzen.²⁵⁰ Dann zieht es ihn – zumindest was seinem Wohnsitz angeht – nach Hawaii. Seit etwa 2010 widmet er sich vermehrt künstlerischen Themen. Ein Beispiel dafür ist die 2011 in der kestnergesellschaft in Hannover erstmalig ausgestellten Serie *Earth Laughs in Flowers*.²⁵¹ 2013 entstand die Serie *Land Scape*²⁵², die im Kapitel 4.2.4.1 vorgestellt wird. Dabei arbeitet er auch weiterhin kommerziell.

LaChapelles Fotografien zeichnen sich vor allem durch ihre Opulenz aus.²⁵³ Seine Bildwelten sind nicht einfach und klar zu beschreiben, weil sie sich schon einer einfachen und klaren Bildsprache verweigern. Es ist wie ein Markenzeichen für LaChapelles Werk, dass er eigentlich nie dezente Szenerien verwendet. Die Fülle von Requisiten und deren Arrangements, die in LaChapelles Fotografien zu sehen sind, die meist starke Farbigkeit und die ausgeprägte Beleuchtung selbst bei Außenaufnahmen prägen

²⁴⁸ Vgl. LaChapelle Studio - Projects [wie Anm. 245]; CXA. Internet:

http://www.cxainc.com/#p=Artists/David_LaChapelle/Advertising/Overview. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.

²⁴⁹ Vgl. LaChapelle Studio - Editorial. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/editorial/>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.

²⁵⁰ Vgl. Sinning, Hilka: Zucker Fürs Auge: Die Verrückte Welt des David LaChapelle [wie Anm. 244].

²⁵¹ Vgl. David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011] [wie Anm. 235].

²⁵² Vgl. David LaChapelle: *Land Scape*. New York 2013.

²⁵³ Vgl. Görner, Veit: Inszenierte Opulenz. In: David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover, 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011. S. VI–VIII; Schrader, Kristin: Blumen. In: David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover, 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011. S. XII–XVI; hier: S. XIII.

seine Bilder. Er treibt die inszenierte Fotografie damit auf die Spitze. Portraits entstehen bei ihm in der Regel nicht in der klinischen Reinheit eines *White Cube*. Nicht Reduktion auf das Wesentliche, sondern Überfrachtung scheint ein Grundprinzip LaChapelles Arbeit zu sein. Eine Ausnahme bildet dabei die *Awakened*-Series von 2007.²⁵⁴ Seinen Szenerien – gestaltet und umgesetzt von seinem Team nach seinen Vorstellungen – sind die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten anzusehen. Ein „Less is more“ ist hier nicht zu finden. Diese aufwändigen Gestaltungen sind die Grundvoraussetzung für Bildorganisationen und Bildkompositionen, bei denen die abzubildenden Personen in die jeweiligen Szenerien einbezogen werden. Diese sind kein Hintergrund mehr für die Menschen, sondern die Personen werden zum Teil der Gesamtszenerien, die schließlich die Fotografien ausmachen.²⁵⁵ Diese Unterordnung der Personen für ein Gesamtbild spiegelt sich in seiner Arbeitsweise wider. Er scheint dabei keine Rücksicht auf die Portraitierten zu nehmen, um dann aber im Gesamtbild die Persönlichkeit intensiver zeigen zu können.²⁵⁶ Kristin Schrader beschreibt in ihrem Katalogtext zur 2011er Ausstellung in der kestnergesellschaft die Bildwelten LaChapelles als „manchmal überfordernd“, „exzessiv“ und mehrdeutig, er verarbeitet darin „Obsessionen und Zwänge der Gegenwart“.²⁵⁷ Der Aufwand beschränkt sich nicht auf die Szenerien und die Bildorganisationen, sondern wird auch bei der eigentlichen fotografischen Technik fortgeführt. Es gibt Indizien, die zum Beispiel für lange Belichtungszeiten, für Retusche und Mehrfachbelichtung sprechen: Die besonders makellos wirkende Haut der abgebildeten Personen mit minimalen Unschärfen und die Lichtspuren wie

²⁵⁴ Vgl. *Awakened* - 2007 - David LaChapelle. Internet:

<http://www.davidlachapelle.com/series/awakened/>. Zuletzt geprüft am: 24.10.2011.

²⁵⁵ Vgl. Schrader, Kristin: *Blumen* [wie Anm. 253], S. XIII.

²⁵⁶ Vgl. die Schilderung eine Foto-Shootings mit dem Schauspieler Daniel Day Lewis in: Sigismund, B.J.: *Shooting Star* [wie Anm. 242], S. 58; LaChapelle Studio - Portraits - Daniel Day Lewis. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/portraits/daniel-day-lewis/?ci=40>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.

²⁵⁷ Schrader, Kristin: *Blumen* [wie Anm. 253].

bei dem Lady-Gaga-Portrait *Electric*²⁵⁸ zum Beispiel deuten auf längere Belichtungszeit und Retusche hin. Mehrfachbelichtungen sind zum Beispiel im großen Abzug bei *Risk*²⁵⁹ aus der Serie *Earth Laughs in Flowers* zu erkennen, wo das Spinnennetz links oben vermutlich nicht zusammen mit den Blumen aufgenommen wurde.

Ein weiteres Beispiel für den großen Aufwand, den LaChapelle betreibt, ist *Self Portrait as a House* von 2013²⁶⁰. Diese Fotografie zeigt ein aufgeschnittenes Haus in Originalgröße in einer großen Halle. Der Blick in die Zimmer ist wie bei einem Puppenhaus, und in jedem Zimmer ist eine Szenerie zu sehen, die an einzelne Fotografien LaChapelles erinnern. In dem Band *Land Scape*²⁶¹ sind die Fotografien mit Bilddokumentationen über die Entstehung des Sets ergänzt, und so ist hier der tatsächliche Aufbau des Hauses in einer großen Halle dokumentiert. Wie in einem billigen Puppenhaus sind hier Teile der Einrichtung als Abbildung auf die Rückwände aufgetragen, andere sind auch im Hintergrund tatsächlich aufgebaut worden. Es ist nicht ersichtlich, ob es sich bei *Self Portrait as a House* um eine Montage oder tatsächlich um eine Einzelaufnahme handelt.

Die aufwändige Arbeitsweise mit einem großen Team ähnelt der von Filmproduktionen wie auch bei Tom von Wichert in den 1950er Jahren. Dies lässt vermuten, dass sich auch bei David LaChapelle analog zur Filmarchitektur Werke mit ‚Fotografiearchitektur‘ entdecken lassen. In dieser Arbeit werden Beispiele behandelt, die dies bestätigen könnten:

²⁵⁸ Lady Gaga - 2009 - David LaChapelle. Internet: <http://www.davidlachapelle.com/series/lady-gaga/>.
Zuletzt geprüft am: 19.6.2011.

²⁵⁹ David LaChapelle: *Earth Laughs in Flowers* [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover 2011] [wie Anm. 235], Abb. 5.

²⁶⁰ David LaChapelle: *Land Scape* [wie Anm. 252].

²⁶¹ Ebd.

zunächst ein Beispiel aus der *Disaster*²⁶²-, *Destructions*²⁶³- bzw. *House At The End Of The World*²⁶⁴-Serie – einer Mode-Fotografie-Strecke für die Oktober-Ausgabe der italienischen Vogue²⁶⁵ – und drei Portraits des internationalen Pop-Stars Lady Gaga, die zu zwei verschiedenen Anlässen entstanden sind. In dem Kapitel über Modellbau (4.2) kommen zwei Beispiele aus der neueren Serie *Land Scape* von 2013²⁶⁶ mit Fotografien von Objektinstallationen dazu, die an die Arbeiten Bodys Isek Kingelez' erinnern.

²⁶² LaChapelle Studio - Editorial - Italian Vogue. Internet:

http://www.lachapellestudio.com/editorial/italian-vogue_5/?ci=9. Zuletzt geprüft am: 13.8.2009.

²⁶³ Destructions - 2005 - David LaChapelle. Internet:

<http://www.davidlachapelle.com/series/destructions>. Zuletzt geprüft am: 2.11.2012.

²⁶⁴ LaChapelle Studio - Series - THE HOUSE AT THE END OF THE WORLD. Internet:

<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>. Zuletzt geprüft am:

24.3.2014; The House At The End Of The World - 2005 - David LaChapelle. Internet:

<http://www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/>. Zuletzt geprüft am:

24.3.2014.

²⁶⁵ Vgl. LaChapelle, David: Shoes Portfolio. In: Vogue Italia Hrsg. v. Franca Sozzani. /662 ottobre 2005 (2005).

²⁶⁶ David LaChapelle: Land Scape [wie Anm. 252].

**4.1.2.1 The House At The End Of The World,
World is Gone, 2005**



The House At The End Of The World:

World is Gone

2005

Farbfotografie

Die Serie *The House At The End Of The World*, auch unter den früheren Titeln *Disaster-Series* oder *Destructions* bekannt, ist eine Fotoserie, die als Shoes-Portfolio der Oktoberausgabe der italienischen Vogue 2005 entsteht.²⁶⁷ Allen Bildern gemeinsam ist die Aufnahmesituation unter freiem Himmel und strahlendem Sonnenschein in aufwändigen Kulissen von Bungalow-Vierteln, wie sie typisch für wohlhabendere amerikanische Vorstädte sind. Die Szenerie bietet aber ein Bild der Zerstörung wie nach einer Katastrophe. In diesen Kulissen präsentieren sich ein bis zwei weibliche Models in außergewöhnlicher Mode, was im krassen Gegensatz zur Szenerie steht. Bemerkenswert und doch typisch für LaChapelle ist die Tatsache, dass es in dieser Serie nicht um Mode im Allgemeinen, sondern um Schuhe im Besonderen geht, die nur einen Bruchteil der gesamten Bildwelten ausmachen. Die Kulisse in *World is Gone* besteht aus einem hellen Bungalow im Hintergrund, einem Flugzeugtriebwerk, einem Auto, vertrockneten Sträuchern und unzähligen Überresten von Gebäuden und Hausrat. Der Bungalow ist ein mehrgliedriger nach hinten gestaffelter Holzbau mit weißen Sprossenfenstern und grünen Fensterläden. Das relativ flache Walmdach ist nur noch in Teilen vorhanden. Das

²⁶⁷ Vgl. LaChapelle, David: Shoes Portfolio [wie Anm. 265]; David LaChapelle - Photographer - Page 10 - the Fashion Spot. Internet: <http://forums.thefashionspot.com/f71/david-lachapelle-photographer-7726-10.html>. Zuletzt geprüft am: 27.2.2015; Destructions - 2005 - David LaChapelle [wie Anm. 263]; LaChapelle Studio - Editorial - Italian Vogue [wie Anm. 262]; LaChapelle Studio - Series - THE HOUSE AT THE END OF THE WORLD [wie Anm. 264]; bertberlin/noirfacade: Shoes portfolio | Heather Marks & Anja Rubik by David LaChapelle for Vogue Italia October 2005. In: NOIR FAÇADE - The place for fashion editorials. 2010. Internet: <http://noirfacade.livejournal.com/545613.html>. Zuletzt geprüft am: 27.2.2015; The House At The End Of The World - 2005 - David LaChapelle [wie Anm. 264].

Flugzeugtriebwerk lässt an eine Situation kurz nach einem Flugzeugabsturz denken. Die Aufnahmen sind aus Juni 2005, wurden aber kurz nach dem verheerenden Hurrikan Katrina veröffentlicht, was zu Irritationen geführt hat.²⁶⁸

Da in dem Bild die Zerstörungen frisch erscheinen und keine Spuren von Aufräumarbeiten zu entdecken sind, ist davon auszugehen, dass die Fotografie nicht in einem tatsächlichen Katastrophengebiet entstanden ist. Es handelt sich also komplett um eine Inszenierung, was bei LaChapelle nicht verwundert. Für die Untersuchung von ‚Fotografiearchitektur‘ stellt sich die Frage nach der Entstehung und Gestaltung der Kulisse. Bei allem Aufwand, der bei Produktionen LaChapelles betrieben wird, darf nicht vergessen werden, dass er auch in Filmstudios arbeitet. Das heißt zunächst einmal nur, dass die Bedingungen in Filmstudios für LaChapelles Arbeitsweise Vorteile bringen, da die Fülle an Requisiten und die Werkstätten viele Möglichkeiten bieten. In Filmstudios können demnach auch eigene Gestaltungen für die Fotografie entstehen. In diesem Fall handelt es sich jedoch um die Filmkulissen des Flugzeugabsturzes im Film *War of the Worlds*²⁶⁹ in den Universal Studios in Los Angeles, die unverändert benutzt wurden und die auch heute noch dort für die Besucher zu sehen sind.²⁷⁰ Hier sind alle Bilder der Serie entstanden. Damit ist klar, dass die architektonische Gestaltung der Kulisse nicht für die Fotoserie LaChapelles ist. Hier handelt es sich um die unveränderte Übernahme einer existierenden architektonischen Gestaltung und eindeutig nicht um ‚Fotografiearchitektur‘.

²⁶⁸ Vgl. Elbies, Jeffrey: Weird World. In: American Photo /July/August 2006 (2006). S. 32–38; hier: S. 32.

²⁶⁹ Spielberg, Steven: War of the Worlds [Film]. 2005.

²⁷⁰ Vgl. Studio Tour | Universal Studios Hollywood. Internet:

<http://www.universalstudioshollywood.com/attractions/studio-tour/>. Zuletzt geprüft am: 27.2.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage		X	
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.1.2.2 Gaga Book

David LaChapelle und Lady Gaga sind zwei Persönlichkeiten der amerikanischen Pop-Kultur. Beide sind von Andy Warhol beeinflusst, der eine – David LaChapelle – direkt, die andere – Lady Gaga – altersbedingt indirekt. In vielen Dingen eifern sie ihrem Vorbild Warhol nach, in einigen Bereichen wollen sie eigenständiger sein. Bei ihrer Arbeitsweise ähneln sie sich eher gegenseitig als Warhol: Beide arbeiten mit einem großen Stab von Spezialisten zusammen, sie sind die künstlerischen Leiter jeweils einer großen Produktionsfirma: *LaChapelle Studio* und *Haus of Gaga*. Das Serielle, das Warhols Arbeit auszeichnet, haben beide aber nicht auf Warhols Art und Weise übernommen.

Anders als bei den Fotografien Apagyas sind bei den Portraits Lady Gagas die Szenerien nur für diese Portraits – also nur für Lady Gaga und für niemand anderen – entstanden. Daher soll an dieser Stelle auch kurz die Portraitierte vorgestellt werden. Als Stefani Joanne Angelina Germanotta 1986 in New York City geboren, ist Lady Gaga zur Zeit der Aufnahmen mit Mitte zwanzig ein so genannter Superstar in der internationalen Popmusik und gilt als Stil-Ikone in der Modewelt. Lady Gaga stellt sich als geplante oder zumindest inszenierte Figur dar. In Biografien werden unterschiedliche Entwicklungen und Persönlichkeitsbilder transportiert, je nachdem, wie unabhängig diese Biografien von der Inszenierung sind. Einigkeit besteht weitestgehend in harten Fakten: Sie wuchs in nicht gerade ärmlichen Verhältnissen in Manhattan an der Upper West Side auf, schrieb ihre ersten Songs im Teenager-Alter und ging im privaten katholischen *Convent of the Sacred Heart* zur Schule. Von 2004-2005 besuchte sie – obwohl zu Beginn erst 17 Jahre alt – die renommierte *Tisch School of the Arts* der New York University. 2006 begann sie, unter ihrem bürgerlichen Namen aufzutreten. Der Künstlernamen Lady Gaga rührt her von dem Queen-Hit *Radio Gaga*. Zunächst schrieb sie noch Lieder für andere Popgrößen wie

die Pussycat Dolls, bis ihr dann 2008 mit ihrem Album *The Fame* der internationale Durchbruch gelang.²⁷¹

Bei ihrer Entwicklung jenseits der Fakten unterscheiden sich die Biografien allerdings: Während die unkritischeren Biografien das Bild einer schon in der Jugendzeit außergewöhnlichen Stefani Germanotta nachzeichnen,²⁷² so wird sie in distanzierteren Publikationen als nicht besonders ausgefallene Tochter wohlhabender und sie fördernde Eltern beschrieben.²⁷³ Insgesamt entsteht der Eindruck einer gut situierten jungen Frau, die mit Förderung und sehr selbstbewusster Eigeninitiative ein gut funktionierendes Eigenmarketing auf die Beine gestellt hat, welches sie nun mit einem effizienten Team – dem *Haus of Gaga* – weiterführt. Dabei gehören gezielte Provokationen und exzentrische Auftritte dazu.

Das *Haus of Gaga* ist das Kreativnetzwerk Lady Gagas seit 2008.²⁷⁴ Tobias Rapp fasst 2011 in einem Artikel des Magazins *Der Spiegel* dieses Netzwerk folgendermaßen zusammen:

„Das Kunstprojekt Lady Gaga entsteht im sogenannten Haus of Gaga. Es heißt tatsächlich ‚Haus‘, sie sagt, dass sie vom Bauhaus inspiriert sei und auch von Andy Warhols Factory.

²⁷¹ Vgl. Fuchs-Gamböck, Michael/Schatz, Thorsten: *Lady Gaga*. Köln 2010. Kap. 1–6; Callahan, Maureen: *Lady Gaga: Die Biografie*. Übers. v. Irene Eisenhut. München 2010. Kap. 1–2; Phoenix, Helia: *Lady Gaga: Just Dance: The Biography*. London 2010. Kap. 1–10; *Lady Gaga - Biografie - Biographie, Bio, Vita, Biografie*. Internet: <http://www.lady-gaga.de/biografie/>. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011; *Lady Gaga - Gagapedia*. Internet: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Lady_Gaga. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011; *Lady Gaga : Biography*. Internet: <http://www.ladygaga.com/bio/default.aspx>. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011.

²⁷² Vgl. Fuchs-Gamböck, Michael/Schatz, Thorsten: *Lady Gaga* [wie Anm. 271], Kap. 1.

²⁷³ Vgl. Callahan, Maureen: *Lady Gaga* [wie Anm. 271], S. 30; Phoenix, Helia: *Lady Gaga* [wie Anm. 271], Kap. 2.

²⁷⁴ Vgl. *Haus of Gaga - Gagapedia*. Internet: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Haus_of_Gaga. Zuletzt geprüft am: 14.6.2011.

Aber das Haus of Gaga ist kein Haus, sondern eine Idee, die aus einem Dutzend junger Leute besteht. Sie sitzen überall auf der Welt, je nachdem, was es gerade zu tun gibt, kommunizieren über das Netz, schicken sich Dateien zu, arbeiten sich durch die Archive des Pop, des Films und der Mode und machen aus ihren Neuentdeckungen ständig neuen Pop, neuen Film, neue Mode. Mittzwanziger, die die Welt für sich entdecken und sie gleichzeitig erobern. Ein Think-Tank der Popintelligenz. RedOne, einer ihrer Musikproduzenten, kommt aus Marokko und hat über Schweden nach Los Angeles gefunden. Der andere, Fernando Garibay, ist Mexikaner. Der dritte, Paul Blair, kommt aus Chicago.²⁷⁵

Es ist nur eine Frage der Zeit, bis David LaChapelle und Lady Gaga zusammenarbeiten. 2009 kommt es zu mehreren Fotoaufnahmen, darunter Aufnahmen für das *Rolling Stone Magazine*.²⁷⁶

Für die *Limited Super Deluxe Edition* des Albums *The Fame Monster* von 2009²⁷⁷ entsteht das *Gaga Book* als eine umfangreiche Beilage. Das *Gaga Book* selbst ist laut Lady Gaga eine Reminiszenz an die Fanzines der Punk-Ära:

„Well, the inspiration behind that was fanzines from the punk era in New York. [...] Again this was a label conversation, where I said, ‚I don’t want this to be an industry overview of my life. I want to be able to give a real look at what I’ve been through to

²⁷⁵ Rapp, Tobias: Gefällt mir. In: Der Spiegel, Nr. 20 /20/2011 (2011). S. 129–133; hier: S. 133.

²⁷⁶ Vgl. Hiatt, Brian: Lady Gaga: The New Princess of Pop - Watch out, Katy Perry: Lady Gaga kisses girls (for real), claims Marilyn Manson and Madonna as fans and is on the verge of becoming the defining pop star of the year. In: Rolling Stone, June (2009). S. 56.

²⁷⁷ Lady Gaga: *The Fame Monster* (collector’s edition super-deluxe art book version). 2009.

my fans.' What inspired me was the fan art. I have thousands and thousands of paintings, drawings, sketches, fashion designs... photography from my fans. I published it all in this book."²⁷⁸

Es zeigt neben diesen Dingen Ergebnisse verschiedener Fotoserien mit diversen Fotografen für unterschiedliche Anlässe. Darunter sind eben auch Fotografien von David LaChapelle, die zum Teil ursprünglich für die Ausgabe des Musik-Magazins *Rolling Stone* vom 11. Juni 2009 entstehen, dann aber nicht verwendet werden.²⁷⁹ Andere Fotografien LaChapelles im *Gaga Book* sind für die 2009 und 2010 geplante, dann aber abgesagte *Fame Kills Tour* mit Kanye West gedacht.²⁸⁰

²⁷⁸ Lady Gaga Explains Super Deluxe Fame Monster Art, 3-D Glasses - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1627218/lady-gaga-explains-super-deluxe-fame-monster-pack.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011.

²⁷⁹ Vgl. Vales, Erni: Lady Gaga for Rolling Stone. 2009. Photo David LaChapelle. | EVL World. Internet: <http://evlworld.com/lady-gaga-for-rolling-stone-2009-photo-david-lachapelle>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011.

²⁸⁰ Vgl. Callahan, Maureen: Lady Gaga [wie Anm. 271], S. 232; Phoenix, Helia: Lady Gaga [wie Anm. 271], S. 231–232; Mangum, Christopher: Gaga Strips for LaChapelle | News | The Advocate. Internet: http://www.advocate.com/News/Daily_News/2009/12/21/Gaga_Strips_for_LaChapelle/. Zuletzt geprüft am: 21.3.2011; 2009: „David LaChapelle“ Photoshoot For “Fame Kills Tour” | Gaga-Now.com „Everything about Lady Gaga NOW!“ Internet: <http://gaga-now.com/2009-david-lachapelle-for-fame-kills-tour/>. Zuletzt geprüft am: 26.11.2010; Kanye West And Lady Gaga Announce Fame Kills Tour Dates - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1621554/kanye-west-lady-gaga-announce-tour-dates.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 21.3.2011; Kanye West/ Lady Gaga's Fame Kills Tour Canceled - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1622849/kanye-west-lady-gagas-fame-kills-tour-canceled.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 21.3.2011.

4.1.2.2 Gaga Book, *Electric*

(Side B of the 3 pages pull out poster), 2009



**4.1.2.2 David LaChapelle: Gaga Book,
Electric, 2009**

Gaga Book

*Electric*²⁸¹

(Side B of the 3 pages pull out poster)²⁸²

2009

Farbfotografie

Dieses Foto entsteht für eine Fotostrecke des *Rolling Stone Magazine* vom 11. Juni 2009. Auf dieser Fotografie posiert Lady Gaga fast nackt vor einer von Erni Vales gestalteten Wand. Erni Vales ist vermutlich 1965 geboren, wird in der frühen Graffiti- und Hip-Hop-Szene der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts groß und arbeitet für mehrere Film- und Fernsehproduktionen.²⁸³ Auf den Brüste Lady Gagas, ihre Arme, ihre Hüfte und ihre Knöchel sind silberne Klebebandstreifen angebracht. An den Füßen trägt sie silberne Plateau-Pumps und Funkenfontänen verdecken ihre Handgelenke und ihre Scham. Die hochtoupierten Haare sind mit Lichteffekten ergänzt. Hinter ihr und vor der Wand steht eine metallische Requisite aus teilweise gelochtem Blech auf Rollen, die zusammen mit einem Gewirr aus Kabeln und metallenen Schläuchen an einen Gitarrenverstärker erinnert. Das Sprüh-Graffito Vales befindet sich auf einer Wand, die durch eine Tapetenleiste im unteren Drittel und durch eine Stuck-Bordüre am oberen Rand gegliedert ist.

²⁸¹ Vgl. Lady Gaga - 2009 - David LaChapelle [wie Anm. 258].

²⁸² Vgl. Gagapedia: Book of Gaga - Gagapedia. Internet: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Book_of_Gaga. Zuletzt geprüft am: 22.2.2011.

²⁸³ Vgl. About. Internet: <http://evlworld.com/about-us/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015; ebd.; About Erni Vales. Internet: <http://vice69miami.com/magento/about-erni-vales/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015; Erni Vales interview for 88hiphop.com | EVL World. Internet: <http://evlworld.com/erni-vales-interview-for-88hiphop-com>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011; Vales, Erni: Lady Gaga for Rolling Stone [wie Anm. 279]; Metropolis Set for Lady Gaga Rolling Stone Shoot | Original Graffiti Art - Erni Vales. Internet: <http://evlworld.com/portfolio-item/metropolis-set-for-lady-gaga-rolling-stone-shoot/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015; Museum of the City of New York - Search Result. Internet: <http://collections.mcny.org/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYWCYM6SM>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.

Ohne Rücksicht auf diese Struktur der Wand hat Vales eine Kulisse gesprüht, bei der eine Stadt aus vielen, dicht beieinander stehenden Wolkenkratzern aus der Vogelperspektive zu sehen ist. Diese Perspektive wird durch die fächerartige Orientierung der eigentlich vertikalen Gebäude bewirkt. Dadurch und durch die im Zentrum der Fächerstruktur helleren Farben wirkt der Hintergrund wie eine Gloriole für die Figur Lady Gagas. Die einzelnen Gebäude bestehen hauptsächlich aus vertikal erscheinenden Linien, die in einer schattierten Spitze enden. Durch eine unterschiedliche Rhythmisierungen durch Farbe, Breite und Schatten, kombiniert mit kleinen hellen Rechtecken für die Fenster entsteht erst der Eindruck von Gebäuden. Lediglich einige der Linien brechen aus dem Schema aus und deuten Gebäude an, die z.B. an das *Chrysler-Building* erinnern, erbaut 1928-1930 von William Van Alen,²⁸⁴ wie es links vom Kopf Lady Gagas zu sehen ist. Dieser architektonische Hintergrund ist dabei aber keine konkrete und reale Stadtansicht. Die verschiedenen Prototypen einer Wolkenkratzer-Stadt standen hier nur Pate: Das reale Manhattan und Fantasie-Städte wie Metropolis aus dem gleichnamigen Film. Die vermutlich ursprünglichen Farbtöne, wie sie auf Vales Website zu sehen sind, haben sich im Endprodukt verändert.²⁸⁵ Auf Vales Website ist der Hintergrund in einem Farbspektrum zwischen Gelb, Orange und Braun zu sehen.²⁸⁶ Die Fotografie LaChapelles zeigt aber insgesamt starke Blautöne mit stark reduziertem Rotanteil. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil bei LaChapelle in dem Großteil seiner Fotografien Rottöne eine herausragende

²⁸⁴ Vgl. Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 108–109; Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 73; Chrysler Building (1930) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000245>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2011; Chrysler Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&id=chryslerbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2011.

²⁸⁵ Vgl. Metropolis Set for Lady Gaga Rolling Stone Shoot | Original Graffiti Art - Erni Vales [wie Anm. 283].

²⁸⁶ Vgl. Vales, Erni: Lady Gaga for Rolling Stone [wie Anm. 279].

Rolle spielen, sei es, dass sie den Hauptteil des Farbspektrums ausmachen oder als prominente Farbtupfer.

Erni Vales arbeitet für diese Fotostrecke zum wiederholten Male mit David LaChapelle zusammen und ist für die Wandgestaltungen zuständig. Für diese Fotostrecke gestaltet Vales nach eigenen Angaben zwei Hintergründe: Einen „contemporary personally painted ‚metropolis‘ backdrop that I thought came out really hot“²⁸⁷, und einen „bubbles room“²⁸⁸, der schließlich übernommen wird. Interessant für das Thema ‚Fotografiearchitektur‘ ist natürlich der vom *Rolling Stone Magazine* nicht abgedruckte „Metropolis“-Hintergrund, der dann aber im *Gaga Book* als Poster veröffentlicht wird.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.1.2.2 Gaga Book, *Metropolis*, 2009



**4.1.2.2 David LaChapelle: Gaga Book,
Metropolis, 2009**

Gaga Book

*Metropolis*²⁸⁹

2009

Farbfotografie

Von dieser Fotografie sind mir bis jetzt drei Versionen bekannt: Die im Gaga Book veröffentlichte zeigt Lady Gaga allein in der Kulisse. Zwei weitere Versionen – vermutlich Presseveröffentlichungen – zeigen neben Lady Gaga noch mindestens 17 nackte Männer und Frauen, die wie in einer Agonie nach einer Orgie wild durcheinander drapiert sind und einen Säugling: eine Version mit Lady Gaga frontal wie auf der Gaga-Book-Version²⁹⁰ und eine, in der Lady Gaga mit X-Beinen und abgewinkelten Armen in Dreiviertelansicht in die Kamera blickt.²⁹¹ Wegen der Fokussierung auf ‚Fotografiearchitektur‘ geht es hier nur um die Version aus dem *Gaga Book*. Dieses Foto hat nicht nur den Titel *Metropolis*. Der Film *Metropolis* von Fritz Lang²⁹² ist als klares Vorbild für die Gesamtgestaltung zu erkennen. Inmitten einer Kulisse aus grauen Miniatur-Wolkenkratzern steht Lady Gaga mit Gehhilfen bzw. Krücken frontal zum Betrachter auf einem niedrigeren Gebäude, das als Podest dient. Links oben und rechts von ihr steht je eine Leuchte, deren Strahler an einem Galgenstativ befestigt sind und die Szenerie scheinbar beleuchten. Oben rechts fliegt ein in der Mitte geteiltes Luftschiffmodell über die Wolkenkratzer. Es sind nicht allein die Wolkenkratzer, die an *Metropolis* erinnern, es ist vielmehr die Kombination von diesen mit dem Kostüm von Lady Gaga. Dieses Metallkostüm des französischen Modedesigners

²⁸⁹ „Lady Gaga - 2009 - David LaChapelle“.

²⁹⁰ veröffentlicht unter anderem in: Tech Appeal „Makin’ It“ Pop. Internet:

<http://makinitpop.wordpress.com/2011/06/11/tech-appeal/>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.

²⁹¹ veröffentlicht unter anderem in: Lady Gaga x Kanye West von David LaChapelle | hypes are us /

hypesrus.com. Internet: <http://hypesrus.com/blog/2009/12/21/lady-gaga-x-kanye-west-von-david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.

²⁹² Vgl. Lang, Fritz: *Metropolis* [Film; restaurierte und ergänzte Fassung von 2010]. 2010.

Thierry Mugler und die Gehhilfen von Michael Schmidt werden von Lady Gaga auch in dem Musikvideo ihres Hits *Paparazzi* in ähnlicher Form getragen.²⁹³ Angelehnt ist dieses Kostüm mit Helm von Mugler an den Maschinenmenschen aus dem Film *Metropolis*.

Die Kulisse aus den Miniatur-Wolkenkratzern selbst hat eigentlich keine große Ähnlichkeit mit der Filmarchitektur aus *Metropolis*. Die Assoziation wird durch die gesamte Bildkomposition hergestellt, die an alte Filmplakate von *Metropolis* erinnert. Die Miniatur-Wolkenkratzer selbst sind nach hinten in der Höhe gestaffelt. Alle Wolkenkratzer sind dabei in Grautönen gehalten und die architektonischen Elemente wie Fenster, Simse usw. ebenfalls. Diese Oberflächengestaltung korrespondiert ebenfalls mit der grafischen Gestaltung des Filmplakats. Durch das zweiteilige Luftschiffmodell oben im Hintergrund und die Strahler mit den Galgenstativen wird der gesamten Szenerie bewusst ein künstlicher Habitus verpasst. Die Größenverhältnisse von Kulisse zur Figur von Lady Gaga, die dadurch selbst überlebensgroß erscheint, bestätigt diesen Eindruck.

Die Miniatur-Wolkenkratzer sind im Vordergrund der Fotografie einfache Holz- bzw. Spanplattenpodeste, die mit Hilfe von Schablonen mit Farbe besprüht wurden. Dies ist an einem Detail aus der Fotografie *Headlines/Shameless* in diesem Kapitel zu sehen, die in vergleichbaren Kulissenelementen fotografiert wurde. Diese ist ebenfalls im *Gaga Book* als *Side A of the 3 pages pull out poster*²⁹⁴ veröffentlicht und als Cover der CD

²⁹³ Vgl. Åkerlund, Jonas: Lady Gaga: Paparazzi [Musik Video]. 2009. Internet: <http://www.ladygaga.com/player/default.aspx?meid=4931>. Zuletzt geprüft am: 21.2.2011; Chang, Kee: B. Åkerlund. Internet: <http://antheemmagazine.com/story/1591>. Zuletzt geprüft am: 19.5.2010; Lady Gaga | Michael Schmidt Studios | Styling and Clothing for Entertainment Industry. Internet: <http://www.michaelschmidtstudios.com/gallery.html?folio=&gallery=Lady%20Gaga>. Zuletzt geprüft am: 25.2.2011; Gagapedia: Book of Gaga - Gagapedia [wie Anm. 282].

²⁹⁴ Vgl. Gagapedia: Book of Gaga - Gagapedia [wie Anm. 282].

The Fame Monster Remixes von 2010²⁹⁵ verwendet worden. Im Hintergrund sind die Wolkenkratzer keine dreidimensionale Gebilde mehr – auch wenn sie so wirken: Sie sind zweidimensionale Kulissenteile. Die Elemente selbst sind auf der Fotografie nicht alle lotrecht. Dies kann am Aufbau oder an der Verzerrung durch das Weitwinkelobjektiv liegen. Dies ist nicht eindeutig zu klären, da die Verzerrung nicht gleichmäßig zu sein scheint.

Bei genauerer Betrachtung der zweidimensionalen Kulissenteile im Hintergrund fällt auf, dass es sich hierbei um serielle Elemente handelt, die mehrfach und dann seitenverkehrt Verwendung finden. Eine ähnliche Doppelung ist bei den Gebäudepodesten im Vordergrund nur bei drei Podest-Paaren zu vermuten.

²⁹⁵ Lady Gaga: *The Fame Monster Remixes*. 2010.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

**4.1.2.2 Gaga Book, *Headlines/Shameless*
(Side A of the 3 pages pull out poster), 2009**



4.1.2.2 David LaChapelle: *Gaga Book, Headlines/Shameless*, 2009

Gaga Book

*Headlines/Shameless*²⁹⁶

(Side A of the 3 pages pull out poster)²⁹⁷

2009

Farbfotografie

Headlines/Shameless ist ebenfalls ein Beitrag LaChapelles zum Gaga Book. Es zeigt Lady Gaga in aufrechter Pose inmitten von stilisierten Miniatur-Wolkenkratzern. Der untere Bildrand verdeckt dabei ihre Beine ab den Knien abwärts. Ihr bis auf einen Handschuh an der Hand rechts ansonsten unbekleideter Körper ist an Hals, Brust, Bauch, Schritt und Beinen mit ausgeschnittenen Zeitungs-Schlagzeilen versehen. Blutige Schnitte sind auf der Haut im Gesicht und am ganzen Körper verteilt. Links den Arm über dem Kopf verschränkt, rechts die Hand an den Kopf gelehnt, die Ellenbogen zu den Betrachtern gestreckt, den Körper in sanfter S-Form geschwungen und geschlossenen Knien: Diese Pose kann als aufreizend interpretiert werden. Die aufgeklebten Schlagzeilen unterstreichen dies mit Begriffen wie: „Gangs“, „ROCKING ON“, „Queen“, „NO MORE“, „Money“, „star“, „MOM – DRUG – BUST“, „ALARM“, „Gay romp“, „Lady Justice“, „SEX-AD“, „secrets“, „Heaven unleashed“, „SHAMELESS“ und „ready to die“.

Die Kulisse, in der Lady Gaga posiert und die hier eigentlich im Fokus steht, ist keine gänzlich neue. Sie besteht aus Kulissen-Elementen, die denen der *Metropolis*-Bilder vergleichbar sind. Sie sind in den *Metropolis*-Bildern zwar nicht zu entdecken, entsprechen aber in ihrer Gestaltung und Machart den übrigen Kulissentteilen, so dass von einem gemeinsamen Fundus ausgegangen werden kann. Erkennbar sind mindestens sechs

²⁹⁶ Vgl. Lady Gaga - 2009 - David LaChapelle [wie Anm. 258].

²⁹⁷ Vgl. Gagapedia: Book of Gaga - Gagapedia [wie Anm. 282].

verschiedene Elemente, die in der Höhe gestaffelt und um Lady Gaga gruppiert sind: Links unten ein kleinerer Block mit abgesetztem Dachgeschoss, dahinter einer mit aufgemaltem Stufengiebel, rechts daneben Elemente mit unterschiedlicher vertikaler Gliederung und rechts unten eines mit vertikaler und im oberen Bereich horizontaler Gliederung. Die Elemente im Hintergrund sind mangels Beleuchtung nur schemenhaft zu erkennen. Es fällt aber auf, dass hier wie bei *Metropolis* nicht alle Elemente lotrecht sind.

Grundsätzlich ist die Gestaltung der Kulissen der in *Metropolis* sehr ähnlich. Hier handelt es sich aber nur um einen ungleich kleineren Ausschnitt als in *Metropolis*. Dementsprechend kleiner ist hier der Aufbau.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2 Modellbau

Der Bau von Modellen ist die deutlich einfachere und preiswertere Variante des Kulissenbaus. Gerade vor einer Kamera bietet dies sehr viele Möglichkeiten der Fiktion in kleinerem Maßstab und damit auch für die ‚Fotografiearchitektur‘.

Je mehr im Modellbau die Illusion einer faktischen Szenerie angestrebt wird, desto wichtiger ist neben der nachgeahmten Materialität die Maßstabstreue. Umgekehrt bietet der Modellbau viele Möglichkeiten, eine Illusion des Faktischen aufzubrechen. Anwendung findet der Modellbau neben der Fotografie in Filmproduktionen und Installationen. Verschiedene Ansätze bieten als Beispiele Werke von Thomas Demand, Oliver Boberg, Frank Kunert und David LaChapelle.

Thomas Demand orientiert sich akribisch an konkreten Vorbildern, erreicht die Fiktionalität aber durch eine offensichtlich abweichende Materialität. Oliver Boberg und Frank Kunert streben dagegen eine Materialitäts-Illusion möglich erscheinender Vorbilder an, ohne aber konkrete Vorbilder nachzubauen. David LaChapelle lässt seine Modelle der *Land Scape*-Serie wiederum weder nach konkreten Vorlagen einzelner Raffinerien bauen, noch ist die Materialität der von Raffinerien nachempfunden.

4.2.1 Thomas Demand

Wird Modellbau für die Fotografie thematisiert, ist Thomas Demand (*1964 in München) nicht weit. Zumindest ist er bekannt mit den Fotografien seiner Modellbauten nach Vorlagen, die er eigenhändig meist aus Papier und Pappe baut. Dass dies eigens für die Fotografie geschieht, zeigt sich daran, dass Demand diese Modellbauten nach dem Fotografieren wieder zerstört.

Demand studierte 1987-1990 an der Akademie der Bildenden Künste in München, 1990-1992 bei Fritz Schwegler an der Kunstakademie Düsseldorf, 1993-1994 am Goldsmiths College, London, war 2010-2011 Getty Scholar am Getty Research Institute in Los Angeles, CA und ist seit 2011 Professor für Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste (HFBK) in Hamburg.²⁹⁸ Seit 1990 hat er Einzel- und Gruppenausstellungen in internationalen Museen, Ausstellungshallen und Galerien.²⁹⁹

Wichtiges Element in Demands Werk ist das Arbeiten nach Vorlagen meist im Maßstab 1:1 (außer bei Außendarstellungen). Diese Vorlagen stammen aus kollektiven Gedächtnissen, wie weit verbreitete, typische Alltagssituationen oder Vorbilder aus Presseveröffentlichungen, die eine

²⁹⁸ Vgl. Leyendecker, Hans/Roettig, Petra: Thomas Demand - Camera [Ausstellungskatalog: Thomas Demand - Camera, Hamburger Kunsthalle, 2008]. Hamburg 2008; Sprueth Magers :: Artists :: Thomas Demand. Internet: http://www.spruethmagers.com/artists/thomas_demand@@57. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015; Thomas Demand: biography. Internet: <http://www.thomasdemand.info/press/biography/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.

²⁹⁹ Vgl. Biografie. Internet: <http://www.ikon-galerie.de/fictions/portfolio/miniaturen/biogramm/demand.htm>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; biography. Internet: http://www.gallerik.com/artister_bio.asp?m=9606&s=11470&ss=11471. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Sprueth Magers :: Artists :: Thomas Demand. Internet: http://www.spruethmagers.com/artists/thomas_demand@@exhib. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

große Verbreitung haben.³⁰⁰ Die Arbeit nach Vorbildern schränkt die Eigenständigkeit der abgebildeten Szenerien ein. Auch die Tatsache, dass Demand nur wenige Außenarchitekturen, dafür aber wesentlich häufiger (Innen-) Räume zeigt, lässt ihn für diese Arbeit nicht in den Fokus der Betrachtung rücken.

Die Fiktionalität zeigt sich bei Demand durch die Übersetzung in Papiermodell und Fotografie, die eine eigenständige neue Bildwirklichkeit schafft. Die Stilisierung durch die andere Materialität, das Weglassen von Personal frieren einen Moment der Geschichte mehr ein, als dies ein Schnappschuss tut, dem die Dynamik des Geschehens angesehen wird. Demand ist Bildhauer und Fotograf, und bei seinem Werk bedingt das eine das andere. Im Folgenden werden zwei Arbeiten Demands vorgestellt, die im Hinblick auf diese Arbeit in Demands Werk Besonderheiten aufweisen. Beide zeigen Außenarchitektur und beide basieren weder auf bekannte Fotografien noch auf Alltagssituationen unserer westlichen Gesellschaft.

³⁰⁰ Vgl. Westphal, Ulrike: Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand [Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)]. 2005. S. 32; Leyendecker, Hans/Roettig, Petra: Thomas Demand - Camera [Ausstellungskatalog: Thomas Demand - Camera, Hamburger Kunsthalle, 2008] [wie Anm. 298].

4.2.1.1 Public housing, 2003



*Public housing*³⁰¹

2003

Farbfotografie

Als Bildvorlage für *Public housing* dient die Rückseite der singapurischen 10\$-Note der 3RD SERIES - THE SHIP SERIES CURRENCY NOTES (1984 - 1999) von 1988.³⁰² Deren Motiv sind mehrere Wohnblocks, die für das so genannte public housing – den öffentlichen Wohnungsbau geleitet vom Housing and Development Board – in Singapur stehen. Diese Bauprogramme schaffen anstelle vieler Slums seit den 1960er Jahren neuen Wohnraum für die Bevölkerung.³⁰³ Die public housing-Wohnblocks prägen heute das Bild Singapurs außerhalb des Zentrums.



3RD SERIES - THE SHIP
SERIES CURRENCY NOTES
(1984 - 1999), \$10, Back
design : View of public
housing, 1988³⁰⁴

³⁰¹ Vgl. Collection Online > artworks > 98546. Internet: <http://www.ngv.vic.gov.au/col/work/98546>.

Zuletzt geprüft am: 28.2.2014; Thomas Demand | Taka Ishi Gallery / タカ・イシイギャラリー.

Internet: <http://www.takaishigallery.com/en/archives/1907/>. Zuletzt geprüft am: 28.2.2014.

³⁰² Vgl. Circulation Currency > Notes. Internet: <http://www.mas.gov.sg/Currency/Circulation-Currency/Notes.aspx>. Zuletzt geprüft am: 20.4.2016; 10_backShipBig.jpg (JPEG-Grafik, 260 × 130 Pixel). Internet: http://www.mas.gov.sg/~media/Currency/10_backShipBig.jpg. Zuletzt geprüft am: 20.4.2016.

³⁰³ Vgl. HDB InfoWEB: Public Housing in Singapore : About Us. Internet: <http://www.hdb.gov.sg/fi10/fi10320p.nsf/w/AboutUsPublicHousing?OpenDocument>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

³⁰⁴ Circulation Currency > Notes [wie Anm. 302]; 10_backShipBig.jpg (JPEG-Grafik, 260 × 130 Pixel) [wie Anm. 302].

Wenn von einer an die Realität angelehnte Abbildung auf der Banknote ausgegangen wird, fällt die Identifizierung schwer. Der Spielplatz im Vordergrund lässt sich schnell als einen der beiden Dove-Playgrounds aus den späten 1970er Jahren³⁰⁵ erkennen: der eine zwischen den Dakota Crescent-Blocks 10, 14, 16 und 20,³⁰⁶ der andere im Bukit Batok-Bezirk zwischen den Blocks 219, 220 und 230.³⁰⁷ Ohne die verbindende Brücke zwischen dem linken pyramidalen Element und dem rechten Spielelement handelt es sich wohl um den in Bukit Batok. Allerdings stimmen weder die public housing-Blocks von Dakota Crescent, die zu den ältesten public housing-Blocks Singapurs gehören sollen,³⁰⁸ noch die Bukit Batok-Blocks 2xx mit denen auf der Banknote überein. Auch andere public housing-Blocks in Singapur sind mit den Wohnblocks auf der Banknote nicht identisch, so dass keine direkte Vorlage für die Gestaltung der Banknote vorliegt. Wir sind hier also in der Situation, dass nicht die Architektur in der Fotografie eine fiktive Neuschöpfung für die Fotografie ist, sondern dass die Architektur der Vorlage zumindest ansatzweise fiktional ist. Beim Vergleich von public housing-Blocks in Singapur mit der Grafik auf der 10\$-Note wird deutlich, dass dafür wesentliche Elemente von existierenden Häuser-Blocks Singapurs aus den 1980er Jahren übernommen wurden. Übereinstimmungen bei der Höhe und der Staffelung der Gebäude sind zum Beispiel bei den Bukit Batok Blocks 101-103 zu finden, die ein paar hundert Meter weiter westlich der Blocks 219, 220 und 230 stehen. Nach bisher unbestätigten Informationen sind die Blocks 2xx 1983 fertig gestellt

³⁰⁵ Vgl. A dove that's dying | The Fool on the Hill. Internet: <http://blog.omy.sg/jerome/2013/08/13/a-dove-thats-dying/#comment-157>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014; A dove that's dying | The Long and Winding Road. Internet: <http://thelongwindingroad.wordpress.com/2013/08/13/a-dove-thats-dying/>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

³⁰⁶ Vgl. Seal Playground, Dakota Crescent. Internet: <http://www.littledayout.com/listing/seal-playground-dakota-crescent--4fe483c45d6e3.html>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

³⁰⁷ Vgl. Seal Playground, Blk 219 Bukit Batok. Internet: <http://www.littledayout.com/listing/seal-playground-blk-219-bukit-batok-4fe483c600ac0.html>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

³⁰⁸ Vgl. Dakota Crescent | The Lion Raw. Internet: <http://lionraw.com/2012/11/07/dakota-crescent/>. Zuletzt geprüft am: 28.3.2014.

worden und die Blocks 1xx und 6xx im Jahr 1987.³⁰⁹ Es ist zu vermuten, dass für eine Banknote, die 1988 erschienen ist, aus repräsentativen Gründen public housing-Blocks als Vorbild Verwendung gefunden haben, die in dieser Zeit aktuell sind. Die Verwendung des 45-Grad-Winkels im Grundriss, die vertikale und horizontale Fassadengliederung in zwei Ebenen und die Gliederung der Fassaden mit Risaliten sind bei einer Vielzahl der public housing-Blocks zu finden, die bis Mitte der 1980er Jahre entstanden. Angaben zur Grafik auf der Banknote wurden auf Anfrage weder vom Board of Commissioners of Currency, Singapore (BCCS) noch vom Housing & Development Board (HDB) gemacht.³¹⁰

Zu sehen sind auf der Banknote und in Demands Fotografie vier unterschiedliche Wohnblocks: ein zentraler Block inmitten einer Parkanlage mit Rasenflächen, Wegen und Spielplatz, je ein Block rechts und links dahinter und ein Block zwischen dem zentralen und dem rechten Block im Hintergrund.

Der zentrale Wohnblock besteht im Wesentlichen aus zwei flachgedeckten Flügeln, die im rechten Winkel zueinander stehen. Der vordere ist vierachsig und acht Stockwerke hoch. Den drei linken Achsen sind Loggien

³⁰⁹ Vgl. Bukit Batok New Town - Wikipedia, the free encyclopedia. Internet:

http://en.wikipedia.org/wiki/Bukit_Batok_New_Town. Zuletzt geprüft am: 27.3.2014.

³¹⁰ Vgl. Si, Xiu: [Response]: [CRN: {Q2014-03-01390}] RE: HDB Mailbox - CDDCMS: New correspondence received - (information request about Bukit Batok). 2014.:

„Dear Mr Jansen,

We refer to your enquiry dated 31 Mar 2014 on the back design of the Singapore Ship series \$10 note.

We checked through our archives to assist you in your request. However, as it has been more than 26 years since the development of the Ship series \$10 notes, we regret to inform you that we no longer have records on the information that you have requested.

Thank you for your interest in the Singapore currency.

Regards,

Xiu Si

Corporate Communications Officer

Monetary Authority of Singapore“

vorgelagert, die nur durch durchgehende, vertikale Streben getrennt sind. Die rechte der vier Achsen ist eine zurückliegende Fensterfront mit vorliegenden horizontalen Streben. Der hintere Flügel ist etwa fünf Stockwerke höher als der vordere. Diese oberen Stockwerke weisen vom Grundriss her eine markante Abschrägung im 45-Grad-Winkel auf, als wären die beiden Flügel auf Gehrung zusammengesetzt. Der hintere Flügel ist durch Fensterachsen und Risaliten gegliedert.

Der linke zehnstöckige Wohnblock ist flach gedeckt. Auch hier sind Loggien vorgelagert, die durch vertikale Streben getrennt sind. Die vier Achsen, die zu sehen sind weisen dabei eine unterschiedliche Breite auf.

Der rechte siebenstöckige Block besteht aus mehreren kubischen Baukörpern, die in der Tiefe gestaffelt sind. Die Hauptfassade ist fünfachsig mit vorgelagerten Loggien, wobei die jeweils zwei äußeren Achsen durch ein umlaufendes Band wie durch einen Rahmen zusammenfasst sind.

Vom Block im Hintergrund sind nur vier zweiachsige Geschosse auf einer Sockelzone zu erkennen, deren linke Achse deutlich breiter ist als die rechte.

Bei *Public housing* haben wir für Demand den Sonderfall, dass er sich auf eine fiktionale Bildvorlage bezieht. Dennoch bleibt Demand sich treu, in dem er sich auf eine existierende Bildvorlage bezieht, die er möglichst genau für die Fotografie als Modell aus Papier und Pappe nachbaut. Dabei lässt er die Palmen weg, die auf der Banknote zu sehen sind. Die Fiktionalität der Architektur bezieht sich in diesem Fall zunächst auf die Bildvorlage. Demand übernimmt diese und überträgt sie in seinen Modellbau, wodurch sie eine neue Materialität erhält. Dabei ist das Material Demands nicht so weit von der Vorlage entfernt wie bei seinen anderen Werken, da die Vorlage selbst aus Papier ist.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			(X)
Inszenierung		X	
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.1.2 Embassy I, 2007



Embassy I

2007

Farbfotografie

Embassy von 2007 bezieht sich wie die meisten von Demand's Werken auf eine reale Begebenheit. Demand thematisiert in einem großen Teil seiner Arbeit kollektive Erinnerungen. Er greift dabei meist auf Fotografien zurück, die in der Presse veröffentlicht wurden und einen gewissen Bekanntheitsgrad haben. Bei *Embassy* hat sich Demand die Bildvorlagen selbst bei einem Besuch in Rom erstellt. Hier handelt es sich um das Gebäude an der Via Antonio Baiamonti, 10.

Bei *Embassy* bezieht er sich nicht auf eine veröffentlichte Fotografie, sondern auf eine Begebenheit, die auf die Weltpolitik großen Einfluss hatte: Die Serie *Embassy* zeigt die Botschaft des Niger in Rom. 2001 wurden dort bei einem Einbruch Briefpapier und Stempel gestohlen. Mit Hilfe dieser Utensilien wurden Dokumente gefälscht, die angeblich beweisen sollten, dass der irakische Machthaber Saddam Hussein versucht hat, an hochradioaktives Uran aus Afrika heranzukommen. Diese Dokumente dienten der US-amerikanischen Regierung als eine der Legitimationen für den zweiten Irakkrieg.³¹¹ Zu diesem Vorfall existieren keine Pressefotografien, die um die Welt gingen. Deshalb hat sich Demand die nötigen Informationen über die örtlichen Begebenheiten selbst bei einem Besuch verschafft.³¹²

³¹¹ Vgl. Department Of State. The Office of Electronic Information, Bureau of Public Affairs: Examples of Omissions From the Iraqi Declaration. 2002. Internet: <http://2001-2009.state.gov/r/pa/prs/ps/2002/16118.htm>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2015; Source of Forged Niger-Iraq Uranium Documents Identified - New York Times. Internet: http://www.nytimes.com/2005/11/04/international/europe/04italy.html?_r=0. Zuletzt geprüft am: 19.1.2015.

³¹² Vgl. Leyendecker, Hans/Roettig, Petra: Thomas Demand - Camera [Ausstellungskatalog: Thomas Demand - Camera, Hamburger Kunsthalle, 2008] [wie Anm. 298].

Die Serie beinhaltet mit *Embassy I* eine der wenigen Fotografien, bei denen keine Innenräume, sondern Teile von Außenarchitektur zu sehen sind. Demand hat für diese Fotografie einen Ausschnitt aus der Fassade des Gebäudeflügels gewählt, in dem sich die Botschaft des Niger in Rom befindet. Dieser Gebäudeflügel eines eher zweckmäßig gestalteten zehnstöckigen Hochhauses ist in der Realität von der Straße ein wenig zurückgesetzt. Ihm ist ein atriumähnlicher Eingangshof vorgesetzt. Demand hat den Blick auf die Botschaft in der fünften Etage von einem der Balkone auf gleicher Höhe gewählt, die sich an dem benachbarten Gebäudeflügel befinden. Dazu passen auch die nachgemachten Grünpflanzen an den linken, oberen und rechten Bildrändern. Die architektonischen Eigenheiten sind in Demands Modellbau klar herausgearbeitet: die vorgelagerten Loggien mit den rundbogigen Durchbrüchen, die unterschiedliche Farbigkeiten der Fassade einschließlich der horizontalen hellen, schmalen Bänder, die sich in Höhe der Fensterbänke befinden und die Fahnenhalterung mit der Flagge des Niger. Die Oberflächenstrukturen stimmen – wie bei Demand üblich – nicht mit den Vorbildern überein. An Stelle der Backsteinklinker und der Betonstruktur der Loggien sind hier die glatten Oberflächen der farbigen Pappen deutlich zu erkennen. Durch den Bildausschnitt, der sich nicht dem normalen Passanten bietet, und der anderen Materialität verändert Demand das Vorbild auf seine Weise. Die Bildvorlage gehört in diesem Fall eindeutig zum Produktionsprozess der Fotografie des Modellbaus dazu, da Demand sie zu diesem Zweck gemacht hat.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage	(X)		
Inszenierung		X	
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.2 Oliver Boberg

Auch Oliver Boberg (*1965 in Herten) baut Modelle, deren Fotografien sein Werk repräsentieren. Seine Modelle sind Ausschnitte aus Szenerien, die auf typische Elemente reduziert sind. Boberg ist selbst kein Fotograf, er lässt seine Werke fotografieren. Boberg ist im Sinne dieser Arbeit ‚Fotografiearchitekt‘, da er seine architektonischen Modelle nur für die Fotografie baut.

Oliver Boberg studiert von 1985-1986 Kunstgeschichte an der Universität Würzburg und von 1986-1993 Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. 1997 erhält er den Bayerischen Kunstförderpreis für junge Künstler für Fotografie und 1998 ein Frankreich-Stipendium des Freistaats Bayern.³¹³ Bei internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen ist er spätestens seit 1998 vertreten.³¹⁴ Bekannt ist er durch die Fotografien seiner Modellbauten. Dabei baut Boberg seit 1997 nur die Ausschnitte, die auf den Fotografien zu sehen sind. Fotografieren lässt er die Modellbauten vom Fürther Fotografen Volker R. Rudolph. Auf Bobergs Bildern sind Orte zu sehen, die zumindest in Mitteleuropa dem Betrachter vertraut vorkommen. Zu sehen sind Ausschnitte aus typischen Szenerien, die im Alltag keinesfalls ästhetisch wahrgenommen werden, wenn es denn überhaupt geschieht. Die *Unorte* Bobergs sind weder Abbildungen noch Nachbauten realer Orte. Sie spiegeln aber die typischen Gemeinsamkeiten vergleichbarer Orte wider mit Architekturen der 1960er und 1970er Jahre.

³¹³ Vgl. Boberg, Oliver: Oliver Boberg [Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover: 2003, Fotomuseum Den Haag: 2004, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco: 2005]. Hrsg. v. Stephan Berg/ Martin Engler. Ostfildern-Ruit 2003.

³¹⁴ Vgl. Galerie Karin Sachs - Oliver Boberg - 2008. Internet: <http://www.galeriekarinsachs.de/kuenstler/boberg/boberg.html>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Oliver Boberg | Ron Mandos. Internet: http://www.ronmandos.nl/artists/oliver-boberg#quicktabs-artist_tabs=2. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

Dabei gestaltet Boberg die Oberflächen sehr realitätsnah. Sie imitieren verwitterten Beton oder Putz, abgewetztes Metall und Verschmutzung, so dass sie ohne das Wissen um die Entstehung ohne weiteres als Dokumentation durchgehen würden.³¹⁵

Boberg und Demand bauen Modelle. Bei beiden sind im weitesten Sinne Räume und Orte zu sehen: ohne Personal, ohne Zeitlichkeit. Im Feld der Fotografien von Modellbauten steht Boberg Demand allerdings diametral gegenüber: Während Demand mit seinen Modellbauten reale Situationen oder Bildvorlagen nachbaut und damit in gewisser Weise dokumentiert, erzeugt er durch die offensichtliche Modellhaftigkeit Fiktionalität. Umgekehrt baut Boberg dagegen Modelle ohne konkretes Vorbild und suggeriert aber durch die detailgenaue und realistisch wirkende Gestaltung Realität.

Die Entstehung seiner Orte ist in dem Ausstellungskatalog *Oliver Boberg: Orte – Ein Making Of* nachzuvollziehen.³¹⁶ Mit der Vorgehensweise, bei der Boberg seine architektonischen Szenerien entwirft und baut, damit sie dann fotografiert werden, wird er zum Baumeister seiner Modelle, zum ‚Fotografiearchitekt‘.

³¹⁵ Vgl. Christofori, Ralf: Bild - Modell - Wirklichkeit: Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie; Oliver Boberg, James Casebere, Thomas Demand, David Levinthal, Lois Renner, Laurie Simmons, Edwin Zwakman. 1. Aufl. Heidelberg 2005. S. 221–263; : Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand [Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)] [wie Anm. 300], S. 66–72; Boberg, Oliver: Oliver Boberg [Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover: 2003, Fotomuseum Den Haag: 2004, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco: 2005] [wie Anm. 313], S. 18–28; Out of the Camera - analoge Fotografie im digitalen Zeitalter / analog Photography in the digital Age [anlässlich der Ausstellung Out of the Camera. Analoge Fotografie im Digitalen Zeitalter, Bielefelder Kunstverein: 2006]. Hrsg. v. Martin Roman Deppner/ Stefanie Heraeus. Heidelberg 2006. S. 28–32.

³¹⁶ Boberg, Oliver/Mayer, Nadja: Oliver Boberg: Orte - Ein Making Of [anlässlich der Installation „Depot“ von Oliver Boberg im Rahmen der Ausstellung „Verlassene Orte“ mit Anne Gold und Oliver Boberg vom 5.5.2002 bis 16.6.2002 im Ludwig-Forum für Internationale Kunst in Aachen]. Hrsg. v. Ludwig-Forum für Internationale Kunst. Aachen 2002.

4.2.2.1 Treppenabgang, 1999



Treppenabgang³¹⁷

1999

Farbfotografie

Die Fotografie *Treppenabgang* zeigt den Modellbau eines hellgrauen Treppenabgangs, dessen Wände und die Schräge, die etwa die untere Hälfte der Treppe überfängt, mit hochformatigen, rechteckigen, verwitterten, grauen Stein- oder Betonplatten verkleidet sind. Die Blickrichtung wird durch die Treppe nach rechts unten gelenkt hin zu dem Ansatz eines beleuchteten Ganges, dessen Wand orange gefliest und dessen Boden mit hellen Platten belegt ist. Zwischen Treppenfuß und Bodenbelag ist ein Rost zu erkennen. Den Handlauf der Treppe bildet eine einfache gerade Stange. Ein kleiner Ausschnitt oberhalb der verkleideten Wände lässt den Blick auf ein weiß-graues Nichts frei.

Mehr ist nicht zu sehen. Die Assoziation der Betrachter mit vergleichbaren Treppenabgängen lässt den Treppenabgang als Teil einer Fußgängerunterführung oder eines U-Bahn-Eingangs erscheinen. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die unterschiedliche Lichtfarbe: Entspricht die Beleuchtung der Treppe und der Wände von der kälteren Lichtfarbe her dem Tageslicht, so suggeriert der gelblichere Lichtschein im Gang eine vergilbte Neonbeleuchtung. Der obere Rand der beiden zu sehenden Wände wird zur Brüstung, über der ein trüber Himmel zu sehen ist.

Dass Boberg mit dieser eigenen architektonischen Gestaltung auf vorhandene Situationen Bezug nimmt und damit nicht auf eine ansprechende Ästhetik zielt, unterscheidet ihn natürlich von den

³¹⁷ Oliver Boberg » Orte | sites. Internet: <http://oliver-boberg.com/content/orte-sites/9>. Zuletzt geprüft am: 10.6.2015.

Architekten, die solche vergleichbaren Treppenabgänge unter den Gesichtspunkten der Modernität, der finanziellen Vorgaben und der Praktikabilität gestalten.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		(X)	X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.2.2 Rohbau 3, 2003



Rohbau 3

2003

Farbfotografie

In *Rohbau 3* von 2003 ist zwar keine vollendete Architektur zu sehen, diese ist aber individueller als die Architektur des *Treppenabgangs*. Das Werk zeigt die Ansicht eines Rohbaus, genauer: den Modellbau eines Rohbaus von einem siebenstöckigen Gebäude aus Beton mit Tiefgarageneinfahrt einschließlich Rampe unmittelbar vor dem weiteren Ausbau. Links vor dem Gebäude sind vier gestapelte gelbe Bürocontainer zu sehen, die bei Großbaustellen für Baubüros und Sozialräume genutzt werden. Rechts oberhalb der Tiefgarageneinfahrt steht ein roter Absetzcontainer mit Deckel, wie er von Entsorgungsunternehmen eingesetzt wird. Zwischen den verschiedenen Containern stapeln sich ungeordnet mehrere Europaletten. Wie bei dem dargestellten Status der Bauarbeiten üblich, sorgen überall provisorische Holzgeländer für die nötige Sicherheit. Ansonsten liegen an verschiedenen Stellen Sandhaufen, Leitern und Kanthölzer.

Die Architektur des Gebäudes hat individuelle Züge: Die rechte Seitenfassade ist gerade und nur durch schmale, hochliegende Fensterbänder pro Stockwerk gegliedert. Von der dagegen im Grundriss leicht konvex und konkav ausgeformten Fassade sind sechs Achsen sichtbar. Dabei wiederholen sich die Gestaltungen der jeweils zwei Achsen auf den beiden äußeren konvexen Fassadenteilen, während die zwei Achsen im mittleren konkaven Bereich anders gestaltet sind. Die rechten Achsen des konvexen Fassadenbereichs sind durch jeweils eine breite Fensteröffnung pro Stockwerk gegliedert. Die Ränder der Fensteröffnung entsprechen rundum ungefähr der Breite eines halben Meters, so dass zwischen den Stockwerken ein geschlossener Streifen von etwa einem Meter entsteht. Bei den linken Achsen der konvexen Fassadenteile erstrecken sich die Fensteröffnungen bis zu den jeweiligen Decken und

den Seitenrändern. Dabei sind die Fensteröffnungen zweigeteilt: Links sind sie als stark konvex auskragende Erker ausgebildet, während die rechten, doppelt so breiten Öffnungen nach unten nur bis Hüfthöhe ausgeschnitten sind. Die rechte der beiden mittleren Achsen im konkaven Fassadenteil entspricht bis auf die konkave Ausformung den rechten Achsen der konvexen Fassadenteile. Die linke Hälfte der linken Achse ist geschlossen, während die rechte aus einem stockwerkübergreifenden vertikalen Fensterband besteht. Die Rampe für die Tiefgaragenzufahrt ist um einen breiten Betonzylinder, der die Höhe des Tiefgeschosses hat, von links oben im Gegenuhrzeigersinn in die noch offene, leere, schwarze Öffnung geführt.

Die individuelle Architektur Bobergs hindert die Betrachter aber nicht an dem Wiedererkennungswert, den die Szenerie selbst hat. Es ist der Zustand des Gebäudes, hinter dem die Architektur in der ersten Wahrnehmung zurück tritt. Die geschwungenen Formen der Fassade und der Rampe deuten dabei auf die Bemühungen der Postmoderne hin, streng kubische Formen aufzubrechen.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.3 Frank Kunert: Kleine Welten

Frank Kunert arbeitet bei seinen humoristischen Fotografien in der Regel mit Anlehnungen an real existierende Gebrauchsarchitektur. Er konzentriert sich dabei nicht auf Abbildungen, die auf typische Elemente reduziert sind, sondern kombiniert und ergänzt diese in widersprüchlicher Weise. Dies ist schließlich für den Witz in seiner Arbeit verantwortlich.

Kunert, 1963 in Frankfurt am Main geboren, absolvierte nach dem Abitur von 1984 bis 1987 eine Ausbildung zum Fotografen, machte sich 1992 nach Assistenzjahren bei verschiedenen Fotografen selbstständig und hat mit seinen „Kleinen Welten“ seinen Arbeitsschwerpunkt gefunden.³¹⁸

Die „Kleinen Welten“ Kunerts sind Fotografien von ihm selbst gebauter Modelle bzw. Szenerien en miniature. Diese sind einerseits von so hoher Qualität, dass sie zunächst nicht als solche zu erkennen sind. Andererseits stößt der Betrachter schnell darauf, dass es sich nicht um Fotografien real existierender Architektur handelt. So sind zum Beispiel graue Mietshäuser wie aus den 1950er und 1960er Jahren zu sehen, bei denen etwas nicht stimmt: Bei *Mit Balkon*³¹⁹ zum Beispiel fehlen zwar keine Details, aber die Balkontüren und die Balkone befinden sich nicht an der gleichen Gebäudeseite: Die Türen führen ins Nichts, die Balkone haben keinen Zugang. Ein wie energetisch saniert wirkender Gebäudekomplex *In Autobahnnähe*³²⁰ ist mit seiner altrosa Fassade von einem Autobahntunnel durchzogen, obwohl die Fenster Ausschnitte von Wohnräumen sehen

³¹⁸ Vgl. Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Info. Internet: <http://www.frank-kunert.de/de/info/>.
Zuletzt geprüft am: 7.7.2012.

³¹⁹ Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [1]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=1>. Zuletzt geprüft am: 14.6.2015.

³²⁰ Ebd.

lassen. Der schlichte Balkon auf der *Sonnenseite*³²¹ vor der Backsteinfassade ragt einen geschätzt knappen Meter über ein Eisenbahngleis, während eine *Fassade*³²² ohne Gebäude aber mit Zimmer hinter dem Fenster in einem Fahrradhalter geparkt steht. Es handelt sich aber nicht immer um reine Architektur: Ein Sprungturm, der auf eine Tribüne weist (*Bad in der Menge*)³²³, ein Grabstein mit Briefkasten und Klingel in *Das Leben geht weiter*³²⁴, eine Kinderrutsche, die auf eine tiefgelegte Straße führt (*Kinder!*)³²⁵, *Öffentliche Toilette*³²⁶ auf einer kleinen Bühne und vieles mehr. Dabei bedient sich Kunert weder der Fotomontage, noch der digitalen Nachbearbeitung. Es gehört durchaus zu seiner Absicht, dass gerade bei großformatigen Abzügen die eigentliche Realität vor der Kamera erkannt wird, nämlich die, dass Alles nur in kleinem Maßstab gebaut ist.³²⁷

Bei der Betrachtung seiner Arbeit liegt für das Thema ‚Fotografiearchitektur‘ die gestalterische und handwerkliche Umsetzung im Vordergrund. Die Parallelen zur Filmproduktion, das Bauen von so genannten Miniaturen bzw. scale models, wie es im großen Stil bei der Verfilmung der *Herr der Ringe*-Trilogie³²⁸ von Peter Jackson praktiziert wurde, sind bei Kunert augenfällig. Diese Arbeitsweise hat er mit Oliver Boberg gemeinsam. Die

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

³²³ Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [2]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=2>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2014.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Vgl. Donat, Christine: Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Info: Über die Arbeiten. Internet: <http://www.frank-kunert.de/de/info/>. Zuletzt geprüft am: 7.7.2012; Kleine Welten. Internet: http://www.fototv.de/kleine_welten. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.

³²⁸ Vgl. Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Fellowship of the Ring [Film] [wie Anm. 113]; Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Two Towers [Film] [wie Anm. 113]; Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Return of the King [Film] [wie Anm. 113].

Modellbau-Szenarien sind von ihm ausdrücklich für die Fotografien und damit auch in Hinblick auf die Fotografien geplant und gebaut worden. Es handelt sich daher nicht um langlebige Dioramen. Auch dies ist eine Analogie zu Film-Miniaturen.³²⁹

„Beim Bauen selbst verwende ich für die Mauern Leichtschaumplatten, deren poröse Oberfläche eine schöne Grundlage für die verschiedenen Farbschichten bildet (und das Auftragen von Farbe sorgt dafür, dass alles schön benutzt und alt aussieht).“³³⁰

Diese Machart hat zur Folge, dass die Szenarien nicht besonders stabil sind, weil sie es ja auch nicht sein müssen. In vielen seiner Modelle baut er reale Gegenstände ein wie ein Messer (*Geschnitten oder am Stück?*)³³¹ oder einen Kochtopf (*Erlebnisastronomie*)³³², wodurch der verkleinerte Maßstab offensichtlich wird.

³²⁹ Vgl. Kunert, Frank: Frank Kunert Homepage - Kontakt von: Bernhard Jansen [E-Mail]. 2012.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [1] [wie Anm. 319].

³³² Ebd.

4.2.3.1 Auf hohem Niveau, 2008



4.2.3.1 Frank Kunert: Kleine Welten
Auf hohem Niveau, 2008

Auf hohem Niveau

2008

Farbfotografie³³³

Das Gebäude, das laut Inschrift ein Museum für zeitgenössische Kunst darstellen soll, steht auf einer Stelzenkonstruktion. Zu sehen ist nur das Ende eines flach gedeckten Gebäudeflügels, dessen Putz ein verwittertes Weiß zeigt. Eine zehnstufige und 45 Grad steile Treppe, die sich über die gesamte Breite der vorderen Schmalseite erstreckt, führt zur gläsernen Eingangsfront. Die Glasfront wird mit je einem rechtwinkligen dreieckigen Fenster auf den Seitenflächen fortgeführt, dabei verlaufen die hinteren Seitenkanten der Fenster im 45 Grad Winkel nach vorne zur Front. Das integrierte Vordach über der Glasfront ist zunächst rechteckig ausgeführt mit sieben eingelassenen runden Deckenleuchten. Die darüber liegende Front mit der Inschrift „MUSEUM OF CONTEMPORARY ART“ wird im 45 Grad Winkel nach vorne weiter geführt. Hinter der Glasfront ist eine typische Foyer-Situation mit Skulpturen auf Sockeln, Bildern an der Wand und Wänden wie für einen Museumsshop angedeutet. Als stilistische Vorbilder können verschiedene Museumsbauten des 20. Jahrhunderts gelten, wie zum Beispiel das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, NY (1956-1959) von Frank Lloyd Wright (1869-1959)³³⁴ oder das Museu de Arte Contemporânea in Niterói (1991-1996) von Oskar Niemeyer

³³³ Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [2] [wie Anm. 323].

³³⁴ Engel, Gerrit: Manhattan New York [wie Anm. 105], Abb. 100; Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks [wie Anm. 105], S. 174–176; Solomon R. Guggenheim Museum (Manhattan, 1959) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0003319>. Zuletzt geprüft am: 4.3.2014; Solomon R. Guggenheim Museum | Buildings | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/solomon-r-guggenheim-museum-new-york-city-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 4.3.2014.

(1907-2012).³³⁵ Allerdings fehlen der Kreation Kunerts völlig die geschwungenen Linien dieser Vorbilder. Was das angeht, stehen doch eher die klassische Moderne und die Bauhaus-Architektur Pate. Ein konkretes Vorbild ist nicht auszumachen, was diesen Modellbau in einem hohen Grad zur fiktionalen Architektur macht.

³³⁵ Museu de Arte Contemporânea | Buildings | EMPORIS. Internet:

<http://www.emporis.com/building/museudeartecontemporanea-niteroi-brazil>. Zuletzt geprüft am:

4.3.2014; Museum der Modernen Kunst Niterói (Niteroi, 1991) | Structurae. Internet:

<http://structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0016090>. Zuletzt geprüft am: 4.3.2014.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.3.2 Der Traum vom Glück, 2008



Der Traum vom Glück

2008

Farbfotografie³³⁶

Der Traum vom Glück zeigt eine sehr eigenwillige und damit auch sehr eigenständige Architektur. Inmitten eines kargen, zugeschneiten Geländes, begrenzt von einer mannshohen, grauen Mauer, ragt aus einem verlassenem, ebenfalls grau verputzten, kleinen Bau ein hoher, schmaler, weiß verputzter Pfeiler auf. Der trägt ein flaches Wohngebäude mit Swimming-Pool und Terrasse. Der kleine Bau am Boden ist ein verlassenes, so genanntes Büdchen, das die Funktion einer Lotto-Annahmestelle hatte, wie das ältlich wirkende „Lotto“-Schild auf dem Dach deutlich macht. Der Kontrast dazu ist *der Traum vom Glück*, das Haus, das von dem großen Pfeiler getragen wird. Es besteht im wesentlichen aus zwei Baukörpern: links der Swimming-Pool mit Terrasse und rechts der Wohntrakt. Der Pfeiler selbst dient weiter oben noch als Sprungturm. Der Swimming-Pool hat die Form eines umgekehrten Pyramidenstumpfs, an der vorderen Seite eine Fensteröffnung, die den Blick in das Wasser des Pools freigibt und einen als Brüstung mit Geländer ausgestalteten oberen Rand, hinter dem zwei Palmen und einige Sträucher zu sehen sind. Der Wohntrakt entspricht einem relativ kleinen, mit Holzlamellen verkleideten Bungalow mit Panoramafenster an der rechten Seite im Stil der 1960er/1970er Jahre. Dieser Bau würde in der Realität schon wegen statischer Probleme einer solchen Konstruktion schwierig umzusetzen sein. Wie bei allen Modellbauten Frank Kunerts ist auch dieses nur für die Fotografie selbst entstanden. Hier gilt aber auch eine besondere Eigenständigkeit der Architektur, die dem Bildwitz Kunerts dient.

³³⁶ Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [3]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=3>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2014.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.4 David LaChapelle: Land Scape

Die Werkgruppe *Land Scape* von 2013 beinhaltet zwei Serien: *Gas Station* und *Refineries*. In beiden werden die Modelle aus verschiedenen wiederverwertbaren Materialien gebaut. Sie werden entweder in einer landschaftlichen Studiokulisse oder en plein air abgelichtet: die *Gas Station* Serie im Regenwald von Maui, die *Refineries* im Studio, in der Wüste, an der Küste oder in anderen Landschaften Kaliforniens. LaChapelle thematisiert in diesen Arbeiten die globale Umweltbelastung durch die industrialisierten Gesellschaften.³³⁷ Die Modellbauten der *Refineries*, von denen zwei in dieser Arbeit beispielhaft behandelt werden, erinnern an die Installationen Bodys Isek Kingelez'. Dessen Installationen sind dabei aber selbst die finalen Werke und nicht die Fotografien davon. Die Fotografien von Modellbauten en plein air als die eigentlichen Werke wie hier bei LaChapelle sind ebenso bei anderen Künstlern zu finden, wie zum Beispiel bei den *Real Landscapes* von Thomas Wrede (*1963 in Letmathe)³³⁸ oder *Elgin Park* von Michael Paul Smith (*1950 in Pittsburgh, PA)³³⁹.

Die Person David LaChapelle ist schon in dem Kapitel über die Kulissen vorgestellt worden (4.1). Für die Serie *Land Scape* hat er den Modellbau benutzt. Die Modelle werden von LaChapelles Mitarbeitern aus diversen Materialien gebaut. Aus Kunststoffen, die aus Erdöl produziert werden, sind zum Beispiel Becher, Dosen, Trinkhalme, Lockenwickler und Mobiltelefone. Dazu kommen Konserven- und Getränkedosen, Klebefolien,

³³⁷ Vgl. Nys Dambrot, Shana: David LaChapelle: Fables of peak everything. In: David LaChapelle: Land Scape. New York 2013.

³³⁸ Vgl. Thomas Wrede - Photography: Real Landscapes. Internet: <http://thomas-wrede.de/photography/real-landscapes>. Zuletzt geprüft am: 5.10.2014.

³³⁹ Vgl. Smith, Michael Paul/Ellison, Gail K.: Elgin Park: An Ideal American Town. München 2011.

Lebensmittelverpackungen, Lichterketten, Wellpappe, Elektronikplatinen, elektrische Lüfter, Sicherheitsnadeln, Eierkartons, Autoersatzteile und vieles mehr. Einige Materialien sind dabei mit Sprühlack behandelt. Zusammengefügt werden die Modellbauten unter anderem mit Draht, Schrauben und Heißkleber. Die Grundfläche der Bauten ist etwa zwei Meter breit und einen Meter tief, die Höhe beträgt bis etwa 1,5 Meter. Nach Fertigstellung der Modellbauten sind sie an ihren jeweiligen Aufnahmeorten aufgebaut und aufwändig inszeniert: Beleuchtung, Nebelkerzen für den Rauch aus den Kaminen, Filter für Lichtstrahlen und längere Belichtungszeiten für die Tiefenschärfe einerseits und Bewegungsunschärfe bei Feuer und Rauch andererseits. Zu diesen Werken und ihrer Entstehung gibt es Fotodokumentationen.³⁴⁰

³⁴⁰ Vgl. David LaChapelle: Land Scape [wie Anm. 252].

4.2.4.1 Luna Park, 2013



**4.2.4.1 David LaChapelle: Land Scape,
Luna Park, 2013**

Land Scape:***Luna Park*****2013****Farbfotografie**

Luna Park zeigt einen aus verschiedenen Materialien gefertigten Modellbau einer Raffinerie. In der Mitte sind diverse rauchende Schlote, links und rechts sind verschiedene Druckbehälter und Kessel gruppiert, in der rechten Bildhälfte ist eine Rektifikations-Kolonne zu sehen. Die verschiedenen Elemente der Raffinerie sind durch eine Vielzahl von Leitungen miteinander verbunden. Die Schlote sind aus Papprollen, zum Teil mit blanken Konservendosen ohne Deckel und Boden verkleidet. Die Druckbehälter und Kessel sind aus Plastikflaschen, Einwegtrinkbechern mit Deckel, Konservendosen, Sprühdosen und Eierkartons. Die Leitungen bestehen aus Schläuchen und Trinkhalmen. Außerdem sind Lockenwickler, Fläschchen für Babynahrungsmittel (Similac), Benzinfilter, Glitzerfolie und Wellpappe zu erkennen. Beleuchtet wird das Ensemble durch Miniaturlichterketten und kleine Taschenlampen, die überall wie die Beleuchtung einer realen Raffinerie angebracht sind. Für den Rauch der Schlote sind Rauchkerzen oder ähnliches zum Einsatz gekommen. Die längere Belichtungszeit lässt die Rauchschwaden diffus erscheinen.

Luna Park ist auf einer erhöhten Stelle oberhalb einer nächtlichen Großstadt entstanden. Diese Stelle könnte der südliche Rand der San Gabriel Mountains nördlich von Pasadena, CA mit Blick auf Los Angeles, CA sein. Folgende Einzelheiten vermitteln diese Annahme: die Topografie mit einer großflächigen Stadtsiedlung, in die eine Hügelkette hinein ragt. Auf einer Detailaufnahme ist diese im Hintergrund links zu erkennen. Sie wäre bei dieser Annahme die der Puente Hills. Die Blickrichtung nach Süden wird durch den Halbmond am Nachthimmel bestätigt, sofern diese

Aufnahme auf der Nordhalbkugel entstanden ist.³⁴¹ Da LaChapelle zu einem großen Teil in Los Angeles, CA arbeitet, wird die Vermutung des Aufnahmeortes ebenfalls unterstützt.

³⁴¹ Vgl. Ebd.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		(X)	X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.2.4.2 Emerald City, 2013



**4.2.4.2 David LaChapelle: Land Scape,
Emerald City, 2013**

Land Scape:***Emerald City*****2013****Farbfotografie**

Benannt nach der Hauptstadt von Oz aus L. Frank Baums *The wonderful Wizard of Oz*³⁴² von 1900 ist *Emerald City* im Gegensatz zu *Luna Park* eine Studioaufnahme. Vor einem Hintergrund mit gemaltem bewölkten und von der Sonne im unteren Bereich gerötetem Himmel befindet sich die Raffinerie am Ufer eines Gewässers, befestigt durch dunkle Felsbrocken. Der Aufbau der Raffinerie unterscheidet sich von dem in *Luna Park*: Hier ist eine größere Ansammlung an unterschiedlichen Schloten und Türmen zu sehen, wobei ein Turm zum Abfackeln von Restgasen dient. Die Schlote und Türme sind in verschiedenen Höhen mit Drähten verbunden. Aus dem unteren Korpus der Raffinerie, der aus einer unübersichtlichen Fülle von Kesseln, Geräten und Leitungen besteht, führen dicke Rohrleitungen über die Felsbrocken in das Gewässer. Die Materialien, aus denen das Modell der Raffinerie besteht, sind vergleichbar mit denen in *Luna Park*. Neben den Konservendosen, Trinkhalmen und Lichterketten sind zusätzlich noch ein alter Telefonhörer, Mobiltelefone, Lüfter, Messbecher, Bowlingkugeln, Netze, Schraubendreher, Streichhölzer und Sicherheitsnadeln zu erkennen. Auch hier lässt die längere Belichtungszeit die Rauchschwaden und das Feuer diffuser erscheinen. Die gesamte Szenerie ist dabei passend zum Titel der Arbeit in ein smaragdgrünes Licht getaucht, im Kontrast zu dem rötlichen Bereich des gemalten Hintergrunds. Die Lichter des Raffineriemodells spiegeln sich dabei am unteren Bildrand in der Wasserfläche.

³⁴² Baum, L. Frank: *The wonderful Wizard of Oz*. Chicago; New York 1900.

Ein konkretes planerisches Vorbild ist für beide Werke nicht zu finden, aber die Orientierung an Abbildungen verschiedener Raffinerien ist wahrscheinlich. Anhand der Bilddokumentation in der Publikation *Land Scape*³⁴³ ist die Produktion der Raffineriemodellbauten und der Fotografien selbst anschaulich und nachvollziehbar. Damit ist auch eindeutig, dass die Modelle für die Fotoproduktion vom Team LaChapelles gebaut wurden.

³⁴³ David LaChapelle: *Land Scape* [wie Anm. 252].

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung		(X)	X
Belichtung			
Nachbearbeitung			

4.3 Belichtung

Die Fiktionalisierung des Faktischen vor der Linse im Zusammenhang mit der Belichtung nimmt in gewisser Weise eine Sonderstellung im Produktionsprozess von Fotografie ein, da sie unmittelbar dem Nimbus der Dokumentation der Fotografie widerspricht.

Die Belichtung bei der Fotografie kann auf vielfältige Art und Weise modifiziert werden. Dadurch kann eine Fiktionalisierung dessen erfolgen, was sich vor der Linse der Kamera befindet, so dass es in fiktionaler Form auf dem Bildträger festgehalten wird. Eine Möglichkeit, die bei dem historischen Beispiel *The Besieging Wilderness, Number Two* von Clarence John Laughlin vorgestellt wurde, ist die Mehrfachbelichtung (Kapitel 3.4), sofern sie nicht später im Labor erfolgt ist. Die nun folgenden Beispiele zeigen weitere Methoden: Da ist zum einen die Schärfе- bzw. Unschärfеeinstellung von Miklos Gaál und die Bewegung während der Belichtung bei Link & Kress.

Bei diesen Beispielen werden faktische Architekturen oder Hintergründe moduliert, so dass sich den Betrachtenden eine neue Bildwirklichkeit anbietet mit einer veränderten, einer fiktionalen Architektur.

4.3.1 Miklos Gaál

Miklos Gaál täuscht mit seiner Technik eine Modellhaftigkeit der Realität vor. In dem er Sehgewohnheiten anspricht, die der Modellansicht zugeordnet werden, irritiert er die Betrachter. Er nutzt die Mechanik einer Plattenkamera für ein Schärfen-/Unschärfeverhältnis in einer Fotografie, die den Betrachtern einen wesentlich kleineren Maßstab suggeriert. Dabei manipuliert er auch die fotografierte Architektur bei der Aufnahme, die den Betrachtern nicht mehr real, sondern fiktional erscheint.

Miklos Gaál (*1974 in Espoo, Finnland) war an der Borgå hantverks- och konstindustriskola (Borgå School of Crafts and Industrial Art), Porvoo, Finnland, der Akademin Valand (Valand Academy), Gothenburg, Schweden, der Aalto-yliopisto (Aalto University), Helsinki, Finnland und nahm an einem 2-jährigen Post-Graduate Program der Rijksakademie in Amsterdam, Niederlande teil. Seit 2000 werden seine Werke in internationalen Ausstellungen gezeigt.³⁴⁴

Gaál kehrt mit seiner Methode die Wahrnehmung von Fotografie als Abbild der Realität um. Er fotografiert mit einer Plattenkamera, bei der die Schärfe des Bildes auch durch die Position der Platte bestimmt wird. Gaál nutzt diese Möglichkeit zur Unschärfe, genauer zu unrealistischen Tiefenschärfen. Die Tiefenschärfe unterstützt die Gewohnheit, sich auf

³⁴⁴ Vgl. cl, Miklos/Vowinckel, Andreas: Miklos Gaál: Imitation of life - Fotografien 1999 - 2003 ; [Ausstellungskatalog „Miklos Gaál: Imitation of life“, Kunstverein Göttingen, 2004, Stadtgalerie Kiel, 2004, „Lois Renner - Miklos Gaál: Zwei Positionen Zeitgenössischer Fotografie“ Kunsthalle Tübingen, 2004]. Göttingen 2004. S. 58; Miklos Gaál [Biography]. Internet: <http://www.miklosgaal.com/index.php?/biography/>. Zuletzt geprüft am: 14.3.2015; Miklos Gaál - Miklos Gaál - Artist - Galerie Wagner + Partner. Internet: <http://www.galerie-wagner-partner.com/de/artists/miklos-ga%C3%A1l#Vita>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

einen Bereich des Gesehenen zu fokussieren, um die übrigen Bereiche dank der Unschärfe anderen Entfernungen und Zugehörigkeiten zuzuordnen. Allerdings reduzieren sich bei größeren Entfernungen die Unterschiede der Schärfen. Umgekehrt bedeutet dies größere Unterschiede bei geringen Entfernungen. Diese Seh-Erfahrungen prägen Seh-Gewohnheiten. Und da Fotografien von Panoramen mit geringen Schärfenunterschieden geläufig sind wie Fotografien von Modellbauten mit großen Schärfenunterschieden, werden Fotografien mit kleinen Schärfenunterschieden einem weit entfernten Panorama und Fotografien mit großen Schärfenunterschieden einem nahen Miniaturmodell zugeordnet. Gaál erzeugt nun mit der justierbaren Platte seiner Kamera untypische große Schärfenunterschiede bei Aufnahmen aus großer Ferne. Dadurch werden diese Aufnahmen nicht als Abbild der Realität wahrgenommen, sondern als Abbild eines Nachbaus der Realität oder einer fiktionalen Miniaturwelt. Die Fiktionalität liegt hier in den Augen der Betrachter.³⁴⁵ Dennoch ist die Fiktionalisierung vorhandener Architektur nicht sehr ausgeprägt, so dass die Zuordnung zur ‚Fotografiearchitektur‘ relativiert werden kann.

³⁴⁵ Vgl. Gaál, Miklos/Vowinckel, Andreas: Miklos Gaál [wie Anm. 344], S. 50–56; Westphal, Ulrike: Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand [Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)] [wie Anm. 300], S. 72–75.

4.3.1.1 Telephone Booth, 2005



Telephone Booth³⁴⁶

2005

Farbfotografie

Telephone Booth ist die Aufnahme eines städtischen Platzes. Gerahmt wird er von mehrspurigen Straßen und rechts von einer Haltespur für Taxis. Im Hintergrund ist die halbrunde Fassade eines Gebäudes zu erahnen. Auf dem kargen, gepflasterten Platz sind U-Bahn-Eingänge, ein kleiner Parkplatz, zwei mit dichtem Strauchwerk bewachsene Beete und eine magenta-weiße Telefonzelle zu erkennen. Deren Farbgebung spricht für eine Telefonzelle der Deutschen Telekom AG. Zusammen mit dem U-Bahn-Schild lässt sich auf einen Platz in Berlin schließen. Tatsächlich handelt es sich um eine Aufnahme des Platzes der Luftbrücke in Berlin, fotografiert aus dem Hochhaus Ecke Dudenstr./Mehringdamm. Gaál hat mit seiner Plattenkamera nur den Bereich um die Telefonzelle scharf gestellt. Die Schärfzone erstreckt sich dabei auf der Bildfläche horizontal von Rand zu Rand. Damit liegt der Fokus auf der Telefonzelle mit leicht geöffneter Tür, auf die vor ihr stehenden Personen und auf die Fahrräder, die links neben der Telefonzelle aufgereiht sind. Der graue U-Bahn-Eingang mit flach gedecktem Dach aus angerosteten Blechen hinter der Telefonzelle ist schon leicht unscharf. Dieser Eingang scheint um die 1960er Jahre entstanden zu sein. In der Hochzeit der Modelleisenbahnen in den 1960er und 1970er Jahren mit den Spuren H0 und N werden neben Fachwerkhäusern auch gerne Bauten im damals aktuellen Architekturstil verwendet. Das könnte ein zusätzlicher Grund dafür sein, dass zumindest die Betrachter, denen diese Modelleisenbahnen aus dieser Zeit geläufig sind, Assoziationen mit einer Modellbauanlage bei *Telephone Booth* leichter fallen.

³⁴⁶ Miklos Gaál [Telephone Booth, 2005]. Internet:

<http://www.miklogaal.com/index.php?/works/telephone-booth/>. Zuletzt geprüft am: 14.3.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung	X	(X)	
Nachbearbeitung			

4.3.1.2 Dog Park, 2006



*Dog Park*³⁴⁷

2006

Farbfotografie

Bei *Dog Park* ist anders als bei *Telephone Booth* kein Gebäude im Fokus sondern ein Nicht-Gebäude: ein nahezu leerer Platz. Das Zentrum der Fotografie bildet eine fünfeckige Fläche, die von Hecken und Bäumen begrenzt wird. Sie scheint dem Titel nahe eine städtische Hundewiese zu sein. Jenseits der Hecken ist sie von Straßenzügen umgeben. An diesen Straßen stehen verschiedene fünf- bis siebenstöckige Wohngebäude, zum Teil mit Ladenlokalen im Erdgeschoss. Diese Gebäude erinnern nicht an Modelleisenbahnen. Sie sind alle extrem unscharf fotografiert, bis auf einen kleinen Bereich im linken unteren Bilddrittel. In *Dog Park* ist die Assoziation trotz des Schärfekontrastes mit Modellbauten weniger stark. Eine konkrete Verortung oder Identifizierung der Szenerie lässt die Unschärfe der meisten Gebäude aber nicht zu. Sie führt zu einer Typisierung. Auch wenn Gaál hier einen konkreten Platz einer Großstadt fotografiert hat, gelingt ihm mit der Unschärfe eine Beliebigkeit, die in vielen mitteleuropäischen Städten möglich ist. Hier entsteht die Fiktionalität zwar auch bei den Betrachtern, aber weniger wegen des Schärfekontrastes wie bei *Telephone Booth*, sondern wegen der Unschärfe der Gebäude an sich und den wenigen Details, die eine konkrete Identifizierung erschweren.

³⁴⁷ Miklos Gaál [Dog Park, 2006]. Internet: <http://www.miklosgaal.com/index.php?/works/dog-park/>.

Zuletzt geprüft am: 14.3.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung	X	(X)	
Nachbearbeitung			

4.3.2 Link & Kress: Das Leben der Heiligen

Seit 1994 arbeiten Anna E. Link (*1968) und Marc-Daniel Kress (*1969) zusammen. Ein großer Teil ihrer gemeinsamen Arbeit besteht aus Aktfotografie. Sie bevorzugen die analoge Schwarz-Weiß-Fotografie, die auch bei ihrem fotografischen Reisetagebuch, den parallel entstehenden Bildern zum Totenkult und dem Gemeinschaftsprojekt *Idole, Ikonen, Stars* von 2006 mit Vaago Weiland (*1966) zum Einsatz kommt. Aus diesem Rahmen fällt die Werkgruppe *Das Leben der Heiligen*, bei der es sich um digitale Farbfotografie handelt.³⁴⁸

Als ein Beispiel dafür, wie fiktionale Bildwelten während der Belichtung durch Bewegung entstehen könnten, stehen die Arbeiten des jungen autistischen Fotografen Aaron Fahlefeld. Er arbeitet mit langen Belichtungszeiten und nutzt Lichtquellen als Farbe, mit der er durch die Bewegung der Kamera Formen „schreibt“³⁴⁹. Die Ergebnisse Fahlefelds sind dabei aber nicht architektonisch.

Link & Kress dagegen experimentieren bei ihrer Serie *Das Leben der Heiligen* seit 2005 mit einer anderen Intention, wenn sie mit überlangen Belichtungszeiten, Bewegungen und veränderter Brennweite mit EINER Belichtung sakrale Skulpturen fotografieren. Ihnen geht es um eine Verlebendigung der statischen Skulpturen, um Dynamik, Verklärung,

³⁴⁸ Vgl. Kress, Peter: Von Nackten, Heiligen, Idolen und Friedhöfen - Der Bilderkosmos des Fotografenpaares Link und Kress. In: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011. S. 3; Willems-Liening, Gisela: Die Aktfotografie von Link und Kress. In: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011. S. 76; Kress, Peter: IDOLE, IKONEN, STARS oder: die verblüffenden Verwandlungen des Vaago Weiland. In: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011. S. 126; Link & Kress Fotografie. Internet: http://linkundkress.de/about_1.htm. Zuletzt geprüft am: 8.3.2015.

³⁴⁹ Direct Art Gallery: Ausstellung No. 3. Internet: <http://www.directartgallery.de/index.php?id=30>. Zuletzt geprüft am: 3.3.2015.

Fiktionalisierung, Abstrahierung und um das Atmosphärische der jeweiligen Situationen.³⁵⁰

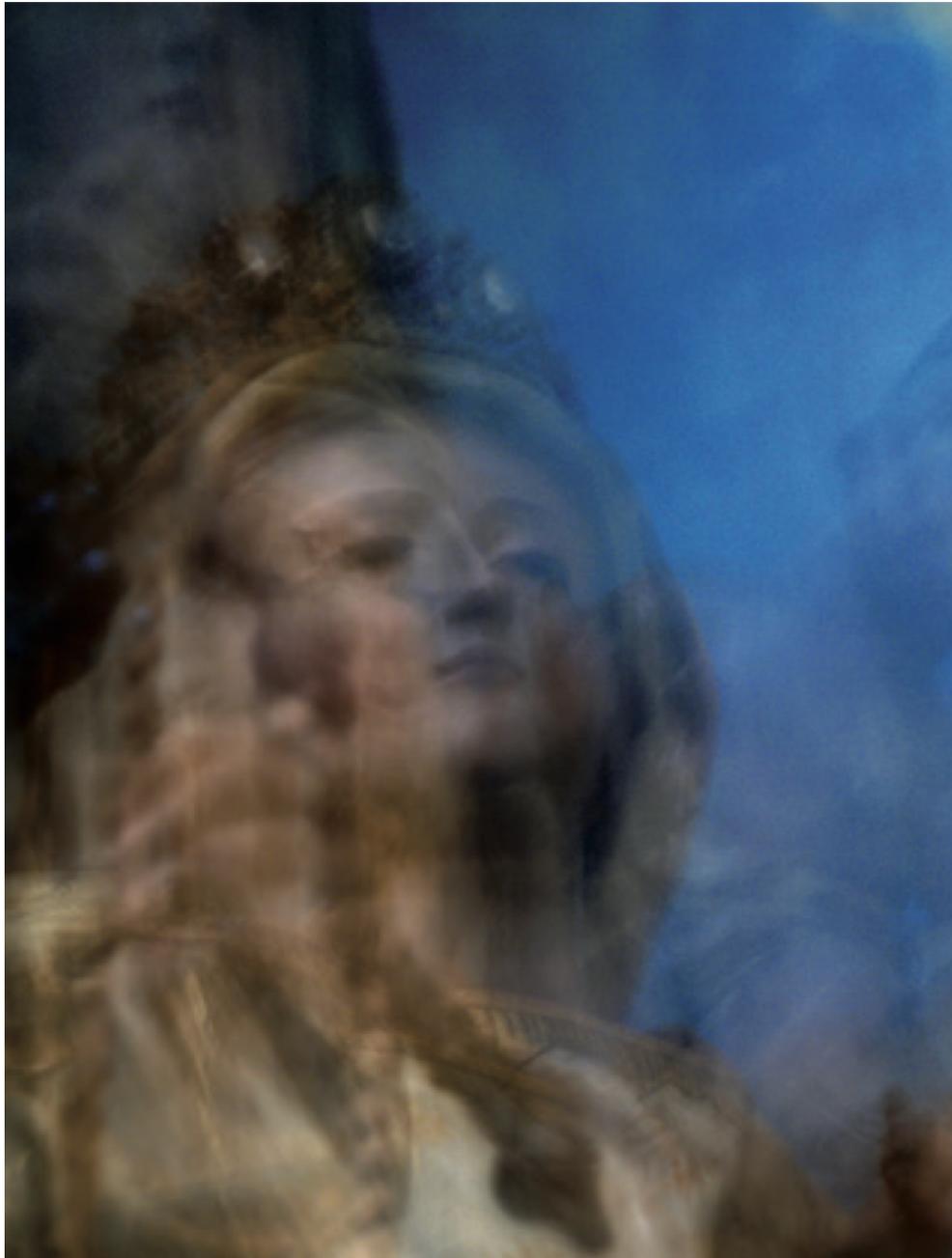
Dass bei dieser Serie die jeweiligen Umgebungen mit den Skulpturen zusammen fotografiert werden und die Manipulation während der Belichtung auch bei ihnen wirkt, ist Teil des Prozesses. Allerdings treten die Umgebungen häufig wegen der Beleuchtungs- bzw. wegen der NICHT-Beleuchtungssituation mehr in den Hintergrund, als sie es tatsächlich sind. Bei einigen Bildern der Serie jedoch ist die sie umgebende Architektur deutlicher. Und da sie derselben Manipulation unterworfen ist, kann sie in der Wahrnehmung zu einer veränderten, zu einer fiktionalen Architektur werden.

Anna E. Link studierte an der Staatlichen Kunstakademie Münster, Marc-Daniel Kress Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Seit 1994 arbeiten sie in Mönchengladbach zusammen und stellen seitdem gemeinsam auf nationalen und internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen ihre Werke aus.³⁵¹

³⁵⁰ Vgl. Kress, Peter: Link und Kress: Das Leben der Heiligen. In: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011. S. 30.

³⁵¹ Vgl. Link, Anna E./Kress, Marc-Daniel: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011; c/o Kunst in und aus Mönchengladbach: Link und Kress /// Vita. Internet: <http://www.co-mg.de/kunstler/link-und-kress/link-und-kress-vita-2/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Link & Kress Fotografie. Internet: http://www.linkundkress.de/about_2.htm. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Link & Kress - Werk-Statt-Galerie. Internet: <http://zeitsklave.de/werkstattgalerie/index.php/link-kress/articles/link-kress.html>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

4.3.2.1 *Vence*, 2010



Vence

2010

Digitalfotografie

Die beiden hier vorgestellten Beispiele aus der Werkgruppe sind 2010 in Dorfkirchen im Hinterland von Nizza entstanden. Bei beiden Werken ist vorrangig die Bewegung der Kamera bei der Belichtung für das Ergebnis verantwortlich. Bei *Vence* ist die Bewegung weniger fließend als bei dem folgenden Beispiel *Côte d'Azur*. Sie scheint eher ruckartig gewesen zu sein, so dass das Ergebnis einer Mehrfachbelichtung näher kommt. Zu erkennen ist eindeutig der Kopf einer gekrönten weiblichen Statue. Dabei handelt es sich um den Kopf einer stehenden Marienstau mit gekröntem Christuskind auf dem Arm und mit Zepter in der Hand. Sie ist in einer Altarsituation aufgestellt.³⁵² Durch den Kopf hindurch sind Elemente der Innenansicht des Kirchenraums zu erkennen, ein blauer Bereich in der rechten Bildhälfte und links eine dunkler.

Der blaue Bereich rechts kann an einen blauen Himmel erinnern, so dass sich in Verbindung mit den durchscheinenden architektonischen Elementen bei der Betrachtung die Assoziation mit einer Außenarchitektur ergeben kann. Die faktische Situation der Statue ist in diesem Fall nicht mehr nachzuvollziehen. Die Betrachtenden können dazu neigen, diese fehlende Information gedanklich durch eine Situation zu ergänzen, die nachvollziehbarer erscheint.

³⁵² Vgl. Link, Anna E.: Telefoninterview. 2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung		X	
Nachbearbeitung			

4.3.2.2 Côte d'Azur, 2010



Côte d'Azur

2010

Digitalfotografie

Côte d'Azur ist in einer geradlinigen fast senkrechten Bewegung entstanden. Die Fotografie zeigt eine weibliche Heiligenfigur in weißem Gewand und hellblauem Mantel, die trotz aller Bewegungsunschärfe mittig in der unteren Bildhälfte deutlich zu erkennen ist. Wie ein durchscheinender Vorhang ist die unscharfe Abbildung von ihr selbst in der rechten Bildhälfte zu sehen. In der linken Bildhälfte ist ebenso unscharf ein dunkler, bräunlicher Hintergrund wahrzunehmen.

Die Belichtung hat hier etwa „einen Atemzug“³⁵³ gedauert mit einer Bewegung, die der Figur einen Lichtglanz verleiht. Die von Link & Kress vorgefundene Situation ist eine weibliche Heiligenstatue eines Altars, der nur von Kerzen beleuchtet ist. Die Fassung der Heiligen in gegürteter langer Tunika, Mantel und Schleier ist im Original sehr matt, während die sie umgebende goldene Nische mit Blattmotiv-Tapete und rahmenden Schnitzereien stark verrußt ist.³⁵⁴

Ohne die Kenntnis der Entstehung und der originalen Situation kann sich den Betrachtenden ein verschwommenes Bild einer Heiligenstatue ergeben, die in einer größeren Kirche steht, von der man links im Hintergrund eine stark gegliederte Säule oder einen gotischen Kirchenraum zu erkennen glaubt. Durch die Bewegung bei der Belichtung entsteht erst bei der Betrachtung und nicht schon bei der Produktion die Fiktion einer Architektur, die es so nicht gibt. Der Auslöser für diese Fiktion ist aber die Manipulation während des Produktionsprozesses der Fotografie.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Vgl.Ebd.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung		X	
Nachbearbeitung			

4.4 Montage

Die Montage gehört zu den Bearbeitungen, die im Produktionsablauf nach der Belichtung und vor der letzten Auswahl und Fertigstellung des zu präsentierenden Bildträgers erfolgen. Die Montage erlaubt die fiktionale Zusammenstellung von fotografierten faktischen Objekten. In dieser Arbeit werden Beispiele von Montagen architektonischer Elemente zu einer fiktionalen Architektur gezeigt.

Die Montage kann leicht die Grenze der Fotografie überschreiten, und zwar dann, wenn das Ergebnis nicht mehr als der Fotografie zugehörig wahrgenommen wird. Die Grenze ist demnach subjektiv. Innerhalb dieser ist die Montage wie die Retusche als Bearbeitung anzusehen. Jenseits der Grenze sind verschiedene Gattungszugehörigkeiten der Montage denkbar, wie zum Beispiel zur Collage und zur Assemblage oder bei der digitalen Form zur Computerkunst etc.

Die hier gezeigten Montagen Simon Boudvins und Filip Dujardins sind digital erstellte Montagen, die trotz subjektiver Grenzziehung vermutlich mehrheitlich der Fotografie zugerechnet werden können. Beide benutzen dokumentarisch erscheinende Fotografien von Gebäuden und Gebäudeteilen, um sie dann zu neuen fiktionalen Architekturen zusammenzufügen. Sie tun dies auf eine Weise, die optisch möglich erscheint, auch wenn verstandesmäßig die faktische Möglichkeit oder gar Existenz wegen ihrer Absurdität nicht angenommen wird. Für die optische Täuschung werden sowohl bei Boudvin als auch bei Dujardin nicht nur die Architekturteile zusammengefügt, sondern auch Licht und Schatten so retuschiert, dass die Montagen optisch wie aus einem Guss und damit dokumentarisch wie eine nicht weiter bearbeitete Fotografie erscheinen. Dies unterscheidet sie von Collagen wie *Metropolis* von Paul Citroen, die auch die Grenze der Fotografie überschreiten können.

4.4.1 Simon Boudvin

Simon Boudvin (*1979 in Le Mans) beschäftigt sich mit der Transformation von Gegenständen, häufig von Architektur. Diese Transformationen dokumentiert er oder stellt sie selbst aktiv her. Dabei bewegt er sich im Bereich zwischen der Fotografie und der Installation bzw. Skulptur.

Er fotografiert verschiedene Architekturen, montiert sie in Collagen oder wie bei *FAÇADE 02* in Brüssel auf einer Plakatwand in die Realität.³⁵⁵ Bei seinen Installationen arbeitet er mit realen Fundstücken oder mit Nachbildungen von Architekturelementen, die er in eine neue Umgebung integriert. Seine Transformationen vorgefundener Architektur in den Fotomontagen sind eigenständige Gestaltung von Architektur in der Fotografie. Einerseits erschafft er neue Bildwelten, und andererseits sind seine Fotomontagen als Fotografie erkennbar. Mittlerweile konzentriert er sich bei seinen fotografischen Werken auf die Dokumentation skurriler architektonischer Situationen.

Studiert hat er an der École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris (DNSAP), der École Nationale d'Architecture Paris-Malaquais mit Gastsemestern an der School of Visual Art in New York, NY und dem College of Architecture der Hongik University in Seoul. Seit 1996 nimmt er an internationalen Ausstellungen teil.³⁵⁶

³⁵⁵ FAÇADE 02 (Bruxelles) - Simon Boudvin. Internet: <http://simonboudvin.fr/FACADE-02-Bruxelles>.
Zuletzt geprüft am: 25.1.2015.

³⁵⁶ Vgl. Boudvin, Simon/Dirié, Clément: *Simon Boudvin à la Maroquinerie des Ardennes: sous le parrainage de Giuseppe Penone*. Arles, Paris 2012; * - Simon Boudvin. Internet: <http://simonboudvin.fr/7645535>. Zuletzt geprüft am: 25.1.2015; Simon Boudvin. Internet: http://www.hengevossduerkop.de/0604/vita_m.htm. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015; Simon Boudvin « galerie jean broly. Internet: <http://www.jeanbroly.com/artiste/simon-boudvin/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

4.4.1.1 Semi-Collectif 01 (Saint-Cyr-sur-Loire), 2003



Semi-Collectif 01 (Saint-Cyr-sur-Loire)

2003

digitale Fotomontage

Semi-Collectif 01 von 2003 ist eine der digitalen Fotomontagen Boudvins, bei denen er Fotografien realer Gebäude verwendet und ironisch oder absurd konvertiert.³⁵⁷ Bei Montagen wie *Semi-Collectif 01* „stapelt“ er Häuser wie Bauklötze digital aufeinander. Er macht sich den identischen Fünfundvierzig-Grad-Winkel der Dachschrägen zu Nutze. Ausgehend von der Fotografie einer typischen westfranzösischen Neubausiedlung – laut Titel möglicherweise in Saint-Cyr-sur-Loire, einem Vorort von Tours – mit Einfamilienhäusern auf großen umfriedeten Grundstücken, montiert er drei Fotografien weiterer Einfamilienhäuser im gleichen Stil, wobei er auf die korrekten Lichtverhältnisse achtet oder digital retuschiert hat.

Die Basis-Fotografie ist aus leicht erhöhter Position (ca. 5m) aufgenommen worden. Sie zeigt ursprünglich drei nebeneinander gebaute Häuser im Halbprofil, wobei links im Hintergrund eine Häuserzeile im rechten Winkel zu der Ausrichtung der drei Häuser zu erkennen ist. Die Grundstücke sind mit verschiedenen Zäunen begrenzt und weitgehend von Vegetation befreit, abgesehen von großen Rasenflächen, einzelnen kleinen Sträuchern und kleinen laublosen Bäumchen im Vordergrund. Älterer Baumbestand zeigt sich nur links und in der Mitte im Hintergrund. Das linke Haus scheint älter als die anderen zu sein, die Fassade ist weitgehend von einer mannshohen, dichten Hecke verdeckt. Das mittlere und das rechte Haus, dessen rechte Seite vom Rand der Fotografie beschnitten ist, sind offenbar gerade vor kurzer Zeit fertig gestellt: Der Sandhaufen neben dem mittleren

³⁵⁷ Vgl. Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities [wie Anm. 20], S. 17; TRANSIT-CITY / URBAN & MOBILE THINK TANK: BETWEEN DEMOLITION AND REBURBIA !! Internet: <http://transit-city.blogspot.de/2009/07/between-demolition-and-reurbia.html>. Zuletzt geprüft am: 10.3.2014.

und die jungen Pflanzen im Garten des rechten Hauses sprechen dafür. Die Schotterzufahrt des mittleren Hauses ist durch eine Toranlage mit trichterförmig gebogenen, grau verputzten Mauern am linken Bildrand zu erreichen. Auf der Zufahrt, vor der geschlossenen Garage des mittleren Hauses steht ein Peugeot 406 mit geöffneter Kofferraumklappe. Die Grundstücke des mittleren und des rechten Hauses sind durch einen Maschendrahtzaun auf einem niedrigen Mauersockel getrennt. Vor dem rechten Haus steht auf einer schmalen Terrasse eine kleine Palme in einem Tontopf. Die sauber asphaltierte Straße führt diagonal von links nach unten. Sie ist begrenzt durch einen schmalen Gehweg vor einem weißen Lattenzaun auf einem Mauersockel mit kleiner Pforte, der zum Grundstück des rechten Hauses gehört. Der Himmel im oberen Bildrand ist trübe grau-blau, lässt aber die Szenerie von der Sonne von links bescheinen. Es sind keine Personen zu sehen.

Boudvin „setzt“ digital zwei Einfamilienhäuser hintereinander, „stellt“ ein weiteres kopfüber so in den entstandenen Zwischenraum, der von den Dachschrägen gebildet wird, dass jeweils First auf Traufkante bzw. Regenrinne steht. Auf dieses mit dem Dach auf den Dächern liegende Haus „stellt“ er noch ein weiteres mit der Grundfläche auf die ursprüngliche Grundfläche. Dabei sind die „gestapelten“ Häuser gleich groß.

Die Häuser, die Boudvin in die Basis-Fotografie einmontiert, sind nach eigener Erfahrung zum Beispiel in den typischen Einfamilienhaus-Siedlungen ländlicher Gemeinden Westfrankreichs zu finden. Diese Siedlungen sind am Rande der Dörfer, auf ehemaligen Äckern zu finden. Im Gegensatz zu den über Jahrhunderten gewachsenen, dörflichen Strukturen der kleinen Gemeinden werden die Flächen mit Straßen und Versorgungsleitungen so erschlossen, dass sich ähnliche Parzellen ergeben, auf denen frei stehende Einfamilienhäuser individuell erbaut werden. Auf diese Weise wachsen nicht nur kleine Gemeinden, sondern auch größere Städte an ihren Rändern. Die Architektur der Häuser ist in

der Regel an die traditionelle Gestaltung der alten Bauernhäuser angelehnt. Sie sind mal mehr oder weniger individuell ergänzt. Diese einfachen Bautypen basieren auf einem rechteckigen Grundriss. Sie sind meistens nach Süden ausgerichtet, nach Westen – und dem entsprechend auch nach Osten – die fensterlosen Giebel zum Schutz vor dem Westwind.³⁵⁸ Die Häuser sind eingeschossig plus Dachgeschoss, meist nicht unterkellert und mit einem einfachen Satteldach mit etwa 45 Grad Dachschräge versehen. Die Dächer sind früher mit Stroh bzw. mit Schilf oder wie heute mit Schiefer gedeckt worden. Die Außenmauern sind verputzt und vor allem in Küstennähe zum Schutz vor der Feuchtigkeit weiß gekalkt worden.³⁵⁹ Vor Ort ist zu beobachten, dass die heutigen Bauunternehmer den Bauherren Häuser aus dem Katalog anbieten. Es gibt verschiedene Haus-Typen, die sich in Größe und Ausstattung unterscheiden. Bei diesem modularen System sind individuelle Anpassungen möglich. Es handelt sich hierbei nicht um Fertighäuser, sondern um Häuser nach standardisierten Plänen, die das Planungs- und Genehmigungsverfahren deutlich vereinfachen, um damit die Kosten niedrig zu halten. Die Pläne unterscheiden sich je nach Anbieter, bleiben aber weitgehend dem bretonischen Stil treu. Auf diese Art und Weise ergeben sich fast uniforme Neubaugebiete mit im Detail individuellen Häusern, die sich im Stil aber wenig unterscheiden.

Das Haus links scheint ein älteres Haus zu sein, was aufgrund des ergrauten Putzes und der hohen und dichten Hecke zu vermuten ist. Es ist gestalterisch an ein klassisches longère – ein einfaches Bauernhaus – angelehnt: Ein kleines eingeschossiges Haus mit Anbau in einer gemeinsamen Achse, der geringfügig kleiner ist. Beide Gebäudeteile haben

³⁵⁸ Vgl. Initiation à l'architecture bretonne. Internet: <http://www.maisonapart.com/edito/autour-de-l-habitat/architecture-patrimoine/initiation-a-l-architecture-bretonne-2005.php>. Zuletzt geprüft am: 17.3.2014.

³⁵⁹ Le Goaziou, Marie: L'âme des maisons bretonnes. Rennes 2002. S. 7.

ein schiefergedecktes Satteldach, wobei das Hauptgebäude an der Frontseite drei Dachgauben aufweist. Die mittlere ist dabei deutlich kleiner. Die Fassade ist durch die mit hellen Steinen gefassten Fenster und Türen gegliedert.

Mit seiner Montagetechnik hat Boudvin Fotografien realer Häuser fiktional kombiniert und eine surreale Bildwelt geschaffen.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage	(X)		
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung		X	

4.4.1.2 Haussmann (Paris), 2005



Hausmann (Paris)

2005

digitale Fotomontage

Prinzipiell ist auch *Hausmann* von 2005 eine Fotomontage aus Fotografien realer Gebäude. Hier sind sie aber nicht wie in *Semi-Collectif* gestapelt. *Hausmann* zeigt eine Ansicht von Dächern eines Stadtviertels, wie es an vielen Stellen in Paris zu finden ist. Der bewölkte Himmel sorgt für ein diffuses Licht. In der Mitte des Bildes ist ein Gebäude um vielleicht zehn Stockwerke mittels Montage von Fassadenelementen verschiedener Pariser Wohnhäusern der Hausmann-Ära „aufgestockt“ oder überhaupt hinein montiert worden. Das heutige Paris ist geprägt von den umfangreichen Veränderungen der Stadt im Kaiserreich Napoleons III. Zwischen 1853 und 1870 entsteht unter dem Stadtplaner Georges-Eugène Baron Hausmann (1809-1891) eine repräsentative Stadt mit breiten Verkehrswegen, moderner Kanalisation und unzähligen neuen Gebäuden.³⁶⁰

Bei *Hausmann* steht das montierte Haus im Mittelpunkt. Es überragt um die besagten zehn Stockwerke die übrigen Häuserdächer. Von diesem Haus ist die Fassade und eine unverputzte Backstein-Seitenwand zu sehen, die ohne Schnittkanten durchgängig zu sein scheint, was den Baukörper einheitlich erscheinen lässt.

³⁶⁰ Vgl. Koch, Wilfried: Baustilkunde: Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart [Übers. der Lexikon-Begriffe: Engl: Johannes und Patricia Gochl ...]. Zweiter Bd. Sonderausgabe, Vollst. Taschenbuchausgabe der 22., Durchges. und überarb. Auflage. Niedernhausen 1998. S. 415.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage	(X)		
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung		X	

4.4.2 Filip Dujardin: Fictions

Der Belgier Filip Dujardin (*1971 in Gent) ist wie Simon Boudvin einer der Künstler, die mittels digitaler Fotomontage fiktionale Bildwelten erzeugen.

Dujardin hat sowohl Kunstgeschichte mit der Fachrichtung Architektur an der Universität Gent studiert als auch Fotografie an der Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) der HoGent. Seit 2008 ist er bei internationalen Ausstellungen vertreten.³⁶¹

Während Boudvins Montagen mit viel gutem Willen statisch realisierbar erscheinen, geht Dujardin über diese gedankliche Grenze deutlich hinaus. In seinen *Fictions* montiert er Fotografien architektonischer Versatzstücke zu teilweise surrealistischen Komplexen, die der Schwerkraft trotzen.³⁶² Von Gebäuden, die aus optisch verwandten Elementen bestehen und somit zumindest auf diese Art und Weise eine Zusammengehörigkeit suggerieren bis hin zu wilden Montagen unterschiedlichster Teile. Die technisch hervorragenden Montagen Dujardins sind „digitale bricolage“.³⁶³ Diese „Basterei“ setzt Claude Lévi-Strauss laut Pedro Gadanho dem wissenschaftlichen Denken entgegen.³⁶⁴

³⁶¹ Vgl. Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions [wie Anm. 20], S. 118; Filip Dujardin Photography. Internet: <http://filipdujardin.be/>. Zuletzt geprüft am: 2.3.2014; BIOGRAPHY « Highlight Gallery. Internet: <http://highlightgallery.com/artists/filip-dujardin/biography/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

³⁶² Vgl. Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities [wie Anm. 20], S. 87; Dunne, Anthony/Raby, Fiona: Speculative everything [wie Anm. 19], S. 114.

³⁶³ Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions [wie Anm. 20], S. 9.

³⁶⁴ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt am Main 1973. S. 29f; Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions [wie Anm. 20], S. 8.

4.4.2.1 Fictions, *Untitled*, 2008



Fictions:***Untitled*****2008****digitale Fotomontage**

Die unbetitelte Fotomontage aus der Fictions-Serie Filip Dujardins von 2008 zeigt ein digital montiertes Gebäude. Dujardin hat hier Fassaden der Gebäude S1-5 aus den 1960er Jahren auf dem Sterre Campus der Universität Gent an der Krijgslaan³⁶⁵ abfotografiert. In eine Fotografie eines an eine Industrie-Brache erinnerndes Gelände hat er ein Gebäude aus Segmenten dieser Fassaden turmförmig montiert. Das offensichtliche Baukastensystem der Universitätsbauten hat er hierfür weiter ausgenutzt. Dabei ragen in vier Richtungen und in verschiedenen Höhen fünf zweistöckige Gebäudeflügel konzentrisch nach außen. Der oberste Gebäudeteil ist auf den Turm aufmontiert. An ihm ist ein weiterer zweistöckiger Flügel quer zur Turmmitte angefügt. Das flache Gelände, in das Dujardin das Gebäude montiert hat, ist bedeckt mit trockenem, strohgelben Gras. Eine alte Betonpiste verläuft diagonal von links unten nach rechts, auch hier sind trockene Grasbüschel zu sehen, die durch die brüchige Oberfläche durch gesprossen sind. Im Hintergrund ist das Gelände durch zwei laublose Baumreihen begrenzt, durch die man eine Fabrikanlage – vermutlich eine Baustoff-Fabrik – mit Erdhügeln, festen Silos und Brückenkran erkennen kann. Am Fuß des montierten Gebäudes ist ein weißer Lastkraftwagen mit Kofferaufbau zu sehen, das Gebäude ragt weit in den diesigen Himmel, der ein diffuses Sonnenlicht durchlässt.

³⁶⁵ Vgl. Campusmodel | UGentMemorie. Internet: <http://www.ugentmemorie.be/artikel/campusmodel>.

Zuletzt geprüft am: 2.8.2015.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung		(X)	X

4.4.2.2 Fictions, *Untitled*, 2009



Fictions:***Untitled*****2009****digitale Fotomontage**

Anders als bei der Fotomontage Dujardins von 2008 hat er in dieser Montage von 2009 nicht mit Fotografien einer Baukasten-Architektur gearbeitet, die entsprechend rechtwinklig montiert werden. Hier montiert er in verschiedenen Winkeln verschränkt unterschiedliche Gebäude-Elemente und Oberflächen. Das so entstandene Gebäude ist wegen der unterschiedlichen Vorlagen und wegen der nicht nachzuvollziehenden Montage keiner hypothetischen Nutzung zuzuordnen. Das Gelände ist kultivierter als die Gelände der Montage von 2008. Die ebene Grundfläche am unteren Bildrand, begrenzt von frühlingshaftem Strauchwerk, ist größtenteils mit Rasen bedeckt. Von rechts unten nach links führt ein Weg zu einer rechteckigen Fläche, auf der das fiktionale Gebäude montiert ist. Links wird das Gebäude von einer vermutlich ebenfalls montierten, kleinen, grünen Mastleuchte flankiert, ebenso rechts von einer grünen Schranke. Wie in den anderen Montagen Dujardins ragt auch hier das montierte Gebäude in den diesigen Himmel.

Grobes Schema zur Einordnung:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung			X

5. Resümee

Diese Arbeit behandelt den Begriff der ‚Fotografiearchitektur‘. Um ihn zu klären, stellt sie viele Fragen, die nicht auf die Fotografie und die Architektur beschränkt sind. Sie behandelt ein eher ungewöhnliches Thema nicht primär mit dem Vergleich von Ansätzen aus der Forschung, sondern anhand von Kunstwerken und ihrer jeweiligen Produktion. Dies ist auch der Tatsache geschuldet, dass Ansätze aus der Forschung nur für Teilaspekte verfügbar sind. Mit der beispielhaften Auswahl von Kunstwerken und deren spezieller Analyse werden die Thesen der Arbeit visuell nachvollziehbar. Diese Arbeit stellt den Begriff der ‚Fotografiearchitektur‘ zur Diskussion. Sie kann dabei wegen der vielseitigen Annäherung an das Thema keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. Sie kann aber für sich in Anspruch nehmen, verschiedene bisherige Pfade zu verlassen, aber auch zu verknüpfen.

Diese Arbeit stellt den Begriff der ‚Fotografiearchitektur‘ vor. Wenn die Betrachtung von fiktionaler und neugestalteter Architektur in den verschiedenen Gattungen der Bildenden Kunst zu Begriffen wie Fantasie-, Bühnen- und Filmarchitektur führt, sollte dies analog auch in der Fotografie möglich sein. Was macht aber die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für die Gattungen der Bildenden Kunst außer der Architektur selbst aus? Welche Formen der Fiktion gibt es in den verschiedenen Gattungen? In wieweit ist die Fiktionalisierung und Neugestaltung Teil des Produktionsprozesses des jeweiligen Werks und ist damit als Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur FÜR das jeweilige Werk nachvollziehbar? Welche Besonderheiten zeichnen den Produktionsprozess von fotografischen Werken aus und welche Gemeinsamkeiten gibt es mit Produktionsprozessen von Werken anderer Gattungen? Kann man die verschiedenen Ansätze der Fiktionalisierung

und Neugestaltung in den Produktionsprozessen fotografischer Werke mit ihren Besonderheiten differenzieren und einordnen?

Dies sind alles sehr unterschiedliche Bereiche der Kunstwissenschaft, die hier aufeinander aufbauen. Sie dienen der vielschichtigen Beantwortung einer einfach wirkenden Frage: Wenn Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für verschiedene Gattungen selbstverständlich erscheinen, wie lässt sich dies auf die Fotografie, vor allem auf die Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts übertragen?

Die Besonderheit der Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur im Vergleich zur Fiktionalisierung und Neugestaltung anderer Bildinhalte liegt in der Architektur selbst begründet. Sie wird in der Architektur- und der allgemeinen Kunsttheorie sehr unterschiedlich bewertet und eingeordnet. In der Gestaltung von Architektur geht es um die Gestaltung äußerer und innerer Räume, in denen andere Inhalte verortet werden können.

Die Fiktion als solche kann man nicht auf die Neuerfindung beschränken. Es gibt verschiedene Formen zwischen Bearbeitung und Neuentwicklung, die eine Fiktion ergeben können. Wenn man neben der Debatte über Fiktion, die sich auf die gegenständliche Darstellung beschränkt, auch und gerade die Debatten wie denen der Literatur- und Sprachwissenschaft hinzu zieht, kann man die Möglichkeiten der Fiktion auch in der Bildenden Kunst weit fassen. Dann nämlich finden zum Beispiel die Form und Art der Visualisierung Beachtung. Ein weiterer Punkt bei der Klassifizierung von Fiktion ist die Produzenten- oder Betrachterperspektive. Nicht alles was als Fiktion gestaltet wird, wird als Fiktion wahrgenommen und umgekehrt.

Konkret bedeutet dies, dass sich die Fiktion in der Bildenden Kunst ebenso wenig auf die inhaltliche Gestaltung beschränken lässt wie in der Sprache oder der Literatur. Die inhaltliche Gestaltung bezieht sich in der Sprache auf die Gestaltung von Begriffen und deren Bedeutung und in der Literatur

auf die Gestaltung von Welten oder Geschichten. In der Bildenden Kunst ist damit die Gestaltung der gegenständlichen Bildwelten gemeint, die sich den Betrachtern aus dem Bildinhalt erschließt. Diese Bedeutung von Fiktion bleibt natürlich auch in den Betrachtungen dieser Arbeit bestehen. In der Literatur ist die Fiktion nicht auf die Geschichte oder die beschriebene Welt zu beschränken, weil die Sprache selbst fiktional sein kann. Dies wird bei Lautgedichten offensichtlich. Überträgt man diesen Gedanken auf die Bildende Kunst, dann kann man den Begriff der Fiktionalität auch auf die Formen, Farben und Materialien erweitern. Dann führt in letzter Konsequenz jeder Pinselstrich, jede Form und jede Farbe zu einer Fiktionalität, wenn eine Linie nicht die Linie, eine Form nicht die Form oder eine Farbe nicht die Farbe bedeuten soll oder so wahrgenommen wird, wenn es sich nicht um rein abstrakte Kunst handelt. Dann wird in der Umkehrung auch jedes reale Vorbild fiktionalisiert, wenn es in einen anderen technischen oder inhaltlichen Kontext überführt wird. In einem Bild ist das Pantheon nicht mehr das reale Pantheon, es ist fiktionalisiert. Ebenso ist nach wie vor eine neu gestaltete Architektur Fiktion, selbst wenn die Gestaltung des Pantheons als Inspiration verwendet wird wie bei Boullées *Cénotaphe à Newton*.

→ **Fiktionalität beruht auf inhaltlicher, technischer oder materieller Neugestaltung oder auf Neukontextualisierung auf Seiten der Autoren oder der Betrachter.**

Wenn man nun die verschiedenen Möglichkeiten der Modulation, der Gestaltung und der Bearbeitung seitens der Bildenden Künstler auf die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für Werke der Bildenden Kunst überträgt, lassen sich in den verschiedenen Gattungen und Epochen viele Beispiele finden. Letztlich geht es dabei um künstlerisch gestaltete Bildinhalte, die für die Betrachter eine architektonische Bildwirklichkeit ergeben. Dass in dieser Arbeit Beispiele aus so

unterschiedlichen Gattungen wie Malerei, Grafik, Skulptur, Installation, Bühnenbild und Filmarchitektur behandelt werden, hat mit den vielfältigen Möglichkeiten dieser Gattungen zu tun, die sich die Fotografie für die Gestaltung ihrer Bildinhalte nutzbar macht, sei es bei der Komposition oder bei der Gestaltung der Szenerie, die letztlich auf dem zu betrachtenden Bildträger zu sehen ist. Kulisse, Modellbau und Montage sind die Bereiche mit Übernahmen aus den verschiedenen Gattungen. Die Gestaltung während der Belichtung stellt hier eine Sonderform der Fotografie dar.

Mit der Belichtung tritt der Produktionsprozess fotografischer Werke in den Mittelpunkt der Betrachtung. Ob die Fiktionalisierung und die Neugestaltung von Architektur FÜR die Produktion fotografischer Werke erfolgt, ist durch die Zuordnung im Produktionsprozess möglich. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur, die primär nicht für die Produktion fotografischer Werke entsteht, keine ‚Fotografiearchitektur‘ ist. So bildet die Architekturfotografie Architekturen ab, die nicht für die Fotografie, sondern für eine andere Nutzung entstanden sind. Architekturmodelle, die zur Visualisierung architektonischer Ideen und Entwürfe entstehen und dann in einem weiteren Prozess fotografiert werden, sind ebenfalls keine ‚Fotografiearchitektur‘, da die Fotografie von ihnen nicht ihr primärer Zweck ist. Um nun die sehr unterschiedlichen Möglichkeiten und Ansätze von ‚Fotografiearchitektur‘ dem Produktionsprozess fotografischer Werke zuzuordnen, hilft ein grobes Schema:

Architektonische Gestaltung	Übernahme von Vorbildern	Modifikation von Vorbildern	Originäre Gestaltung
Vorlage			
Inszenierung			
Belichtung			
Nachbearbeitung			

Bei diesem Schema wird deutlich, dass die reine Übernahme von architektonischen Vorbildern ebenso wenig als ‚Fotografiearchitektur‘ gelten kann, wie die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für eine Vorlage, die im Produktionsprozess fotografischer Werke nur übernommen wird.

→ **‚Fotografiearchitektur‘ kann in unterschiedlicher Ausprägung in verschiedenen Stadien des Produktionsprozesses fotografischer Werke entstehen.**

In dieser Arbeit werden verschiedene Ansätze und Umsetzungen von ‚Fotografiearchitektur‘ an Beispielen vorgestellt. Als historische Einführung und gewissermaßen als ‚Fingerübung‘ für die ‚Fotografiearchitektur‘ zu Beginn des 21. Jahrhunderts dienen die Beispiele von Paul Citroen (1896-1983), George Hoyningen-Huene (1900-1968), Clarence John Laughlin (1905-1985), Erwin Blumenfeld (1897-1969), Tom von Wichert (1909-1984) und Hipgnosis. Diese Beispiele stehen auch für verschiedene Einordnungen in das grobe Schema.

Dieses Schema ist der besseren Übersicht wegen Vorbild für die Gliederung der Kapitel über die konkreten Beispiele von ‚Fotografiearchitektur‘ zu Beginn des 21. Jahrhunderts. So sind der

Inszenierung – im Produktionsprozess der Belichtung vorangestellt – die beiden Möglichkeiten ‚Kulisse‘ (Kapitel 4.1) und ‚Modellbau‘ (Kapitel 4.2) zugehörig. Hier werden relativ eigenständige Methoden der jeweiligen Künstler vorgestellt. Zwei Möglichkeiten, während der Belichtung Architektur zu fiktionalisieren und neu zu gestalten, sind dem entsprechend der ‚Belichtung‘ selbst zugeordnet (Kapitel 4.3). Die Mehrfachbelichtung ist im historischen Teil behandelt und ist damit kein eigener Aspekt zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Zur Nachbearbeitung gehört die ‚Montage‘ (Kapitel 4.4), die vor allem in der digitalen Form ein höheres Maß an Authentizität im Auge der Betrachtenden erreicht als die frühen Montagen eines Paul Citroens.

Der Bau von Kulissen mit den verschiedenen Möglichkeiten, die mit sehr unterschiedlichem Aufwand realisiert werden können, ist entsprechend umfangreich behandelt. Gerade hier ist die Bandbreite zwischen Fiktionalisierung und Neugestaltung sehr groß. Die Kulissenmalerei mit teilweiser Übernahme oder Umformung von Vorbildern oder aufwändiger Kulissenbau im Fotostudio bieten nicht nur viele Möglichkeiten von ‚Fotografiearchitektur‘. Gerade die unterschiedliche Wahrnehmung von Fiktionalität bei den verschiedenen Betrachtern aufgrund anderer kultureller oder gesellschaftlicher Vorbildung wird deutlich, wenn man Philip Kwame Apagya (*1958) und David LaChapelle (*1963) im Zusammenhang mit den diversen Betrachterwelten sieht.

Apagyas Kulissen sind technisch einfach umgesetzt. Er lässt die Hintergründe nach seinen Vorgaben von Reklamemalern malen. Sie sind in der Regel weniger als Fiktion gedacht, sondern als mögliche Abbildung der Realität. Auf diese Art werden die Kulissen auch von Apagyas Kunden wahrgenommen, die sich vor diesen Hintergründen portraituren lassen. Es geht hier um Repräsentation. Anstelle der gemalten Hintergründe könnte Apagya funktional betrachtet Fototapeten verwenden, aber die Malerei ermöglicht mehr gestalterische Freiheit. Sie ermöglicht die Darstellung

vieler Dinge aus der ganzen Welt, und sie entspricht den Sehgewohnheiten seiner Kunden. Erst die Betrachtung mit anderen Sehgewohnheiten ergibt Fiktionalität in Apagyas Fotografien. Eine Ausnahme ist dabei *Accra 2050*, das Apagya selbst fiktional sieht. Bis auf ein Gebäude – dem *Bank of China Tower* aus Hong Kong – lassen sich alle anderen Gebäude allerdings realen vorhandenen Gebäuden in Accra zuordnen. Die Fiktionalität in *Accra 2050* ergibt sich aus der plakativen Malweise, aus der leicht veränderten Zusammenstellung der Stadt und der stark geschönten Darstellung.

Francis in Manhattan ist schließlich ein Beispiel, bei dem reale Gebäude fiktionalisiert und andere Architekturen neu gestaltet werden, so dass die Betrachter die fiktionale Stadtansicht nur mit Manhattan assoziieren. Die Fiktionalisierung der realen Gebäude ergibt sich wie bei *Accra 2050* aus der plakativen und stilisierten Malweise. Die neu gestalteten Architekturen haben dagegen keine konkreten realen Vorbilder, sie sind fantastisch und erinnern eher an die Filmarchitekturen von Science-Fiction-Filmen. Die Zusammenstellung der Gebäude ist im Gegensatz zu *Accra 2050* viel weiter von der realen Stadtansicht entfernt.

Das vielfältige Werk LaChapelles bietet für die ‚Fotografiearchitektur‘ unterschiedliche Ansätze. Er nutzt seine eigenen Studios, Filmstudios und verschiedene Orte weltweit, um Szenerien für seine Fotografien zu nutzen, die seine Mitarbeiter nach seinen Vorstellungen realisieren. So kann man die Übernahme einer architektonischen Gestaltung in Filmstudios noch nicht als ‚Fotografiearchitektur‘ bezeichnen, da diese Kulissen nicht für die Fotografie sondern für einen Film gestaltet werden. Deshalb beinhaltet die Serie *The House At The End Of The World* keine ‚Fotografiearchitektur‘, sie wird nur zur Abgrenzung vorgestellt.

Die Kulissen für LaChapelles Beiträge zum *Gaga Book* – der Beilage zur *Limited Super Deluxe Edition* des Albums *The Fame Monster* von 2009 – sind dagegen für diese Fotografien entstanden. Die hier behandelten

Beispiele stehen für zwei Möglichkeiten der Kulisse: für den bemalten Hintergrund und für die gebaute Kulisse.

Der Hintergrund von *Electric* (Side B of the 3 pages pull out poster) ist von Erni Vales gesprüht worden. Die fächerförmig angeordneten Wolkenkratzer ergeben sich für die Betrachter aus verschiedenfarbigen geraden Linien. Erst durch Assoziationen erinnern einige der Linien in ihrer Zusammenstellung an das Chrysler-Building in New York City, NY. Hier sind wie bei *Francis in Manhattan* Apagyas die Malweise und die Gestaltung für die Fiktion verantwortlich. Die Linien selbst fiktionalisieren eventuelle Vorbilder durch Abstraktion, und die Linien wiederum werden von den Betrachtern mit Wolkenkratzern assoziiert, so dass sich aus dem Bildinhalt des Hintergrundes – die fächerförmig angeordneten Linien – für die Betrachter eine Bildwirklichkeit von Wolkenkratzern ergibt: Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur.

Die Kulisse für *Metropolis* und *Headlines* besteht aus zwei- und dreidimensionalen Elementen, die mit Hilfe von Schablonen so gestaltet wurden, dass sie in der Kulisse als verkleinerte Wolkenkratzer eingesetzt werden können. Diese stilisierten Gebäude bilden in der Kulisse eine fiktionale Stadtansicht, die an die Filmkulissen von *Metropolis* erinnern, ohne diese zu kopieren. Diese Kulisse ist für die Aufnahmen mit Lady Gaga realisiert worden und damit ‚Fotografiearchitektur‘.

→ **Kulissen bieten Möglichkeiten zur Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur in der Tradition des Bühnenbilds. Entstehen die Kulissen originär für die Fotografie, sind Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur ‚Fotografiearchitektur‘.**

Der Modellbau als eine Variante der Kulisse bietet ebenfalls viele Möglichkeiten. Allein durch die unterschiedlichen Ansätze in ihrer Arbeit muss bei Thomas Demand (*1964), Oliver Boberg (*1965), Frank Kunert (*1963) und David LaChapelle differenziert werden.

Demand bezieht sich ausdrücklich auf Vorbilder. Er fikionalisiert diese durch die Übertragung in Papiermodelle, die dann wieder fotografiert werden und so auf die Vorbilder verweisen sollen. Häufig sind die Vorbilder bekannte Pressefotografien, die im gesellschaftlichen Gedächtnis verankert sind. In dieser Arbeit werden zwei Beispiele ohne solche Vorbilder behandelt. Bei *Public Housing* ist die Vorlage eine fiktionale Darstellung des staatlichen Wohnungsbaus Singapurs auf einer Geldnote. Hier handelt es sich um eine Vorlage, die zumindest in Singapur bekannt ist. Die Neugestaltung hat nicht zum Produktionsprozess der Fotografie stattgefunden. Die Vorlage für *Embassy I* hat Demand selbst erstellt und ist nicht veröffentlicht worden. Insofern kann man die Recherchefotografien Demands auch als Teil des Produktionsprozesses verstehen. Insgesamt arbeitet Demand aber nicht mit eigener Neugestaltung, sondern nur mit der Fiktionalisierung von Vorbildern.

Boberg und Kunert nehmen sich typische Architektur als Vorbild und ahmen in ihren Modellbauten die Materialität nach. Boberg fokussiert sich aber auf das Typische und reduziert seine Modellbauten auf das Nötigste. Er verzichtet auf Personal und auf Accessoires. Zu sehen sind Szenerien ohne Inhalt: nur die Architektur mit Spuren von Verwitterung. Boberg selbst baut nur die Modelle, fotografieren lässt er sie von einem Fotografen.

Kunert dagegen individualisiert typische Architekturen, er füllt seine Modellbauten mit Personal und Accessoires. Der Bruch mit der Logik seiner Szenerien gehört bei Kunert zum Programm; der Humor seiner Fotografien resultiert daraus. Er modifiziert dafür die typischen

Architekturen und bisweilen gestaltet er eigene Architekturen wie in *Auf hohem Niveau* und *Der Traum vom Glück*.

LaChapelle lässt für *Land Scape* Modelle bauen, die weder auf konkreten Vorbildern basieren noch die Materialität nachahmen. Die aus Verpackungsmaterial bestehenden Modellbauten sind Teil der Inszenierung. Sie werden in Studiokulissen oder unter freiem Himmel so fotografiert, dass sich den Betrachtern eine schlüssige Bildwirklichkeit von Industrieanlagen bietet, ohne dass diese vorgegaukelt wird.

→ **Wie bei den großen Kulissen bieten Modellbauten Möglichkeiten zur Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur. Hier kann es zum Beispiel Fiktionalisierung durch Neukontextualisierung oder veränderte Materialität geben oder Neugestaltung von Architekturen in Form und Funktion. Durch den kleineren Maßstab sind die Möglichkeiten einfacher umzusetzen als in großen Kulissen.**

Die Belichtung als eigenständiger Bestandteil des Produktionsprozesses fotografischer Arbeiten bietet spezielle Möglichkeiten zur Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur. Wird die Belichtung selbst manipuliert, ergeben sich fiktionale Bildwelten, da so das Faktische vor dem Objektiv verändert wird. Die Möglichkeiten, die Belichtung zu manipulieren, sind immens. Neben der Mehrfachbelichtung im historischen Teil werden in dieser Arbeit zwei weitere Möglichkeiten vorgestellt.

Miklos Gaál (*1974) manipuliert die Belichtung, in dem er Schärfen-/Unschärfekontraste herstellt, die den Sehgewohnheiten widersprechen. Dadurch wird der Bildinhalt selbst nicht fiktional, er wird aber bei der Betrachtung fiktional wahrgenommen, da mit den unterschiedlichen Schärfegraden ein anderer Maßstab des Bildinhalts assoziiert wird. Die

Aufnahme einer realen Szenerie wirkt für die Betrachter wie die Aufnahme eines Modellbaus.

Eher als Nebenprodukt entstehen in einigen Fotografien der Serie *Das Leben der Heiligen* von Anna E. Link (*1968) und Marc-Daniel Kress (*1969) fiktionale Architekturen. Durch die Bewegung der Kamera und den zum Teil während der Belichtung veränderten ObjektivEinstellungen ergeben sich entsprechend fiktionale Bildinhalte. Dies verändert nicht nur die Heiligenfiguren, sondern auch die Hintergründe. Es können fiktionale Bildelemente entstehen, die als architektonische Gebilde gesehen werden können. Zur Architektur werden sie erst durch entsprechende Assoziationen der Betrachter.

→ **Die Manipulationsmöglichkeiten bei der Belichtung sind umfangreich. Die Veränderung des Motivs ist eine Fiktionalisierung. Ob das Motiv Architektur ist oder ob durch die Manipulation Architektur neu gestaltet wird, liegt auch in den Augen der Betrachter.**

Die Montagen sind ein Beispiel für künstlerische Eingriffe im Produktionsprozess fotografischer Arbeiten nach der Belichtung. Diese Bearbeitung kann digital erfolgen. Um aber als fotografische Arbeit und nicht als Computergrafik zu gelten, muss das jeweilige Werk als fotografische Arbeit wahrgenommen werden, muss der fotografische Ursprung erkennbar und im Vordergrund bleiben.

Diese Voraussetzungen scheinen bei den Werken von Simon Boudvin (*1979) und Filip Dujardin (*1971) gegeben zu sein. Sie sind im Ergebnis mit ihren digitalen Montagen näher an der Fotografie als Citroen mit seiner Montage *Metropolis*. Im Gegensatz zu der alten Montagetechnik von Citroen präsentieren sich die Montagen Boudvins und Dujardins als Einheit.

Sie verwenden beide Fotografien realer Architekturen. Bei der Montage der Fotografien vereinheitlichen sie Licht und Schatten, sie kaschieren Übergänge und lassen keine unlogischen Lücken. Optisch schlüssig bieten sich den Betrachtern architektonische Gebilde, die sich aufgrund der Erfahrungen der Betrachter als fiktional erweisen. Boudvin und Dujardin fiktionalisieren vorhandene Architekturen und gestalten mit diesen Elementen eigenständige und neue Gebäude, ohne das Feld der Fotografie zu verlassen.

→ **Die Montage erlaubt die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur nach der Belichtung. Durch immer ausgefeiltere Technik kann die Montage als fotografische Arbeit wahrgenommen werden.**

Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für die verschiedenen Gattungen der Bildenden Kunst ist häufig anzutreffen. Für diese Fantasiearchitektur, Architekturgrotesken, Installationen oder für Bühnen- und Filmarchitektur gibt es in der Kunstgeschichte viele Beispiele. In der Behandlung der Fotografie sind sie noch nicht ausführlich behandelt worden. Mit dieser Arbeit werden systematisch anhand von Beispielen vielfältige und zum Teil spezielle Möglichkeiten der Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur im Produktionsprozess fotografischer Arbeiten aufgezeigt.

„Fotografiearchitektur“ basiert dabei auf Subjektivität: die subjektive künstlerische Gestaltung im Produktionsprozess und die subjektive Wahrnehmung der Betrachter. Die jeweilige künstlerische Gestaltung im Produktionsprozess kann man schematisch einordnen, die subjektive Wahrnehmung nur nachempfinden. Die Fiktionalisierung und Neugestaltung von Architektur für die Produktion fotografischer Arbeiten ist eine künstlerische Möglichkeit in der Fotografie. Dass die Fotografie

deutlich mehr ist als Dokumentation, diese Einsicht müsste sich mittlerweile durchgesetzt haben. Motivauswahl, Technik und Auswahl der Ergebnisse sind wichtige künstlerische Tätigkeiten der Fotografen. Statt vorhandene Bauwerke für die Bildinhalte fotografischer Werke einfach zu übernehmen, kann Architektur für die Fotografie auch fiktionalisiert und neu gestaltet werden. Darauf will diese Arbeit hinweisen und diesen Ansatz der Betrachtung zur Diskussion stellen.

6. Anhang

6.1 Literatur und Quellen

10_backShipBig.jpg (JPEG-Grafik, 260 × 130 Pixel). Internet:

http://www.mas.gov.sg/~media/Currency/10_backShipBig.jpg. Zuletzt geprüft am: 20.4.2016.

53rd at Third (1986) | Structurae. Internet:

<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?ID=s0000252>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010.

53rd at Third, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet:

<http://www.emporis.com/application/?lng=3&nav=building&id=114943>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010.

60 Wall Street – J. P. Morgan Bank Headquarters « Wired New York. Internet:

<http://wirednewyork.com/skyscrapers/60-wall-street/>. Zuletzt geprüft am: 27.10.2010.

60 Wall Street, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet:

<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=60wallstreet-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 27.10.2010.

196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf. Internet: [http://www.opera-](http://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf)

[comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf](http://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/196-pelleasetmelisande-alireavantanglais.pdf). Zuletzt geprüft am: 11.10.2014.

2009: „David LaChapelle“ Photoshoot For “Fame Kills Tour” | Gaga-Now.com „Everything

about Lady Gaga NOW!“ Internet: <http://gaga-now.com/2009-david-lachapelle-for-fame-kills-tour/>. Zuletzt geprüft am: 26.11.2010.

74102611_p.jpg (JPEG-Grafik, 450 × 291 Pixel). Internet:

http://p4.storage.canalblog.com/42/94/699258/74102611_p.jpg. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014.

A dove that's dying | The Fool on the Hill. Internet: [http://blog.omy.sg/jerome/2013/08/13/a-](http://blog.omy.sg/jerome/2013/08/13/a-dove-thats-dying/#comment-157)

[dove-thats-dying/#comment-157](http://blog.omy.sg/jerome/2013/08/13/a-dove-thats-dying/#comment-157). Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

A dove that's dying | The Long and Winding Road. Internet:

<http://thelongwindingroad.wordpress.com/2013/08/13/a-dove-thats-dying/>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.

* - Simon Boudvin. Internet: <http://simonboudvin.fr/7645535>. Zuletzt geprüft am: 25.1.2015.

About. Internet: <http://evlworld.com/about-us/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.

About - David LaChapelle. Internet: <http://www.davidlachapelle.com/about/>. Zuletzt geprüft am: 19.6.2011.

About Erni Vales. Internet: <http://vice69miami.com/magento/about-erni-vales/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.

- Adkins, Helen: Erwin Blumenfeld: In Wahrheit war ich nur Berliner, Dada-Montagen, 1919-1933. Ostfildern 2009.
- African Modernism: the architecture of independence - Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia. Hrsg. v. Manuel Herz/ Ingrid Schröder/ Hans Focketyu/a. Zürich 2015.
- Aidoo, Richard: China-Ghana Engagement: An Alternative Economic Liberalization in SubSaharan Africa. 2010. Internet:
<http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc%5Fnum=miami1279069734>. Zuletzt geprüft am: 19.2.2011.
- Åkerlund, Jonas: Lady Gaga: Paparazzi [Musik Video]. 2009. Internet:
<http://www.ladygaga.com/player/default.aspx?meid=4931>. Zuletzt geprüft am: 21.2.2011.
- Alberti, Leon Battista: De re aedificatoria. Florenz 1485.
- Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst (Unveränd. Nachdr. d. Ausg. Wien/Leipzig 1912). Übers. v. Max Theuer. Darmstadt 1991.
- ALBERTINA online - Datenbanksuche. Internet:
[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[2585\]&showtype=record#00a724ad-4c91-4262-bf2f-24e01c267d79](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[2585]&showtype=record#00a724ad-4c91-4262-bf2f-24e01c267d79). Zuletzt geprüft am: 8.7.2015.
- Anane, Mike: Elektroschrott-Export: „Eure Computer vergiften unsere Kinder“ - SPIEGEL ONLINE - Nachrichten - Panorama. 2009. Internet:
<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/0,1518,665030,00.html>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2011.
- Apagya, Philip Kwame: Telefoninterview. 2010.
- Apagya, Philip Kwame: Re: WG: Philip Kwame Apagya: Accra 2050 [E-Mail]. 2011.
- Archiv - Museum Folkwang. Internet: <http://www.museum-folkwang.de/de/ausstellungen/archiv.html>. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.
- Awakened - 2007 - David LaChapelle. Internet:
<http://www.davidlachapelle.com/series/awakened/>. Zuletzt geprüft am: 24.10.2011.
- Bank of China Building (1990) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000093>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011.
- Bank of China Tower, Hong Kong, China | Emporis.com. Internet:
<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=bankofchinatower-hongkong-china>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011.
- Baum, L. Frank: The wonderful Wizard of Oz. Chicago; New York 1900.
- Beaton, Cecil/Buckland, Gail: The Magic Image: The Genius of Photography from 1839 to the Present Day. Boston 1975.
- Beijer, Agne: Theaterzeichnungen des Schloßbaumeisters Georg Fröman von seiner Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755. In: Bühnenformen, Bühnenräume,

- Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974.
- Bellow, Juliet: *Modernism of Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Farnham und Burlington, VT 2013.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. München 2002.
- Benjamin, Walter: *Passagen: Schriften zur französischen Literatur / Ausgewählt und mit einem Nachwort von Gérard Raulet*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main 2007.
- bertberlin/noirfacade: *Shoes portfolio | Heather Marks & Anja Rubik by David LaChapelle for Vogue Italia October 2005*. In: *NOIR FAÇADE - The place for fashion editorials*. 2010. Internet: <http://noirfacade.livejournal.com/545613.html>. Zuletzt geprüft am: 27.2.2015.
- Besson, Luc: *The Fifth Element* [Film]. 1997.
- Beyond Architecture: Imaginative buildings and fictional cities*. Hrsg. v. Robert Klanten/ Lukas Feireiss. Berlin 2009.
- Bingham, Neil/Carolin, Clare/Cook, Peter/u. a.: *Fantasy Architecture: 1500-2036* [Ausstellungskatalog, National Touring Exhibition by the Hayward Gallery, London, 2004-2005]. Hrsg. v. Royal Institute of British Architects/ Hayward Gallery. London 2004.
- Biografie. Internet: <http://www.ikon-galerie.de/fictions/portfolio/miniaturen/biogramm/demand.htm>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- biography. Internet: http://www.gallerik.com/artister_bio.asp?m=9606&s=11470&ss=11471. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- BIOGRAPHY « Highlight Gallery. Internet: <http://highlightgallery.com/artists/filip-dujardin/biography/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Boberg, Oliver: *Oliver Boberg* [Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover: 2003, Fotomuseum Den Haag: 2004, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco: 2005]. Hrsg. v. Stephan Berg/ Martin Engler. Ostfildern-Ruit 2003.
- Boberg, Oliver/Mayer, Nadja: *Oliver Boberg: Orte - Ein Making Of* [anlässlich der Installation „Depot“ von Oliver Boberg im Rahmen der Ausstellung „Verlassene Orte“ mit Anne Gold und Oliver Boberg vom 5.5.2002 bis 16.6.2002 im Ludwig-Forum für Internationale Kunst in Aachen]. Hrsg. v. Ludwig-Forum für Internationale Kunst. Aachen 2002.
- Bodys Isek Kingelez: *Architekturvisionen aus Zaire* [Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1992]. Hrsg. v. Eva Stein. Stuttgart 1992.
- Bodys Isek Kingelez [Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2001]. Hrsg. v. Yilmaz Dziewior. Museumsausgabe. Ostfildern-Ruit 2001.
- Boudvin, Simon/Dirié, Clément: *Simon Boudvin à la Maroquinerie des Ardennes: sous le parrainage de Giuseppe Penone*. Arles, Paris 2012.

- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Erster Bd. Stuttgart [u.a.] 1993.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Bd. Stuttgart [u.a.] 1996.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea: Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford, NY 1997.
- Bukit Batok New Town - Wikipedia, the free encyclopedia. Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/Bukit_Batok_New_Town. Zuletzt geprüft am: 27.3.2014.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch. Hrsg. v. Walther Rehm. Hamburg 2004.
- Caizergues, Pierre: Cocteau à Metz. In: Jean Cocteau: de la scène au sacré. Montigny-lès-Metz 2009. S. 28–34.
- Callahan, Maureen: Lady Gaga: Die Biografie. Übers. v. Irene Eisenhut. München 2010.
- Campusmodel | UGentMemorie. Internet: <http://www.ugentmemorie.be/artikel/campusmodel>. Zuletzt geprüft am: 2.8.2015.
- Century Plaza Towers | Buildings | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/complex/century-plaza-towers-los-angeles-ca-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.5.2014.
- Chang, Kee: B. Akerlund. Internet: <http://antheemmagazine.com/story/1591>. Zuletzt geprüft am: 19.5.2010.
- Christofori, Ralf: Bild - Modell - Wirklichkeit: Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie; Oliver Boberg, James Casebere, Thomas Demand, David Levinthal, Lois Renner, Laurie Simmons, Edwin Zwakman. 1. Aufl. Heidelberg 2005.
- Chrysler Building (1930) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000245>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2011.
- Chrysler Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&id=chryslerbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2011.
- Circulation Currency > Notes. Internet: <http://www.mas.gov.sg/Currency/Circulation-Currency/Notes.aspx>. Zuletzt geprüft am: 20.4.2016.
- City Investing Building, New York City | Building 102530 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/cityinvestingbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.
- c/o Kunst in und aus Mönchengladbach: Link und Kress /// Vita. Internet: <http://www.comg.de/kunstler/link-und-kress/link-und-kress-vita-2/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Collection Online > artworks > 98546. Internet: <http://www.ngv.vic.gov.au/col/work/98546>. Zuletzt geprüft am: 28.2.2014.
- Conrads, Ulrich/Sperlich, Hans Günter: Phantastische Architektur. Stuttgart 1960.
- Costas Kondylis. Internet: <http://www.kondylis.com/>. Zuletzt geprüft am: 13.11.2010.

- Crystal Palace (Sydenham/City of Westminster, 1851) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/crystal-palace>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.
- CXA. Internet: http://www.cxainc.com/#p=Artists/David_LaChapelle/Advertising/Overview.
 Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.
- D A V I D * L A C H A P E L L E [Stand: 30. Mai 2006]. Internet:
<http://web.archive.org/web/20060530002433/http://www.davidlachapelle.com/bio.shtml>.
 Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- Dakota Crescent | The Lion Raw. Internet: <http://lionraw.com/2012/11/07/dakota-crescent/>.
 Zuletzt geprüft am: 28.3.2014.
- DasErste.de - Weltspiegel - Ghana (05.09.2010). Internet:
http://www.daserste.de/weltspiegel/beitrag_dyn~uid,8mnffdvkrkm5wdpqw~cm.asp.
 Zuletzt geprüft am: 10.2.2011.
- David LaChapelle - Fred Torres Collaborations [Bio]. Internet:
<http://www.fredtorres.com/artists/david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- David LaChapelle - Fred Torres Collaborations [Info]. Internet:
<http://www.fredtorres.com/artists/david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- David LaChapelle - Photographer - Page 10 - the Fashion Spot. Internet:
<http://forums.thefashionspot.com/f71/david-lachapelle-photographer-7726-10.html>.
 Zuletzt geprüft am: 27.2.2015.
- DAVID LACHAPELLE (B. 1964) | Naomi Campbell: Have You Seen Me?, New York, 1994 |
 Photographs Auction | Photographs, nude | Christie's. Internet:
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5054045. Zuletzt
 geprüft am: 2.2.2014.
- David LaChapelle. Dopo il Diluvio - Palazzo delle Esposizioni. Internet:
<http://www.palazzoesposizione.it/categorie/la-mostra-david-lachapelle-dopo-il-diluvio>.
 Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- David LaChapelle: Earth Laughs in Flowers [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft,
 Hannover 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011.
- David LaChapelle. Exhibition 1999 - Palazzo delle Esposizioni. Internet:
<http://www.palazzoesposizione.it/categorie/categoria-294>. Zuletzt geprüft am: 2.2.2014.
- David LACHAPELLE Kunst - Auktion Informationen - Auktionsergebnisse - Biographie,
 Preise, Katalogen und Abbildungen von artprice.com. Internet:
<http://web.artprice.com/artistdetails.aspx?idarti=MjA1OTc1NjE5MjA2MDAyLQ==>.
 Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- David LaChapelle: Land Scape. New York 2013.
- DAVID LACHAPELLE: POSTMODERN POP PHOTOGRAPHY - Tel Aviv Museum of Art.
 Internet: [http://www.tamuseum.com/about-the-exhibition/david-lachapelle-postmodern-
 pop-photography](http://www.tamuseum.com/about-the-exhibition/david-lachapelle-postmodern-pop-photography). Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.
- Davies, Lillian: Mounir Fatmi: Suspect Language. Milano 2013.
- Davis, Tony: Stage Design. 2001.

- Department Of State. The Office of Electronic Information, Bureau of Public Affairs:
Examples of Omissions From the Iraqi Declaration. 2002. Internet: <http://2001-2009.state.gov/r/pa/prs/ps/2002/16118.htm>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2015.
- Destructions - 2005 - David LaChapelle. Internet:
<http://www.davidlachapelle.com/series/destructions>. Zuletzt geprüft am: 2.11.2012.
- detail_plan.jpg (JPEG-Grafik, 960 × 1152 Pixel). Internet:
http://alokv.tripod.com/plan_port/up519_scans/detail_plan.jpg. Zuletzt geprüft am: 17.2.2015.
- Direct Art Gallery: Ausstellung No. 3. Internet:
<http://www.directartgallery.de/index.php?id=30>. Zuletzt geprüft am: 3.3.2015.
- DISTANZ Verlag: David LaChapelle. Internet:
http://www.distanz.de/index.php?id=56&tt_products%5BbackPID%5D=27&tt_products%5Bproduct%5D=36&cHash=8259fbb099f012fb639dde15b786c0fb. Zuletzt geprüft am: 2.2.2014.
- Donat, Christine: Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Info: Über die Arbeiten.
Internet: <http://www.frank-kunert.de/de/info/>. Zuletzt geprüft am: 7.7.2012.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv.
Amsterdam; Dresden 1998.
- Dunne, Anthony/Raby, Fiona: Speculative everything: design, fiction, and social dreaming.
2013.
- Dupré, Judith: Skyscrapers - A History of the World's Most Famous And Important
Skyscrapers. 1. New York, NY 2001.
- DuPuys, Remy/Anglo, Sydney: La tryumphante entrée de Charles Prince des Espagnes en
Bruges 1515. Amsterdam 1973.
- Elbies, Jeffrey: Weird World. In: American Photo /July/August 2006 (2006). S. 32–38.
- Empire State Building (1931) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000022>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010.
- Empire State Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet:
<http://www.emporis.com/application/?nav=building&id=empirestatebuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010.
- Encyclopédie Larousse en ligne - Jean Cocteau. Internet:
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Cocteau/166885>. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014.
- Engel, Gerrit: Manhattan New York. 1., Aufl. München 2006.
- Erni Vales interview for 88hiphop.com | EVL World. Internet: <http://evlworld.com/erni-vales-interview-for-88hiphop-com>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011.
- ewa. Internet: http://www.galerie-lichtbild.de/afrika/Fotografen/fotografen/12_extra.html.
Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

- Ewing, William A./Hoyningen-Huene, George: The photographic art of Hoyningen-Huene. New York 1986.
- FAÇADE 02 (Bruxelles) - Simon Boudvin. Internet: <http://simonboudvin.fr/FACADE-02-Bruxelles>. Zuletzt geprüft am: 25.1.2015.
- Factsheet - Fact Sheet - Andrea Mantegnas Triumphs of Caesar.pdf. Internet: <http://www.hrp.org.uk/Resources/Fact%20Sheet%20-%20Andrea%20Mantegnas%20Triumphs%20of%20Caesar.pdf>. Zuletzt geprüft am: 8.7.2015.
- Filip Dujardin Photography. Internet: <http://filipdujardin.be/>. Zuletzt geprüft am: 2.3.2014.
- Fillitz, Hermann: Das Mittelalter I. Berlin 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Stuttgart 1999.
- ¡Flash Afrique! - Photography from West Africa [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Hrsg. v. Gerald Matt/ Thomas Mießgang. Wien 2001.
- Flatiron Building (Manhattan, 1902) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/flatiron-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- Flatiron Building, New York City | Building 114793 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/flatironbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- Fouqué, Victor: La vérité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits. 1867.
- Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [1]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=1>. Zuletzt geprüft am: 14.6.2015.
- Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [2]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=2>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2014.
- Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Galerie [3]. Internet: <http://www.frank-kunert.de/?page=galerie&show=3>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2014.
- Frank Kunert - Fotografien kleiner Welten - Info. Internet: <http://www.frank-kunert.de/de/info/>. Zuletzt geprüft am: 7.7.2012.
- Freund, Gisele: Photographie und Gesellschaft. 19.-21. Tsd. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Frizot, Michel: 1839-1840: Fotografische Entdeckungen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. S. 22-31.
- Frizot, Michel: Das anonyme Studio. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. S. 527.
- Fuchs-Gamböck, Michael/Schatz, Thorsten: Lady Gaga. Köln 2010.
- Gaál, Miklos/Vowinckel, Andreas: Miklos Gaál: Imitation of life - Fotografien 1999 - 2003 ; [Ausstellungskatalog „Miklos Gaál: Imitation of life“, Kunstverein Göttingen, 2004, Stadtgalerie Kiel, 2004, „Lois Renner - Miklos Gaál: Zwei Positionen Zeitgenössischer Fotografie“ Kunsthalle Tübingen, 2004]. Göttingen 2004.
- Gadanho, Pedro: Tableaux Edifiants - Architectural fiction in contemporary photography. In: DAMn° : a magazine on contemporary culture. /33 (2012). S. 62-66.

- Gadanho, Pedro: Filip Dujardin: Fictions. Ostfildern 2014.
- Gagapedia: Book of Gaga - Gagapedia. Internet:
http://ladygaga.wikia.com/wiki/Book_of_Gaga. Zuletzt geprüft am: 22.2.2011.
- Galerie Karin Sachs - Oliver Boberg - 2008. Internet:
<http://www.galeriekarinsachs.de/kuenstler/boberg/boberg.html>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Gallée, Heinz Bruno: Vom Raumbild zum Bildraum: Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnenbildgestaltung. Wien, Köln, Weimar 1992.
- Galli di Bibiena, Ferdinando: L'architettura civile: preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive - considerazioni pratiche. Parma 1711.
- Galli di Bibiena, Giuseppe: Architetture, E Prospettive: Dedicata Alla Maestà Di Carlo Sesto Imperador De' Romani. Augusta [Augsburg] 1740.
- GE Building (Manhattan, 1933) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/ge-building>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.
- GE Building, New York City | Building 115419 | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/gebuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.
- Ghana - Klima und beste Reisezeit. Internet: <http://www.transafrika.org/pages/laenderinfo-afrika/ghana/klima-und-beste-reisezeit.php>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2011.
- Ghana-Pedia- Ghana's Premier Online Resource - Makola Market. Internet:
http://www.ghana-pedia.org/org/index.php?option=com_directory&page=viewListing&lid=260&Itemid=36.
 Zuletzt geprüft am: 13.2.2011.
- Glasmeier, Michael/Klippel, Heike: Einleitung. In: Playtime - Film interdisziplinär: ein Film und acht Perspektiven. 1. Aufl. Münster 2005.
- Going for the one. 1977.
- Going For The One - album 1977. Internet:
<http://www.hipgnosiscovers.com/yes/goingfortheone.html>. Zuletzt geprüft am: 16.5.2014.
- Görner, Veit: Inszenierte Opulenz. In: David LaChapelle: Earth Laughs in Flowers [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover, 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011. S. VI–VIII.
- Griffith, David Wark: Intolerance [Film]. 1916.
- Haine, Malou: Catalogue des textes de Cocteau mis en musique, Suivi du Tableau chronologique. In: Jean Cocteau, textes et musique. 2005.
- Haunter of Ruins: the photography of Clarence John Laughlin. Hrsg. v. John H. Lawrence/ Patricia Brady. Boston 1997.
- Hauptgebäude der Vereinten Nationen (1952) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0002382>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.

- Haus of Gaga - Gagapedia. Internet: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Haus_of_Gaga. Zuletzt geprüft am: 14.6.2011.
- HDB InfoWEB: Public Housing in Singapore : About Us. Internet: <http://www.hdb.gov.sg/fi10/fi10320p.nsf/w/AboutUsPublicHousing?OpenDocument>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.
- Heinle, Erwin/Leonhardt, Fritz: Türme aller Zeiten - aller Kulturen. 1. Aufl. Stuttgart 1988.
- Herzliya Museum - February 2011. Internet: <http://www.herzliyamuseum.co.il/english/february-2011-show>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.
- Hess, Janet Berry: Art and architecture in postcolonial Africa. Jefferson, NC 2006.
- Hiatt, Brian: Lady Gaga: The New Princess of Pop - Watch out, Katy Perry: Lady Gaga kisses girls (for real), claims Marilyn Manson and Madonna as fans and is on the verge of becoming the defining pop star of the year. In: Rolling Stone, June (2009). S. 56.
- History of the U.S. Capitol Building | Architect of the Capitol | United States Capitol. Internet: <http://www.aoc.gov/history-us-capitol-building>. Zuletzt geprüft am: 17.2.2015.
- Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914. Düsseldorf 1989.
- Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914. Düsseldorf 1989.
- Hölscher, Eberhard: Regie-Werbephotos. In: *Gebrauchsgraphik: Monatszeitschrift für visuelle Communication und künstlerische Werbung = International advertising art = Graphisme publicitaire* /3 (1957). S. 44.
- Hubala, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin 1990.
- Immeuble Esso, Courbevoie | Gebäude 102458 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.de/building/immeubleesso-courbevoie-france>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.
- Initiation à l'architecture bretonne. Internet: <http://www.maisonapart.com/edito/autour-de-l-habitat/architecture-patrimoine/initiation-a-l-architecture-bretonne-2005.php>. Zuletzt geprüft am: 17.3.2014.
- International Building (Manhattan, 1935) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/international-building>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.
- Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Fellowship of the Ring [Film]. 2001.
- Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Two Towers [Film]. 2002.
- Jackson, Peter: Lord of the Rings - The Return of the King [Film]. 2003.
- Jackson, Peter: The Return of the King [Die Rückkehr des Königs, Special Extended DVD Edition]. 2004.
- Jansen, Bernhard: 3x3: Licht - Ora Avital, Link & Kress, Shahid Alam. In: 3x3: Schrift, Weg, Licht [Ausstellungspublikation Citykirche Alter Markt Mönchengladbach, 2013]. Mönchengladbach 2013.

- J. P. Morgan Headquarters | Kevin Roche John Dinkeloo and Associates LLC – Architects.
Internet: <http://www.krjda.com/project/J-P-Morgan-Headquarters/?cat=5>. Zuletzt geprüft am: 3.11.2010.
- Judicial Service of Ghana - History of the Building. Internet:
http://www.judicial.gov.gh/index.php?option=com_wrapper&Itemid=65. Zuletzt geprüft am: 18.2.2011.
- Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion. In: *Poetica* 35/3 (2003). S. 251–273.
- Kanye West And Lady Gaga Announce Fame Kills Tour Dates - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1621554/kanye-west-lady-gaga-announce-tour-dates.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 21.3.2011.
- Kanye West/ Lady Gaga's Fame Kills Tour Canceled - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1622849/kanye-west-lady-gagas-fame-kills-tour-canceled.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 21.3.2011.
- Kapitol der Vereinigten Staaten (Washington, 1865) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/kapitol-der-vereinigten-staaten>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- Kippel, Heike: Play time: Herrliche Zeiten? In: *Playtime - Film interdisziplinär: Ein Film und acht Perspektiven*. Hrsg. v. Michael Glasmeier/ Heike Kippel. 1. Aufl. Münster 2005.
- Kleine Welten. Internet: http://www.fototv.de/kleine_welten. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.
- Knietzsch, Horst: *Filmgeschichte in Bildern*. Berlin 1984.
- Koch, Wilfried: *Baustilkunde: Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart* [Übers. der Lexikon-Begriffe: Engl: Johannes und Patricia Gochl ...]. Zweiter Bd. Sonderausgabe, Vollst. Taschenbuchausgabe der 22., Durchges. und überarb. Auflage. Niedernhausen 1998.
- Kontaxopoulos, Yannis: Jean Cocteau et la Lorraine: genius loci. In: *Jean Cocteau: de la scène au sacré*. Montigny-lès-Metz 2009. S. 36–72.
- Koster, Henry: *The Robe* [Film]. 1953.
- Krengel-Strudthoff, Inge: Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den „Cäsar“-Dekorationen Georgs von Meiningen. In: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974. S. 160–175.
- Kress, Peter: Von Nackten, Heiligen, Idolen und Friedhöfen - Der Bilderkosmos des Fotografenpaares Link und Kress. In: *Link & Kress, 1990-2010*. Mönchengladbach 2011. S. 3.
- Kress, Peter: IDOLE, IKONEN, STARS oder: die verblüffenden Verwandlungen des Vaago Weiland. In: *Link & Kress, 1990-2010*. Mönchengladbach 2011. S. 126.
- Kress, Peter: Link und Kress: Das Leben der Heiligen. In: *Link & Kress, 1990-2010*. Mönchengladbach 2011. S. 30.

- Kristallpalast, Kensington and Chelsea. Internet:
<http://deu.archinform.net/projekte/1782.htm>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.
- Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart 1973.
- Kunert, Frank: Frank Kunert Homepage - Kontakt von: Bernhard Jansen [E-Mail]. 2012.
- KUNSTFORUM international - Künstlerlexikon: David LaChapelle. Internet:
<http://www.kunstforum.de/kuenstler.asp?pid=6647>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- Küpper, Joachim: Mimesis und Fiktion in Literatur, Bildender Kunst und Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 53/2 (2008). S. 169–190.
- LaChapelle, David: Rize [Film]. 2005.
- LaChapelle, David: Shoes Portfolio. In: Vogue Italia Hrsg. v. Franca Sozzani. /662 ottobre 2005 (2005).
- LaChapelle, David/Mercurio, Gianni: DAVID LACHAPELLE - DOPO IL DILUVIO / AFTER THE DELUGE [Ausstellungskatalog, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2015]. Roma 2015.
- LaChapelle Studio - About. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/about/>. Zuletzt geprüft am: 19.6.2011.
- LaChapelle Studio - Editorial. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/editorial/>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.
- LaChapelle Studio - Editorial - Italian Vogue. Internet:
http://www.lachapellestudio.com/editorial/italian-vogue_5/?ci=9. Zuletzt geprüft am: 13.8.2009.
- LaChapelle Studio - Film. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/film/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- LaChapelle Studio - Portraits - Daniel Day Lewis. Internet:
<http://www.lachapellestudio.com/portraits/daniel-day-lewis/?ci=40>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.
- LaChapelle Studio - Projects. Internet: <http://www.lachapellestudio.com/projects/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- LaChapelle Studio - Projects - Stage - Elton John: The Red Piano. Internet:
<http://www.lachapellestudio.com/projects/stage/elton-john-the-red-piano/>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- LaChapelle Studio - Series - THE HOUSE AT THE END OF THE WORLD. Internet:
<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>. Zuletzt geprüft am: 24.3.2014.
- Lady Gaga: The Fame Monster (collector's edition super-deluxe art book version). 2009.
- Lady Gaga: The Fame Monster Remixes. 2010.
- Lady Gaga | Michael Schmidt Studios | Styling and Clothing for Entertainment Industry.
 Internet:
<http://www.michaelschmidtstudios.com/gallery.html?folio=&gallery=Lady%20Gaga>.
 Zuletzt geprüft am: 25.2.2011.

- Lady Gaga - 2009 - David LaChapelle. Internet: <http://www.davidlachapelle.com/series/lady-gaga/>. Zuletzt geprüft am: 19.6.2011.
- Lady Gaga - Biografie - Biographie, Bio, Vita, Biografie. Internet: <http://www.lady-gaga.de/biografie/>. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011.
- Lady Gaga - Gagapedia. Internet: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Lady_Gaga. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011.
- Lady Gaga : Biography. Internet: <http://www.ladygaga.com/bio/default.aspx>. Zuletzt geprüft am: 23.3.2011.
- Lady Gaga Explains Super Deluxe Fame Monster Art, 3-D Glasses - Music, Celebrity, Artist News | MTV. Internet: <http://www.mtv.com/news/articles/1627218/lady-gaga-explains-super-deluxe-fame-monster-pack.jhtml>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011.
- Lady Gaga x Kanye West von David LaChapelle | hypes are us / hypesrus.com. Internet: <http://hypesrus.com/blog/2009/12/21/lady-gaga-x-kanye-west-von-david-lachapelle/>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.
- Lang, Fritz: Metropolis [Film]. 1926.
- Lang, Fritz: Metropolis [Film; restaurierte und ergänzte Fassung von 2010]. 2010.
- Laughlin, Clarence John/Weston, Edward: Edward Weston and Clarence John Laughlin: An Introduction to the Third World of Photography [exhibition catalog, New Orleans Museum of Art, 1982]. Hrsg. v. New Orleans museum of art. New Orleans, LA 1982.
- Le Goaziou, Marie: L'âme des maisons bretonnes. Rennes 2002.
- Lever Building, New York City. Internet: <http://deu.archinform.net/projekte/2879.htm>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.
- Lever House (Manhattan, 1952) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/lever-house>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt am Main 1973.
- Leyendecker, Hans/Roettig, Petra: Thomas Demand - Camera [Ausstellungskatalog: Thomas Demand - Camera, Hamburger Kunsthalle, 2008]. Hamburg 2008.
- Lightbown, Ronald W.: Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings, and prints. Berkeley, CA 1986.
- Link, Anna E.: Telefoninterview. 2015.
- Link, Anna E./Kress, Marc-Daniel: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011.
- Link & Kress - Werk-Statt-Galerie. Internet: <http://zeitsklave.de/werkstattgalerie/index.php/link-kress/articles/link-kress.html>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Link & Kress Fotografie. Internet: http://linkundkress.de/about_1.htm. Zuletzt geprüft am: 8.3.2015.
- Link & Kress Fotografie. Internet: http://www.linkundkress.de/about_2.htm. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Lüddemann, Stefan: Neue Nomaden in der globalen Welt, Plug-In - Kunst über Architektur, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 28. Juni 2001. In: Bilderwelten einer

Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik ; Kunstkritiken 1996 - 2006. Göttingen 2006.
S. 234–235.

Lüdeking, Karlheinz: Vorwort. In: Die Essenz der Moderne: ausgewählte Essays und
Kritiken. Dresden 1997. S. 9–28.

Macy's Store, New York City | Building 207568 | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/macysstore-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am:
10.2.2015.

Mangum, Christopher: Gaga Strips for LaChapelle | News | The Advocate. Internet:
http://www.advocate.com/News/Daily_News/2009/12/21/Gaga_Strips_for_LaChapelle/.
Zuletzt geprüft am: 21.3.2011.

Martindale, Andrew: The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her
Majesty the Queen at Hampton Court. London 1979.

Melcher, Edith: Stage realism in France between Diderot and Antoine. Bryn Mawr, PA 1928.

Méliès, Georges: Le voyage dans la lune [Film]. 1902.

Memories of a Creole General, Number One :: Clarence John Laughlin Photograph
Collection. Internet:
<http://louisdl.louislibraries.org/cdm/singleitem/collection/p16313coll21/id/1317/rec/202>.
Zuletzt geprüft am: 19.3.2015.

Metropolis Set for Lady Gaga Rolling Stone Shoot | Original Graffiti Art - Erni Vales. Internet:
<http://evlworld.com/portfolio-item/metropolis-set-for-lady-gaga-rolling-stone-shoot/>.
Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.

Metropolitan Life Insurance Tower (1909) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000242>. Zuletzt geprüft am:
26.1.2011.

Metropolitan Life Tower, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet:
[http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=metropolitanlifeinsurance
companytower-newyorkcity-ny-usa](http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=metropolitanlifeinsurance-companytower-newyorkcity-ny-usa). Zuletzt geprüft am: 26.1.2011.

Miklos Gaál - Miklos Gaál - Artist - Galerie Wagner + Partner. Internet: [http://www.galerie-
wagner-partner.com/de/artists/miklos-ga%C3%A1l#Vita](http://www.galerie-wagner-partner.com/de/artists/miklos-ga%C3%A1l#Vita). Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.

Miklos Gaál [Biography]. Internet: <http://www.miklosgaal.com/index.php?/biography/>. Zuletzt
geprüft am: 14.3.2015.

Miklos Gaál [Dog Park, 2006]. Internet: [http://www.miklosgaal.com/index.php?/works/dog-
park/](http://www.miklosgaal.com/index.php?/works/dog-park/). Zuletzt geprüft am: 14.3.2015.

Miklos Gaál [Telephone Booth, 2005]. Internet:
<http://www.miklosgaal.com/index.php?/works/telephone-booth/>. Zuletzt geprüft am:
14.3.2015.

Model, Bettina Jones, standing with back to a wall, smoking a... In: Getty Images. Internet:
<http://www.gettyimages.de/license/507602446>. Zuletzt geprüft am: 16.3.2015.

- Monadnock Building, Chicago | Building 116830 | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/monadnockbuilding-chicago-il-usa>. Zuletzt geprüft am:
 10.2.2015.
- Monadnock Building (Chicago, 1891) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/monadnock-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- mounir fatmi : Save Manhattan 01. Internet:
<http://www.mounirfatmi.com/2installation/savemanhattan01.html>. Zuletzt geprüft am:
 26.1.2015.
- mounir fatmi : Save Manhattan 03. Internet:
<http://www.mounirfatmi.com/2installation/savemanhattan03.html>. Zuletzt geprüft am:
 26.1.2015.
- Museu de Arte Contemporânea | Buildings | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/museudeartecontemporanea-niteroi-brazil>. Zuletzt
 geprüft am: 4.3.2014.
- Museum der Modernen Kunst Niterói (Niterói, 1991) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0016090>. Zuletzt geprüft am:
 4.3.2014.
- Museum of the City of New York - Search Result. Internet:
<http://collections.mcny.org/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYWCYM6SM>.
 Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.
- Nagler, Alois M.: J. N. Servandonis und F. Bouchers Wirken an der Pariser Oper. In:
 Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen: Beiträge zur Entwicklung des
 Spielorts. Hrsg. v. Rolf Badenhausen/ Harald Zielske. Berlin 1974. S. 64–76.
- National Theatre. Internet: http://archnet.org/library/sites/one-site.jsp?site_id=1767. Zuletzt
 geprüft am: 19.2.2011.
- National Theatre Accra. Internet: <http://wikimapia.org/1082845/National-Theatre>. Zuletzt
 geprüft am: 22.11.2010.
- Nationaltheater | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0024923>. Zuletzt geprüft am:
 22.11.2010.
- Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998.
- New York Architecture Images- Empire State Building. Internet: [http://www.nyc-
 architecture.com/MID/MID073.htm](http://www.nyc-architecture.com/MID/MID073.htm). Zuletzt geprüft am: 25.10.2010.
- New York Architecture Images- Rockefeller Center- Associated Press Building (THE GE
 BUILDING). Internet: <http://www.nyc-architecture.com/MID/MID055.htm>. Zuletzt geprüft
 am: 17.2.2015.
- New York Architecture Images- WHITEHALL BUILDING. Internet: [http://www.nyc-
 architecture.com/LM/LM011-WHITEHALLBUILDING.htm](http://www.nyc-architecture.com/LM/LM011-WHITEHALLBUILDING.htm). Zuletzt geprüft am:
 25.10.2010.

- New York Herald-Gebäude, New York City. Internet:
<http://deu.archinform.net/projekte/13310.htm>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.
- New Yorker Hotel (1930) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037553>. Zuletzt geprüft am:
 8.11.2010.
- New Yorker Hotel, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet:
<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=newyorkerhotel-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2010.
- Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. Übers. v. Reinhard Kaiser. München 1998.
- Nichols, Roger/Smith, Richard Langham: Claude Debussy: Pelléas et Mélisande. Cambridge [u.a.] 1989.
- Niépce, Joseph Nicéphore: Point de vue du Gras. 1826. Internet:
http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html.
- Niépce, Joseph-Nicéphore: Notice sur l'héliographie. Chalon-sur-Saône 1829.
- Nys Dambrot, Shana: David LaChapelle: Fables of peak everything. In: David LaChapelle: Land Scape. New York 2013.
- Object:photo: modern photographs, the Thomas Walther collection 1909-1949. Hrsg. v. Mitra Abbaspour/ Lee Ann Daffner/ Maria Morris Hamburg. New York, NY 2014.
- Ockman, Joan: Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime. In: Architecture and film. Hrsg. v. Mark Lamster. New York, NY 2000.
- Oliver Boberg | Ron Mandos. Internet: http://www.ronmandos.nl/artists/oliver-boberg#quicktabs-artist_tabs=2. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Oliver Boberg » Orte | sites. Internet: <http://oliver-boberg.com/content/orte-sites/9>. Zuletzt geprüft am: 10.6.2015.
- Out of the Camera - analoge Fotografie im digitalen Zeitalter / analog Photography in the digital Age [anlässlich der Ausstellung Out of the Camera. Analoge Fotografie im Digitalen Zeitalter, Bielefelder Kunstverein: 2006]. Hrsg. v. Martin Roman Deppner/ Stefanie Heraeus. Heidelberg 2006.
- P963_LA_DEFENSE_A_DICTIONARY_EXTRAITS.pdf. Internet:
http://editionsparentheses.com/IMG/pdf/P963_LA_DEFENSE_A_DICTIONARY_EXTRAITS.pdf. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.
- Palazzo delle Esposizioni. Internet:
<http://www.palazzoesposizione.it/MediaCenter/FE/CategoriaMedia.aspx?idc=294&explicit=SI>. Zuletzt geprüft am: 21.6.2011.
- Park Row Building (Manhattan, 1899) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/park-row-building>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.

- Park Row Building, New York City | Building 116156 | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/parkrowbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 15.2.2015.
- Pastrone, Giovanni: Cabiria [Film]. 1914.
- Pei Cobb Freed & Partners. Internet: <http://www.pcfandp.com/a/p/8220/s.html>. Zuletzt geprüft am: 13.1.2011.
- Penz, François: Architecture in the films of Jacques Tati. In: Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. London 1997.
- Pervasive Influence: The Mechanical Bride John Armstrong & Paul Collins, Dana Claxton, Kota Ezawa, Jacqueline Hassink, David LaChapelle, Ryan McGinley, Josephine Meckseper, Matt Siber, Alec Soth, Britta Thie | MOCCA | Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto. Internet: <http://www.mocca.ca/exhibition/pervasive-influence-the-mechanical-bride-john-armstrong-paul-collins-dana-claxton-kota-ezawa-jacqueline-hassink-david-lachapelle-ryan-mcginley-josephine-meckseper-matt-siber-alec-soth-brit/>. Zuletzt geprüft am: 25.6.2011.
- Philip Kwame Apagya - Pigozzi Collection 2010 - Contemporary African Art Collection. Internet: <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Apagya-Philip-Kwame&m=36>. Zuletzt geprüft am: 19.5.2010.
- Philip Kwame Apagya - Pigozzi Collection 2015 - Contemporary African Art Collection. Internet: <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Apagya-Philip-Kwame&bio=en&m=36>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Philip Kwame Apagya :: JACK SHAINMAN GALLERY. Internet:
<http://www.jackshainman.com/artist-biography46.html>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2014.
- Phoenix, Helia: Lady Gaga: Just Dance: The Biography. London 2010.
- Photographische Mitteilungen 18. In: Photographische Mitteilungen 18. Berlin 1881.
- Porter, Edwin S.: Uncle Tom's cabin [Film]. 1903.
- Porträt Afrika: fotografische Positionen eines Jahrhunderts [Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin: 2000]. Hrsg. v. Anette Czekelius. Berlin 2000.
- Postal, Matthew A./Dolkart, Andrew/New York Landmarks Preservation Commission: Guide to New York City Landmarks. 4. Auflage. Hoboken, NJ 2008.
- Premier Towers, Accra, Ghana | Emporis.com. Internet:
<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=premiertowers-accra-ghana>. Zuletzt geprüft am: 19.1.2011.
- PSS / Tour Esso (Courbevoie, France). Internet: <http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-92026-635.html>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.
- Rammler, Stephan: Hulot in der Stadtmaschine - Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung. In: Playtime - Film interdisziplinär: ein Film und acht Perspektiven. Hrsg. v. Michael Glasmeier/ Heike Klippel. 1. Aufl. Münster 2005.
- Rapp, Tobias: Gefällt mir. In: Der Spiegel, Nr. 20 /20/2011 (2011). S. 129-133.

- Retrospektive Fotografie: Paul Citroen. Bielefeld, Düsseldorf 1978.
- Rhode, Eric: A History of the Cinema: From its Origins to 1970. London 1976.
- Robinson, Henry Peach: Pictorial effect in photography: Being hints on composition and chiaroscuro for photographers. London 1869.
- Rockefeller Center | Buildings | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/complex/rockefeller-center-new-york-city-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.
- Rockefeller Center (Manhattan, 1950) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/rockefeller-center>. Zuletzt geprüft am: 16.2.2015.
- Rubin, William Stanley: Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus [Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, 1990]. Übers. v. Magda Moses. München 1990.
- Sai, Ishmael: Information Request: GCB Tower and Liberty House [E-Mail]. 2011.
- Schrader, Kristin: Blumen. In: David LaChapelle: Earth Laughs in Flowers [Ausstellungskatalog, kestnergesellschaft, Hannover, 2011]. Hrsg. v. Kristin Schrader. 1. Aufl. Wuppertal 2011. S. XII–XVI.
- Scott, Ridley: Blade Runner [Film]. 1983.
- Seal Playground, Blk 219 Bukit Batok. Internet: <http://www.littledayout.com/listing/seal-playground-blk-219-bukit-batok-4fe483c600ac0.html>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.
- Seal Playground, Dakota Crescent. Internet: <http://www.littledayout.com/listing/seal-playground-dakota-crescent-4fe483c45d6e3.html>. Zuletzt geprüft am: 26.3.2014.
- Seibt, Constantin: Mehr Punk, weniger Hölle! In: tagesanzeiger.ch. 2014. Internet:
<http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/Mehr-Punk-weniger-Hoelle-/story/25977893>. Zuletzt geprüft am: 29.5.2014.
- Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Venetia 1584.
- Si, Xiu: [Response]: [CRN: {Q2014-03-01390}] RE: HDB Mailbox - CDDCMS: New correspondence received - (information request about Bukit Batok). 2014.
- Sigismund, B.J.: Shooting Star. In: New York Magazine 29/44 (1996). S. 56–58.
- Simon Boudvin. Internet: http://www.hengevossduerkop.de/0604/vita_m.htm. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Simon Boudvin « galerie jean broly. Internet: <http://www.jeanbroly.com/artiste/simon-boudvin/>. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Sinning, Hilka: Zucker Fürs Auge: Die Verrückte Welt des David LaChapelle [Film]. 2006.
- Sklar, Robert: A world history of film. New York, NY 2002.
- Smith, Michael Paul/Ellison, Gail K.: Elgin Park: An Ideal American Town. München 2011.
- Snap me one! Studiofotografen in Afrika [Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum: 1998-1999, Museum Abteiberg, Mönchengladbach: 1999, Iwalewa-Haus, Bayreuth: 1999, National Museum for African Art, Washington: 1999]. Hrsg. v. Tobias Wendl/ Heike Behrend. München, London, New York 1998.

- Solomon R. Guggenheim Museum | Buildings | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/solomon-r-guggenheim-museum-new-york-city-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 4.3.2014.
- Solomon R. Guggenheim Museum (Manhattan, 1959) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0003319>. Zuletzt geprüft am: 4.3.2014.
- Sonrel, Pierre: *Traité de scénographie: évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Paris 1956.
- Source of Forged Niger-Iraq Uranium Documents Identified - New York Times. Internet:
http://www.nytimes.com/2005/11/04/international/europe/04italy.html?_r=0. Zuletzt geprüft am: 19.1.2015.
- Space Needle (1961) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000285>. Zuletzt geprüft am: 8.12.2010.
- Space Needle, Seattle, U.S.A. | Emporis.com. Internet:
<http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=spaceneedle-seattle-wa-usa>. Zuletzt geprüft am: 8.12.2010.
- Spielberg, Steven: *War of the Worlds* [Film]. 2005.
- Sprueth Magers :: Artists :: Thomas Demand. Internet:
http://www.spruethmagers.com/artists/thomas_demand@@57. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.
- Sprueth Magers :: Artists :: Thomas Demand. Internet:
http://www.spruethmagers.com/artists/thomas_demand@@exhib. Zuletzt geprüft am: 7.6.2015.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild: vom Ursprung der Metamalerei* [Dissertation]. Übers. v. Heinz Jatho. München 1998.
- Street & Studio. *Eine Urbane Geschichte der Fotografie* [Ausstellungskatalog, Museum Folkwang, Essen: 2008-2009]. Hrsg. v. Ute Eskildsen. Essen, London 2008.
- Structurae [de]: World Trade Center (New York). Internet:
<http://de.structurae.de/projects/data/index.cfm?id=p0000062>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.
- Studio Tour | Universal Studios Hollywood. Internet:
<http://www.universalstudioshollywood.com/attractions/studio-tour/>. Zuletzt geprüft am: 27.2.2015.
- Tate Modern| Past Exhibitions | Street & Studio. Internet:
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetandstudio/>. Zuletzt geprüft am: 4.10.2010.
- Tati, Jacques: *Mon Oncle* [Film]. 1958.
- Tati, Jacques: *Playtime* [Film]. 1967.

- Tech Appeal „Makin' It“ Pop. Internet: <http://makinitpop.wordpress.com/2011/06/11/tech-appeal/>. Zuletzt geprüft am: 28.6.2011.
- The Downtown Club (1930) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037497>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010.
- The Downtown Club, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=streetdowntownclub-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 3.11.2010.
- The House At The End Of The World - 2005 - David LaChapelle. Internet: <http://www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/>. Zuletzt geprüft am: 24.3.2014.
- The National Theatre. Internet: <http://www.nationaltheatre.com.gh/>. Zuletzt geprüft am: 22.11.2010.
- The Opera „Pelleas Et Melisande“ By Claude Debussy Sets Of Jean... Nachrichtenfoto 166460136 | Getty Images. Internet: <http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/the-opera-pelleas-et-melisande-by-claude-debussy-sets-nachrichtenfoto/166460136>. Zuletzt geprüft am: 11.10.2014.
- The Whitehall Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=115142>. Zuletzt geprüft am: 25.10.2010.
- Thomas Demand | Taka Ishi Gallery / タカ・イシイギャラリー. Internet: <http://www.takaishiigallery.com/en/archives/1907/>. Zuletzt geprüft am: 28.2.2014.
- Thomas Demand: biography. Internet: <http://www.thomasdemand.info/press/biography/>. Zuletzt geprüft am: 1.3.2015.
- Thomas Wrede - Photography: Real Landscapes. Internet: <http://thomas-wrede.de/photography/real-landscapes>. Zuletzt geprüft am: 5.10.2014.
- Thomsen, Christian Werner: Architekturphantasien. Von Babylon bis zur virtuellen Architektur. München 1994.
- Thorgeson, Storm: An ABC of the Work of Hipgnosis - „Walk Away René“. Limpsfield, Surrey 1979.
- Tolkien, J. R. R.: The Fellowship of the Ring: being the first part of The Lord of the Rings. London 1954.
- Tolkien, J. R. R.: The Two Towers: being the second part of The Lord of the Rings. London 1954.
- Tolkien, J. R. R.: The Return of the King: being the third part of The Lord of the Rings. London 1955.
- Tolkien, J. R. R.: The lord of the rings. London 1991.
- Tour Esso (Paris-La Défense/Courbevoie, 1963) | Structurae. Internet: <http://structurae.de/bauwerke/tour-esso>. Zuletzt geprüft am: 10.12.2014.

- TRANSIT-CITY / URBAN & MOBILE THINK TANK: BETWEEN DEMOLITION AND REBURBIA !! Internet: <http://transit-city.blogspot.de/2009/07/between-demolition-and-reurbia.html>. Zuletzt geprüft am: 10.3.2014.
- Trump World Tower (2001) | Structurae. Internet: <http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0004277>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010.
- Trump World Tower, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=trumpworldtower-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 9.11.2010.
- United Nations Secretariat Building, New York City, U.S.A. | Emporis.com. Internet: <http://www.emporis.com/application/?nav=building&lng=3&id=unitednationssecretariatbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.
- United States Capitol, Washington | Building 119523 | EMPORIS. Internet: <http://www.emporis.com/building/unitedstatescapitol-washington-dc-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Leipzig 1927.
- Vales, Erni: Lady Gaga for Rolling Stone. 2009. Photo David LaChapelle. | EVL World. Internet: <http://evlworld.com/lady-gaga-for-rolling-stone-2009-photo-david-lachapelle>. Zuletzt geprüft am: 23.2.2011.
- Violet d'Épagny, Jean-Baptiste-Rose-Bonaventure/Jarry, Alexandre: Les mal-contents de 1579 drame en cinq actes. Paris 1834.
- Vitruv: Liber primus - Erstes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - Vitruvii de architectura libri decem. Übers. v. Curt Fensterbusch. 2. Aufl. Darmstadt 1976. S. 20–73.
- Vitruv: Liber septimus - Siebtes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - Vitruvii de architectura libri decem. Übers. v. Curt Fensterbusch. 2. Aufl. Darmstadt 1976. S. 302–353.
- Vitruv: Zehn Bücher über Architektur - De architectura libri decem. Hrsg. & übers. von Franz Reber. Wiesbaden 2009.
- Vitruv: Liber I - Erstes Buch. In: Zehn Bücher über Architektur - De architectura libri decem. Hrsg. & übers. von Franz Reber. Wiesbaden 2009. S. 12–65.
- Vogel, Sabine: Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes. Köln 1983.
- Volta, Ornella: Satie / Cocteau: eine Verständigung in Missverständnissen. Hofheim 1994.
- We need FICTION ARCHITECTURE as well as architecture fiction | Fiction architecture. Internet: <https://fictionarchitecture.wordpress.com/2009/07/17/we-need-fiction-architecture-as-well-as-architecture-fiction/>. Zuletzt geprüft am: 17.3.2015.
- Wegener, Paul/Boese, Carl: Der Golem: Wie er in die Welt kam [Film]. 1920.

- Wendl, Tobias: Philip Kwame Apagya, Shama/Ghana. In: Snap me one. Studiofotografen in Afrika. München, London, New York 1998. S. 52.
- Wendl, Tobias: Photography as a window to the world. In: ¡Flash Afrique! - Photography from West Africa [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Wien 2001. S. 44–48.
- Wendl, Tobias/Plessis, Nancy du: Future Remembrance: Photography and Image Arts in Ghana [VHS Video]. 1998.
- Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: Observers are Worried, Fotokulissen aus Ghana. In: Snap me one. Studiofotografen in Afrika. München, London, New York 1998. S. 29–35.
- Werner, Jean-François/Nimis, Erika: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika. In: Snap me one. Studiofotografen in Afrika. München, London, New York 1998. S. 17–23.
- Westphal, Ulrike: Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand [Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)]. 2005.
- WetterKontor - Klimadaten - Accra, Ghana. Internet:
<http://www.wetterkontor.de/de/klima/klima2.asp?land=GH>. Zuletzt geprüft am: 8.2.2011.
- Whitehall Building Annex (1911) | Structurae. Internet:
<http://de.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0037612>. Zuletzt geprüft am: 5.11.2010.
- Wiles, Mary M.: Sounding out the operatic: Jacques Rivette's *Noroît*. In: Between opera and cinema. Hrsg. v. Jeongwon Joe/ Rose Theresa. New York 2002.
- Willems-Liening, Gisela: Die Aktfotografie von Link und Kress. In: Link & Kress, 1990-2010. Mönchengladbach 2011. S. 76.
- Wodtcke, Anna: Westafrika. Zweiter Bd.4. Hohenthann 1998.
- Woolworth Building (Manhattan, 1913) | Structurae. Internet:
<http://structurae.de/bauwerke/woolworth-building>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- Woolworth Building, New York City | Building 114681 | EMPORIS. Internet:
<http://www.emporis.com/building/woolworthbuilding-newyorkcity-ny-usa>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2015.
- World Weather Information Service - Accra. Internet:
<http://worldweather.wmo.int/151/c00921.htm>. Zuletzt geprüft am: 10.2.2011.
- WTC History || About the WTC || World Trade Center ||. Internet:
<http://www.wtc.com/about/wtc-history>. Zuletzt geprüft am: 7.11.2010.
- Wyler, William: Ben Hur [Film]. 1959.

6.2 Abbildungsnachweise

Der Autor hat jede Anstrengung unternommen, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.

Kapitel	Abbildungen
3.1	Freilichtaufnahmeplatz für Gruppen mit aufwendiger Dekoration des Ateliers Fritz Möller in Halle an der Saale. In: Hoerner, Ludwig: <i>Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914</i> . Düsseldorf 1989. S. 228 unten
3.2	Paul Citroen: <i>Metropolis</i> , 1923. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
3.3	George Hoyningen-Huene: <i>Maillots de bain</i> , Vogue, 1928. © Getty Images International, Dublin 2016.
3.4	Clarence John Laughlin: <i>The Besieging Wilderness, Number Two</i> , 1938. © The Historic New Orleans Collection, New Orleans, LA 2016
3.5	Erwin Blumenfeld: <i>City Lights</i> , 1946, © The Estate of Erwin Blumenfeld 2016.
3.6	Tom von Wichert: <i>New York – Volkswagen</i> , ca. 1954. Fotografische Sammlung, Museum Folkwang, Essen. In: <i>Street & Studio. Eine Urbane Geschichte der Fotografie</i> [Ausstellungskatalog, Museum Folkwang, Essen: 2008-2009]. Hrsg. v. Ute Eskildsen. Essen, London 2008. S. 69
3.7	Hipgnosis: <i>Yes – Going for the One</i> (Album Cover), 1977. In: Thorgeson, Storm: <i>An ABC of the Work of Hipgnosis - „Walk Away René“</i> . Limpsfield, Surrey 1979. S. 26–27, 155
4.1.1.1	Philip Kwame Apagya: <i>Accra 2050</i> , 2001. In: <i>Flash Afrique! - Photography from West Africa</i> [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Wien 2001. S. 55
4.1.1.2	Philip Kwame Apagya: <i>Francis in Manhattan</i> , 1996. In: <i>Flash Afrique! - Photography from West Africa</i> [Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Wien, 2001]. Wien 2001. S. 49
4.1.2.1	David LaChapelle: <i>The House At The End Of The World, World is Gone</i> , 2005. © Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.

- 4.1.2.2 David LaChapelle: Gaga Book, *Electric* (Side B of the 3 pages pull out poster), 2009.
© Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.
- David LaChapelle: Gaga Book, *Metropolis*, 2009.
© Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.
- David LaChapelle: Gaga Book, *Headlines/Shameless* (Side A of the 3 pages pull out poster), 2009.
© Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.
- 4.2.1.1 Thomas Demand: *Public housing*, 2003.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- 3RD SERIES - THE SHIP SERIES CURRENCY NOTES (1984 - 1999), \$10,
Back design : View of public housing, 1988. 10_backShipBig.jpg (JPEG-Grafik,
260 × 130 Pixel).
Internet: http://www.mas.gov.sg/~media/Currency/10_backShipBig.jpg. Zuletzt
geprüft am: 20.4.2016.
- 4.2.1.2 Thomas Demand: *Embassy I*, 2007.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- 4.2.2.1 Oliver Boberg: *Treppenabgang*, 1999.
© Oliver Boberg.
- 4.2.2.2 Oliver Boberg: *Rohbau 3*, 2003.
© Oliver Boberg.
- 4.2.3.1 Frank Kunert: Kleine Welten, *Auf hohem Niveau*, 2008.
© Frank Kunert.
- 4.2.3.2 Frank Kunert: Kleine Welten, *Der Traum vom Glück*, 2008.
© Frank Kunert.
- 4.2.4.1 David LaChapelle: Land Scape, *Luna Park*, 2013.
© Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.
- David LaChapelle: Land Scape, *Emerald City*, 2013.
© Visual Artists, London/Los Angeles, CA 2016.
- 4.3.1.1 Miklos Gaál: *Telephone Booth*, 2005.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- 4.3.1.2 Miklos Gaál: *Dog Park*, 2006.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

- 4.3.2.1 Link & Kress: Das Leben der Heiligen, *Vence*, 2010.
© Anna E. Link und Marc-Daniel Kress.
- 4.3.2.2 Link & Kress: Das Leben der Heiligen, *Côte d'Azur*, 2010.
© Anna E. Link und Marc-Daniel Kress.
- 4.4.1.1 Simon Boudvin: *Semi-Collectif 01 (Saint-Cyr-sur-Loire)*, 2003.
© Simon Boudvin.
- 4.4.1.2 Simon Boudvin: *Hausmann (Paris)*, 2005.
© Simon Boudvin.
- 4.4.2.1 Filip Dujardin: Fictions, *Untitled*, 2008.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- 4.4.2.2 Filip Dujardin: Fictions, *Untitled*, 2009.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016.