

Maciej Markowicz - ABOVE THE RIVER AND UNDER THE SKY

15. April – 18. Juli 2026

Die aktuelle Ausstellung ist die erste Einzelausstellung von Maciej Markowicz (*1981 in Nowy Sącz, Polen) in Österreich, er lebt und arbeitet in Berlin. Seine Arbeiten stellen eine bedeutende und außergewöhnliche Position in der Landschaftsfotografie des 21. Jahrhunderts dar, es rücken Fluss- und Naturlandschaften in Tirol und Vorarlberg in den Mittelpunkt. Zugleich spielt auch ein Jubiläum eine Rolle: Im Jahr 2026 jährt sich die Erfindung der Fotografie zum 200. Mal: 1826 ist die erste dauerhafte fotografische Aufnahme von Joseph Nicéphore Niépce dokumentiert, der mit einer Camera obscura die ersten Aufnahmen erzeugte. Auch Maciej Markowicz hat die Camera obscura zu seinem Medium gemacht, auf eine Art und Weise, die für sich schon eine künstlerische Praxis darstellt. Seine Arbeiten wurden bereits u.a. in der Tate Modern, London und im Polnischen Institut in Berlin gezeigt, er ist mit seinen Arbeiten u. a. in den Kunstsammlungen des Deutschen Bundestags und des Musée français de la photographie vertreten.

Raum 1

Die erste Fotografie vor 200 Jahren mit der Camera obscura und die Funktion der Camera obscura

1826 gelingt die erste dauerhafte fotografische Aufnahme Joseph Nicéphore Niépces. Er produziert lesbare, aber flüchtige Kamerabilder, points de vue wurden diese genannt. Später begann er mit Chemikalien, Materialien und Techniken zu experimentieren, um diese Aufnahmen zu professionalisieren. Diese Bilder bezeichnete er als héliographie oder „Sonnenschrift“. Um diese zu erstellen, löste Niépces lichtempfindliches Bitumen in Lavendelöl auf und trug dies als dünne Schicht auf eine polierte Zinnplatte auf. Diese Platte setzte er in eine Camera obscura ein und positionierte sie in der Nähe eines Fensters in seinem Arbeitszimmer im zweiten Stock. Nach mehreren Tagen der Sonneneinstrahlung lieferte die Platte einen Abdruck des Blickes aus dem Fenster in den Innenhof, der Nebengebäude und der Bäume. Niépce meinte 1827 trotz erforderlicher weiterer Verbesserungen, dass dies „der erste unsichere Schritt in eine völlig neue Richtung“ war. 1829 tat sich Niépce mit Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) zusammen, dem Inhaber des berühmten Dioramas in Paris, ein. Nach Niépces Tod verbesserte Daguerre die zaghaften Entwicklungen der Fotografie schrittweise bis hin zu seinem „Daguerreotypie“-Verfahren 1839, die weitere Entwicklung der Fotografie nahm ihren Lauf.

Maciej hat für diese Ausstellung eine Camera obscura gebaut.

Wie funktioniert diese?

Die Camera obscura ist das fotografische Werkzeug von Maciej Markowicz. Einfach erklärt, funktioniert die Camera obscura wie das menschliche Auge: Als Schöpfer der Camera obscura gilt Aristoteles, der während einer Sonnenfinsternis im Schatten eines Feigenbaumes einen kleinen Lichtpunkt zwischen den Blättern entdeckte. Er verfolgte den Lichtstrahl von den Blättern bis zum Boden und sah zu seinen Füßen die Sonne mit einigen Wolken im Sand abgebildet. Leonardo da Vinci hat erkannt, dass das Prinzip der Camera obscura jenem des Sehvorganges im menschlichen Auge entspricht, bei dem das Licht durch die einzelnen Bauteile des Auges (Pupille, Linse und Glaskörper) fällt und gebündelt

auf der rückwärtigen Netzhaut als ein auf den Kopf gedrehtes, seitenverkehrtes Bild aufscheint (das dann erst im Gehirn umgedreht wird). Ab dem 16. Jahrhundert gab es zwei Grundformen der Camera obscura. Die eine war unbeweglich. In der Wand oder im Fensterladen eines verdunkelten Raumes befand sich ein - vielleicht mit einer Linse versehenes - Loch, durch welches das auf dem Kopf stehende Bild von sonnenbeschienenen Dingen auf ein Papier oder auf die Wand projiziert wurde. Dieses Modell ist hier zu sehen. Die bewegliche Version ist ein Apparat, mit welchem durch einen Lichtstrahl, der durch eine kleine Öffnung in einen dunklen Behälter fällt, auf der gegenüberliegenden Seite ein kopfstehendes, seitenverkehrtes Bild erzeugt wird. Je kleiner das Loch ist, desto schärfer, aber lichtschwächer ist das Bild. Eine größere Öffnung erzeugt ein helleres, aber unschärferes Bild. Eine Linse verbessert Helligkeit und Schärfe.

Maciej's Camera obscura Aufnahmen heißen Motiongraphs

Maciej nennt seine Camera obscura Aufnahmen „Motiongraphs“, aufgezeichnete Bewegung. Diese sind viel mehr als Dokumentationen eines Ortes. Seine Bilder sind Behälter oder „Fallen“, die sich durch Bewegung, Dauer und Licht konstituieren. Der Fotografie ist, mehr noch als anderen Künsten das Memento Mori zu eigen, auch für Maciej Markowicz war es eine Erfahrung, wie vergänglich jeder Moment und das Leben ist. Die Philosophin Susan Sontag formuliert in ihrem Schlüsselwerk über Fotografie: „Jede Fotografie ist eine Art memento mori. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Fließen der Zeit.“

Als kleines Kind, schwer erkrankt, war Maciej's Überleben ungewiss. Er erzählt, dass für ihn das Vergehen der Zeit zur Besessenheit wurde, aber es ermunterte ihn eher, als es ihn bedrückte. Im Kino sah er als Kind Dziga Vertovs „Der Mann mit der Kamera“, dadurch entdeckte er die Fotografie, die Fotokunst für sich.

Wie Maciej zur Camera obscura fand und eine „Erleuchtung“ hatte

Die Fotografie war aber nicht von Beginn an Maciej's auserwählte Technik. Für Zeichnen und Malen fehlte ihm die Guld, Videoinstallationen waren ihm zu technisch, ebenso verschiedenen Varianten der Fotografie. Das Experimentieren in der Dunkelkammer bereicherte ihn sehr, das Haptische, die chemischen und physikalischen Prozesse, das Warten. Die fortschreitende Popularität der Digitalfotografie verunsicherte Maciej hingegen, die taktile Beziehung fehlte ihm. Dies brachte ihn weg von der Fotografie und zugleich hin zur Arbeit mit der Camera obscura. Aber auch hier gab es eine Schwelle: das Hantieren mit einer gebundenen Vorrichtung – vergleichbar mit der aufgebauten Camera hier – ermöglichte dem Künstler nicht vollends, seine künstlerischen Ideen komplett auszudrücken. 2008 hatte Maciej ein Schlüsselerlebnis: Bei einer U-Bahn Fahrt durch einen Tunnel kam ihm beim Anblick der durchs Fenster leuchtenden Lichter die Erkenntnis, dass Bewegung seine Arbeitsweise komplettiert.

#431

Maciej's Bilder basieren auf einer weiteren Erfahrung, die zutiefst prägend für seine Arbeitsweise ist: Auf Brücken zu sein! Bei einem Stau in New York auf der Brooklyn Bridge wurde Maciej beim langsamen Fortkommen in seinem Auto hoch über dem Fluss gewahr, „in der Schweben“ zu sein. Ein „In Between“ zwischen dem fließenden Wasser unter sich

und dem sich verändernden Himmel über sich. Maciej erkannte darin die gleiche räumliche Beziehung, wie bei der Camera obscura zwischen Außenwelt und der inneren Dunkelheit. Er spricht von der Metapher der „floating camera“, die ab diesem Moment seine Arbeit bestimmt. Die Bewegung auf der Brücke, das fließende Wasser darunter, das sich verändernde Licht: Es handelt sich um alle, nicht vom Künstler zu kontrollierende Faktoren, die Auswirkungen auf seine Arbeit haben. Doch je mehr er die Kontrolle und Autorenschaft abgibt, umso mehr intensiviert sich jedoch sein künstlerisches Tun.

Die Brücke, so bedeutend im fotografischen Akt, verschwindet zum Teil auf den Aufnahmen. Die Brücke wird zu einer Betrachtungsweise und nicht zu einem Betrachtungsgegenstand.

Hier eine Aufnahme von der Unibrücke, zu sehen die Wohnhäuser Mariahilfpark, im Hintergrund verschwommen die Türme des Doms, das Brückengeländer wird durch die Bewegung zu Balken, schaut in situ anders aus, urbanes Gefüge (ganz im Gegensatz zu den Aufnahmen auf der gegenüberliegenden Seite prägen vermehrt Natur und Flusslandschaft). Es ist nicht das erste Mal, dass Maciej im urbanen Setting arbeitet: 2024 fand eine Ausstellung in Berlin am Polnischen Institut statt. Die Bilder der „Belebten Landschaft“ entstanden mit einer bewegten Kamera, die ein umgebautes Schiff war. Die Erfindung der Fotografie fiel zeitlich mit dem Aufstieg und der Entwicklung von Städten zusammen. Die Kamera ermöglichte es, gleich wie in der Malerei (des Impressionismus, Manet) diese urbanen Neuerungen mit einem der anbrechenden Moderne „adäquaten“ Medium festzuhalten. Für unzählige Bildkompositionen wurden Bahnhöfe, Brücken und Straßen gewählt, so gelangte man zu neuen Studien von Bewegungen und Geschwindigkeit. Maciejs Ausstellung in Berlin war eine Reminiszenz an die Anfänge der Fotografie.

Die Aufnahmen, die sich stark von konventionellen Fotos unterscheiden, fallen durch unregelmäßige Konturen auf. Ihre lebhaften, ineinanderfließenden leuchtenden Farben: Grün-, Gelb-, Orange-, Scharlachrot- und Blautöne, sie erwecken den Anschein von Fluidität und Bewegung.

Exkurs zu den Farben:

Die Farben der Bilder (Motiongraphs) sind invertiert (negativ, ins Gegenteil verkehrt). Beim Fotopapier handelt es sich um ein chromogenes Material, also farberzeugend. Dies ist eine chemische Reaktion von Silberhalogenidkristallen, die auf die Photonen reagieren: Orange war blau, Magenta Grün, es handelt sich um komplementäre Farbkontraste. Zu sehen ist dies im Farbkreis nach Itten, die komplementären Farben stehen im Farbkreis gegenüber, bilden den höchsten Kontrast, löschen sich bei Mischung fast gegenseitig aus und ergeben dabei ein gräuliches Schwarz.



Farbkreis Johannes Itten, 1961

Maciej präsentiert seine Motiongraphs original als Negativaufnahmen auf Fotopapier, da nur diese zeigen, wie sich Licht durch Chemie niederschreibt. Sie umzuwandeln würde für ihn bedeuten, das Licht zu korrigieren. Jede Arbeit ist ein handgefertigtes, nicht duplizierbares Einzelstück. Fotografie, deren Eigenschaft die unendliche Reproduktion darstellt, rückt hier in ihrer Einzigartigkeit in den Rang von Malerei, Skulptur und Performance.

Spuren des Autors und „happy accidents“

#414, #408, #416

Auch hier wieder die satten, kräftigen ineinanderfließenden Farben. Innerhalb dieser atmosphärischen Farbfelder erscheinen die Umrisse von Bäumen, Flüssen und Wolken flüchtig. Die Konturen von Bergen und Tälern bleiben deutlich. Die menschliche Präsenz kommt nur indirekt zum Vorschein: Details verraten subtil die Anwesenheit des Fotografen: Eine Wasserflasche erscheint am Bildrand bei #416. Maciej bezeichnet diese Momente als „happy accidents“: Dinge, die einfach so passieren, sorgen dafür, dass sich der gegenwärtige Moment einzigartig manifestiert.

Bei #414 ist ein Protagonist mit im Bild: eine Fliege, zu sehen am oberen Bildrand, sie ist 3 Tage mit ihm mitgereist, zudem verraten unten links Hand samt Unterarm die Anwesenheit des Fotografens. Der Fotograf führt nicht ausschließlich die Regie. Er überlässt die Autorenschaft der Zeit und dem, was sich jeweils ereignet. Die Motiongraphs sind nicht subjektiv: Sie handeln nicht von etwas, sie sind etwas. Für Maciej ist nicht bestimmend, WIE sie gemacht sind und WAS sie darstellen sondern WORÜBER sie sind. Die Schlüsselzahl ist 8: 8 Sekunden benötigt die Belichtung und diese 8 Sekunden sind ein eigenes Feld, wie ein ausgeklammerter Erker in einem Strom, ein Zeitfenster im unendlichen Fluss der Zeit, sie sind greifbar gemachte Dauer.

Fotografieren als performativer Akt

Maciej betont, dass seine fotografische Praxis (kunsthistorisch betrachtet), ein performatives Handeln darstellt. Das heißt, dass das Herstellen der Motiongraphs, sein Tun und er selbst als Akteur Werkcharakter besitzen, wie bei einer Performance. Und dieses Tun setzt sich fort: Sein Handlungsauftrag an den/die Betrachter*in lautet, sich bewusst zu mindestens 8 Sekunden in den jeweiligen Motiongraph zu vertiefen.

#406

Blick auf Imst

Eingangs wurde schon erwähnt, dass das Hantieren mit einer gebundenen Vorrichtung den Künstler nicht überzeugte, die U-Bahn-Fahrt durch einen Tunnel offenbarte ihm das Element, das ihm fehlte: die Bewegung. Maciej funktioniert für seine Arbeiten sein Auto in eine Camera obscura um. Er fährt mit seinem 35 Jahre alten Volkswagen über die Brücke, genau 8 Sekunden braucht es, bis die Fotopapiere belichtet sind. Diese 8 Sekunden sind ein Fenster in der Unendlichkeit, es ist eine Zäsur, die sich genau in den Motiongraphs manifestiert. Maciej versteht seine Arbeitsweise nicht ausschließlich künstlerisch oder technisch, beim Erzählen erhält man den Eindruck, dass es spirituelle Räume oder Fenster sind, die er öffnet und an denen er Betrachter*innenteilhaben lässt. Dieses Geschehen Lassen setzt sich auch in weiteren Dingen fort: Sein Auto, seine Kamera sind Zufluchtsort und Labor zugleich. Er arbeitet in völliger Dunkelheit und erledigt viele Arbeiten blind. Die Fotopapiere haben eine genormte Größe, es sind die größten Bögen, die es gibt, er schneidet diese zu, sodass sie an die Wand des Autoinneren angepasst sind. Dort werden sie dann mit Magneten, die als weiße Punkte sichtbar sind, befestigt. So ist das Format vorgegeben, die Arbeiten als Diptychen anzulegen, ermöglichen ihm eine Steigerung des Formats.

#407 Magerbach (Brücke) bei Imst, wie eine Bahn verläuft der Fluss, Tal schneidet markant ein, im Hintergrund Hochspannungsmast.

Korridor

Die Porträts - Sun Portraits

(In dieser Werkserie zeigt sich zudem eine Parallele zu den Anfängen der Fotografie vor fast 200 Jahren: Aufgrund der recht langen Belichtungszeit der ersten Porträts (Daguerreotypien) waren die Modelle gezwungen, recht lange und unnatürlich regungslos zu bleiben (mehr als 8 Sekunden). Dies verleitet uns gerne zur Annahme, dass Menschen früher ernst waren und auf Fotos besonders streng und würdevoll aussahen.)

Für die Porträts gilt das gleiche Verfahren, 8 Sekunden dauert die Belichtung, 8 Sekunden Stillhalten für das Modell. Orte waren: Bergstation Hungerburgbahn, Plätze in der Stadt, Parkplätze. Die Aufnahmen stehen diametral den Landschaftsaufnahmen entgegen, indem Maciej als Fotograf den Van – die Kamera/Camera verlässt und im Freien fotografiert. Er bezeichnet sie als Sun Portraits. Schnittstelle mit den Landschaftsaufnahmen: Die porträtierten Personen sind wie die Berge über dem Fluss, unter dem Himmel. Sie sind Elemente im zeitlichen Fluss und nicht ausgenommen. Zugleich sind sie ebenfalls Teil eines performativen Akts, nämlich der Vollzug des Stillhaltens. In einer Zeit, in der die Aufmerksamkeit nur mehr sehr beschränkt einer Sache gewidmet wird, bekommt das Still- und Innehalten neue Impulse. Maciej bezeichnet es als gegenkulturelle Handlung: Innehalten, Stillhalten beinhaltet nicht produktiv zu sein und stellt darin ein nicht konformes, möglicherweise aktivistisches Verhalten, ein Sich Verweigern dar.

Raum 2

Zur szenographischen Gestaltung der Ausstellung

Die Ausstellung ist in helle und dunkle Zonen geteilt, die zumeist großformatigen Werke sind so angeordnet, dass man sie nacheinander betrachtet und nicht gleichzeitig. Daher hängen die Motiongraphs schräg, man könnte jeweils bewusst vor eines hintreten. Maciej möchte mit dem dunklen Raum uns Betrachter*innen in die Camera obscura mithinein nehmen, mit auf eine Reise. Hier sind Entschleunigung und Langsamkeit bestimmend, sofern wir Betrachter*innen uns darauf einlassen.

Auch hier ergeht wieder die Einladung, sich genau die 8 Sekunden Zeit zu nehmen, die die Aufnahme gebraucht hat und sich wie der Fotograf ebenso dieser zeitlichen Erfahrung hinzugeben. Die Arbeiten hängen in einem Abstand von der Wand entfernt, um Raum zu schaffen, in den Raum zu kommen: Uns nicht nur einen Blick auf ein Bild zu ermöglichen, sondern uns in einen anderen Raum zu führen und in diesen einzutreten.

#433, #405, #421, #419

Seine Motiongraphs möchte Maciej bevorzugt nicht als Aufnahmen sehen, sondern als „Annehmen“. Aufnehmen impliziert das „aktive An-sich-reißen“, annehmen hat mit Bescheidenheit und Zusammenarbeit zu tun. Dies wünscht er

sich auch fürs Betrachten der Ausstellung: nicht etwas zu konsumieren, sondern sich hinzugeben, der zeitlichen Erfahrung und der Wahrnehmung.

Die Motiongraphs konstituieren sich durch Licht, Bewegungsunschärfe und lange Belichtungszeiten. Diese Kompositionselemente führen weg von konventionellen Fotos mit einer direkten Darstellung von Gegenständen oder Landschaften. Die Motiongraphs bilden ein Zusammenspiel von Linien, Konturen und Texturen, sie ergeben eine „Wahrnehmungsambiguität“, die sich einer strikten Deutung entzieht. Bewegung, Rhythmen bestimmen die Aufnahmen, sehr bestimmend bei #433, Inn bei Mötz, Eindruck von Weite, Mächtigkeit der Berge. Ganz anders #405: Blick nach Westen von der Innbrücke (Holzhammerbrücke nach Westen, Nockspitze), es dominiert menschliche Präsenz, urbanes Gefüge. #421 zeigt eine dramatische Wetterstimmung am Heiterwangersee: gerade Landschaftsbilder bzw. Berglandschaften im Alpenraum erfüllen oftmals idealisierte, romantisierende Vorstellungen, sind oft in der Nähe des Kitsches, ganz im Gegenteil die Arbeiten hier. Bei #419 ragen die Berge auf wie Scherenschnitte, darunter das ausgetrocknete Flussbett des Pitzenbachs (Pitztal, Pitze fließt in den Inn).

#425

Brücken sind ebenso wie die Wasserläufe, die sie überqueren, seit frühesten Zeiten für die Entwicklung von Tirol und Vorarlberg in jeder Hinsicht prägend. Unzählige Wappen führen die Farben Blau oder symbolisierte Wasserläufe. Es ist eine Brücke, die die Stadt Innsbruck im Wappen führt und die als Symbol für die Stadtentwicklung und Geschichte von Innsbruck und letztendlich für Tirol bestimmend ist. Hier ist wie schon bei vergangenen Ausstellungen (z. B. 2023 GENAU JETZT!) die Europabrücke wieder als ikonisches Bildmotiv zu sehen.

Der Teil des Ausstellungstitels „In der Schwebel“ und schon in vorherigen Ausführungen wurde bereits auf die Brücke als essenzielles Element im künstlerischen Schaffen von Maciej hingewiesen: Er bezeichnet sie auch als Schwelle, metaphorisch wie wörtlich. In vielen Stunden im Stau auf den diversen Brücken New Yorks wurde er zum Beobachter, welche Veränderungen auf Brücken Lichtverhältnisse, atmosphärische Bedingungen unter einem beim Fluss und über einem schufen. Für ihn verkörperte diese Beziehung dieselbe räumliche Beziehung, wie die Camera obscura zwischen Außenwelt und Dunkelheit in ihrem Inneren. Die Brücken sind eine Metapher seiner Arbeit, wie sie auch Werkzeug und Methode sind, dennoch sind sie ja unsichtbar, wenn man sie überquert (Hinweis auf die Aufnahmen, wo Teile der Brücke zu erkennen sind).

Die Europabrücke überquert ein Tal, eine Landschaft, keinen Fluss. Für Maciej verstärkt sich darin der Charakter der Schwebel massiv. Nicht nur in Bezug auf die Brücke als Aussichtspunkt, sondern auch als konzeptueller Raum: Seine Arbeitsweise ist wie eine Brücke zwischen Präsenz und Wahrnehmung, zwischen Augenblick und Erinnerung, zwischen Sehen und Sichtbarmachung.

Maciej hat im Zuge seiner Recherchen Brücken genannt bekommen und Erzählungen dazu. Die Personen, die ihn dorthin geführt haben, haben ihm ihre Geschichten erzählt, wie sie mit den jeweiligen Brücken und Flüssen verbunden sind. Diese gelebten Erfahrungen sind durch die Erzählungen auf unterschiedliche Art Teil seiner Aufnahmen geworden. Letztendlich waren seine Reisen dann aber wie Pilgerfahrten zu Orten, die ihm manchmal viel Geduld abverlangt haben. Oftmals musste er manche Orte mehrmals aufsuchen, weil er nie die richtigen Bedingungen für seine Aufnahmen vorfand.

Zur Recherche in Tirol und Vorarlberg: Maciej studierte die romantische Alpenmalerei (z. B. Josef Anton Koch „die heroische Landschaft“, Zeno Diemer „Riesenrundgemälde“), frühe Alpenfotografie (Vittorio Sella, Adolphe Braun). Seine Erkundungsreisen durch Tirol und Vorarlberg haben ihn zusätzlich zu seiner ohnehin bereits ausgeprägten Arbeitsweise gelehrt, dass die Alpenlandschaften sich hervorragend dafür eignen, zu den ursprünglichen zeitlichen Verhältnissen von Fotografie zum Licht zurückzukehren. Also immer wieder die einzelnen Orte, Flüsse und Brücken aufzusuchen, da es oft länger dauert, die richtigen Bedingungen vorzufinden. Er selbst fühlt sich dann immer an den kleinen Maciej erinnert, den seine Großmutter Rennkuckuck nannte, da er immer unterwegs war, als Rennkuckuck alles auszuspähen und Neues zu erkunden.

Henri Bergson und die Verschmelzung von Erinnerung und Empfindung

Der Fokus liegt nicht so sehr auf der Wahrnehmung statischer Szenen, sondern vielmehr soll sich eine zeitliche Erfahrung beim Betrachter einstellen. Die zentrale Kraft, die die Bilder prägt, ist das Vergehen von Zeit. Maciej verweist im Interview auf den französischen Philosophen Bergson und dessen Werk *Materie und Gedächtnis*: Wir nehmen keine isolierten Momente wahr, sondern den kontinuierlichen Fluss der Vergangenheit in die Gegenwart. Diesen bezeichnet er als die »Verschmelzung« von Erinnerung und Empfindung. Er möchte seine Motiongraphs immer wieder aufs Neue als kleine bergsonsche Experimente sehen, 8 Sekunden herausgehoben aus dem ewigwährenden Strom der Zeit. Statische Ansichten werden durch die langen Belichtungszeiten in dynamische Aufzeichnungen von Zeitabschnitten verwandelt, bestimmt durch Wetter, Licht und Bewegung. Landschaft und Wahrnehmung werden eng miteinander verwoben. Damit entspricht Maciej einerseits der Landschaftsfotografie des 20. Jahrhunderts, weg von den idealisierten Darstellungen. Er geht zugleich einen völlig eigenen Weg, indem er die zeitliche Erfahrung direkt in den fotografischen Prozess einbettet (vgl. dazu im Gegensatz die konventionelle Fotografie, die Belichtung wird durch Automatik gesteuert, also automatisiert, künstlich, ohne direkten Bezug, sowohl zum Fotografen wie zum Betrachtendem, größte Beliebigkeit).

#409

Farbexplosionen. Diese Aufnahme ist um 07:16 Anfang August entstanden, bei bzw: kurz nach Sonnenaufgang. Das Licht, gepaart mit der Bewegung erzeugt hier größte Unschärfe, eine fast abstrakte Komposition, Maciej hat aber auch erzählt, dass er bei dieser Aufnahme sich nicht richtig Zeit genommen hat („rush“, hudeln). Das Fotopapier tut das Weitere dazu, indem es ja auf alle verschiedenen Konstellationen immer jeweils unterschiedlich reagiert. Die Motiongraphs sind generell von Unschärfe geprägt, für Maciej bedeutet die Unschärfe Wahrheit, keine ästhetische oder technische Qualität. Da unsere Wahrnehmung ein stetiger Fluss ist, indizieren die Motiongraphs dieses Fließen, diese Bewegung. Unsere Betrachtungsweise erfasst alles in Momentaufnahmen, dadurch geht diese Kontinuität verloren.

Unschärfe und Rauschen

Generell wird Unschärfe bei Fotografien und auch bei gedruckten Bildern vorwiegend mit Störung oder Fehlerhaftigkeit konnotiert. Dieses als Rauschen bezeichnete Gestaltungsmoment ist jedoch ein wesentliches Element der sinnlichen Wahrnehmung, genau genommen ist Rauschen immer vorhanden und eine Grundlage jedes Inhalts, jeder Information und jeder Abbildung. In der Kunst, bzw. für die Kunst, wurde die Geschichte der Unschärfe bereits geschrieben. Schon im 19. Jahrhundert repräsentierten exzellent scharfe Bilder das Medium der Fotografie nicht ausreichend. Unschärfe ist wie ein „Vorzeichen des Verschwindens“, sie macht aus jedem Betrachter einen Detektiv, der auf einem Foto das entscheidende Indiz zu entdecken sucht, um so Aufschluss und vollständige Klarheit zu erhalten. Unschärfe lässt auch den Eindruck entstehen, Dinge nicht vollständig zu erfassen, etwas bleibt undeutlich und nicht greifbar – und bietet so Anlass für beständige Neugierde und Auseinandersetzung mit dem, was nicht eindeutig ist.

In diesem Sinne könnte man Ludwig Wittgensteins Frage in seinen philosophischen Untersuchungen § 71 „Ist das unscharfe Bild nicht gerade das, was wir brauchen?“ bejahen und wie folgt begründen: Das nicht abgeschlossene, unperfekte, lässt den Spielraum für allerlei Erkundungen des Auges und der Gedanken, während das Akute in seiner Schärfe dafür wenig Spielraum bietet und den analytisch-kühlen Blick fordert, der möglicherweise ein ebensolches Urteil fällt.

#007, #008 Full Moon Shadows

Full Moon Shadow, einmal um 00. 16 h und 03. 44 h aufgenommen an der Gschwendtobel-Brücke (Negrelli-Brücke) in Egg/Lingenau im Bregenzerwald.

Die Bilder entstehen durch Mondscheinbelichtung. Bei Vollmond legt Maciej für 8 Sekunden Fotopapier im Freien aus. Objekte in der Landschaft werden als Silhouetten abgebildet. So entsteht eine Serie der Standorte der Aufnahmen von einem Mondzyklus zum nächsten. Himmelslicht statt Sonnenlicht zeichnet die Präsenz des Künstlers auf. Maciej verzichtet bei diesen Arbeiten auf seine fahrbare Camera obscura, trotzdem beinhalten diese Aufnahmen für ihn einen Kern seines Schaffens: Als Künstler zurückzutreten, zugunsten der handelnden Akteure Licht, Zeit und Papier. Diese Aufnahmen beinhalten auch weitere Entwicklungspläne des Künstlers: Die Sichtbarkeit der gelebten Dauer als sein Kernthema soll weiter ausgelotet und entwickelt werden. Eine Camera obscura soll von meteorologischen Ballons in die Stratosphäre transportiert werden, er experimentiert mit Licht im Wasser. Er lagert seine Autorität als Handelnder immer mehr aus, gibt sie ab, lässt Licht und andere Faktoren bestimmen und erzeugt so besondere Unikate (vgl. dazu massenhaft KI erstellte Produkte und unzählige digitale Reproduktionen in Bilder- und Kunstwelt).

Nostalgie oder omnipräsentes Sofort!?

Maciej wendet sich dagegen, dass seine Arbeitsweise als nostalgisch oder sentimental eingeschätzt wird, einem Anheimfallen der guten alten Zeit. Einerseits stützt er sich auf die heute kollektive, omnipräsente Sucht der Sofortigkeit, die für seine Arbeiten das älteste optische Prinzip darstellt: Licht auf Fotopapier = Bild (Motiongraph). Damit ist die Qualität der Sofortigkeit die Maciej nutzt und 8 Sekunden dauert, eine völlig andere als die unseres Alltags, nämlich sofort nicht im Sinn von immer schneller und auch immer mehr¹. Bei der gemeinsamen Besichtigung der Ausstellung

¹ Maciej Markowicz in Im Fluss und in der Schwebel, S. 6

ließ Maciej keinen Zweifel daran, dass seinem Arbeiten und seinen Aufnahmen eine nahezu spirituelle Dimension inne-
wohnt: Die Langsamkeit bei seinen Tätigkeiten, bedingt durch die Regie Licht und Zeit und das Abgeben seiner Autori-
tät an diese Faktoren, bestimmt nicht nur die Aufnahmen, sondern soll sich auch auf Betrachter*innen übertragen. So
verlassen möglicherweise die Besucher*innen das In Situ langsamer und ohne Hektik, vielleicht verharren manche so-
gar für einen Atemzug länger und kehren gedanklich zu einem der gesehenen Flüsse oder einer jener Flusslandschaf-
ten zurück. Die Arbeit mit der Camera obscura hilft Maciej, sich in den Moment zu vertiefen, in die Gegenwart, 8 Se-
kunden Dauer auszuhalten, die Kamera lässt sich nicht hetzen.

#413, #412, #424, #411, #427, #428, #418

Zu Fluss, Flusslandschaft, Stellung von Maciejs Motiongraphs in der Tradition der Landschaftsfotografie

Die jeweiligen Flüsse und ihre dazugehörigen Landschaften sind ihrem jeweils einzigartigen Charakter und ihrer jeweili-
gen Einzigartigkeit nicht austauschbar. So ist der Inn für die Entwicklung des Landes Tirol in jeder Hinsicht bestimmend.
Als Transportweg, Wirtschaftsfaktor, als Wasser- und Lebensader, prägt Stadt und Land (z. B. Grüne Farbe des Innflus-
ses durch Mineralien). Daraus resultiert, dass das Werk jeweils mit diesen Orten verbunden ist und nicht allgemeingül-
tig ist.

Titel ergänzen, helfen bei der Verortung, sollen aber nicht zu viel Raum einnehmen. Landschaftsfotografie (-darstellun-
gen) vermitteln oft den Eindruck, dass die Natur von der menschlichen Präsenz abgetrennt existiert, eine sehr romanti-
sche Tradition und Vorstellung von Wildnis. Zugleich ist das eine völlig falsche Vorstellung von Natur, im Besonderen
im Alpenraum.

#413 Lech von der Lechbrücke bei Griesßau: Kabel am oberen Bildrand, unbeabsichtigte Signatur des Autors, „happy
accident“.

#412 zeigt die hochalpine Landschaft am Arlberg, Nähe Steffisalp. Man hat den Eindruck in die unberührte Natur zu
blicken, beim genauen Hinschauen sieht man die Spuren der Zivilisation.

#424 für Wipptal, Gries am Brenner allgegenwärtig verbunden mit Verkehr, hier präsent mit Verkehrsschild, Leitplanke
und Autobahn.

#418: wackelig, verknittert, es gibt keine Fehler: die Aufnahme ist gleich einzigartig und darin den anderen gleichwer-
tig.

Exkurs zur Brücke: Die Brücke als Wunder des Weges

Konrad Paul Liessmann beginnt seine Überlegungen über die Brücke mit der Feststellung, dass Brücken eine Sache des
Menschen sind, während die Natur keine Brücken kennt. Er beruft sich auf den Philosophen Georg Simmel, der in sei-
nem Text „Brücke und Tür meint: Die Wege, die Tiere nehmen, überwinden einen Abstand, Anfang und Ende bleiben
unverbunden. Der Mensch hingegen bewirkt mit der Brücke das Wunder des Weges und weiter: die Brücke symboli-
siert die Ausbreitung unserer Willenssphäre über den Raum. Die für den Menschen „getrennten“ Flussufer werden
mittels einer Brücke überwunden. Die Trennung wird nicht zusammengeführt, aber „überbrückt“. Als „Landmark“ bie-
ten Brücken malerische bis imposante Anblicke. Darin schließt auch die Pointe an, dass sich der Sinn der Brücke nur

dem und derjenigen erschließt, der sich nicht auf der Brücke befindet - so wie bei diesem Motiongraph hier zu sehen ist.

In der Malerei der Moderne - von Turner bis zum Expressionismus - waren Brücken als Symbole der fortschrittlichen technischen Entwicklung allseits beliebte Motive (z. B. Joseph Mallord William Turner, unzählige Brückenmotive der Impressionisten, Künstlervereinigung Die Brücke).

Trotzdem gelingt der Brücke beim besten Willen nicht, Gegensätze zum Verschwinden zu bringen. Die Brücke bleibt schwebend, schwankend, kühn. Selten sind Brücken Orte des Verweilens (verkehrsmäßig gesehen, höchstens Fußgängerübergänge oder die Prager Karlsbrücke). Dass Maciej gerade diese technischen Konstruktionen als Metapher und Teil seiner künstlerischen Methode wählt, scheint wie ein perfektes Match.

#415

#415 zeigt eine spektakuläre Ansicht der Wetterspitze im Lechtal, ein „Alpenbild“ schlechthin.

Maciej Markowicz's Motiongraphs bilden eine völlig neue, andere Kategorie in der Geschichte der Landschaftsfotografie:

Exkurs Landschaftsfotografie und die Position von Maciej Markowicz

Die Entwicklung der Landschaftsfotografie im 20. Jahrhundert war geprägt von technologischen Innovationen und sich verändernden ästhetischen Prioritäten. Weiterhin waren es technisches Können, Präzision und formale Kompositionen. Landschaften wurden als zeitlose, idealisierte Szenen gezeigt, Klarheit und harmonische Kompositionen verewigten die Herrlichkeiten der Natur.

Mitte des 20. Jahrhunderts

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Landschaft als dynamisches, wahrnehmbares Erlebnis dokumentiert (Minor White, Paul Strand). White lieferte Ansätze von Abstraktion, Strand fokussierte auf Muster von Licht und Form und so kam ein Bewusstsein für Zeitlichkeit und sensorische Wahrnehmung zustande. Ein Verständnis für Zeit und Veränderung ersetzte die statische Idealisierung.

Ab den 70ern (New-Topographics-Bewegung) richtete sich der Fokus in der Landschaftsfotografie auf vom Menschen veränderte Umgebungen hin z. B. in industriellen und vorstädtischen Räumen (Ernst und Hilla Becher). Diese Positionen prägten Kontinuität und allmähliche Transformation, anstelle von unmittelbarer visueller Dramatik. Auch für diese Fotografie waren die Faktoren Licht, Wetter, menschliches Handeln und wie diese die Landschaft beeinflussen relevant und haben das Vokabular der Landschaftsfotografie erweitert. Auch sie zeigen, dass Zeitlichkeit mehr durch maßvolle Beobachtung, als durch offensichtliche visuelle Effekte dargestellt werden kann.

Auf all diesen Ansätzen bauen auch Maciejs Arbeiten auf, er ist jedoch viel direkter und immersiver. Maciej integriert das Erlebnis des Zeitlichen im fotografischen Prozess an sich. Die langen Belichtungszeiten in der sich bewegenden Camera obscura verwandeln die Landschaft in ein sich über einen Zeitraum entfaltendes Ereignis, und sind nicht wie üblich ein Moment, in dem Zeit und Raum eingefroren sind. In Maciejs Motiongraphs prägen die phänomenologische

Erfahrung das Sehen. Seine Bilder vermessen die Vergänglichkeit von Licht und Wetter, anstatt die Beständigkeit von Landschaft, Natur oder der vom Menschen getätigten Veränderungen. So stellt sich bei ihm die Landschaft mehr als ein zeitliches Ereignis dar, als ein monumentales Objekt oder ein statisch einzufangendes Sujet.

Maciejs Motiongraphs sind Wahrnehmungsaggregate aus dem sich verändernden Licht und den wechselnden Wetterbedingungen. Statt starrer Konturen kennzeichnen zeitliche Verläufe die Landschaft, sie zeigen sie als etwas durch Zeitdauer erlebt und nicht mit einem Blick erfasst. Maciej beruft sich auf den französischen Philosophen Bergson, der die Wahrnehmung als inhärent zeitlich bezeichnet, also ein kontinuierliches Fließen von Vergangenheit in die Gegenwart und nicht das Wahrnehmen isolierter Momente. Candice M. Hamelin erwähnt in diesem Zusammenhang Maurice Merleau-Ponty, der den Gedanken Bergsons weiterführt, nämlich dass im Fluss der Wahrnehmung als eine kontinuierliche Flut entsteht, in der Sehen, Bewegung und unsere Umwelt untrennbar miteinander verwoben sind.

Maciej war von den Orten, dem Anblick der hoch aufragenden Berge hinter den Flusstälern nicht nur stark beeindruckt, er schildert es als einen „viszeralen Schwebeszustand“, also einen zutiefst im Inneren des „Bauches“ („in den Eingeweiden“) spürbaren Moment, dem der Begriff Schweben im Ausstellungstitel geschuldet ist. Traditionell wird Landschaft mit Beständigkeit assoziiert. Dies durchbricht Maciej, indem er die Berge zu Akteuren werden lässt, inmitten natürlicher Kreisläufe von sich ändernden Licht- und Wetterverhältnissen.

Bei ihm ist es zudem die Kamera, die sich bewegt, im Gegensatz zu traditioneller (Landschafts-)Fotografie, in der der Blickwinkel ein fester, monokularer ist. Das Sehen, zuerst seines, dann jenes des Betrachters, ist gelebte Zeitdauer, untrennbar verwoben mit den jeweiligen Bedingungen. Die Spuren dieses zeitlichen Prozesses offenbaren die Landschaft als etwas, das durch sich überlagernde Zustände entsteht, nicht durch einen Augenblick. Der Betrachter soll sich in diese Zeitlichkeit hineinbegeben (8 s), die Dauer wird zur Methode, ist zugleich auch Inhalt.

Aktuelle Landschaftsfotografie fußt oft auf Umweltalarmismus, technologische und digitale Möglichkeiten, Spektakel, Maciejs Arbeiten basieren schlicht auf Wahrnehmung. Es ist eine kontemplative Herangehensweise, möglicherweise sogar eine spirituelle. Der Blick auf die Landschaft, das Bild von ihr, lässt uns das Werden ihrer kontinuierlichen Entstehung miterleben.

Maciejs Motiongraphs stellen die Umwelt als ein fortlaufendes Ereignis dar, geprägt von Wetter, Zeit, Bewegung und dem verkörperten Akt des Sehens.

Er übersetzt diese Bedingungen in eine visuelle Sprache aus Farbverläufen, Unschärfe und Auflösung. Die Motiongraphs machen erfahrbar, was sonst nur angedeutet bleibt: dass die Wahrnehmung selbst zeitlich ist.

Sein Werk interpretiert die Landschaft neu als gelebte Beziehung zur Welt.

Eine neu gelebte Beziehung zu der auch wir als Betrachter*innen eingeladen sind, uns darauf einzulassen, in jedem Moment des Betrachtens, zumindest 8 s lang.

Sie wollen laufend Informationen zur neuen Ausstellung und den Führungen? Folgen Sie uns:

 [instagram.com/inn_situ_btv](https://www.instagram.com/inn_situ_btv)

 [facebook.com/innsitu.btv](https://www.facebook.com/innsitu.btv)

 [inn situ](https://www.youtube.com/inn_situ)