

Lilly Lulay und Susa Templin

$$= 3 \times 4 + 2 \times 4$$

$$= \frac{1}{2} + 3$$

$$= \times \%$$

Durchblick

Lilly Lulay und Susa Templin

16.02.2022 – 21.05.2022

Grußwort

Die Kunstsammlung der DZ BANK, die seit fast 30 Jahren mit großer Expertise aufgebaut und weiterentwickelt wird, genießt heute einen exzellenten Ruf. Sie dient als wichtiges Bindeglied zwischen unserem Unternehmen und der Öffentlichkeit. Denn Kunst und Kultur der Gegenwart beschäftigen sich immer wieder mit gesellschaftlich relevanten Themen, über die öffentlich verhandelt wird. Diese Beschäftigung spiegelt sich in den Ausstellungen der DZ BANK Kunstsammlung der letzten Jahrzehnte wider. So wurde in »Herrlich Weiblich« (2009) oder »Mannsbilder« (2014) beispielsweise die Beziehung zwischen den Geschlechtern in den Blick genommen. Unsere Wahrnehmung der Natur und unser Umgang mit ihr schlagen sich beispielhaft in den Titeln »Die Idee der Landschaft« (2015) oder »LAND_SCOPE« (2019) nieder. Auch die digitalen Herausforderungen werden in der aktuellen Kunst kritisch befragt, was uns zum Beispiel in der Ausstellung »Chip vs. Chemie« (2016) vor Augen geführt wurde und auch die Künstlerin Lilly Lulay in der aktuellen Werkschau »Durchblick. Lilly Lulay und Susa Templin« beschäftigt. Dabei spielt die Veränderung des fotografischen Materials durch die Digitalisierung

eine entscheidende Rolle. Können und dürfen wir den unzähligen Bildern, die uns nicht nur in den virtuellen Medien umgeben, überhaupt noch trauen? Und was geschieht mit unseren eigenen Aufnahmen im World Wide Web?

Durch das langjährige und sich ständig erweiternde Kunstengagement der DZ BANK war es nur konsequent, die DZ BANK Kunstsammlung im vergangenen Jahr in eine gemeinnützige Kunststiftung zu überführen und damit weitere Gestaltungsspielräume zu schaffen, die der gesellschaftlichen Verantwortung der DZ BANK Rechnung tragen.

Dabei ist es mir eine Freude, neben meiner Tätigkeit als Geschäftsführerin der DZ BANK Stiftung nun auch die kaufmännische Geschäftsführung der neu gegründeten Kunststiftung DZ BANK übernommen zu haben. Diese Aufgabebereiche erlauben es mir, Synergien im gesellschaftlichen Engagement der DZ BANK sichtbar zu machen sowie Schnittstellen zwischen Wissenschaft, Genossenschaften und Kunst zu schaffen. Zusammen mit Dr. Christina Leber und dem Team der Kunststiftung DZ BANK können wir dazu beitragen, die Herausforderungen, die uns national und international begegnen,

aufzuzeigen und in einen breiten gesellschaftlichen Diskurs zu stellen. Schließlich ist es nichts weniger als der Einsatz für unsere Gesellschaft, der die Arbeit der DZ BANK Gruppe und die Fördertätigkeit ihrer Institute verbindet.

Mit den dreimal jährlich stattfindenden Ausstellungen der Kunststiftung in Frankfurt, vielfältigen Kooperationen mit anderen Kunstinstituten und einem breit gefächerten Vermittlungsangebot bietet die Kunststiftung die Möglichkeit kultureller Bildung und Teilhabe, die heute wichtiger ist denn je. Denn Kunst und Kultur ermutigen uns dazu, unsere Gesellschaft mitzugestalten, sie zu hinterfragen und zu verändern. Bisweilen gelingt es ihnen sogar, Lösungsansätze aufzuzeigen und uns so handlungsfähig zu machen.

In unserer ersten Ausstellung in diesem Jahr »Durchblick. Lilly Lulay und Susa Templin« präsentieren wir Werke von zwei Künstlerinnen, die uns zwei völlig unterschiedliche Themengebiete aufschließen. Während sich Susa Templin mannigfaltig gestaffelter architektonischer Räume bedient und uns so Einsichten gewährt, die auch unseren persönlichen inneren Raum reflektieren können, widmet sich Lilly Lulay der Funktionsweise von Algo-

rithmen und der Analyse unserer Bilder in digitalen Datenspeichern, die auch als »Clouds« bezeichnet werden. Anders als die fluffigen Wolkengebilde am Himmel konfrontieren uns die Megarechner mit der Frage, welche Einflüsse die Bildverarbeitung der digitalen Systeme auf unser Bewusstsein hat und in welchem Maße im digitalen Raum mit neuen Mitteln versucht wird, unsere Vorstellung von der Welt zu beeinflussen. Spannend dabei ist, dass beide Künstlerinnen sich Schichtungen, Überlagerungen oder auch Zerlegungen zunutze machen, um uns Dahinterliegendes vor Augen zu führen. Die Kunst der Gegenwart ist so immer wieder auch ein potenzieller Gradmesser für unsere Fähigkeit als Gesellschaft, Intransparenz entgegenzuwirken und den aktuellen Herausforderungen kreativ zu begegnen.

Ich möchte Sie dazu einladen, mit den Werken und mit uns in den Dialog zu treten, und wünsche Ihnen erhellende, aber auch zum Nachdenken anregende Eindrücke. Mögen sie uns den titelgebenden Durchblick verschaffen!

Dr. Kirsten Siersleben
Kaufmännische Geschäftsführerin
Kunststiftung DZ BANK

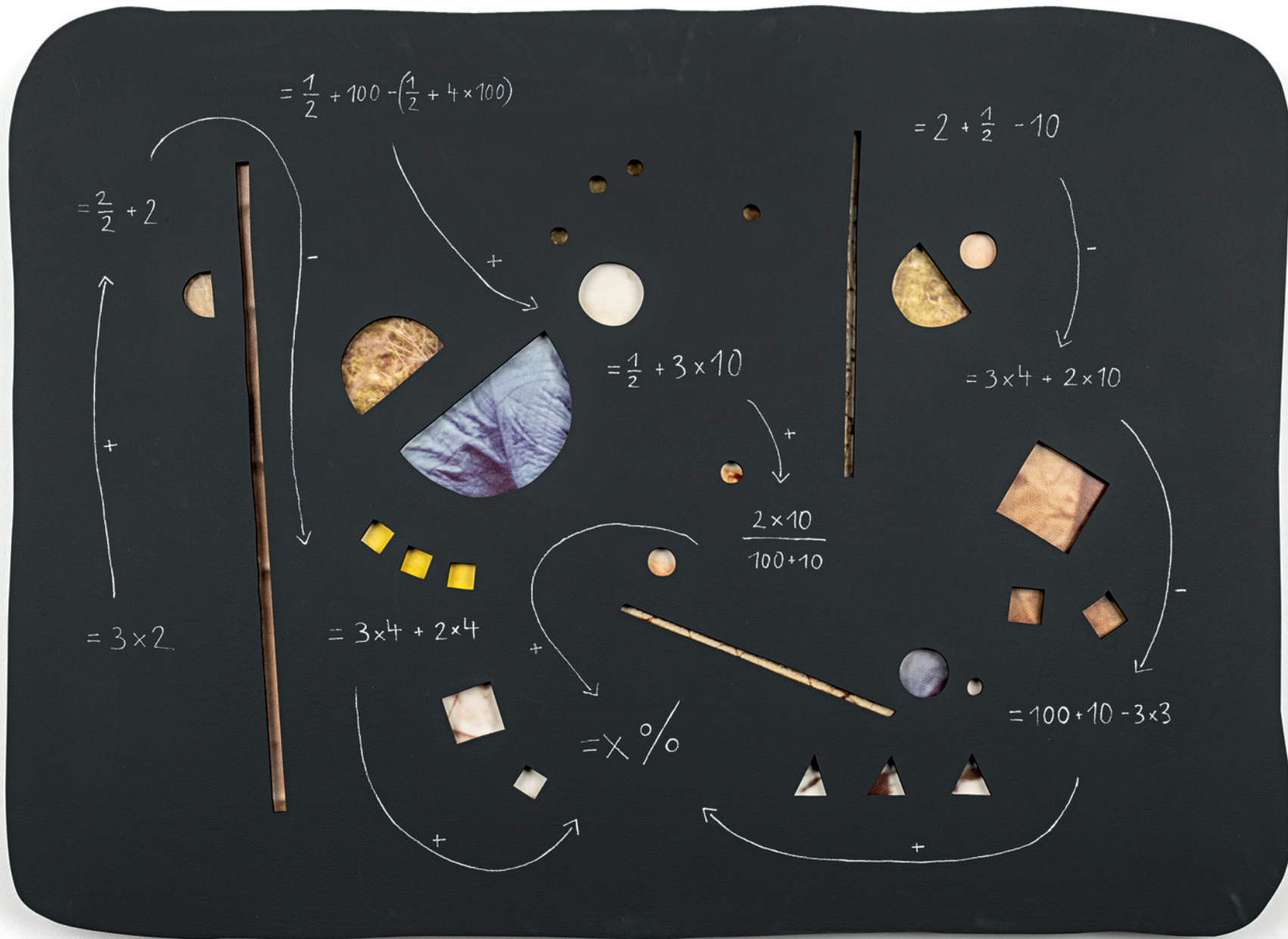


Abb.1:
Lilly Lulay, Am Muttertag
1976, 2021, aus der Serie:
Lesson I:
The Algorithmic Gaze,
2020–2021
Pigmenttintenstrahl-
druck auf Baumwoll-
papier hinter
Holzplatte mit Aus-
schnitten
montiert, Zeichnung,
Objekt: 80 x 111 x 5 cm

Dekonstruktion wird Information

»Pieces of pictures become messages.«
John Berger

Wie werden (Bild-)Informationen gesammelt und von Algorithmen und künstlicher Intelligenz verarbeitet? Nicht nur mit dieser Frage beschäftigt sich Lilly Lulay in ihrer künstlerischen Arbeit. Sie analysiert dabei auch, wie wir selbst mit Bildern umgehen, die uns umgeben. Was lesen Algorithmen aus Bilddaten heraus und wie nehmen dagegen Menschen Abbildungen wahr? Wie und für wen werden die Daten verarbeitet und welche Spur hinterlassen wir selbst in den großen Datenspeichern, die als Clouds bezeichnet werden? Welche Folgen hat das für uns und wie verändert es unsere Wahrnehmung? Man könnte Lilly Lulay als eine Whistleblowerin, als eine subversive Kraft bezeichnen, die mit höchst ästhetischen Mitteln ein Bewusstsein dafür schaffen möchte, welche Fußabdrücke wir im Netz hinterlassen und auf welche Weise sie verarbeitet werden.

Wege des Sehens

Der britische Schriftsteller, Maler und Kunstkritiker John Berger (1926–2017) ist der Auffassung, dass das Auge unsere Sprache und unser Denken formt, da wir sehen können, bevor wir sprechen. »Auch in einem umfassenden Sinne kommt das Sehen vor dem Sprechen: Durch das Sehen bestimmen wir unseren

Platz in der Umwelt, die sich mit Worten wohl beschreiben, nicht aber in ihrer räumlichen Existenz und Vielfalt erfassen lässt.«¹ Daher ist es ihm ein besonderes Anliegen, die Welt, die uns umgibt, mit größtmöglicher Aufmerksamkeit zu beobachten, um die Bedingungen zu hinterfragen, in denen wir wahrnehmen.

Heute wissen wir, dass sich vor dem Sehen der Tastsinn und das Gehör ent-

wickeln, die beide zentral für eine Verortung im Raum sind. Denn Kinder beginnen bereits vor der Geburt, ihre Umgebung zu betasten, indem sie sich selbst und das, was sie umgibt, mit den Händen und dem Mund untersuchen und auf diese Weise eine räumliche Vorstellung entwickeln. Gleichzeitig nehmen sie schon sehr früh die Geräusche im und außerhalb des Mutterleibes wahr. Die Augen sind zu diesem Zeitpunkt noch lange nicht ausgeformt – und doch hat das Kind bereits eine Vorstellung von seiner Umgebung. Auch daran wird deutlich, wie komplex eine dreidimensionale Wahrnehmung ist und wie vielseitig die körperlichen Wahrnehmungssysteme daran beteiligt sind.

In der vierteiligen BBC-Serie »Ways of Seeing« von 1972 und in dem gleichnamigen Buch aus demselben Jahr hat sich John Berger nicht nur intensiv mit dem Sehen, dem Auge, der Kamera und der Wahrnehmung des Menschen über die Jahrhunderte auseinandergesetzt, sondern auch mit der vielseitigen Verwendung von Bildern, wie wir sie aus jener Zeit aus Büchern, auf Postkarten oder aus dem Fernsehen kannten. Er versucht deutlich

zu machen, wie sehr die Kamera und die damit verbundenen Reproduktionstechniken unser Sehen verändert haben. Die Zunahme der schier unendlichen Menge an Abbildungsmaterial und der damit verbundene Wandel unserer Lebenszusammenhänge nahmen hier ihren Anfang. Bilder hatten bis dahin immer einen festen Ort, waren für bestimmte Zusammenhänge produziert worden; Tempel, Kirchen und Schlösser wurden mit Wandgemälden und Reliefs, mit Gobelins und Tafelbildern ausgestattet, die eine erzählerische Funktion erfüllten. Daneben demonstrierten diese Bilder häufig auch den Stand des Auftraggebers und seinen gesellschaftlichen Einfluss.

Durch die Fotografie verloren die Bilder ihre ortsspezifische Zuordnung. Sie wurden herumgetragen und herumgezeigt. Gerade das Foto galt lange als ein Dokument des »Es-ist-so-gewesen«², als Sichtbarmachung realer vergangener Situationen, als eingefangener Augenblick. Auch wenn die Aufnahmen bereits in Zeiten der analogen Fotografie auf vielfältige Weise bearbeitet werden konnten, behielten sie den Nimbus der Darstellung von wahren

Geschehnissen. Dabei gibt eine Fotografie jeweils nur einen zweidimensionalen Ausschnitt aus einer dreidimensionalen Wirklichkeit wieder. Dieser Ausschnitt ist somit aus seinem Zusammenhang gerissen. Hinzu kommt, dass sich uns immer wieder andere Informationen erschließen, je nachdem, in welchem Kontext die Lichtbilder gezeigt werden und in welchen Zusammenhängen der Rezipient oder die Rezipientin sie betrachtet oder herumzeigt. Diese Art der Zerlegung und Neukontextualisierung von Bildinformationen ist also in der Fotografie als Reproduktionsverfahren bereits angelegt. John Berger konnte noch nicht wissen, dass heute Algorithmen die Bilddaten, die wir auf unseren digitalen Speichern hinterlegen, auf ganz ähnliche Weise zerstückeln und damit entkontextualisieren.

Was in der analogen Welt noch sichtbar war, bleibt uns in der digitalen Welt verborgen. Denn das, was hier mit unseren Bildern passiert, können wir nicht beobachten und somit auch nicht nachvollziehen. Wenn aber das, was wir sehen, unsere Sprache bildet, die Zerteilung von Bildinformationen im digitalen Raum jedoch nicht sichtbar ist, hieße dies, dass wir keine Sprache für das entwickeln können, was dort geschieht, und somit auch kein Bewusstsein. Unser Bewusstsein macht uns jedoch zu mündigen Bürgerinnen und Bürgern. Worum es Lilly Lulay also geht, ist, die Aufmerksamkeit auf Prozesse zu lenken, die sich unserer sichtbaren Welt entziehen.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Selektionsmechanismen von Google & Co. in der Lage sind, die Ränder der

Bilder zu erfassen, um daraus wiederum Rückschlüsse auf unsere Lebenswelt und unsere Vorlieben zu ziehen. Lilly Lulay lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eben diese Selektionsmechanismen. Sie möchte darauf hinweisen, welchen Einfluss die Bildverarbeitung der digitalen Systeme auf unser Bewusstsein hat und wie heute im digitalen Raum mit neuen Mitteln versucht wird, unsere Vorstellung von Welt zu beeinflussen.

Zur Person

Lilly Lulay ist 1985 geboren. Also ein Jahr, nachdem die erste E-Mail aus Amerika Deutschland erreichte. Es sollte noch elf weitere Jahre dauern, bis der erste Webmailanbieter die Anmeldung einer individuellen Mailadresse ermöglichte. Weitere elf Jahre später lösten die Smartphones die Mobiltelefone ab und der Zugang zum Internet und zu Mails sowie das Erzeugen von Fotografien wurde zu jeder Zeit und überall möglich. Heute sind digitale Geräte aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken.

Die Künstlerin wurde somit an der Zeitenwende zwischen analoger und digitaler Verarbeitung unserer Lebenswelt erwachsen. Ihre Mutter war Mathematiklehrerin, ihr Vater hat Statistiken für die Marktforschung erstellt. So wurde ihr von beiden Elternteilen das Hinterfragen der augenscheinlichen Wirklichkeit schon in die Wiege gelegt. Im Grunde hat ihr Vater in vordigitaler Zeit das vollzogen, was heute unsere Computer und Smartphones übernommen haben. Die analogen Fragen



Abb. 2
Lilly Lulay, f12ibü5gr9or.jpg,
aus der Serie: Zeitreisende, 2011–2012
Fotocollage, Rahmen: 50 x 40 cm

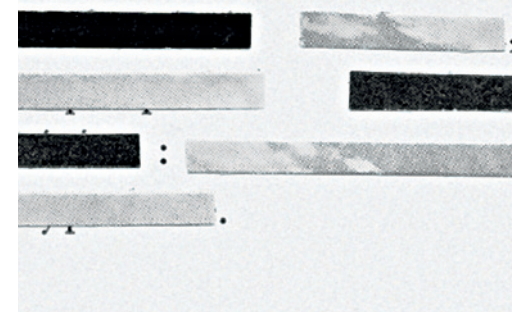


Abb. 4
Lilly Lulay, p.36/2 (vaisseau), 2014, aus der Serie:
Construction d'Images (Cologne 1961), (Detail)

Abb. 3
Lilly Lulay, p.36/2 (vaisseau), 2014, aus der Serie:
Construction d'Images (Cologne 1961)
Collage, Pigmenttintenstrahldruck
auf Baumwollpapier, Blatt: 140 x 112 cm

an die Verbraucherin und den Verbraucher haben den Algorithmen unserer digitalen Endgeräte Platz gemacht – und das weitgehend, ohne dass wir es merken. Lilly Lulay versucht genau diese verborgenen digitalen Analysen für uns erfahrbar zu machen.

Es ist bemerkenswert, dass die Künstlerin einer Generation von Fotografinnen und Fotografen angehört, die stärker als vorherige Jahrgänge fotografische Prozesse in die dritte Dimension erweitert. Hier spielen gerade auch handwerkliche Untersuchungen eine entscheidende Rolle. So erzählte Lilly Lulay, dass ihr die Arbeit mit den Händen immer wichtig war. Es scheint für diese Generation wesentlich zu sein, Fotografie als weit mehr denn nur als ein Motiv zu verstehen, das zur Konservierung der Erinnerung dient. Unsere räumliche Wahrnehmung entwickelt sich ständig weiter. Bei der Modulation mit unseren Händen begreifen wir die Gegenstände nicht nur haptisch, wir erfassen sie auch auf kognitiver Ebene und verschalten auf diese Weise immer wieder neue Synapsen. Erst so werden in unseren Gehirnen neue Wege des Bewusstseins und der Erkenntnis möglich.

Die Dekonstruktion der Bilder

In ihren Untersuchungen entzieht Lilly Lulay die Fotografien der Aufgabe einer Repräsentation des Augenblicks. Denn nicht nur bilden sie die dreidimensionale Wirklichkeit auf einer zweidimensionalen Fläche ab, sie zeigen auch immer wieder nur Ausschnitte einer subjektiven Wirklichkeit. Indem die Umgebung in den Bildern

unsichtbar bleibt, werden auch die Bildteile auf eine bestimmte Weise gelesen. Sie werden aus ihren Zusammenhängen gerissen, fragmentiert und immer wieder zu neuen Informationen zusammengesetzt. Ebenso funktioniert die Verarbeitung unserer (Bild-)Informationen auf der virtuellen Ebene. Unsere Fotografien werden zerstückelt und nach wiedererkennbaren Inhalten sortiert. Daraus werden dann Schlüsse über unser Leben und unsere Vorlieben gezogen.

Aus Fragmenten gefundener Bilder baut die Künstlerin Lilly Lulay ihre Werkreihen, die sie nicht selten zu raumgreifenden Installationen arrangiert und somit zurück in eine begehbare Welt führt. Dass sie sich nicht mit eigens erzeugten Motiven beschäftigt, mag zwei Ursachen haben: Zum einen gibt es bereits so viele Aufnahmen, dass man den Eindruck gewinnen könnte, alles sei bereits fotografisch festgehalten; zum anderen bleiben der Künstlerin dahinterliegende persönliche Informationen verborgen, was es ihr erlaubt, eine analytische Distanz zu den Motiven einzunehmen. Und doch ist sie bei ihrer Arbeit mit ihren eigenen Erinnerungen konfrontiert.

Bei der auf ihrem Werdegang bereits sehr früh entstandenen Serie »Zeitreisende«, 2011/2012 (Abb. 2) überlagert Lilly Lulay zwei Bilder und führt sie so einer neuen Bedeutung zu. Die Künstlerin hat aus gefundenen älteren Schwarz-Weiß-Aufnahmen die abgebildeten Personen ausgeschnitten und auf ein zeitgenössisches Farbbild gelegt, welches so vergrößert und damit verfremdet wurde, dass die Bildinformation nicht mehr zu erken-

nen ist. Die auf dem originären Schwarz-Weiß-Bild abgelichteten Personen werden ihrer Persönlichkeit beraubt und zu Farbpixeln. Es handelt sich dabei um einen völlig analogen Prozess der Herstellung von Collagen, die dadurch zu einmaligen Werken werden. So ist bereits in dieser Bildfolge die Serialität von fotografischen Aufnahmen aufgehoben. Mit den »Zeitreisenden« rückt die Künstlerin die Veränderung der Bildproduktion und -manipulation von Fotografie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und stellt damit ihre Wiedererkennbarkeit und Lesbarkeit infrage.

Ähnlich geht Lilly Lulay bei der Serie »Construction d'Images (Cologne 1961)«, 2014 (Abb. 3) vor. Alle zugrundeliegenden Fotografien dieser Serie fand sie in einem Stadtführer über Köln von 1961. Es handelt sich um zumeist moderne Aufnahmen einer Stadt, die im Zweiten Weltkrieg nahezu völlig zerstört wurde. Das »Image« (Bild) steht hier also auch für das neue Ansehen einer historischen Stadt nach dem Wiederaufbau und formt zugleich die Vorstellung derselben. Die konstruierten großformatigen Bilder entstammen vielfältigen Collagen, die eingescannt und als Pigmentdrucke reproduziert wurden. Durch die Vergrößerung der Bilder aus dem Stadtführer werden die Bildpunkte der Siebdrucke sichtbar, was den Drucken eine malerische, ja fast impressionistische Anmutung verleiht. Bei einer weiteren Vergrößerung würde die Abstraktion stetig zunehmen. Die ausgeschnittenen Teile der ursprünglich verwendeten Buchseite, die durch einen anderen Bildausschnitt ersetzt wurden, befinden sich in Form von Streifen unter dem Motiv (Abb. 4). Durch die

Zerlegung dieser Bildinformation ist sie für den Betrachter nicht mehr lesbar. Die großformatigen Ausdrucke spannt die Künstlerin wie Landkarten aus dem Erdkundeunterricht früherer Zeiten zwischen zwei Stäbe und hängt sie an die Wand. Auf diese Weise verleiht sie den Werken den Charakter einer geografischen Repräsentation. Auch in dieser Serie also hinterfragt Lilly Lulay durch die Zerlegung der Bildinformation und Sichtbarmachung der Produktionsprozesse die Glaubwürdigkeit von Fotografien.

Mit weiteren Stadträumen beschäftigt sich Lilly Lulay in ihren bewegten Collagen »Istanbul, up and down«, 2015 (Abb. 5) oder »New York«, 2020. Hier kommen sowohl ihre eigenen Fotografien als auch solche von Stadtbewohnerinnen und Stadtbesuchern aus unterschiedlichen Jahrzehnten zum Einsatz. Analoge Bilder werden mit digitalen »gemerged«, zeitliche Dimensionen verlieren ihre Verortung, alle Ebenen werden miteinander verbunden. Die Schönheit dieser Bildsequenzen ist betörend. Ähnlich wie die Smartphones unsere Aufmerksamkeit zu binden scheinen, ziehen uns die bewegten Szenen in eine andere Realität. Im Hintergrund der Bildfolgen ist das akustische Gefüge der jeweiligen Stadt zu hören, was den eigenen Charakter der Städteporträts unterstreicht.

Mit diesem Verfahren, das sie seit 2015 anwendet, entstehen aus fragmentierten Fotografien Filme. In ihren Reihungen legt Lilly Lulay Bildausschnitte übereinander, wobei ihre Hände sichtbar bleiben (Abb. 6). Immer wieder werden Bildteile durch andere scherschnittartige Rah-

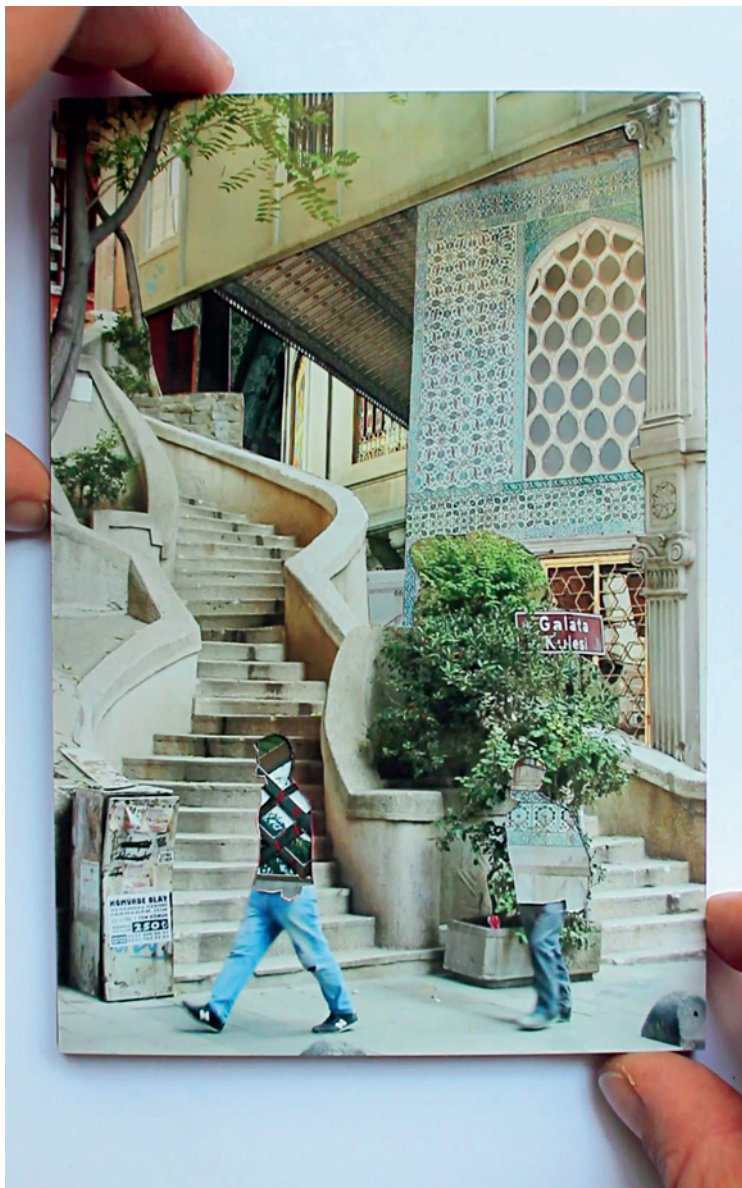


Abb. 5 und 6 (rechte Seite)
Lilly Lulay, Standbilder aus: Istanbul up and down, 2015
Video, Laufzeit: 00:12:43

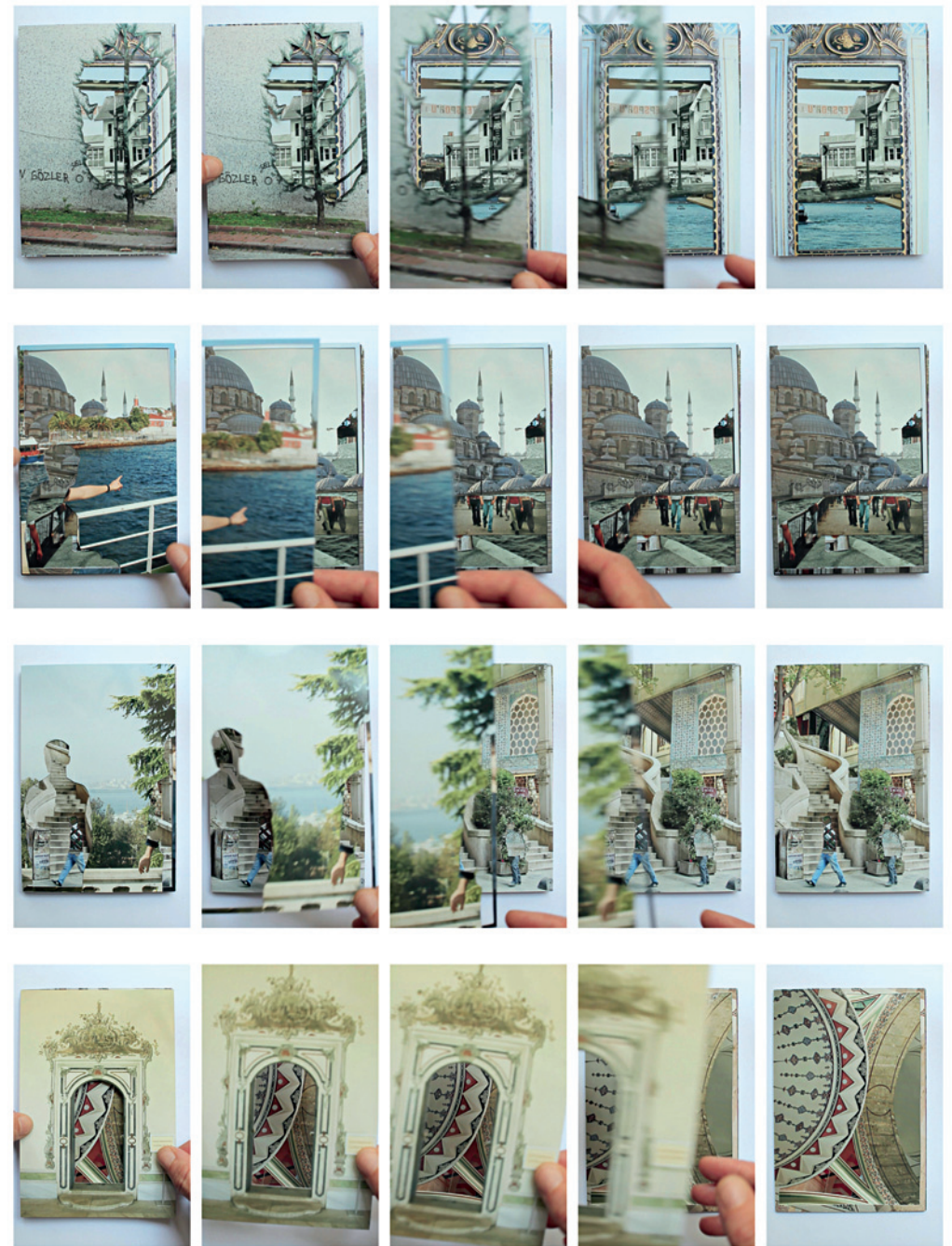




Abb. 7
Lilly Lulay, Liquid Portrait fbarchive19012016, 2016
Installationsansicht Kuckei + Kuckei, Berlin 2016,
Foto: Camilo Braun



Abb. 8 (rechts)
Lilly Lulay, Liquid Portrait fbarchive19012016,
2016 (Detail)
Ausgeschnittene Fotografien, Foto: Camilo Braun

men verdeckt. Auf diese Weise geraten bestimmte Aspekte in den Fokus, die noch in der Szene davor nebensächlich erschienen. Die Künstlerin lenkt so gezielt unsere Aufmerksamkeit und manipuliert unser Sehen. Dabei bedient sie auch ästhetische Bedürfnisse, indem sie die Abfolge der Farben aufeinander abstimmt und neue, abstrakte Bildzusammenhänge schafft, die wie Ornamente wirken. Wir geben uns ganz ihrer Darstellung der Welt hin.

Für »Liquid Portrait fbarchive19012016«, 2016 verwendete sie alle Aufnahmen einer Freundin, die diese bis zum 19.01.2016 auf

Facebook hochgeladen hatte. Diese Arbeit besteht aus zwei Teilen: Neben dem Film wachsen die Reste von ausgeschnittenen Fotografien gebüschartig aus einem Monitor, der auf dem Boden liegt, heraus in den Ausstellungsraum (Abb. 7). In dem Gestrüpp erkennt man beispielsweise eine Katze, die aus der digitalen Welt zu klettern scheint. Die Fragmente möchten in die Realität zurückkehren, könnte man meinen (Abb. 8). Plötzlich scheinen diese fotografischen Fragmente realer zu sein als das Abbild im Smartphone, und sei es nur, weil sie berührbar sind.

Lilly Lulay wurde erst später bewusst, dass diese Methode der Fragmentierung von Bildern der Bemächtigung von Information durch einen Algorithmus nahekammt. Im weiteren Verlauf galt ihre besondere Aufmerksamkeit der digitalen Bildverarbeitung und dem, was sich daraus ablesen lässt.

»Digital Dust«, 2018 (Abb. 9) versteht Lilly Lulay als ein Selbstporträt. Es versammelt alle Bilder, die die Künstlerin innerhalb eines Jahres auf ihrem Smartphone und in einer Google Cloud gespeichert hat. Dabei ist es unerheblich, ob es eigene

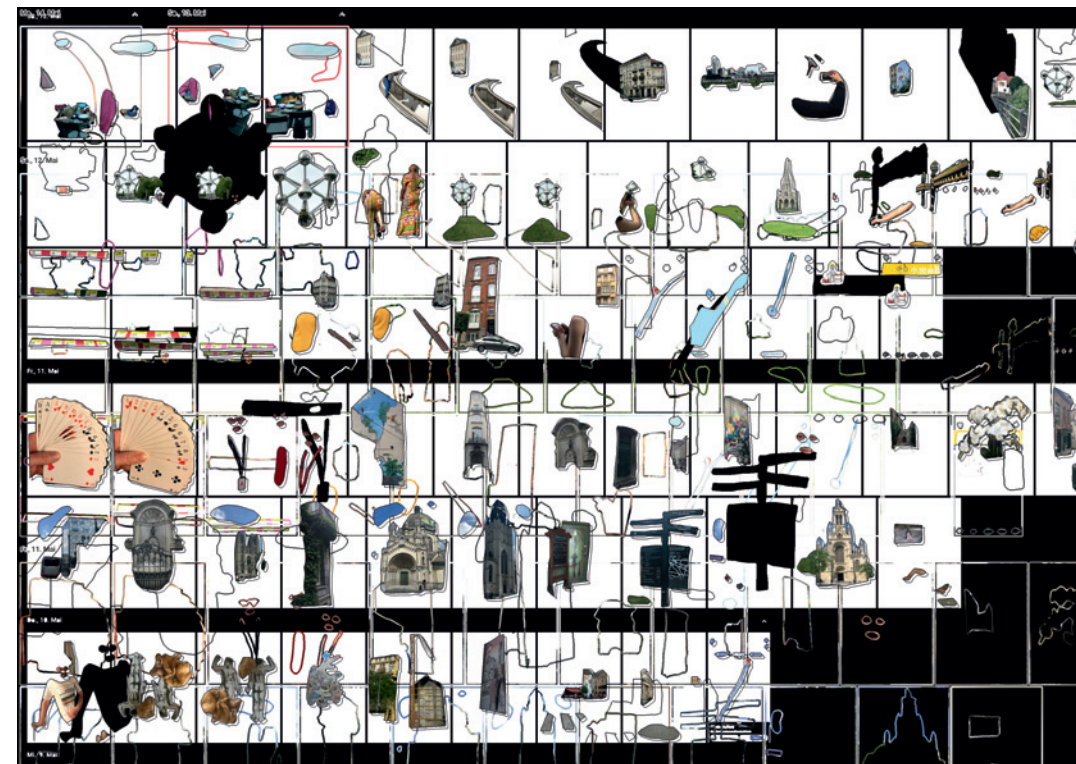
oder zugesandte, also fremde Fotografien sind. Sie teilt das Archiv nach Monaten auf und versucht den Google-Algorithmus zu hintergehen, indem sie Bildteile in den Fokus nimmt, die sie mit persönlichen Erinnerungen verbindet. Es können also scheinbar ganz unwichtige Dinge ins Visier genommen werden. Die übrigen Ausschnitte werden geschwärzt (Abb. 10).

Sie präsentiert die Ergebnisse auf langen Stoffbahnen, die an analoge Filmstreifen oder Schriftrollen erinnern. Dabei richtet sich die Länge der Streifen nach der Anzahl der Bilder, die sie auf ihrem Smart-

Abb. 9
Lilly Lulay, Digital Dust, 2018
Installationsansicht Kuckei + Kuckei, Berlin 2018,
Foto: Thomas Bruns



Abb. 10
Lilly Lulay, Digital Dust MAI2018, 2018 (Detail)
Digitale Collage auf doppelseitigem Ripstop-Gewebe,
235 x 50 cm



phone im Laufe eines Monats gesammelt hat. Immer wieder verdeckt die Künstlerin gewisse Ausschnitte auf den gefundenen Bildern und macht auch auf diese Weise deutlich, dass die Informationen, die sich aus einem Motiv lesen lassen, entscheidend auch von der Wahrnehmung der Person oder der Programmierung des Algorithmus abhängen, der sie liest.

Lilly Lulay verweist in dieser Serie auf die enorme Flut an Bildern, die uns heute umgibt, aber auch auf die Standortdaten und sozialen Zusammenhänge – also Informationen über unser Leben –, die wir »neoliberalen digitalen Firmen und ihrer künstlichen Intelligenz«, wie sie selber sagt, zur Verfügung stellen.

Während sie in dem Zyklus »People as Pattern«, 2019 Schwarz-Weiß-Bilder übermalt, überarbeitet die Künstlerin in der Serie »Lesson I: The Algorithmic Gaze«, 2019/20 (Abb. 1) Farbfotografien aus den 1970er Jahren mithilfe einer schwarz lackierten Holzplatte, die sie auf die Motive montiert. Die geometrisch angelegten Löcher in der hölzernen Abdeckung haben mit den darunterliegenden Bildern nichts mehr zu tun. Es entstehen abstrakte Farbmuster, die beispielsweise an Weltraumkonstellationen erinnern. Dabei versucht die Künstlerin, mathematische Prozesse durch Formeln sichtbar zu machen, wie sie von künstlicher Intelligenz bei der Analyse von Bildern angelegt werden können. Sie sehen aus wie physikalische Berechnungen von Körpern im (Welt)Raum. Algorithmen »schauen« anders auf Abbildungen, als wir das tun. Formen werden über die Bilder gelegt, um sich wiederholende Farben und Muster und somit

Inhalte zu strukturieren und zu erkennen (Abb. 11). Lilly Lulay aber hat die Ausschnitte so gewählt, dass der von ihr erfundene Algorithmus nichts Verwertbares mehr erkennen kann. Das Ergebnis ist eine absurd anmutende Ansammlung von Strukturen, die keine inhaltlichen Zusammenhänge offenbaren, sondern ausschließlich formale. Was dabei sichtbar wird, ist Lilly Lulays sehr persönliche Bildanalyse. Nur sie kennt das Motiv, das dieser Analyse zugrunde liegt. Die einzelnen Arbeiten erhalten den Titel, den der Fotograf oder die Fotografin auf den Aufnahmen hinterlassen hat. Eine Notiz, die sich nicht mehr auf das Kunstwerk beziehen lässt, das nun zu sehen ist, aber möglicherweise Rückschlüsse auf das ursprüngliche Motiv zulässt.

Was die Künstlerin mit ihrer vielfältigen Dekonstruktion von Bildern also anschaulich vorführt, ist, wie diese anderen Lesbarkeiten zugeführt werden. Dabei stellt sich die Frage, wie Algorithmen programmiert werden und ob die verschiedenen Typen von KI nur klaren Zuordnungen folgen oder ob sie in der Lage sind oder sein werden, auch emotionale Parameter entschlüsseln zu können.

Dekonstruktion als ästhetisches Mittel

Im Grunde verwendet Lilly Lulay in ihren Arbeiten die Idee der Dekonstruktion, wie Jacques Derrida³ sie für die Sprache formuliert hat. Derrida wollte mit der Dekonstruktion keine Methode begründen, sondern verstand sie eher als eine kritische Antwort auf methodisches, also

zielgerichtetes Denken. Er versucht, Begriffsgebilde zu vermeiden, ihnen die Deutungshoheit zu nehmen und eben nicht zu definieren und festzulegen. Genau das aber – definieren und festlegen – tun Algorithmen. Sie legen unsere Bilder auf klar erkennbare Fragmente fest: den Stuhl, das Haus, die Palme, den Mann, die Frau etc. Nach Derrida soll Wirklichkeit dagegen nicht in Begriffen erfasst werden. Dekonstruktion klärt vielmehr darüber auf, wie sinnlos es ist, Sinn eindeutig festlegen zu wollen. Also ist Dekonstruktion keine Methode, sondern eher eine Haltung, die auch auf unseren Umgang mit anderen Menschen ausstrahlen kann.

Dekonstruktion ist eine Synthese aus Destruktion und Konstruktion und somit keine rein mechanische Zerlegung und anschließende Zusammensetzung. Vielmehr versucht sie sichtbar zu machen, dass in jeder Festlegung, also jeder definierten Form, wieder neue Ansätze verborgen sind. Jedes Wort (und jedes Bild, wie auch die Fotografie) ist eine Spur, die dazu einlädt, ihren Sinn zu ergründen, und bricht so mit dem Anspruch, einen einzig gültigen Sinn zu enthalten. Wahrnehmung und Sinngebung sind höchst temporäre Ereignisse.

Es stellt sich also die Frage, ob Algorithmen diese komplexe Offenheit antizipieren können oder ob es nicht dem menschlichen Geist obliegt, weitere Lesbarkeiten von Begriffen oder Bildern und ihren Teilen um weitere Deutungen zu ergänzen. Zu hinterfragen ist ebenso, mit welchem Auftrag Algorithmen unsere (Bild)informationen scannen und welche Hinweise wiederum der- oder diejenige

abzurufen versucht, der oder die sie programmiert.

Beim Durchschreiten unserer Umwelt schauen wir nicht nur einmal hin, es ist also kein einmaliges Sehen, sondern eher ein sukzessives Beobachten, wie Hans-Dieter Huber⁴ es für sich definiert. Wir können somit auf Bildern immer wieder anderen Zusammenhängen unsere Aufmerksamkeit schenken und auf diese Weise mehr wahrnehmen, als wir auf den ersten Blick sehen.

Beim Beobachten der Arbeiten von Lilly Lulay verändern sich die Sinneseindrücke ständig und auch sie selbst bekommt zu ihren eigenen Kunstwerken immer wieder ein anderes Verhältnis. Dies entlastet auch von der Aufgabe, das »richtige« Kunstwerk zu erzeugen, denn es verweist auf eine fortdauernde Entwicklung der Position, der Methode und der Verarbeitung. Dekonstruktion ist eher eine spielerische Umkehr von binären Oppositionen: Mann/Frau, schwarz/weiß, richtig/falsch, schön/hässlich. Versuchen wir, diese Festlegungen zu vermeiden, gelangen wir in tiefere Schichten unseres Denkens. So ließe sich »schön« auch mit »stimmig« und »hässlich« mit »unverständlich« oder »beängstigend« umschreiben. »Weiß« kann auch ein helles Grau oder bläulich reflektierender Schnee sein. Durch eine möglichst genaue Beschreibung unserer stets momentanen Wirklichkeit erkennen wir mehr, und dieses »Mehr« lässt wiederum Rückschlüsse auf unsere Situation und unser Denken zu.

Dekonstruktion kehrt die Hierarchien also nicht einfach nur um – es geht vielmehr um ein In-Bewegung-Setzen, eine Erweiterung. Dasselbe Wort, derselbe

Mensch oder eben auch dasselbe Bild in einem anderen Kontext erzeugt andere Zusammenhänge, Inhalte und Verweise. Das gilt auch für schöpferische Prozesse: Während wir arbeiten, hat sich der Sinn, in dessen Geiste der je vorangegangene Schritt begonnen wurde, schon wieder verflüchtigt.

Dabei spielt die Spur eine entscheidende Rolle. Fotografien, Kunst, Texte sind Spuren. So lässt sich darüber nachdenken, was zu anderen Zeiten in Artefakten gelesen wurde, wie sie heute entschlüsselt werden und was wir vermeintlich glauben, darauf zu erkennen. Wie habe ich das Bild in meiner Erinnerung gelesen? Wie lese ich es heute? Wofür verwenden wir Darstellungen? Man kann mit Bildern Fragen stellen oder Behauptungen aufstellen oder auch Situationen, Gegenstände und Menschen gewaltsam auf eine bestimmte Figur oder Rolle festlegen. Das zu hinterfragen ist Lilly Lulays Anliegen. Was passiert, wenn wir die Interpretationen der Aussagen von Bildern Algorithmen überlassen? Hören wir dann auch auf, die Oberflächen zu hinterfragen? Überlassen wir das Denken am Ende ganz einer Maschine?

Bilder und Fotografien sind zugleich auch Kommunikation. Indem wir sie auf einzelne Teile reduzieren, wie das in der digitalen Datenverarbeitung der Fall ist, reduzieren wir ihre Lesbarkeit im Hinblick auf das große Ganze. Dadurch können wir auch die Zusammenhänge verlieren, in denen Bilder entstanden sind.

All diese Parameter finden sich in den Kunstwerken von Lilly Lulay wieder. Sie folgt keiner festgelegten Methode,

sondern nähert sich jeweils neuen Denkstrukturen über verschiedene Verfahren der Dekonstruktion bildnerisch an. Sie versucht, die Fotografie von ihren Determinierungen zu lösen und gleichzeitig sichtbar zu machen, wie gezielt und damit einseitig sie von Algorithmen gelesen und eingesetzt wird. Es stellt sich dabei die Frage, ob sich die Komplexität unserer Wahrnehmungswelt reduziert, wenn wir den Entscheidungen der Algorithmen folgen. Oder ob nicht gerade dieser Determinismus über kurz oder lang von uns infrage gestellt werden wird, so wie es auch bei der Fotografie der Fall war. Erinnern wir uns: Fotografie galt lange als Abbild der Wirklichkeit. Durch die fortgesetzte Hinterfragung dieser Annahme, gerade in der künstlerischen Fotografie, wurde diese unvollständige Behauptung nicht nur widerlegt, sie hat auch zu einer enormen Vielzahl kreativer Neuschöpfungen geführt und Kunstschaffende dazu animiert, vom Abbild und dessen Wahrheitsgehalt Abschied zu nehmen.

Christina Leber

1 John Berger: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Frankfurt am Main 2017, S. 7.

2 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989 (La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980).

3 Jacques Derrida (1930–2004) war als Sohn einer sephardisch-jüdischen Familie ein französischer Philosoph maghrebischer Herkunft, der als Begründer und Hauptvertreter der Dekonstruktion gilt.

4 Hans-Dieter Huber (* 1953) ist ein deutscher Kunstwissenschaftler, Künstler, Hochschullehrer und Autor über Kunst, Kunstwissenschaft, Philosophie und Soziologie, der in den 1990er Jahren die Methode der systemischen Bildanalyse entwickelt hat.

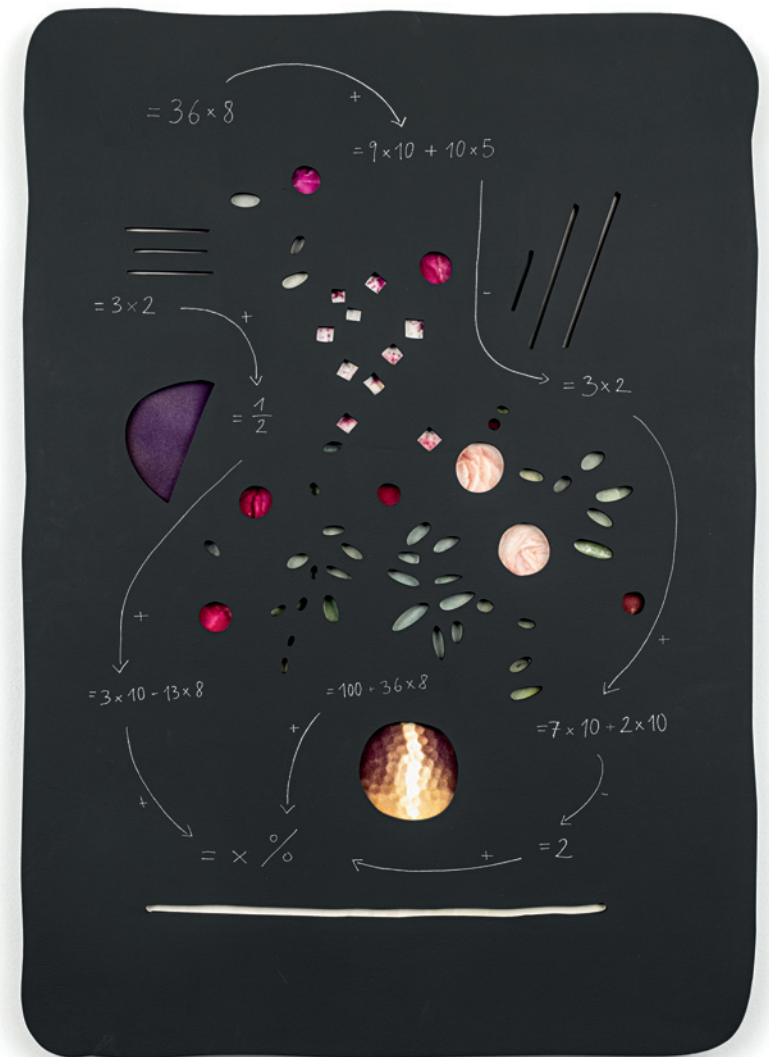


Abb. 11
Lilly Lulay, Unser Brautstrauß 22.12.1975, 2021,
aus der Serie: Lesson I: The Algorithmic Gaze, 2020–2021
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier
hinter Holzplatte mit Ausschnitten montiert, Zeichnung,
Objekt: 114 x 80 x 5 cm



Lilly Lulay,
Foto: Enrique Ramirez

Lilly Lulay (* 1985, Frankfurt am Main) studierte Fotografie, Bildhauerei und Mediensoziologie an der HfG Offenbach, Deutschland und an der École supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, Frankreich. Ihre Werke beschäftigen sich mit der Fotografie als integralem Bestandteil unseres täglichen Lebens. In ihren Arbeiten verwendet Lilly Lulay eigene und gefundene Fotografien als »Rohmaterial«. Sie de-konstruiert die Fotografien im wortwörtlichen Sinne, um die Wahrnehmung von der visuellen Oberfläche ab- und hin zu den materiellen, technischen und gesellschaftlichen Strukturen zu lenken, in die sie eingebettet sind. In ihren aktuellen Projekten geht sie der Frage nach, wie das Smartphone die Funktionen und Erscheinungsweisen der Fotografie verändert hat.

Lilly Lulays fotobasierte Werke erlangten internationale Anerkennung und wurden vielfach ausgezeichnet und gefördert; so 2021 durch das Residenzprogramm »Goethe auf Mallorca« des Goethe-Instituts Barcelona, 2019 mit einem Stipendium der Stiftung Kunstfonds, 2018 durch das Foam Talents Programm, 2017 durch das Olympus-Stipendium »recommended« (in Kooperation mit dem Fotografie Forum Frankfurt, den Deichtorhallen Hamburg und dem Foam Fotografiemuseum Amsterdam), 2013 durch die Künstlerhilfe Frankfurt und 2012 durch den Deutsche Börse und HfG Fotografiepreis.

Lilly Lulays Werke sind in etlichen Sammlungen vertreten wie dem George Eastman Museum Rochester (USA), der Fondazione Fotografia Modena (Italien), dem Foam Fotografiemuseum Amsterdam (Niederlande), der Kunstsammlung der

DZ BANK und der Deutsche Börse Photography Foundation in Frankfurt am Main sowie in verschiedenen Artotheken in Frankreich und dem Europäischen Patentamt mit Hauptsitz München. Ihre Arbeiten wurden darüber hinaus u. a. in der Aperture Foundation, New York City (USA), im Benaki Museum, Athen (Griechenland), im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, in Die Ecke Arte y Arquitectura Santiago (Chile) sowie auf der Ballarat International Foto Biennale (Australien) gezeigt.

Lilly Lulay lebt und arbeitet in Frankfurt am Main und Brüssel.

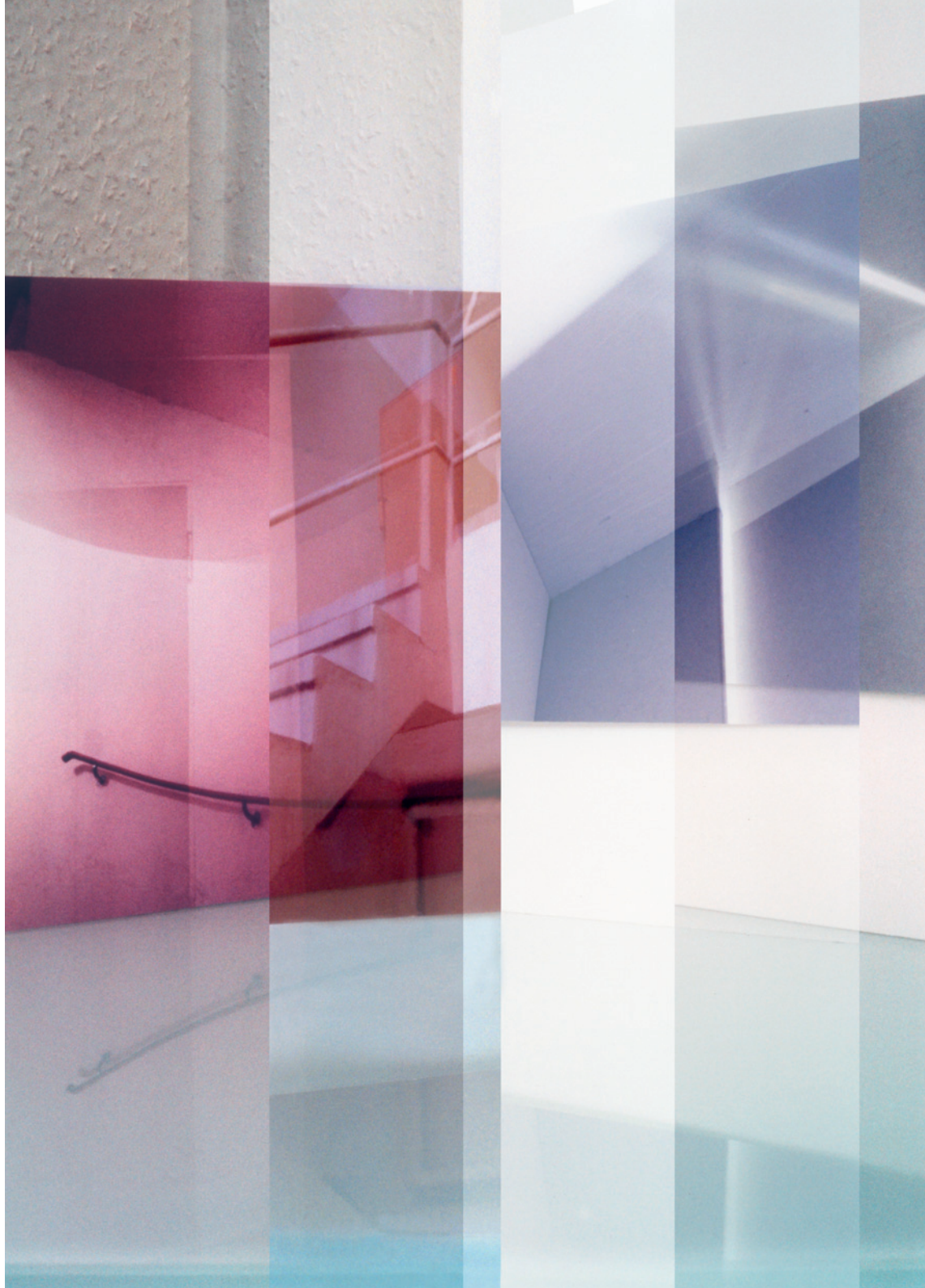


Abb. 1
Susa Templin, Sites and Constructions #2, 2018,
aus der Serie: Sites and Constructions
UV-Pigmenttintenstrahldrucke auf PE-Papier,
transparente Folie, Plexiglas, 4 Schichten,
Objekt: 240 x 157 x 30 cm

Eine fotografische Philosophie von Raum

»Der Raum ist nicht etwas Objektives und Reales [...]«
Immanuel Kant, 1770

Susa Templin ist in jeglicher Hinsicht eine Meisterin im Erschließen ungewöhnlicher Wahrnehmungsmuster. Sie formuliert in Bildern und Installationen eine Syntax aus Umwelt und Erfahrungen, Fragen und möglichen Antworten. Sie verbindet den Raum mit dem seelischen Innenraum, die Architektur mit der Struktur des Daseins und überträgt sie in Bildwelten. Mithilfe ihrer Methoden wird sie so zu einer fotografischen Philosophin.

Es sind »[...] Präsentationsformen, die weit in Raum, Zeit und Gesellschaft hineinragen«¹. Wer sich auf den Weg in die transparenten Labyrinth der sich überlagernden Bildwelten von Susa Templin begibt, gelangt in einen neuen Wahrnehmungskosmos, der Zeit und Raum zu verwandeln, ja aufzulösen scheint. Es ist, als sei man gleichzeitig außerhalb und innerhalb der Formen sowie seiner selbst; vorne und hinten, oben und unten. Dadurch werden die Bilder zu Trugbildern, zu Simulakren und eröffnen ungewöhnliche Perspektiven und Sichtweisen. Beeindruckend ist, mit welcher Offenheit die Künstlerin immer wieder mit ihren Materialien und Motiven operiert und sie im selben Zuge definiert. Gleichzeitig verlangt sie uns einen Ab-

schied von unseren Sehgewohnheiten ab. Um sich der künstlerischen Sprache von Susa Templin annähern zu können, bedarf es ungewöhnlicher Mittel, die in der Kunstgeschichte zwar vorhanden sind, deren zweite Herleitung jedoch weniger geläufig ist. Es sind die Methoden der Rezeptionsästhetik² sowie der systemischen Kunstgeschichte³, die als lernende Aneignungsformen die sich ständig wandelnden Sichtweisen der Betrachter sowie die sich verändernde Umwelt des Kunstwerks einbeziehen.

In der Rezeptionsästhetik werden sowohl die jeweilige Umgebung des Werks als auch die Gegenwart und Geschichte der Betrachtenden berücksichtigt. In ihrer Herangehensweise drängt sie Fragen nach

dem Werk gegenüber Fragen nach den Wahrnehmungen, die es auslöst, zurück. »Das heißt: Kunstwerk und Betrachter kommen unter Bedingungen zusammen; sie sind keine klinisch reinen und isolierten Einheiten. Und so wie der Betrachter sich dem Werk nähert, so begegnet ihm das Kunstwerk: antwortend und seine Tätigkeit anerkennend.«⁴

Die systemische Kunstgeschichte geht noch einen Schritt weiter. Sie lässt sich als eine integrative Methode des »sowohl als auch« bezeichnen. Als solche bezieht sie neben den Systemen des Kunstwerks, des Künstlers sowie des Betrachtenden* auch deren jeweilige Umwelten – bestehend aus weiteren Systemen – mit ein, indem sie die Wandelbarkeit der jeweils einzelnen Glieder berücksichtigt. Dabei ist »die Einheit der Unterscheidung von System, Umwelt und Beobachter [...] immer impliziert«⁵. Diese Methode ist nicht nur systemübergreifend, sondern auch fächerübergreifend und wird als eine für alle Wissenschaften gültige Theorie verstanden. Sie ist überaus komplex und kann in all ihren Einzelheiten wahr-

scheinlich gar nicht wahrgenommen werden, aber sie formuliert eine infinite Offenheit, die auch in den Bildsystemen von Susa Templin angelegt ist.

Die Herkunft der Bilder

Susa Templin erzeugt ihre Fotografien selbst und verwendet dafür eine analoge Mittelformatkamera (6 x 6) aus den 1930er Jahren. Die Kamera, die von jeher als Innenraum – als Kammer – verstanden wird, weist daher an sich schon einen Bezug zu den von der Künstlerin gewählten Motiven auf. Es ist bedeutsam, dass sie sich für diese langsame Methode der Bilderzeugung entschieden hat. Dabei weiß sie nur durch ihre Erfahrung im Moment des Auslösens, was sie aufgenommen hat und ob der Ausschnitt geglückt ist. Sie schaut von oben in den Sucher, also gewissermaßen um die Ecke, auf eine gespiegelte Außenwelt. Dort erblickt sie das Bild vor der Linse auf dem Kopf stehend. Neben der konzentrierten Erforschung der Umgebung bei der Motivfindung gehört auch die handwerkliche und zeitaufwendige Arbeit in der Dunkel-



Abb. 2
Susa Templin, #1–#4, 1993,
aus der Serie: Hof in N.Y.
Cibachrome-Abzüge, Blatt: je 31 x 31 cm

kammer zu ihrer Methode. In diesem abgedunkelten Zimmer, das sich ebenso als Äquivalent der Kamera verstehen ließe, ertastet sie die Papiere, die durch ihre Hände gehen. So be-greift sie förmlich erst in diesem Augenblick, welchen Ausschnitt sie gewählt hat. Die haptische Erfahrung im Entwicklungsraum gehört dabei zu ihrer Formfindung, da während der Arbeitsprozesse auch Lösungen für mögliche Präsentationsformen gedanklich durchgespielt werden können.

Ihre Sujets findet Susa Templin in ihrer unmittelbaren Umgebung. So fotografiert sie – von Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn an – den Blick aus den Fenstern ihrer Ateliers (Abb. 2) ebenso wie den aus ihren Wohnungen. Neben Fenstern gehören auch Türen und Treppenaufgänge, Glasbauwände oder Fragmente aus architektonischen Modellen zu ihren Motiven (Abb. 3).

Mithilfe der von ihr erarbeiteten experimentellen Modelle vollzieht sie einerseits die räumliche Struktur ihrer Umwelt noch einmal nach. Andererseits dienen die Modelle als Raumideen, in denen Susa Templin die fotografierten Artefakte zu positionieren beginnt, um daraus Möglichkeiten der Ausstellbarkeit ihrer Kunstwerke zu erarbeiten (Abb. 4). Nicht selten überprüft sie ihre künstlerischen Herleitungen, indem sie die abfotografierten Versatzstücke aus den Modellen mit Bildteilen der realen Räume kombiniert und gestaffelt in Ausstellungen präsentiert (Abb. 5). Sie nähert sich also ihren Bildthemen durch eine fortwährende Untersuchung der Umgebung und Selbstbefragung an. Dabei wird deutlich, dass die Künstlerin bereits die Fotografien als abstrakte Abbilder begreift, indem sie diese als Ableitungen, als Modifikationen der Außenwelt behandelt.

Um Susa Templin und ihre Arbeitsweise verstehen zu können, ist es wichtig, eine körperliche Voraussetzung zu benennen: Ihre Augen weisen eine Fehlsichtigkeit auf. Es ist bezeichnend, dass in unserer Sprache kein neutrales oder positives Wort für eine Sehschwäche existiert, da eine solche ebenso die Wurzel für Begabungen sein kann, die über das Sehen hinausreichen. Genau diese positive Umdeutung hat sich die Künstlerin zu eigen gemacht. In einem Gespräch beschrieb sie das Phänomen folgendermaßen: Wenn ihre Augen ermüden, beginnen sich die beiden Abbilder ihres Sehapparats zu überlagern und erscheinen wie »Doppelbelichtungen«, wie sie selbst es bezeichnete. Vielleicht begegnen uns gerade auch deshalb immer wieder Mehrfachbelichtungen in ihrem Werk. Aus der veränderten Funktionsweise ihres Sehorgans resultiert zugleich eine

hohe Affinität für sensorisches Erleben, wie es bei der Arbeit in der Dunkelkammer und an den Modellen schon beschrieben wurde. Auch im haptischen Be-greifen kommen kognitive Fähigkeiten zum Zuge, die durch Synapsenverbindungen die Wahrnehmung verändern. Insofern weist Susa Templin mit ihren Arbeiten auf eine entscheidende Fähigkeit des Menschen hin: die Welt mit allen Sinnen wahr- und aufzunehmen, um sich so in ihr immer wieder neu zu verorten.

Noch ein weiterer biografischer Hinweis kann dazu dienen, den Prozess ihrer Beobachtung der Welt zu verstehen: Susa Templins Vater war Architekt. Beim Lauschen ihrer Erzählungen lässt sich ermes sen, wie groß der Einfluss gewesen sein muss, den er auf das Mädchen ausgeübt hat. Immer wieder hat sie ihm in seinen Arbeitsräumen über die Schulter



Abb. 3
Susa Templin, Westberlin Skulptur, 2020
Installationsansicht Haus am Lützowplatz,
Berlin 2020

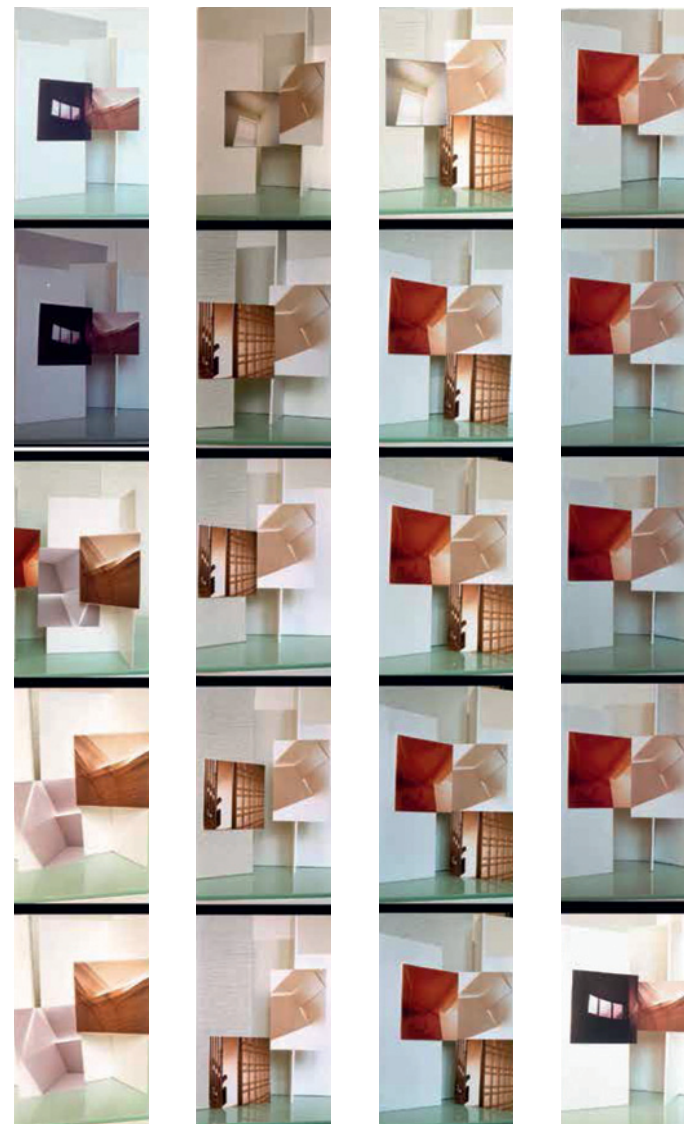


Abb. 4
Susa Templin,
Spatial Abstractions Mock Up's,
2019–2020

geschaut, ja ihn beim Bauen der architektonischen Modelle unterstützt. Sie werden dabei auch miteinander gesprochen haben. So hat sich ihre Vorstellung von Raum geprägt und wurde zugleich zu einer Matrix ihrer inneren Räume. Die persönliche Prädisposition und die Erfahrungen sowohl des Produzenten wie des Rezipienten sind Aspekte, denen wir gar nicht genug Beachtung schenken können. Der Einfluss unserer Herkunft – also die Systeme, aus denen wir stammen und die uns geprägt haben, wie Familie, Schule, Freunde, Sportvereine etc. – und unsere körperlichen Fähigkeiten tragen entscheidend dazu bei, wie wir unsere Umwelt, also eine Vielzahl anderer Systeme wahrnehmen. Unsere Abstammung lässt uns die Welt auf eine bestimmte Weise erfassen und verarbeiten. Durch die Kommunikation mit anderen Systemen besteht die Möglichkeit, unsere Welt zu erweitern, also das Nebeneinander von fremden Denkmustern anzuerkennen. Dieser Dialog findet auch zwischen Kunstwerk und Betrachter statt, indem wir der Substanz des Werks immer wieder neu gewahr werden.

Passagen

Fenster, Türen, Rahmen, Spiegelungen, Flure, Treppenaufgänge und -abgänge werden in der Kunstgeschichte als Schwellenorte von seelischen Veränderungen und Verwandlungen verstanden. Die Transformation ist dem Sein eingeschrieben. Ohne Metamorphose gibt es keine Bewegung, keine Wandlung, keine Lebendigkeit.

Im Laufe eines Lebens durchläuft jeder von uns unendlich viele Passagen, von der

Geburt über die Pubertät bis zum Altern und Vergehen. Die Taufe, die Jugendweihe, die Eheschließung oder die Beerdigung sind nur einige wenige weltliche und religiöse Übergangsrituale, die als sichtbare Zeichen einer Schwelle verstanden werden. Es sind Scheidewege, an denen gewisse Möglichkeiten zurückgelassen werden und sich andere auftun.

In den Bauteilen von Gebäuden – und dabei steht das Haus auch für unsere ›innere Wohnung‹ – formulieren Künstler häufig die Frage nach dem Selbst. Diese Befragung kann viele Intentionen haben: psychologische, biologische, philosophische und viele mehr. Sie kann an sich selbst, an ein Gegenüber oder einen Beobachter wie auch an die Umwelt gerichtet sein, wobei die Systeme einander beeinflussen.

Auch Krisen gehören zu diesen Transformationsprozessen, in denen uns eine veränderte Haltung, das Durchschreiten einer Tür in einen anderen, vielleicht dunklen inneren Raum abverlangt wird, um uns selber und unser Handeln reflektieren zu können, uns freizulassen und die Schwelle zu überschreiten. Das Fenster ist ein Rahmen, der mit Glas gefüllt ist. Es lässt zu, dass Licht in das Innere eines Gebäudes, eines Zimmers eindringen kann. Beim Blick von innen nach außen offenbart es uns Bilder, die sich je nach Position, Tag und Uhrzeit ständig wandeln. Das Fenster wird so zum Auge in die Welt. Dabei überschneiden sich die Reflexionen auf der Scheibe nicht selten mit dem dahinterliegenden Ausblick und erzeugen überlagerte Bilder, die wie eine Doppelbelichtung erscheinen.



Abb. 5
Susa Templin, *Sites and Constructions #4*, 2020,
aus der Serie: *Sites and Constructions*
Installationsansicht Galerie Anita Beckers,
Frankfurt am Main 2020, Foto: Wolfgang Günzel

»Den nämlichen Fragen, die sich Künstler unter Verwendung des Fenstermodells gestellt haben, sind Fotografen – beginnend mit den ersten Experimenten – nachgegangen. Das Fenster diente ebenso als Mittel wie als Objekt, nicht nur um die technischen und ästhetischen Potentiale des Mediums zu erkunden, sondern auch dem Wesen der fotografischen Sichtung nachzugehen. Dass die Fragestellungen sich zumeist nicht als solche hervortun und die Bildentwürfe von den späteren

Interpreten gewöhnlich bloß unter gestalterischen Gesichtspunkten betrachtet werden, bedeutet nicht, dass sie für die Bildautoren nicht relevant gewesen wären. Das gilt insbesondere auch für die Arbeiten von William Henry Fox Talbot, selbst wenn seine Kommentare sich anderen Problemen widmen oder er auf solche verzichtet. Indem sich die Kunst-, Foto- und Medientheoretiker der letzten Jahrzehnte vornehmlich auf schriftliche Zeugnisse stützen, wurde das Bildschaffen weit-

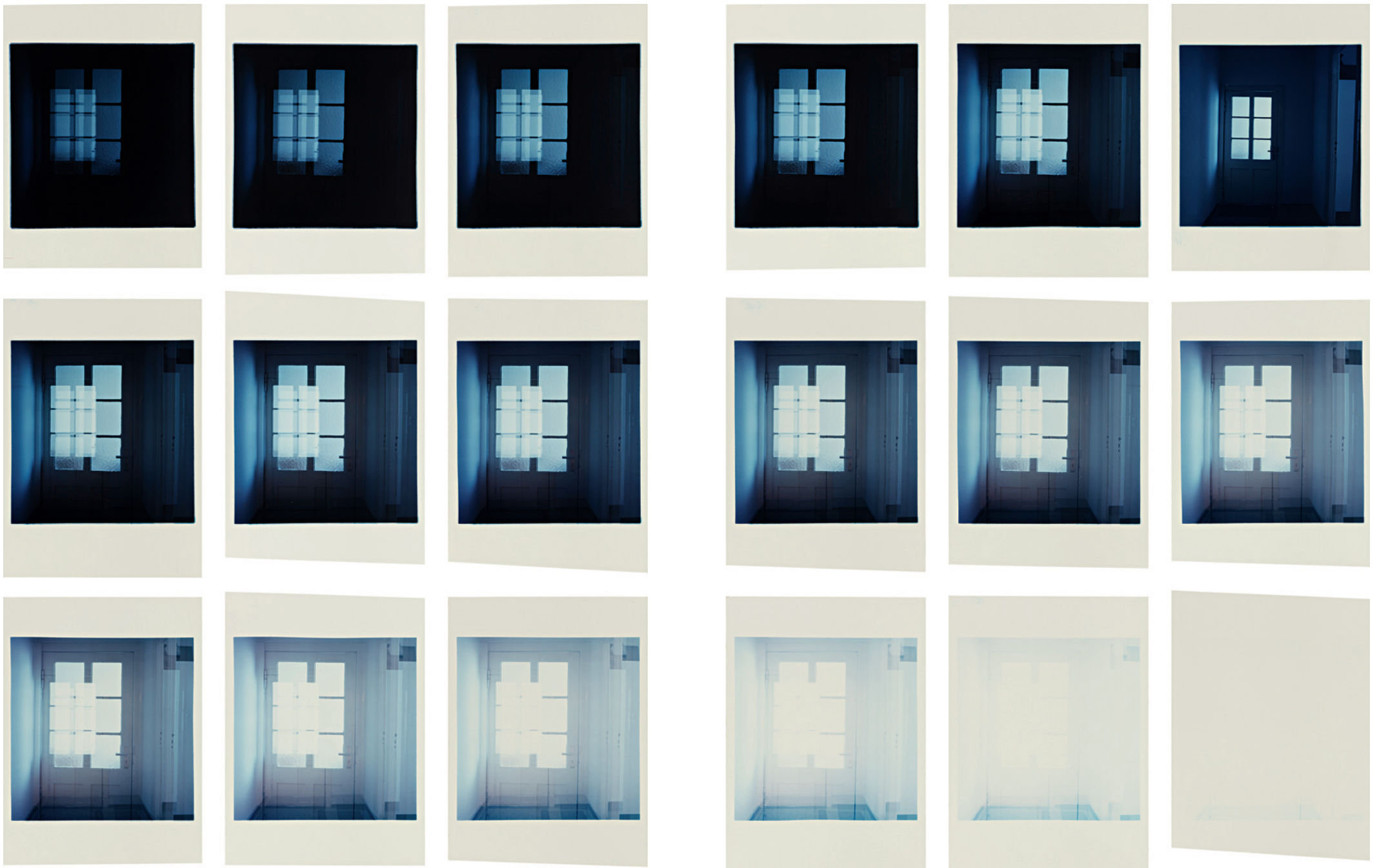


Abb. 6
 Susa Templin, Kamera, 2015
 Chromogener Abzug auf PE-Papier, Blatt: je 45 x 30 cm



Abb. 7
Joseph Nicéphore Niépce,
Blick aus dem Arbeitszimmer, 1826

gehend aus dem Diskurs zur Theorie der Fotografie ausgeschlossen.«⁶

Mit der Wahl des Blicks durch das Fenster befindet sich Susa Templin in einer langen fotografischen Tradition (Abb. 6), haben doch schon die Pioniere der Fotografie wie Joseph Nicéphore Niépce (Abb. 7), William Henry Fox Talbot und Louis Jacques Mandé Daguerre die Aussicht aus ihren Arbeitsräumen zum experimentellen Bildthema erkoren. In ihren Langzeitbelichtungen beinhalten die Motive mehrere Ansichten in einer Abbildung und drücken darin eine Vielansichtigkeit aus, wie sie auch in den Arbeiten von Susa Templin formuliert wird. Somit greift sie auf eine Tradition zurück, die sie in einer weiteren Ableitung in neuem Licht erscheinen lässt. Dabei weisen ihre künstlerischen Installationen eine Vielzahl an optischen Phänomenen und Erkenntnissen auf: Die Künstlerin schärft demnach unseren eigenen Blick und unser Bewusstsein und macht uns sehend. Es ist also höchste

Zeit, die Fotografie von der Festlegung auf die realistische Abbildung der Umwelt endgültig zu befreien und in einen erweiterten und fächerübergreifenden Diskurs einzutreten.

Transparenz und Transzendenz

Schon in den Anfängen der Fotografie hat Glas als Material eine wichtige Rolle gespielt. Einerseits kommt es als geschliffene Linse zum Einsatz, mit der sich die Umgebung gesteuert einfangen lässt, andererseits dient es als Bildträger (Abb. 8). Verkleinernde und vergrößernde Objektive erlaubten es den Wissenschaftlern, ihren Einblick in mikro- und makroskopische Erscheinungsformen zu lenken, was sie dazu befähigte, in Welten vorzudringen, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat. Die Bildträger hingegen kommen als Positive wie als Negative zur Anwendung. Letztere machten ein Bild anscheinend unendlich reproduzierbar: Glas »eignet sich als Träger von fotosensiblen Auflagen; es lässt alle Arten Lichtstrahlen passieren und bei entsprechender Färbung nur bestimmte; je nach Machart führt es zur Bündelung, Zerstreuung oder Brechung der Strahlen, und bei dunklem Hintergrund spiegelt es die Erscheinungen in verkehrter Ansicht«.⁷

Im 19. Jahrhundert kam Glas auch in der Architektur vermehrt zum Einsatz. Das Durchleuchten der Bauwerke führte zu einer Transparenz der Wände, zu einer Durchdringung, die verschiedene Ebenen hintereinander sichtbar werden ließ. Bei entsprechenden Gebäuden weiß man manchmal nicht, welcher Bauteil sich in

der Perspektive nach vorne drängt und welcher nach hinten. Es entstehen murakameske⁸ Sinneseindrücke von scheinbar existierenden Parallelwelten, wie sie sich auch in unserer Erinnerung und in unserer Psyche ablagern. So hat das Glas in der Baukunst eher zu einer Täuschung der Wahrnehmung geführt, während es in der Fotografie und den Wissenschaften durch die geschliffenen Linsen zu einem tieferen, ja genaueren Einblick in die Materie beigetragen hat. Begibt man sich also in die kristallinen Installationen von Susa Templin, gelangt man in eine Durchdringung von Materie, die einer Entmaterialisierung gleichkommt. Gleichzeitig ist in

die Entmaterialisierung eine Transzendenz eingeschrieben, die nicht mehr an die Reflexion von realen Gegenständen gebunden ist, sich also dem Metaphysischen zuwendet. Nicht nur Niklas Luhmann ist der Auffassung, dass Transzendenz als eine Richtungsangabe auf etwas jenseits einer Grenze verweist. Das lässt sich mit den Passagen in Verbindung bringen, die Susa Templin so vielfältig durchkonjugiert: Transzendenz ist hier das gedankliche Überschreiten eines innewohnenden Zustandes.⁹ Was Susa Templin in ihren Kunstwerken also vollzieht, ist eine Steigerung des Sich-Öffnens für eine Realität hinter dem Realen.

Abb. 8
Susa Templin, Glas im Glas, 2019
Installationsansicht Galerie Perpétuel,
Frankfurt am Main 2019



Eine Einordnung

»Erst das Verständnis des fotografischen Bildes als ein Objekt – im Gegensatz zu dessen Reduktion auf das rein Motivische – ermöglicht es, es als das Produkt eines Herstellungsprozesses anzusehen, der in jedem Stadium [...] der Eigendynamik der verwendeten Materialien und Substanzen unterliegen kann. Die Abkehr von der rigiden Vorstellung, dass das Gezeigte den unmittelbaren Ausschnitt einer außerbildlichen Realität wiedergeben müsse, steht mit dieser Erkenntnis in einem engen Zusammenhang.«¹⁰

In den Händen von Susa Templin werden ihre Kunstwerke zu Objekten, die sie immer wieder neu miteinander in Verbindung bringt: ob durch Mehrfachbelichtungen, die sie als Serien oder Einzelbilder mal in kleinen Formaten gerahmt oder als große Abzüge auf Fotopapier direkt an der Wand fixiert, oder in Form von Stellwänden, vor denen sie ihre Bilder schwebend befestigt oder die geschlossenen architektonischen Körper zu fragilen, durchsichtigen Rahmen werden lässt. Dabei beziehen sich auch die architektonischen Formen – wie ihre Sujets – auf die realen Dimensionen der Wände ihrer Wohnungen und Ateliers (Abb. 9). Die Wände und Rahmen erzeugen so die räumliche Varianz, anhand derer sie in Ausstellungen die Dimensionen ihrer eigenen Umwelt befragt.

Im Laufe der Zeit wurden die Bildträger immer transparenter. In der Folge der Doppelbelichtungen überlagerte die Künstlerin zunächst Fotopapiere mit bedruckten Folien, die sie in mehreren

Schichten hinter einer Plexiglasscheibe zusammenfügt (Abb. 1). Diese Konstruktionen befestigt sie entweder direkt an der Wand oder lässt sie im Raum schweben. Mit diesen gestaffelten Artefakten bringt Susa Templin einen Raum im Raum hervor, eine imaginäre Erweiterung der eigenen Begrenzungen. In der Kunsthalle Lingen hat sie 2020 eine Vielzahl bedruckter Folien im Ausstellungsraum schwebend dargeboten (Abb. 10).

Im Grunde ist die Transformation vom Blick in die Kamera in ihr schwebendes Labyrinth im Raum nur konsequent, denn schaut sie in ihre Rolleiflex, wird sie einer umgekehrten Erscheinung gewahr, die sich mit der Bewegung ihres Kopfes über dem Sucher in ständig wechselnde Einzelbilder verwandelt, die sie gar nicht alle einfangen und abbilden kann. Von daher ist das Labyrinth, das der Beobachter durchschreiten kann, die raumgewordene Übertragung der Vielfalt an Bildern, die die Künstlerin in der fotografischen Apparatur erblickt hat. Dabei nimmt sie – ohne es zu wissen – eine Metapher von Niklas Luhmann auf, die er zur Beschreibung seiner soziologischen Theorie selbstreferentieller Systeme herangezogen hat: Er schreibt, dass seine Theorieanlage »eher einem Labyrinth als einer Schnellstraße zum frohen Ende«¹¹ gleiche. Damit gibt er dem systemischen Charakter seiner Theorie Ausdruck: Sie habe »einen Komplexitätsgrad erreicht, der sich nicht mehr linearisieren lässt«¹². Susa Templin konjugiert ihre Motive in mehrfacher Hinsicht durch: Sie stellt Ableitungen in einer nahezu unendlichen Diversität her. Dabei findet die erste Ableitung ihrer Sujets bereits in

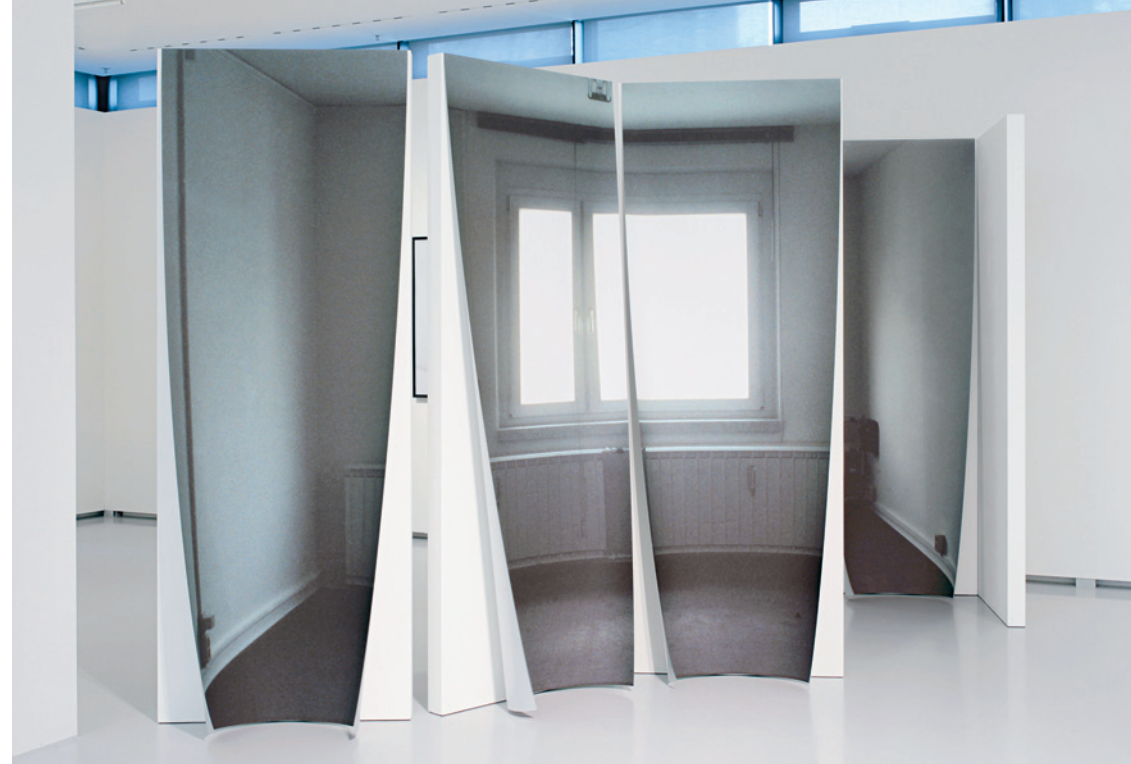


Abb. 9
Susa Templin, Totale Wohnung,
aus der Serie: Totale Wohnung, 2011–2013 (Detail)
Installationsansicht DZ BANK Kunstsammlung,
Frankfurt am Main 2013, Foto: Michael Frank

ihrer Kamera statt. Die zweite Ableitung vollzieht sie in der Dunkelkammer, da beim Entwickeln der Bilder mannigfaltige handwerkliche Veränderungen vollzogen werden. Die dritte Ableitung geschieht in der Befragung der Motive in selbst gebauten Modellen, deren abfotografierte Fragmente als vierte Ableitung verstanden werden können. In den unterschiedlichen Präsentationsformen im Raum finden weitere Ableitungen statt. Jede ihrer Anwendungen hat eine andere Wirkung auf sie selbst und auf den Betrachter.

Damit präsentiert sie uns mithilfe ihrer Methoden eine schier unendliche Vielzahl an Positionen und gibt uns gleichermaßen Einblicke in ihre Arbeitsprozesse. Sie nimmt uns an die Hand und führt uns in und durch ihre inneren Wahrnehmungsräume. Einem Pinselstrich gleich, der auf die Leinwand gesetzt wird, eröffnet sie uns eine völlig neue optische Vergewärtigung von Welt.

Die Transzendenz ihrer Arbeiten wird am deutlichsten in der Frankfurter Epiphaniaskirche erfahrbar. Dort hat sie die Rah-



Abb. 10
Susa Templin, *Kristalines Labyrinth*, 2020
Installationsansicht Kunsthalle Lingen, Lingen 2020

men – die die Proportionen ihrer Berliner Wohnung nachempfinden – als durchsichtige, schwebende Öffnungen mit Schnüren an der Decke befestigt (Abb. 11). Sie wirken wie Eingänge in eine andere Dimension unseres Daseins und stellen eine Erweiterung des himmlischen Raums dar. Als Betrachter erleben wir so eine parallele Ebene der eigenen Wirklichkeit. Die schwebenden Rahmen öffnen den Blick in eine Zukunft über unser Sein hinaus. Das hölzerne Labyrinth wird zu einem Mobile aus Zeit und Raum.

Diese innere Offenheit und Freiheit steckt in allen Kunstwerken von Susa Templin. Es ist beeindruckend, wie beweglich sie mit ihren Raumbildern umgeht. In den variationsreichen Ausstellungspräsentationen der begrenzten Anzahl ihrer Sujets und Einzelbilder bietet uns Susa Templin unendlich viele Betrachtungsperspektiven auf das Werk, auf uns selbst und unsere Umgebung. Mit diesem Wandel geht immer wieder auch ein veränderter Umgang mit ihren Materialien und Methoden einher, wobei der Ursprung ihrer Umwelt das Bild in ihrer Kamera bleibt. Dringen die Perspektivverschiebungen in unser Bewusstsein, sortieren sich unsere Wahrnehmungsmuster unablässig neu und rücken die Bilder und abgelegten Erfahrungen unserer Erinnerungsspeicher zurecht. Dass damit eine Veränderung des Selbst einhergeht, liegt in der Natur der Sache und wird uns nicht selten erst im Rückblick bewusst. Dabei dreht sich Susa Templin nicht um sich selbst. Sie ist mit ihren Formulierungen immer auch politisch. Denn das »sowohl als auch«, das in all ihren Werken angelegt

ist, lässt kein »richtig oder falsch« mehr zu. Die Künstlerin fordert uns auf, die Gleichzeitigkeit von Existenzen anzunehmen und zu respektieren. Ja, sie weist uns sogar einen Weg des möglichen Umgangs mit der Vielansichtigkeit der Welt. Die Ungewissheit, die sie in ihren Bildern und Installationen formuliert, wird so zu einem Versprechen der Zuversicht.

Christina Leber

* In einigen Fällen wird in diesem Aufsatz aus Gründen der besseren Lesbarkeit verallgemeinernd das generische Maskulinum verwendet. Diese Formulierungen umfassen sämtliche Geschlechter; alle Personen sind damit gleichberechtigt angesprochen.

1 Wolfgang Kemp: »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«. In: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988, S. 244.

2 Ebd.

3 Hans Dieter Huber: »Wie könnte es von hier aus weiter gehen? Die Vorteile einer systemischen Kunstgeschichte«. In: ders., Kunst als soziale Konstruktion, Paderborn, München 2007, S. 353–358.

4 Kemp: »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, S. 240.

5 Huber: »Wie könnte es von hier aus weiter gehen? Die Vorteile einer systemischen Kunstgeschichte«, S. 353.

6 Timm Starl: »Fenster«. In: ders., Kritik der Fotografie; www.kritik-der-fotografie.at (abgerufen am 08.01.2021).

7 Starl: »Fenster«, o. S.

8 Haruki Murakami (* 1949) ist ein japanischer Schriftsteller, in dessen Geschichten Personen durch reale Wände hindurchgehen und dadurch in andere Seinszustände gelangen oder als parallele Existenzen zu leben scheinen und als solche unterschiedlichen Wahrnehmungsmustern folgen.

9 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1993.

10 Franziska Kunze: Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie, Berlin 2019, S. 77.

11 Luhmann: Soziale Systeme, S. 157.

12 Ebd.



Abb. 11
Susa Templin, Passagen, 2015
Installationsansicht Epiphany Kirche, Frankfurt am Main 2015



Susa Templin,
Foto: Freddy Langer

Susa Templin (* 1965, Hamburg) studierte von 1987 bis 1993 an der Hochschule für Bildende Künste – Städelshule in Frankfurt am Main und an der Hochschule der Künste in Berlin. Sie befragt seit ihrem Studium das Medium Fotografie in raumgreifenden Installationen auf seine räumlichen Qualitäten. In immer neuen Werkgruppen de- und rekonstruiert die Künstlerin den fotografisch erfassten Raum analog und digital und untersucht ihn auf die dritte und die vierte Dimension.

Ihre fotografischen, teilweise begehbaren Raum-Installationen wurden in namenhaften nationalen und internationalen Institutionen gezeigt, so u. a. in der Kunsthalle Mannheim, in der Berlinischen Galerie – Museum für Moderne Kunst, Berlin, der Fotogalleriet Format, Malmö (Schweden), der Kunsthalle Nürnberg, dem MAM, Museo de Arte Moderna de São Paulo (Brasilien), im Museum Folkwang Essen, dem Goethe-Institut Washington D.C. (USA), dem Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt und der Biennale des Images in Paris (Frankreich).

Susa Templins Werke sind in zahlreichen öffentlichen Sammlungen vertreten wie dem Städel Museum, Frankfurt am Main, der Berlinischen Galerie – Museum für Moderne Kunst, Berlin, der Kunsthalle Mannheim, der Kunstsammlung der DZ BANK und der Sammlung Fotografie des Historischen Museums in Frankfurt am Main, im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt oder der Sammlung Zeitgenössische Kunst des Bundes, Bonn.

Susa Templin lebt und arbeitet in Berlin und Frankfurt am Main.

Vermittlungsangebote zur Ausstellung*

Öffentliche Führungen*

Donnerstags um 18 Uhr, an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr

Dialogführungen*

»Kunst und Architektur«

Donnerstag, 03.03.2022, 18 Uhr, Christina Leber im Dialog mit Wilhelm E. Opatz (Architekturkritiker und Herausgeber zahlreicher Führer zur Architektur nach 1945)

»Kunst und IT«

Donnerstag, 24.03.2022, 18 Uhr, Katrin Thomschke im Dialog mit Ludger Freitag (Key Account Manager bei Ratiodata SE)

»Kunst und Religion«

Donnerstag, 14.04.2022, 18 Uhr, Katrin Thomschke im Dialog mit Pfarrer Markus Zink (Referent für Kunst und Kirche, Zentrum Verkündigung der EKHN, Frankfurt am Main)

Kuratorinnenführung*

Donnerstag, 19.05.2022, 18 Uhr; mit Christina Leber

Künstlerinnengespräch und Katalogpräsentation*

Donnerstag, 05.05.2022, 19 Uhr, Lilly Lulay und Susa Templin im Gespräch mit Christoph Schütte (Journalist und Autor)

Kunst für Kids*

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung widmen. Das Angebot richtet sich an Kinder und Jugendliche zwischen 5 und 15 Jahren. Eltern sind ebenso willkommen.

Kunstquiz

Mit unserem Kunsträtsel können Inhalte der Ausstellung auf spielerische Weise erforscht werden. Das Quiz beinhaltet einen praktischen Kreativteil, der mit Materialien aus unserer »Art-Box« umgesetzt werden kann. Das Rätsel und die Box liegen im Ausstellungsraum bereit.

Fortbildung für Lehrkräfte*

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Mittwoch, 23.02.2022, 16.30 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage*

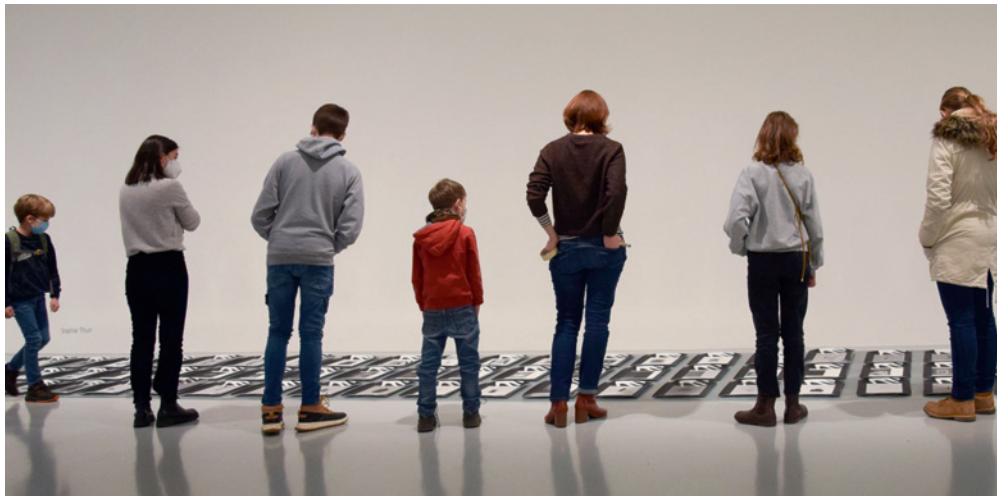
Ab einer Gruppengröße von 6 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen. Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.

Dauer: 30 min/60 min/90min/120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an: vermittlung@kunststiftungdzbank.de

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Eine Anmeldung ist für alle öffentlichen Führungen und Workshops erforderlich. Informationen zu unserer Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>

* Aufgrund der anhaltenden Corona-Situation kann es kurzfristig zu Einschränkungen der Vermittlungsangebote kommen. Die aktuellen Besucherhinweise finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>



Workshops

Workshop I: Schicht um Schicht

(Primarstufe)

In der Videoarbeit »Istanbul, up and down« können wir beobachten, wie die Künstlerin Lilly Lulay zahlreiche beschnittene Fotografien der türkischen Stadt Istanbul übereinanderlegt. Schicht um Schicht ordnet sie einen Bildausschnitt über dem anderen an. Manche Bildteile werden von darübergelagerten Bildabschnitten verdeckt, andere bleiben sichtbar und geraten in den Fokus unserer Aufmerksamkeit. So entstehen immer wieder neue Bilder und Muster, die traumähnliche Elemente und Durchblicke freigeben: Gebäude scheinen merkwürdig ineinander verschachtelt, ein riesiges Tor schwebt über dem Meer oder der Oberkörper eines Fußgängers besteht aus einem hölzernen Gitter – ein fantastisches Kaleidoskop von Ansichten einer Stadt. Im Anschluss an eine Führung durch die Ausstellung fertigen alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer ihre eigene Collage an. Dafür beschneiden wir zunächst Fotografien von verschiedenen Städten und kleben die gewählten Ausschnitte anschließend übereinander. Indem wir so scheinbar nebensächliche Bilddetails in den Vordergrund rücken und in einen Dialog miteinander treten lassen, schaffen wir uns unsere eigene Fantasiestadt.

Workshop II: Räume aus Farben und Formen

(Primarstufe, Sek I)

In ihren groß angelegten Installationen beschäftigt sich die Künstlerin Susa Templin mit dem architektonischen Raum. Dafür fotografiert sie ihre unmittelbare Umgebung: den Blick aus den Fenstern ihrer Ateliers und Wohnungen, Türen oder Treppenaufgänge. Diese Architekturaufnahmen ordnet sie in kleinen Modellen an, ohne dabei aber den realen Raum eins zu eins nachzubilden. Dann fotografiert Susa Templin die Modellkonstruktionen erneut ab. Auf diese Weise entstehen abstrakte Architekturbilder, in denen die räumliche Struktur in Farben, Formen und geometrische Muster aufgelöst zu sein scheint. Nachdem wir uns Susa Templins Räume gemeinsam angeschaut haben, bauen wir aus buntem Transparentpapier selbst kleine Modelle. Anschließend beleuchten wir sie aus allen möglichen Perspektiven mit einer Taschenlampe und fotografieren sie ab. Je nach Beleuchtung entstehen so ganz unterschiedliche abstrakte Raumbilder aus Farben und Formen.

Workshop III: Manipuliertes Sehen

(Sek I, Sek II und gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q 2.1, Q 2.2, Q 2.3, Q 2.5, Q 4.4)

Die Künstlerin Lilly Lulay beschäftigt sich mit den Mechanismen digitaler Bildspeicher und Bildverarbeitung. Wie werden (Bild-)Informationen gesammelt? Wie gehen wir mit den Bildern um, die uns tagtäglich umgeben? Worauf richten wir unseren Fokus? Was lesen die Algorithmen der riesigen digitalen Datenspeicher aus unseren Bilddaten heraus? Und wie wirkt sich das wiederum auf unsere Wahrnehmung von Bildern aus? In ihren Werkserien »Digital Dust« und »Lesson I: The Algorithmic Gaze« gestaltet Lilly Lulay das Prinzip digitaler Bildspeicher durch Algorithmen nach. Sie zerstückelt und überlagert Fotografien, lenkt unsere Wahrnehmung damit gezielt auf Bilddetails und manipuliert unser Sehen. In einer Führung durch die Ausstellung diskutieren wir anhand verschiedener Werkserien Lilly Lulays unsere Sehgewohnheiten und gehen der Frage nach, welchen Einfluss die Bildverarbeitung digitaler Systeme auf unsere Wahrnehmung von Abbildungen hat. Im Workshop werden wir dann wie Lilly Lulay selbst zum manipulierenden Algorithmus. Wir fertigen Bildcollagen mit eigenen Fotografien an und überkleben die Collage anschließend mit einem schwarzen Karton, aus dem wir zuvor geometrische Formen ausgeschnitten haben. Auf diese Weise entstehen abstrakte Farbmuster, die den Blick nur noch durch Farben und Formen lenken.

Workshop IV: Ein Labyrinth aus Räumen

(gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q 2.1, Q 2.2, Q 2.5, Q 3.1, Q 3.2, Q 3.3, Q 3.5, Q 4.4)

Die Künstlerin Susa Templin untersucht in ihren fotografischen Installationen die Wahrnehmung von Räumen, indem sie sie de- und rekonstruiert. Dafür lichtet sie zunächst verschiedene architektonische Elemente ab. Die Fotografien ordnet sie in kleinen Modellen an, fotografiert diese erneut ab und überlagert eine Vielzahl an Raumgefügen abschließend, indem sie sie auf großformatige transparente Folien druckt. Das Ergebnis sind abstrakte Raumideen: Ein Labyrinth aus Räumen lässt den Versuch einer räumlichen Verortung kaum noch zu. In der Kunstführung beschäftigen wir uns mit genau diesem Zusammenspiel von Versatzstücken realer Räume. Im anschließenden Workshop erarbeiten wir selbst ein solches Labyrinth aus mehrschichtigen Raumkompositionen. Wir stellen Doppelbelichtungen her, indem wir verschiedene Fotografien von architektonischen Elementen unserer unmittelbaren Umgebung erstellen, auf transparenten Folien ausdrucken und diese dann übereinander anordnen. Wie Susa Templin richten wir unseren Blick auf Räume und ihre architektonischen Elemente. Im künstlerischen Umgang damit reflektieren wir die Wahrnehmung unserer Umgebung.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Durchblick. Lilly Lulay und Susa Templin«
16.02.2022 – 21.05.2022

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Texte

Christina Leber

Lektorat

LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Burkardt | Hotz

Büro für Gestaltung GbR

GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG

ColorDruck Solutions GmbH

Die digitale Version dieser Publikation
ist frei verfügbar und kann unter
<https://kunststiftungdzbank.de>
abgerufen werden

Printed in Germany

Printausgabe:

ISSN 2748-3681

ISBN 978-3-9823290-2-4

DZ BANK Kunststiftung gGmbH

Platz der Republik

60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7447 42030

info@kunststiftungdzbank.de

<https://kunststiftungdzbank.de>

Vertretungsberechtigte

Geschäftsführerinnen:

Dr. Christina Leber

Dr. Kirsten Siersleben

Gesellschafterin:

DZ BANK AG

Ausstellung

Kuratorin der Ausstellung

Christina Leber

Organisation

Dietmar Mezler

Katrin Thomschke

Registrar

Dietmar Mezler

Digitales Sammlungsmanagement

Jana Zimmermann

Mitarbeiter Ausstellungshalle

Lena Martin

Lorenz Rauschenberger

Kunstpädagogik

Ela Dutta

Juliane Kutter

Kunstvermittlung

Berby Kärgefsky, Ela Dutta,

Marlene Friese, Juliane Kutter,

Lena Martin, Robert Mondani,

Sonja Palade, Lorenz Rauschenberger,

Jan Steuer, Fabian Zimpel

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Francesco Colli, Dierk Gessner,

Kurt Hofmann, Jens Lehmann

Stephan Zimmermann Lightsolutions,

EIDOTECH GmbH

hasenkamp Internationale Transporte

GmbH

Presse

Freya Ruckelshausen

Urheberrechtshinweis:

Alle Inhalte in dieser Publikation sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, urheberrechtlich geschützt.

Die Rechte an den Texten liegen bei den jeweiligen Verfasserinnen, die Rechte an den Abbildungen bei den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern. © 2022 VG Bild-Kunst für: Susa Templin

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7447 42030
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbank

ISBN 978-3-9823290-2-4

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr
sowie an jedem letzten Freitag
im Monat um 17.30 Uhr
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbank.de

