



Förderstipendium

2021 / 2022

Reihe Kunststiftung DZ BANK
Band 5

DZ BANK KUNST
STIFTUNG

Mit Werken von:

Jens Klein
Anja Manfredi

sowie

Lilly Lulay
Karina Nimmerfall
Valter Ventura

Förderstipendium 2021 / 2022

27.10.2022 – 28.01.2023

Vom Mäandern durch die Geschichten

Christina Leber

Die Impulse, die uns alle zwei Jahre aus der Nominierung und der Entwicklung der Projekte des Förderstipendiums entgegenschwappen, wirken für unsere Arbeit in der Kunststiftung DZ BANK wie ein Lebenselixier.

Nicht nur lernen wir einmal mehr neue künstlerische Ausdrucksformen kennen, die sich im weitesten Sinne mit Fotografie auseinandersetzen, sondern wir ermutigen die Künstlerinnen und Künstler auch dazu, ihre Präsentationen zu erweitern, indem wir sie in ihrem Prozess begleiten. Da es sich um ein Projektstipendium handelt, sind die Ergebnisse bei der Auswahl der beiden Preisträgerinnen und/oder Preisträger noch nicht abzusehen – vielmehr entstehen sie erst im Verlauf eines Jahres. Wir können die künstlerische Handschrift daher nur aus vorhandenen Projekten ablesen, um ein mögliches Ergebnis zu erahnen. Das heißt, dass auch wir unsere Vorstellung nicht zu eng fassen dürfen, um den Protagonistinnen und Protagonisten ihren Spielraum zu lassen.

Gleichzeitig haben wir den Anspruch, nach einem Jahr eine Ausstellung zu ent-

wickeln, die sich nicht auf die Ergebnisse der beiden Stipendiaten und/oder Stipendiatinnen beschränkt. Dies gelingt uns, indem wir in der Jurysitzung drei weitere Kunstschaaffende nominieren, die mit einem bereits vorhandenen Projekt die Ausstellung in Gedanken und Techniken bereichern und so den Dialog zwischen den Ausstellungsteilnehmerinnen und -teilnehmern erweitern.

Die Jury besteht bei jeder Nominierung neben der künstlerischen Leiterin der Kunststiftung DZ BANK aus sechs weiteren Mitgliedern und wird jedes Mal neu zusammengestellt. Die Künstler, Kunsttheoretikerinnen, Ausstellungsmacher und Autorinnen können jeweils bis zu zehn Vorschläge einreichen. So ist nicht nur die Auswahl sehr konzentriert und hochkarätig, sondern wir lernen auch durch die facettenreiche Jury immer wieder andere

Sichtweisen kennen. Die Expertinnen und Experten, die sich aus ganz unterschiedlichen Motivationen heraus den Kunstschaffenden nähern, bieten uns somit eine Vielzahl an Darstellungsformen in der fotografischen Kunstproduktion der Gegenwart. Dadurch, dass das Gremium jedes Mal andere Personen miteinander verbindet, verändert sich auch die Energie und Dynamik in der Sitzung. Es ist immer wieder faszinierend, nicht nur bei der Entscheidung dabei zu sein, sondern auch überraschend, wie sich aus der Auswahl wiederkehrend stimmige und harmonische Ausstellungsprojekte zusammenfügen, wie das Katharina Zimmermann, die Autorin der Künstlertexte, in ihrer Einleitung so wunderbar herausgearbeitet hat.

2021 setzte sich die Jury aus diesen Fachleuten zusammen (Abb. 2):

Nela Eggenberger, Chefredakteurin, EIKON – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien; Dr. Stefan Gronert, Kurator für Fotografie und Medienkunst, Sprengel Museum Hannover; Dr. Beate Kemfert, Stiftungsvorständin und Kuratorin, Kunst- und Kulturstiftung Opel villen Rüsselsheim; Dr. Christina Leber, Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin der Kunststiftung DZ BANK; Adrian Sauer, Künstler, Leipzig; Ulrike Schneider, Referentin für Bildende Kunst, Niedersächsische Sparkassenstiftung / VGH Stiftung, Hannover; Dr. Walter Seidl, Kurator, Autor, Künstler, Wien.

Ihnen gilt unser Dank für die vielen Impulse, die sie uns beschert haben.

Die Kommission einigte sich im ersten Wahlgang auf Jens Klein und Anja Manfredi als die beiden Preisträger und entschied sich in einer zweiten Runde für Lilly Lulay, Karina Nimmerfall und Valter Ventura als weitere Teilnehmer der Ausstellung. Alle fünf Künstlerinnen und Künstler beschäftigen sich auf höchst unterschiedliche Weise mit Archiven, die sie teils vorgefunden haben und alle so zusammenstellen, dass ihre sehr eigenen künstlerischen Befragungen sichtbar werden. Was alle verbindet, ist, dass sie sich mit historischen Themen beschäftigen, die bis in unsere heutige Zeit hineinwirken.

So untersucht Jens Klein in seinem Projekt »Schlüfter. Annäherung an eine Heimat« seine persönliche Kindheitsgeschichte in Bildern, fotografiert von dem Laienfotografen Ingo Wrzalik (Abb. 3–8). Indem Jens Klein das Archiv durchstöbert und eine Auswahl trifft, interpretiert er die Geschichte neu. Er überführt die Fotos in Dias und lässt sie auf fünf Diaprojektoren mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und auf unterschiedlich hohen Podesten im Raum verteilt abspielen. So entsteht durch die Sockel, auf denen die Diorondelle ruhen, und durch die Geräuschkulisse der in unterschiedlichen Rhythmen klackern den Projektoren eine Raum- und Soundinstallation. Anja Manfredi hingegen bringt Atlas, den Träger des Himmels, mit den architektonischen Trägerinnen, den Karyatiden, in Verbindung und zeigt auf einem Vorhang das Fotogramm – also eine Direktbelichtung – von einem Stein aus dem Atlasgebirge. In ihrer installativen Arbeit »Atlas und Bilderatlas« (Abb. 9–14) mäandert sie in ihren Bildassoziationen

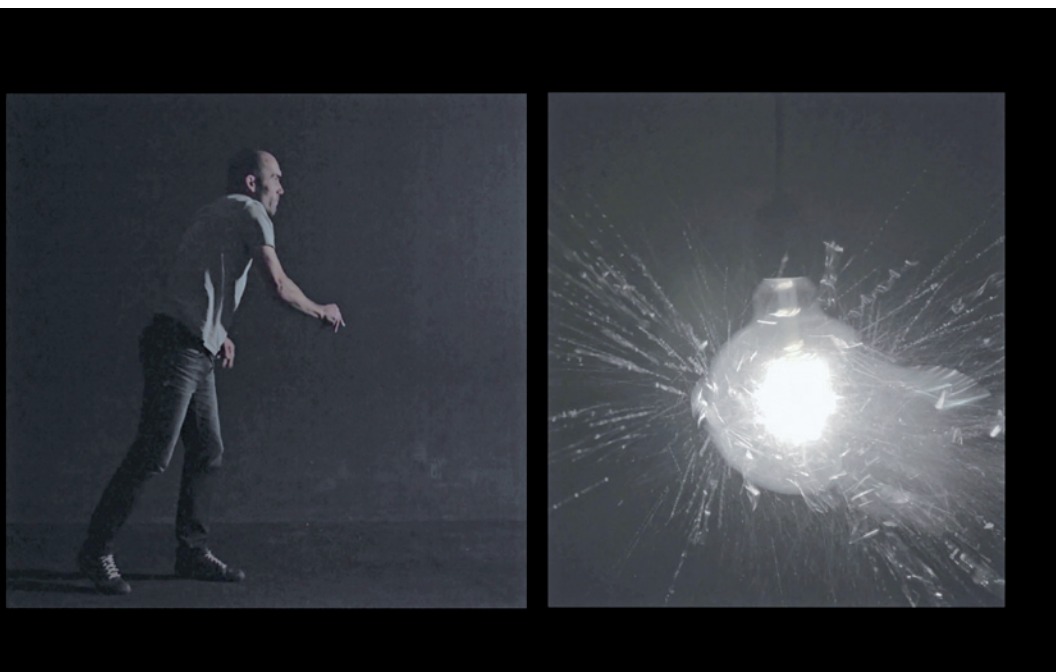


Abb. 1:
Valter Ventura, Standbild aus: Fade to Black, 2017, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend

dem Sprachgebrauch hinterher und erzählt so die Geschichte der mythologischen Figur Atlas neu. Wie Anja Manfredi untersucht auch Valter Ventura in seiner Serie »Compendium of Photographic Observations« den Umgang mit Begriffen (Abb. 1, 15–18). Dadurch entlarvt er das Fotografieren als aggressiven Akt. Wenn wir Fotos von Menschen schießen, erlegen wir ihre Seele? Zumindest setzen wir sie in den Sozialen Medien einer breiten Öffentlichkeit aus. Karina Nimmerfall untersucht in »Indirect Interviews with Women« das Wohnen im London der 1940er Jahre anhand von transkribierten Interviews mit Frauen aus jener Zeit. Diese bringt sie mit Fotografien von Gebäuden aus der Gegenwart in Verbindung (Abb. 19–21). Gilt die Fotografie neben Texten doch als Beleg für das gedruckte Wort, wie wir es in Zeitungen und Büchern nur allzu oft vorfinden, fordert uns die Künstlerin in ihren Arbeiten auf, das Dokumentarische der Fotografie zu hinterfragen. Eine Belegfunktion der Fotografie hat es nie gegeben und wird angesichts der digitalen Verwendung von Bildern immer fragwürdiger. Lilly Lulay beschäftigt sich in ihren Arbeiten »The Bodies' Photographic Afterlives« einmal mehr »mit soziologischen Aspekten fotografischer Bilder«, so Katharina Zimmermann, und verbindet historische Aufnahmen aus Fotoalben mit der digitalen Sprache von Icons (Abb. 22 und 23). Indem sie je ein anderes Piktogramm auf die Gesichter von Personen aus dem 20. Jahrhundert setzt und sie auf diese Weise unkenntlich macht, verlieren die Gesichter ihre Individualität sowie ihre Lesbarkeit und so auch

ihre Funktion, dienen fotografische Porträts doch häufig der Wiedererkennbarkeit und der Erinnerungskultur.

Wir möchten Katharina Zimmermann sehr herzlich für ihren erhellenden Text danken, den sie im Austausch mit den Künstlerinnen und Künstlern erarbeitet hat. Auch sie mäandert mithilfe ihrer Sprache zwischen den Geschichten, die die künstlerischen Arbeiten erzählen, und gibt uns Impulse für eine Lesbarkeit, die wir jeweils mit unseren eigenen Ideen ergänzen können.

Unser besonderer Dank gilt den Künstlerinnen und Künstlern. Die vielen Gespräche und der teils intensive Austausch haben einmal mehr dazu geführt, dass die Ausstellung zu einer ganz wunderbaren Reihe fotografischer Themen, Techniken und Erzählungen wurde.

Wieder einmal hat sich gezeigt, dass Ausstellungen nur in Gemeinschaft entstehen können. Ohne die Zutat der Jurymitglieder sowie der Beiträge der Künstlerinnen und Künstler, aber auch der Produzenten, des Aufbauteams, das uns immer wieder wertvolle Hinweise zur Präsentation der Kunstwerke gibt, sowie der Autorinnen und Lektoren würde eine solche Ausstellung nicht gelingen. Im Entstehungsprozess immer wieder offen zu bleiben, ist Voraussetzung für ein gutes Gelingen. Besonders möchte ich neben dem ganzen Team Dr. Katrin Thomschke danken, die nicht nur zum wiederholten Mal mit viel Geschick die Publikationen begleitet und das Vermittlungsprogramm zusammengefügt hat, sondern mir immer wieder als kritische Ratgeberin zur Seite steht.



Abb. 2
Die Jury (v.l.n.r.)

Adrian Sauer (Künstler, Leipzig),
Dr. Beate Kemfert (Stiftungsvorständin und Kuratorin, Kunst- und Kulturstiftung Opelvillen Rüsselsheim),
Dr. Christina Leber (Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin der Kunststiftung DZ BANK),
Nela Eggenberger (Chefredakteurin, EIKON – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien),
Claire Valerie Zimmermann (in Vertretung für Dr. Stefan Gronert, Kurator für Fotografie und Medienkunst, Sprengel Museum, Hannover),
Dr. Walter Seidl (Kurator, Autor, Künstler, Wien),
Ulrike Schneider (Referentin für Bildende Kunst, Niedersächsische Sparkassenstiftung / VGH-Stiftung, Hannover)

Right here, Right now

Künstlerische (De)Konstruktion der Gegenwart mithilfe fotografischer Archive

Katharina Zimmermann

Eine Installation mit Aufnahmen aus dem riesigen Bestand eines eines passionierten Hobbyfotografen, Mythen um den Titanen Atlas, ein Sammelsurium von Objekten und Bildern, die den Begriff des »Schießens« assoziativ verhandeln, Interviews mit Frauen aus dem London der 1940er Jahre, die zeitgenössischer Architekturfotografie gegenübergestellt werden, und auf Flohmärkten erstandene Porträtfotografien und Postkarten: Was auf den ersten Blick womöglich wenig gemein zu haben scheint, durchzieht doch ein roter Faden. Alle Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung des Förderstipendiums 2021/2022 operieren im Spannungsfeld von Archiven und Sammlungen. In ihrem jeweiligen Themenbereich formulieren sie

Fragen an die Vergangenheit – aus dem Kontext ihrer individuellen Gegenwart. Spuren finden sie in analogem Material, das neu arrangiert und experimentell ausgetestet wird. Dabei setzen sie sich zugleich mit dem fotografischen Medium, seinen Funktionen, Präsentationsformen und Anwendungsbereichen auseinander und überprüfen gängige Wissensordnungen. Inwiefern weist dieser Rückblick zugleich nach vorne? Zu welchen Erkenntnissen und Auswertungen gelangen die Künstlerinnen und Künstler? Und wie beziehen sie diese auf ihre eigene fotografische Praxis? Die präsentierten Arbeiten lassen vielseitige Schlussfolgerungen zu, sie provozieren, verführen und eröffnen interdisziplinäre Wege des Nachdenkens.

Jens Klein (* 1970, Apolda) ist in einem Dorf in Thüringen in der DDR aufgewachsen. In vielen seiner Arbeiten setzt er sich mit der Vergangenheit seines Herkunftslandes auseinander, indem er beispielsweise fotografische Archivbilder verwendet, die in der Deutschen Demokratischen Republik entstanden sind. Im Ausstellungsraum enthebt er die Bilder ihrer ursprünglichen Funktion als Beweismaterial für staatsfeindliche Aktionen und überführt sie in ein eigenes ästhetisches System. Der künstlerische Perspektivwechsel lässt die kompositorischen Qualitäten der Bilder hervortreten und erzeugt neue narrative Verknüpfungen.

Mit der 2022 entstandenen Werkgruppe »Schlüfter. Annäherung an eine Heimat« nimmt Jens Klein die Beschäftigung mit Bildern seiner Heimat und die damit verbundene Weitererzählung der Geschichte der DDR ein weiteres Mal auf. Hier widmet er sich jedoch seiner persönlichen Vergangenheit und dem Ort Reisdorf, in dem er seine Kindheit und Jugend verbracht hat. Auf der Suche nach seinen Einschulungsfotos war er im Jahr 2007 auf die mehr als 15 000 Negative umfassende Fotosammlung seines Nachbarn Ingo Wrzalik (1954–2013) gestoßen (Abb. 3). Ingo Wrzalik hatte nicht nur ihn als Erstklässler abgelichtet, sondern von 1968 bis Mitte der 1980er Jahre – also in Jahren, die einen prägenden Teil der Vergangenheit des Künstlers ausmachen – unzählige Fotografien von Menschen und Orten des gemeinsamen Heimatdorfes in einer Privatsammlung zusammengetragen. Da der Amateurfotograf keine Verwendung für das Material fand, überließ er Jens

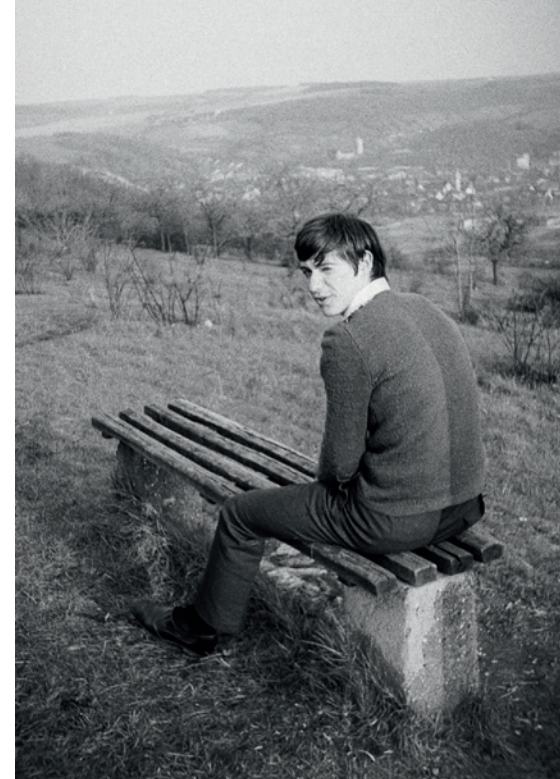


Abb. 3
Jens Klein, Ohne Titel, 2022, aus der Serie: Schlüfter. Annäherung an eine Heimat, 2021–2022, Fotografien (1968–1985) von Ingo Wrzalik

Klein das gesamte ungeordnete Konvolut, das etliche Jahre unangetastet im Archiv des Künstlers lag. 2013 stirbt Ingo Wrzalik, und als Jens Klein sich dazu entschließt, die Privatbilder für ein künstlerisches Projekt zu nutzen, bleiben ihm nur noch seine eigene Erinnerung und Berichte von Zeitzeugen zur Rekonstruktion der chronologischen und inhaltlichen Zusammenhänge des gesammelten Materials.

Ähnlich wie in den Motivkonstellationen der Street Photography der 1960er und 1970er Jahre setzen sich die Fotografien aus verschiedensten Bildelementen zusammen. Für die Installation hat der Künstler eine Auswahl von etwas mehr als 300 Bildern getroffen und diese in vier Hauptthemen – Familie, Jugend, Dorf und Arbeit – gegliedert (Abb. 3–8). Ein Groß-

teil besteht aus Porträts und Gruppenaufnahmen (Abb. 4), viele Bilder zeigen die umliegende Landschaft und das Dorf (Abb. 6), mal in architektonischen Details, mal in pittoresken Ansichten. Unverputzte Fassaden und abgedeckte Dächer überträgt der offenkundig talentierte Hobbyfotograf in grafische Bildkompositionen. Hinzu kommen zahlreiche Schnappschüsse. Die Dorfbewohner sieht man häufig bei der Arbeit, ob bei der Installation einer neuen Wasserleitung, in der Ziegelei oder bei der Bedachung der verfallenen Häuser (Abb. 7). Auf späteren Bildern sind auch fertige Straßenzüge zu erkennen, aber das Leben auf der Baustelle im schleppenden Wiederaufbau gehörte zur Lebensrealität dieser und vieler anderer Dorfgemeinschaften. Beim sonntäglichen Kaffeekränz-



Abb. 4, 5, 6
Jens Klein, Ohne Titel, 2022, aus der Serie:
Schlüfter. Annäherung an eine Heimat, 2021–2022,
Fotografien (1968–1985) von Ingo Wrzalik

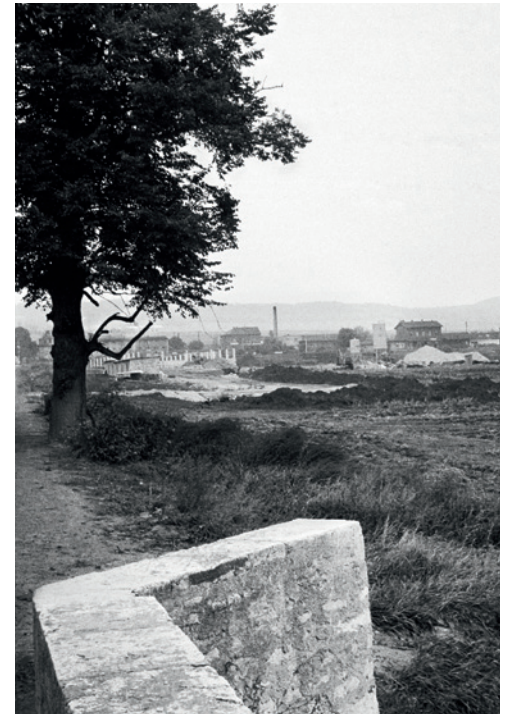




Abb. 7, 8
Jens Klein, Ohne Titel, 2022, aus der Serie: Schlüfter. Annäherung an eine Heimat, 2021–2022,
Fotografien (1968–1985) von Ingo Wrzalik

chen, im Kindergarten oder beim Feierabendbier – Ingo Wrzalik hatte einen Querschnitt ländlicher Gesellschaft vor der Linse. Schnell lassen sich einzelne Gesichter der Dorfbewohner wiedererkennen und eine gewisse Chronologie des Bildgeschehens wird erahnbar.

Den Fotos wohnt die besondere Intimität privater Familienbilder inne – das Vertrauensverhältnis zwischen den Abgebildeten und dem Fotografen als einem Mit-

glied ihrer Gemeinschaft ist offenkundig: Auf kurze Distanz aufgenommen sind die Fotografierten selten in Szene gesetzt und unterbrechen ihre Tätigkeiten nicht, um zu posieren, wie es heutzutage in den Sozialen Medien üblich ist. Einzelne Blicke in die Kamera verraten immer wieder, dass die Aufnahmen zur Kenntnis genommen und geduldet wurden (Abb. 5). Seien es die nackten Kollegen, die sich nach Schichtende waschen, oder seine Frau



beim Stillen ihres Kindes – Ingo Wrzalik durfte alles unbekümmert festhalten.

Das Konvolut erweist sich als umfangreiche Quelle eines Zeitzeugen, auch wenn sie, wie Jens Klein aus einer seiner letzten Begegnungen mit dem Bildautor berichtet, ausschließlich privaten Zwecken diene.¹ Dennoch dürften die Fotografien bei vielen ostdeutschen ZeitgenossInnen vertraute Erinnerungen wecken, Erinnerungen, die nicht dem entsprechen, was die west-

liche visuelle Kultur mit dem propagandistischen Überwachungsstaat verbindet. Vielmehr bieten die Bilder Identifikationsmöglichkeiten für Ost- und Westdeutsche, die im ländlichen Raum in der Nachkriegszeit großgeworden sind. Bereits der Titel der Werkgruppe deutet dieses gegenläufige Wahrnehmen durch individuelle Erfahrung und kollektive Erzählungen an: »Schlüfter« ist ein umgangssprachlicher Begriff aus Nord-Ost-Thüringen. Er be-

zeichnet eine schmale, schwer begehbare Gasse zwischen zwei Höfen. Der Zwischenraum ist ohne ersichtliche Nutzung, ein sich selbst überlassener, schattiger und durch seine Abgrenzung nach außen den Blicken der Öffentlichkeit entzogener Ort.«² Jens Klein macht diese das offizielle Bild unterlaufenden »Zwischenräume« privater Existenz auf erzählerischer Ebene und durch die Präsentationsform der Bilder im Ausstellungsraum erfahrbar.

Inhaltlich nehmen die vom Künstler zusammengestellten Gruppen beliebte Themenkreise des DDR-Narrativs auf – Gemeinschaft, Jugend, Familie und Arbeit –, doch sind Motive, die die Erwartungshaltung westdeutscher BürgerInnen bestätigen würden, nur sporadisch vorhanden. Viele Bilder zeigen Kinder und Jugendliche bei alterstypischen Aktivitäten: in der Schule, beim Herumflanieren (Abb. 8), beim gemeinsamen Musikhören, flirtend oder rauchend. Gelegentlich ist ein Uniformierter der Nationalen Volksarmee zu sehen, mal eine Gedenkveranstaltung der VVN (Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes) oder ein Mädchenchor der Pioniere – weitere Szenen staatlich gesteuerter oder propagandistischer Veranstaltungen kann man nicht finden. Dadurch erwecken die Fotos den Anschein eines Alltags, in dem Drangsalierungen und sozialistische Propaganda keinen allzu großen Stellenwert einnehmen – und zwar sowohl in der Lebenswelt als auch in der fotografischen Bildwelt. Unterbrochen werden die Porträts und Gruppenbilder immer wieder von kleinen Stillleben und Szenerien in einem menschenleeren Raum. Diese Beobachtungen Ingo Wrzaliks nutzt

Jens Klein, um seine eigene Erzählung an den individuellen Blick des Fotografen zu knüpfen und auf diese Weise die subjektive Perspektive des privaten Bildarchivs zu bewahren. Ingo Wrzalik war kein ausgebildeter Fotograf. Er befand sich an keinem Hauptschauplatz wie etwa Ostberlin, wo systemkritische Fotografinnen mit ihren Aufzeichnungen der sozialistischen Diktatur und ihrer Repressalien den heutigen Kanon ostdeutscher Fotografie begründeten.³ Mit der Auswahl, die Jens Klein uns vorlegt, glorifiziert er nicht, bildet jedoch eine Lebenswirklichkeit ab, in der Politik, Ideologie und Rebellion nicht zum Tragen kommen. Stattdessen zeigt er uns die Erschöpfung der Arbeitenden, aber auch das unbekümmerte Heranwachsen der Kinder, von denen er selbst eines war. Es wird ein alltägliches Leben sichtbar, das sich in zahlreichen Aspekten nicht vom westdeutschen Alltag unterschied.

Die Fotografien werden als mehrkanalige Dia-Projektion präsentiert. Der Künstler hat dafür die Negative in einem aufwendigen Verfahren zunächst digitalisiert, um sie dann auf Positivfilm zu belichten und erneut in analoger Form zu zeigen. Trotz einer Nachbearbeitung am Computer haben sich der sorglose Umgang und die unsachgemäße Lagerung der Negative in die Bilder eingeschrieben. Gebrauchsspuren wie diese verweisen auf die doppelte Autorschaft des Werks. Das Moment der Aneignung der fremden Bilder durch Jens Klein ist subtil. Es besteht vor allem im Eingriff in die Sammlung, der Auswahl und der Präsentationsform, die zwischen familiärer Intimität und musealer Aufwertung schwankt. Zwar greift der Künstler

mit dem Diaprojektor eine gängige Form der Bildbetrachtung im häuslichen Rahmen auf und verortet die Fotos damit im Bereich der Amateurfotografie. Durch die Projektionen an verschiedenen Wänden und das laute, ungleichmäßige Klackern der Projektoren wird diese Geste der Privatheit jedoch vom installativen Charakter der Arbeit durchkreuzt. Hier kann und soll keine sukzessive, lineare Betrachtung der Einzelbilder stattfinden, ihre Erfahrung ist vielmehr ebenso von der Blickrichtung der BesucherInnen abhängig wie vom Zeitpunkt des Betretens der Installation. Das Unterwandern von Linearität findet entsprechend auf formaler wie auf erzählerischer Ebene statt und unterstreicht die Mehrdeutigkeit kollektiver und individueller Erinnerung von Geschichte.

Die Regieführung des Künstlers ist darüber hinaus in hohem Maße von seinen eigenen Kindheitserinnerungen geprägt. Dadurch erhalten die Betrachtenden vor allem Auskunft über seine Vergangenheit und seine Geschichte (in) der DDR. Dass es sich dabei um eine Instrumentalisierung von Bildern handelt, die ihrem ursprünglichen Kontext entrissen wurden, macht Jens Klein durch ihre Übersetzung in eine raumgreifende Soundinstallation gleichwohl sichtbar. Darin kommt eine grundsätzliche Skepsis gegenüber fotografischen Bildern und ihre dokumentarische Funktion zum Ausdruck, die stets an ein Narrativ gekoppelt zu sein scheint.

In der griechischen Mythologie gilt Atlas als der Sohn von Aither und Gaia, den Personifizierungen von Himmel und Erde. Als einem der Verlierer im Kampf der Titanen gegen die Götter des Olymp besteht seine Strafe darin, auf ewig an Gaias westlichem Rand verharren und dort das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern tragen zu müssen, um eine neuerliche Vereinigung zwischen den beiden Urgottheiten zu verhindern. Einer anderen Sage zufolge verweigerte Atlas einem Sohn seines ehemaligen Rivalen Zeus das Gastrecht: Perseus. Dieser hatte soeben die Gorgo Medusa, deren hässlicher Anblick jeden zu Stein werden ließ, enthauptet und hielt Atlas den abgeschlagenen Kopf entgegen, woraufhin Atlas zu einem Felsengebirge erstarrte. So wurde er zur Verkörperung und zum Namensgeber des nordafrikanischen Hochgebirges wie auch des im Westen der Hochebene angrenzenden Meeres – des Atlantik.

Hat man sich diese mythologische Referenz einmal vor Augen geführt, entfalten sich zwischen den Motiven der kleinen Werkschau von **Anja Manfredi** (* 1978, Lienz) sinnhafte Bezüge, die von den ersten astrologischen Kartografierungen des Himmels in Form von Globen über die Felsenlandschaft des Atlasgebirges bis hin zur Adaption der tragischen Figur des Titanen innerhalb der Geschichte architektonischer Stilmittel reichen. Durch einen mit Fotogrammen versehenen schwarzen Baumwollvorhang (Abb. 10) tritt man in Anja Manfredis Präsentation. An den Wänden sind gerahmte Schwarz-Weiß-Fotografien zu sehen, vom großen Tafelbild bis zum Kleinformat. Das großforma-

tige Foto einer Gebirgslandschaft steht am Beginn der Bilderfolge (Abb. 9), direkt gefolgt von der Aufnahme eines musealen Innenraums mit Globen in Vitrinen und Fotografien von Skulpturen der Atlasfigur (Abb. 11–13). Zwei lebensgroße Karyatiden (als Säulen dienende Skulpturen) flankieren den Eingang zum nächsten Kabinett (Abb. 14). Durch ihre installative, reliefartige Hängung treten sie – wie auch der Vorhang – architektonisch in Erscheinung. Rechts von ihnen sind weitere Fotografien von Karyatiden und Portalen zu sehen. Betrachtet man die Zusammenstellung länger, drängt sich wiederholt die Geste des Lasten-Tragens auf: Skulpturen vorwiegend weiblicher Körper, die das Gebälk von Balkonen, Erkern oder Portalen stützen, kleine Bronzetafeln Lasten tragender Männer und figürliche Bauelemente, die immer wieder Atlas zeigen, wie er auf seinem Rücken das Himmelsgewölbe stemmt. Die architektonischen Ausstellungselemente und die musealen Bildinhalte scheinen so fließend ineinanderzugreifen – Bild- und Ausstellungsraum überschneiden sich in Form von direkten, indirekten und assoziativen Verknüpfungen.

Die labyrinthischen Motivkonstellationen sind zugleich eine begehbare Hommage der Künstlerin an den »Bilderatlas Mnemosyne« von Aby Warburg. Der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler hat mit seinem in den 1920er Jahren begonnenen Bilderatlas eine neue Form der Bildwissenschaft eingeführt und sich bei seinem Projekt ausdrücklich auf die mythologische Figur des Atlas bezogen. In seinen Bildtafeln versuchte Warburg, die Wiederholung visueller Themen, Mus-



Abb. 9
Anja Manfredi, Atlasgebirge in Marokko, 2019,
aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022

ter und Strukturen von der Antike über die Renaissance bis in die Gegenwart aufzuzeigen. Darüber hinaus erweiterte er die eurozentrische Fokussierung der kunstwissenschaftlichen Disziplin um Motive aus anderen Teilen der Welt. Anhand seines Bilderatlases wollte Aby Warburg zugleich zeigen, dass es universell gültige Formen des mimischen Ausdruckes, der Gebärden und Posen gibt, die durch die Jahrtausende hindurch tradiert werden: »Pathosformeln«, die uns alle miteinander verbinden. Insofern stehen das Atlas-Narrativ und seine Ausdeutung durch Aby Warburg noch in einem weiteren Zusammenhang zu Anja Manfredis Œuvre, nämlich ihren eigenen Untersuchungen zu den vielfältigen Bedeutungsebenen der »Geste«. Als Künstlerin mit kunsthistorischer Ausbildung ist sie mit den entsprechenden



Abb. 10
Atelier der Künstlerin
Anja Manfredi mit den Werken
»Transformationen und
Fadenspiele (Stein aus dem
Atlasgebirge)« und
»Atlasgebirge in Marokko«, 2020,
aus der Serie:
Atlas und Bilderatlas, 2019–2022

Abb. 11
Anja Manfredi, Atlas
(Atlas Farnese, fotografiert im Archäologischen
Nationalmuseum Neapel), 2019,
aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022

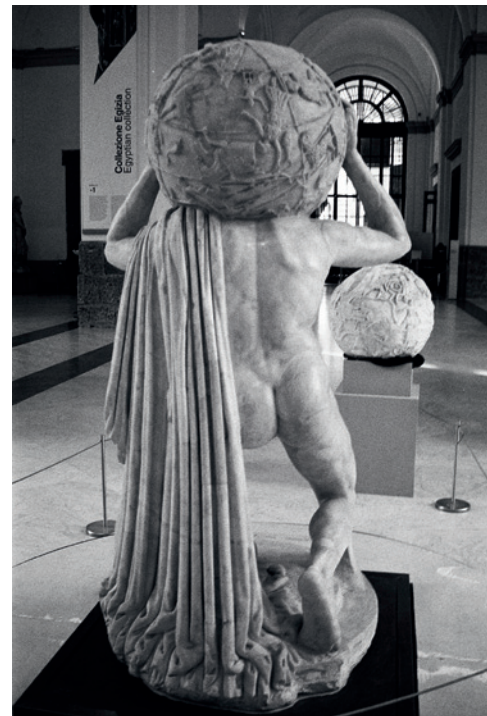


Abb. 12
Anja Manfredi, Atlas
(Figur im Dogenpalast, Venedig), 2021,
aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022
(Detail)

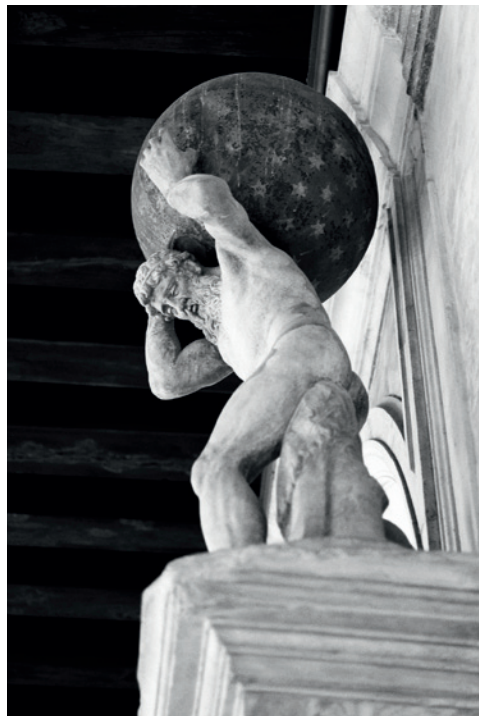
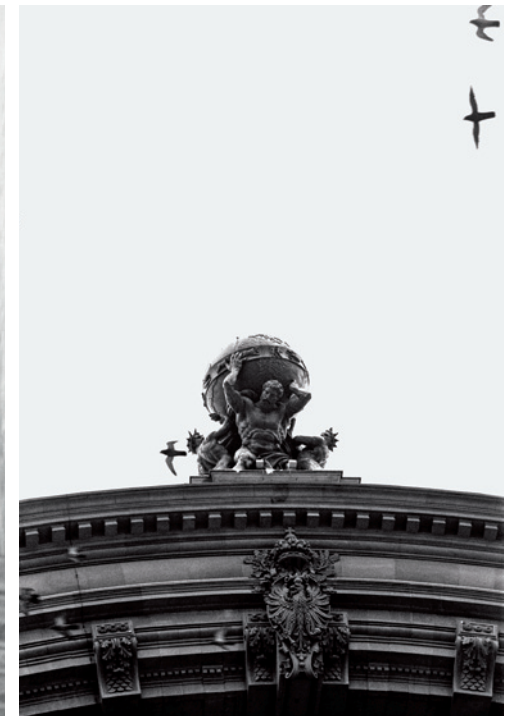


Abb. 13
Anja Manfredi, Atlas
(Atlas-Figurengruppe am Dach des Frankfurter
Hauptbahnhofs), 2022,
aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022





Theorien und Diskursen bestens vertraut und nähert sich diesem Forschungskomplex in ihren eigenen Arbeiten mit zahlreichen kunstgeschichtlichen und philosophischen Referenzen.

Doch handelt es sich bei ihrer Werkgruppe nicht um eine schlichte Adaption der transhistorischen und interdisziplinären Herangehensweise Aby Warburgs. Die Künstlerin stellt zugleich Überlegungen zu ihrem eigenen Werkzeug – der Fotografie – und dem raumzeitlichen Kontext ihrer Arbeit an. Betrachten wir unter diesem Blickwinkel insbesondere die Fotografie, die den sogenannten »Atlas Farnese« als Rückenfigur im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel zeigt (Abb. 11). Aby Warburg verwendete für seine zweite Bildtafel ein freigestelltes Foto dieser Skulptur, während auf Anja Manfredis Fotografie auch der Museumsraum zu sehen ist und damit der Raum, in dem sich die Fotografin positioniert hat, um sich ihr eigenes Bild zu machen.⁴ Gerade im Vergleich zu den aneignenden Strategien, die Jens Klein und – wie noch zu sehen sein wird – Lilly Lulay und Valter Ventura verfolgen, kommt hier dem Akt des Sich-etwas-zu-eigen-Machens durch das apparative Fixieren des Originals vor Ort eine besondere Rolle zu. Im weitesten Sinne ist diese körperliche Einschreibung mit der malerischen Geste verwandt, die – anders als die zumeist kodifizierten

Gesten in Bildwerken der Renaissance oder des Mittelalters – die Kunst der Moderne auszeichnet und eng an die individuelle Autorschaft der Künstlerin oder des Künstlers gebunden ist. Bereits hier wird also die raumzeitliche Verortung der Bildentstehung geltend gemacht. Anja Manfredi fotografiert darüber hinaus ausschließlich analog und stellt in der Dunkelkammer schwarz-weiße Abzüge her. Die händische Entwicklung der Aufnahmen forciert dabei die Rückbindung der Bilder an die individuelle künstlerische Autorschaft. Auch motivisch ist die indirekte Präsenz der Künstlerin innerhalb der Werkgruppe nachvollziehbar. Sie beginnt ihre Spurensuche an ihrem Wohnort Wien und findet dort die Karyatiden in der Innenstadt, die Figur des Perseus mit Medusas Haupt im Schlosspark Schönbrunn und die Himmelskugeln im Globenmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek. Anschließend erweitert sie ihre mäandernden Forschungen sowohl geografisch als auch inhaltlich. Sie reist nach Barcelona zur Kirche Santa Maria del Mar, die im 14. Jahrhundert unter den Mühen der sogenannten »Lastenträger von La Ribera«, die die Steine für den Bau der Kirche heranschafften, errichtet wurde, und lichtet das ihnen gesetzte Denkmal am Eingangsportal der Kirche ab. Das Atlasgebirge selbst findet sich nicht nur als fotografierte Landschaft (mit bedeutungsträchtig tiefhängenden Wolken) in der Ausstellung wieder; einen direkten »Abdruck« stellte die Künstlerin zudem mit einem Stein her, den sie von einer Exkursion in das marokkanische Hochgebirge mitgebracht hat. Doch bleibt sie auch hier im Spielraum des Fotografi-

schen und integriert nicht den Stein selbst, sondern ihre Adaption in den Ausstellungsraum – und zwar in Form der Fotogramme auf dem dunklen Vorhang, durch den wir in ihre Werkschau eintreten. Ein Fotogramm ist ein Bild, das durch die Belichtung eines Gegenstandes auf einem lichtempfindlichen Material entsteht. Der Gegenstand wirft seinen Schatten auf das Fotopapier; auf dem entwickelten Bild ist er dadurch nur noch als Umriss zu erkennen. Es handelt sich bei diesem Verfahren somit um eine Form der kameralosen Fotografie.

Von den Gestirnen bis zum Meeresgrund, von der Astrologie bis zur Bildwissenschaft, von Italien bis nach Marokko – Anja Manfredi stellt ihr eigenes Archiv her, in dem die Präsenz der antiken Erzählung bis in die Gegenwart hinein räumlich erfahrbar wird. Einer nicht auf Vollständigkeit angelegten, sondern kombinierenden Bestandsaufnahme gleich bietet die Künstlerin uns einen interdisziplinären Kosmos an, dessen aneignende Auswertung durch die Betrachterin und den Betrachter nicht weniger individuell vonstattengehen muss. Auf einem Sockel sind dazu kleinformatige Fotografien gestapelt, durch die geblättert werden kann, um weitere Motive des Atlas-Komplexes durch den Einsatz der eigenen Hände buchstäblich zu begreifen. Anja Manfredi setzt das fotografische Bild als Medium dialektischer Wissensordnungen ein, die sie als Akteurin steuert, indem sie zwar – wie Jens Klein – Bildinhalte gezielt zusammenstellt, diese aber darüber hinaus selbst aufsucht, sich einverleibt und damit anders und neu ans Licht bringt.

Abb. 14
Anja Manfredi, Karyatiden
(Figuren am Markusplatz, Venedig), 2021,
aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022
(Detail)

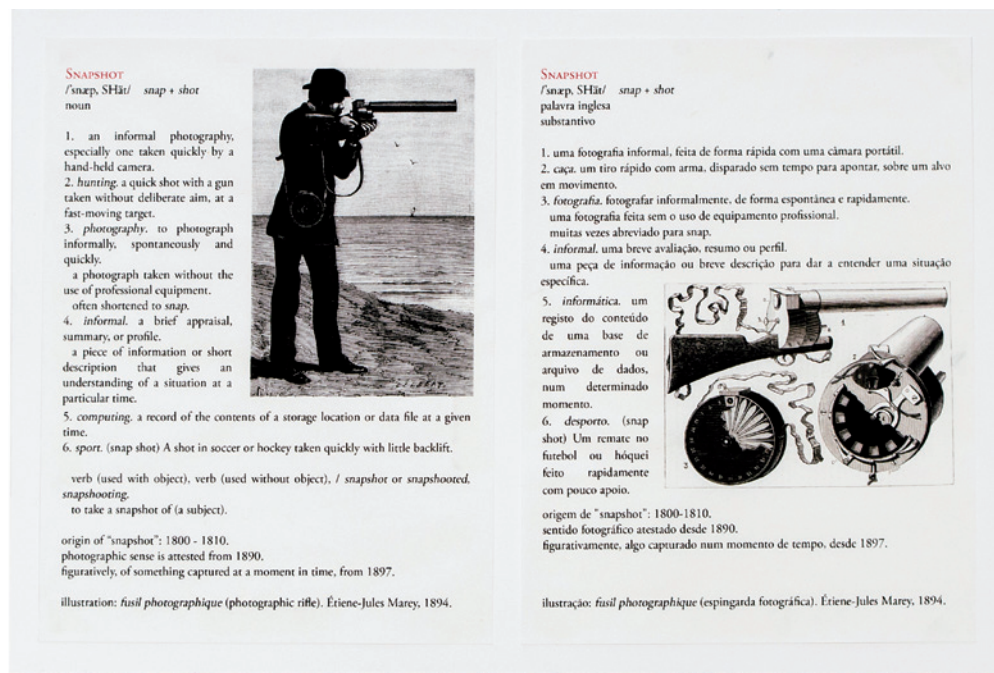


Abb. 15
Valter Ventura, Snapshot: disambiguatio, 2016/2022, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend

Die Strategie des Vermittelns von Transferwissen über eine motivisch und technisch scheinbar bunt gemischte Sammlung bestimmt auch das Archiv, das **Valter Ventura** (* 1979, Lissabon) präsentiert. Wie Anja Manfredi hat auch Valter Ventura eine kunsthistorische Ausbildung genossen. Mit seinen Installationen, Filmen und Wandobjekten nimmt der portugiesische Künstler fotografiespezifische Phänomene unter die Lupe, indem er ihre Herkunft und Bedeutung dekonstruiert. Jede Ausstellung dient ihm als Mikrostudie zu dem verfolgten Gesamtkonzept der

Erstellung eines »Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not« – eines Kompendiums fotografischer Beobachtungen von Dingen also, die zwar (zu sein) scheinen, aber nicht sind. Valter Ventura folgt dabei keinem festgelegten Werkbegriff, seine Exponate sind vielgestaltig: Es handelt sich weniger um konkrete fotografische Bilder als vielmehr um Fundstücke, Montagen oder Videos, die in freien Assoziationen fotografiephilosophische Überlegungen in Gang setzen können.

In der Ausstellung untersucht er anhand dieser multimedialen Archivstrategie Analogien zwischen fotografischem und waffenspezifischem Vokabular. Dabei nimmt er sowohl fotografische Praktiken als auch technische Voraussetzungen in den Blick. Auf die Parallelisierung von Kamera und Waffe stößt man seit der Entdeckung der Möglichkeit, Lichtbilder zu fixieren; sie findet ihre Zuspitzung in der Annahme vom »Raub der Seele« durch das fotografische Abbild, insbesondere im Kontext der »Land- und Bildnahme« durch den Kolonialismus.⁵ Der 1988 erschienene Artikel »Die Kamera muß wie eine immer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen«. Gedanken zu einem medienspezifischen Sprachgebrauch« von Thilo Koenig liefert einen ausführlichen Beitrag zu den etymologischen, historischen, apparativen und philosophischen Korrespondenzen, die sich hinter der Vorstellung vom Fotografen als Jäger oder Krieger verbergen. Unter Bezugnahme auf zahlreiche historische Dokumente stellt der Autor zugleich die Frage, »ob in diesen medienspezifischen, gewaltbetonenden Ausdrucksweisen, die auf Konstruktionsparallelen von Kamera und Waffe zurückgreifen, nicht auch eine Entstehungsbedingung des Mediums selbst aufscheint«⁶. Die Arbeiten von Valter Ventura scheinen diese These zu bestätigen und unter dem Vorzeichen digitaler Bildgebungsverfahren erneut aufzugreifen. So nimmt die Arbeit »Snapshot: disambiguatio« aus dem Jahr 2016 sprachliche Koinzidenzen ins Visier (Abb. 15): Auf einem zweiseitigen Dokument, das einem englisch-portugiesischen Lexikon entnommen worden sein

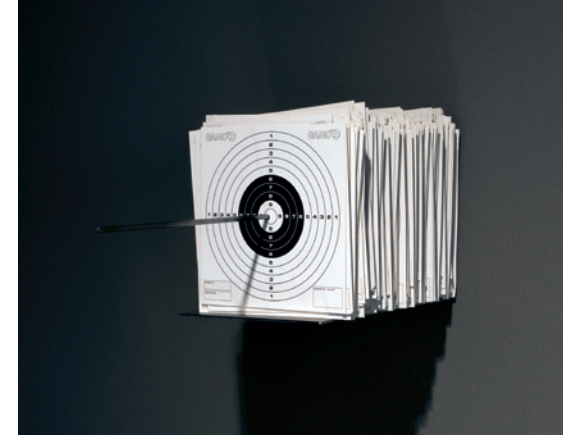


Abb. 16
Valter Ventura, Eye and Line: Archive of Small Deviations, 2017, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend

könnte, sind Illustrationen von chronofotografischen Flinten zu sehen. Unter dem Titel »Snapshot« folgt ein Eintrag, der die fotografische, ballistische und gegenwärtig vor allem *informationstechnische* Mehrdeutigkeit des Lexems durchdekliniert. Tatsächlich handelt es sich bei dem Dokument um kein authentisches Material, sondern um eine künstlerische Montage Valter Venturas. Die Illustrationen sind einem 1882 erschienen Artikel von Étienne-Jules Mareys, einem Pionier der Fototechnik, entnommen, in dem dieser seine Erfindung des »fotografischen Ge-



Abb. 17
Valter Ventura, *The Measure of Seeing*, 2017,
aus der Serie: *Compendium of Photographic Observations – and Other
Annotations about Things that Seem to Be but Are Not*,
2017–fortlaufend (Aufsicht)

wehrs« (»fusil photographique«) vorstellt.⁷ Die Funktionsweise wie die äußere Erscheinungsform des im Englischen als »gun camera« bezeichneten Fotoapparates sind einem Jagdgewehr entlehnt und dienen der seriellen Aufnahme von bewegten Objekten aus der Distanz – beispielsweise von fliegenden Vögeln. Ähnlich schnell wie bei einem Maschinengewehr konnten zwölf Bilder pro Sekunde mit kurzer Belichtungszeit angefertigt werden. Zur Beschreibung greift auch Marey auf ballistisches Vokabular zurück, etwa wenn er das Objektiv im Lauf des Gewehrs verortet oder nicht vom Auslöser, sondern vom

Abzug spricht. Valter Ventura eröffnet mit diesem fingierten Dokument einen ganzen Kosmos sprachlicher, technischer und operativer Übereinstimmungen zwischen Waffengebrauch und fotografischer Praxis. Dabei spannt er den Bogen von fotografischen Bewegungsstudien im 19. Jahrhundert bis hin zu digitalen Techniken, die sich im Begriff des »snapshot« als Speicherverfahren der Festplatte oder Bildschirmaufnahme überlagern.

Mehrdeutigkeiten und Übereinstimmungen sucht der Künstler auch, indem er die Perspektive umkehrt und Praktiken des Waffengebrauchs in den Blick nimmt.



Abb. 18
Valter Ventura, *Lead Impression on Paper*, 2016, aus der Serie: *Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not*, 2017–fortlaufend

Das Wandobjekt »Eye and Line: Archive of Small Deviations« aus dem Jahr 2017 besteht aus etwa 500 bereits verwendeten Zielscheiben aus dünner Pappe, die auf einen aus einer Wand herausragenden Metallstift aufgezogen wurden (Abb. 16). Die Position jeder Zielscheibe auf der Stange wird durch das Einschussloch bestimmt, das die Waffe hinterlassen hat. Folglich ist der Stapel nicht plan, sondern es ragen nach allen Seiten einzelne Blätter heraus. Die Arbeit wird so zum Zeugnis einer Praxis der Wiederholung, die trotz sichtbarer Abweichungen bezüglich des Erfolgs oder Misserfolgs – dem Treffer ins Schwarze – einen undurchdringlichen, hermetischen Charakter gewinnt. Übertragen auf die sich immer neu wiederholende Geste vom Drücken des Auslösers, dem repetitiven Schießen eines Fotos von ein und demselben Motiv (etwa einer Sehenswürdigkeit), nimmt diese Installation geradezu ironisierende Züge an. Zwar sind hier die Zielscheiben ihrem Schicksal als Wegwerfprodukt entkommen, doch sind es nicht die einzelnen Treffer, die sichtbar werden, sondern die »small deviations« – die kleinen Abweichungen. Man denke an die unzähligen Selfies vor dem Eiffelturm, die eben nur den Beweis erbringen sollen, vor Ort gewesen zu sein. Einem festgelegten Ritual folgend – ein Foto machen, es versenden oder posten –, ist das Programm dieser Bilder klar lesbar, ohne dass dem Einzelbild ein besonderer Wert zukäme. Individualität besteht nur in den kleinen Variationen.

Die Vieldeutigkeit des Ausrichtens, Fokussierens, Zielens, Abdrückens und Treffens, die sowohl dem Schusswaffen-

gebrauch als auch der fotografischen Praxis innewohnt, reizt Valter Ventura mit seinem Werk »The Measure of Seeing« von 2017, einer Sammlung von Fundstücken, aus (Abb. 17). Wie in einem Kuriositätenkabinett stellt der Künstler in der Vitrine Waffen- und Fotografiezubehör vergleichend nebeneinander. Zielscheiben, Kalibrierungskarten für Kameraobjektive, Gegenstände der Dunkelkamerausrüstung und Fadenkreuze werden zu einem Potpourri kaum unterscheidbarer Messtechniken vermengt. Ein weiteres Mal macht Valter Ventura hier von einem dokumentarischen Modus Gebrauch, indem er die Authentizität der Ready Mades evoziert. Nicht zuletzt finden mit der Abbildung eines Speerwerfers Reproduktionen der Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge ihren Platz und nehmen so ein weiteres Mal die Fotogeschichte in den Blick. Mit Publikationen und Illustrationsbeispielen aus dem Bereich des Bogenschießens ergänzt Ventura zudem die historistische Spanne der Schusswaffe um traditionelle Formen der Jagd und des Kampfes.

Die Dialektik des Kampfes und der kriegerischen Auseinandersetzung scheint in der Werkgruppe gleichwohl auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen. Ebenso unbedarft, wie die Veranstaltungen unzähliger Schützenvereine und die Wettkämpfe bei Präzisionssportarten den Gebrauch der Schusswaffe in einen Kontext zurückbinden, der strengen Richtlinien folgt und kulturelle Akzeptanz erfährt, ist die Verwendung von Fotografie im Alltag an konkrete Aufgaben und Gebrauchsweisen gekoppelt. Die zerstörerische Kehr-

seite beider »Kulturen« scheint in diesem Zusammenhang in den Hintergrund zu treten. Mit seinen humoristischen Adaptationen führt Valter Ventura dem Betrachter diesen blinden Fleck – die weitverbreitete Verharmlosung von waffentechnischen, aber auch fotografischen Praktiken – vor Augen.⁸ Die Gewalt und das Potenzial an Verletzungen, die die Waffe und analog der Fotoapparat und die der Fotografie innewohnenden Machtstrukturen hinterlassen, werden dabei eher indirekt formuliert. So geben die Arbeiten aus der Serie »Lead Impression on Paper« aus dem Jahr 2016 nicht das Abbild eines bestirnten Himmels, sondern geradezu dekorativ anmutende Einschüsse wieder, die eine Schrotflinte auf dem lichtempfindlichen Papier hinterlassen hat (Abb. 18). Mit ihnen setzt der Künstler ein weiteres Mal das Schießen eines Fotos mit der Betätigung einer Waffe gleich. Es lohnt sich durchaus, über die Parallelen, nicht zuletzt in sprachlicher Hinsicht, nachzudenken: Das Bild wurde wortwörtlich »geschossen« und im Anschluss daran entwickelt. Der rituelle Ablauf ist also (regel-)konform. Doch was entsteht, ist ein Bild der Gewalteinwirkung – oder genauer: Die Gewalteinwirkung *ist* das Bild.

Karina Nimmerfall (* 1971, Deggendorf) widmet sich Fragen rund um die dokumentarische Funktion fotografischer Bilder. Überlegungen zur Vereinnahmung und Instrumentalisierung, wie sie bereits bei Jens Klein angestellt werden konnten, werden in ihrer Werkgruppe »Indirect Interviews with Women« aus den Jahren 2016 bis 2018 vor der Folie staatlicher

Institutionen und der durch sie geführten Bildung historischer Narrative in den Blick genommen. In der Ausstellung sind 24 Tafeln der insgesamt 65-teiligen Foto-Text-Installation zu sehen, in der das »sozioökonomisch-ideologische Verhältnis von Wohnen und Arbeit« sowie Diskurse zu Geschlechterverhältnissen des vergangenen Jahrhunderts untersucht werden.⁹

In Gruppen gehängt, stellt die Künstlerin Außenaufnahmen von Londoner Wohnhäusern und Straßenzügen mit transkribierten Interviews zusammen (Abb. 19). Die Bilder sind menschenleer und motivisch weitgehend unspektakulär: Zu sehen sind Gebäudefassaden – vom gepflegten Einfamilienhaus bis zum schmutzigen Wohnblock –, meist in der Bildmitte platziert. Im Vordergrund befinden sich Straßen, Grünflächen, Fahrzeuge oder Büsche. Der Himmel oder weitere Bauwerke bilden den Hintergrund. Den fotografierten Häusern kommt durch diesen Aufnahmemodus eine Verslossenheit und Anonymität zu, die der Street-View-Ästhetik bekannter Online-Kartendienste entspricht. Karina Nimmerfall unterstreicht diesen Eindruck durch das clusterartige Display im Ausstellungsraum; an der Wand werden die Bilder der Häuser jeweils einem Viertel zugeordnet und – nach Art der Kartografie – wie Straßenzüge in bis zu drei übereinanderliegenden Reihen gehängt. In einigen der gerahmten Bilder befinden sich zudem Textseiten, die einem ebenso festgelegten Schema folgen (Abb. 21). Die linke Spalte von je zwei Spalten beginnt mit einem Titel, darunter sind Kurzbeschreibungen von Wohnräumen und ihrem jeweiligen Zustand zu



Abb. 19
 Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018
 Installationsansicht Camera Austria, Graz (Österreich) 2018, Foto: Jeff Luckey

lesen. Daran schließen sich Sequenzen mit immer gleichen Fragen zwischen Befragendem (Inv.) und einer mit Kürzeln benannten Person, zum Beispiel »F 30 C«: weiblich (F), 30 Jahre alt, Kategorie C (eine in einer Reihe von A bis D eher einkommensschwache Person). In der rechten Spalte werden Kommentare und Änderungen im Haupttext angezeigt. Es handelt sich hierbei um digital vorgenommene Eingriffe, die im Zuge der Transkription durch die Künstlerin und das Lektorat eingefügt wurden. Dem üblichen Darstellungsmodus digitaler Textverarbeitungsprogramme entsprechend wird auch hier der Eindruck einer programmisierten Arbeitsweise forciert – ähnlich wie in dem Street-View-Modus der Fotografien. Untersucht man jedoch, in welchem Verhältnis die Texte und Bilder zueinander stehen könnten, geben vor allem die Titel der Interviews Aufschluss. Die dort genannten Straßennamen – »Maygrove Road« etwa oder »Iverson Road« – scheinen zunächst den Ort der Aufnahmen zu bezeichnen (Abb. 20); die im Untertitel angegebenen Daten siedeln die Interviews jedoch in einem Zeitraum an, der bereits über 75 Jahre zurückliegt: »Maygrove Road 28.2.41«. Es handelt sich somit um eine Kombination aus historischen Daten und zeitgenössischen Fotografien, die von der Künstlerin vor den Häusern der damals befragten Frauen hergestellt wurden.

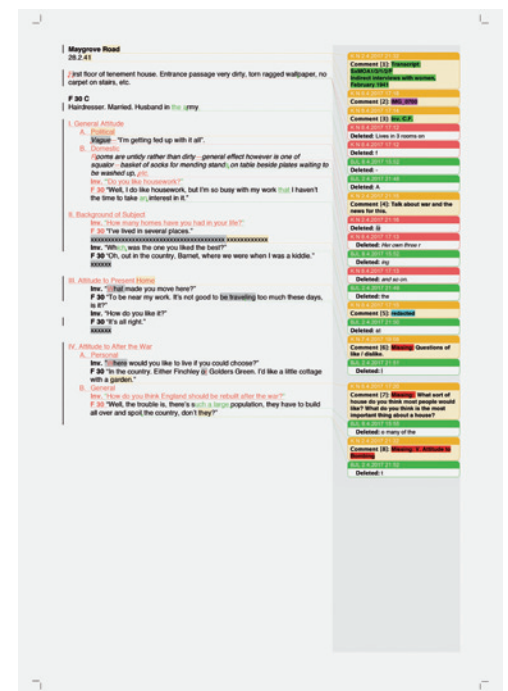
Den Ausgangspunkt der Werkgruppe bildet ein 1937 unter dem Namen »Mass Observation« ins Leben gerufenes Projekt, in dem eine Gruppe britischer KünstlerInnen, JournalistInnen und Amateur-SoziologInnen es sich zur Aufgabe machte,

mithilfe von Fragebögen oder Interviews die Gewohnheiten, Lebensumstände und Stimmungen der breiten Bevölkerung aufzuzeichnen.¹⁰ Vom britischen Volk war seit den 1930er Jahren zunehmend Protest ausgegangen, durch die Monarchie, aber auch seitens der Politik nicht angemessen repräsentiert zu sein. »Mass Observation« verstand sich daher als Instrument einer nicht-staatlichen Gegendokumentation. Doch bereits Anfang der 1940er Jahre wurde das Projekt dem Informationsministerium unterstellt; die ehemals künstlerische Perspektive der Dokumentation war folglich nicht mehr relevant.¹¹ Dennoch blieb die Arbeitsweise die gleiche: Das massenhafte Sammeln von Daten im Sinne positivistischer Wissensanhäufung – eine »analoge Frühform von Big Data«.¹²

Die Dokumente, die Karina Nimmerfall im Rahmen eines Londoner Atelierstipendiums aufarbeitete, stammen aus eben diesem Zeitraum. Während deutsche Flieger London und andere britische Städte bombardierten, führte die »Mass Observation« Interviews mit Frauen durch. Das Hauptaugenmerk der Befragung lag dabei auf ihrer politischen Haltung, ihrem sozialen Status, ihrer Wohnsituation, ihrem Verhältnis zu Haushaltstätigkeiten sowie ihrer Meinung zum Wiederaufbau Londons nach dem Krieg. Karina Nimmerfall nähert sich diesen historischen Dokumenten auf verschiedenen Ebenen. Sie transkribiert die O-Töne und macht diesen Prozess der Übertragung als »Storyline« in Form sichtbarer Kommentare nachvollziehbar. Außerdem begibt sie sich mit ihrer Kamera an die Orte des Geschehens, die zugleich Gegenstand der Befragungen waren.



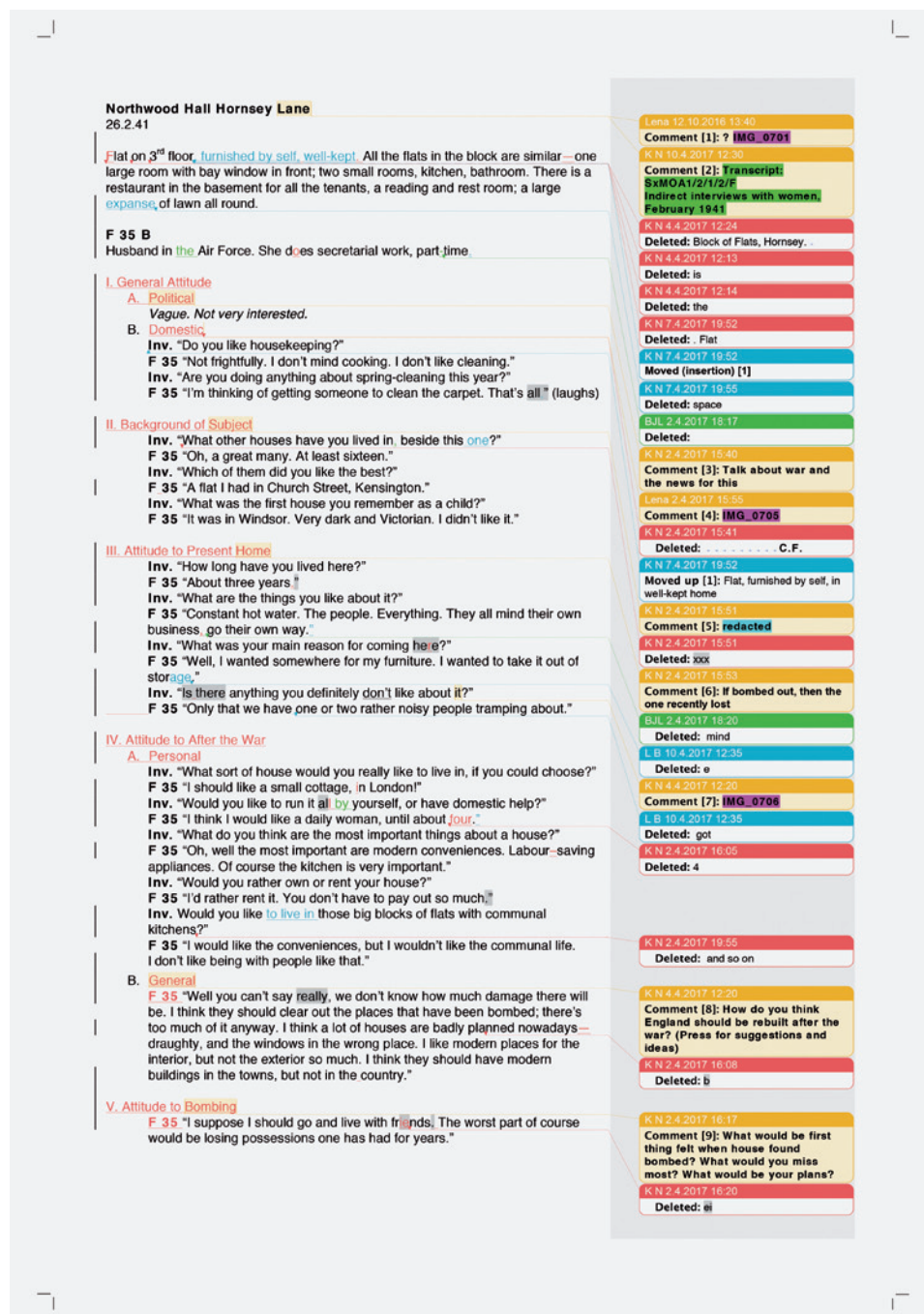
Abb. 20
Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)



Durch den künstlerischen Blickwechsel treten zahlreiche Diskontinuitäten hervor, die die Praktiken soziologischer Feldforschung und den Status der Fotografie als »[...] vermeintliche Königsdisziplin des Dokumentierens [...]«¹³ gleichermaßen infrage stellen. So sollen die Befragten im Rahmen der Interviews beispielsweise Aussagen über eine Zukunft treffen, die für uns heute Vergangenheit darstellt. Der fotografische Ortsabgleich, die Distanz von über 75 Jahren und vor allem die

sichtbaren Eingriffe der Transkription lassen erahnen, dass jede Re-Lektüre schon durch ihre raumzeitliche Distanz verunklart und so das bloße Konservieren von Information als ursprünglicher Zweck der Aufzeichnung nie erschöpfend sein kann.

Die Erkenntnis der Vieldeutigkeit expliziter Information ist auf das »fotografische Zeugnis« Karina Nimmerfalls übertragbar. Der ausdrücklich zur Schau gestellte Korrekturbedarf bei der Übertragung eines Tondokumentes in Schriftform kann



zugleich für die Übertragung eines dreidimensionalen Raumes auf ein zweidimensionales Foto geltend gemacht werden. Etymologisch gesehen muss auch bei einer Fotografie, also dem Schreiben mit Licht, von einer Transkription gesprochen werden, deren dokumentarische Unzulänglichkeiten viel zu oft übersehen werden. Und so sehr auch der (Foto)Apparat durch die Street-View-Ästhetik oder die Markierungen der Textbearbeitung als mechanisch aufzeichnendes Instrument bemüht wird, ist doch der örtliche und zeitliche Bezug der Künstlerin, ihre subjektive Perspektive, dem Werk wesentlich eingeschrieben. Insofern geben weder die Bilder noch der Text historische Tatsachen wieder, sondern sind vielmehr »Dokumentationen zweiter Ordnung« (Annette Urban), in denen die Metaebene des künstlerischen Eingriffs akribisch festgehalten wird. Die Selbstreferenzialität, die in Karina Nimmerfalls Œuvre als buchstäbliche künstlerische Einschreibung lesbar wird, unterwandert somit das klassische Verständnis von Authentizität und Sichtbarkeit im fotografischen Medium. Ihre Re-Lektüre der »Mass Observation« ist eine Auseinandersetzung mit und Befragung von fotografischen Bildern als Medium für wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, die zu prekären Ergebnissen führt und die Evidenz des Bildes unmissverständlich ins Wanken bringt.

Methoden der Neuordnung, des Kopierens, des Wiederholens oder des Samplings vorhandener (Bild)Informationen teilen die Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung. In ihren Revisionen entstehen neue Kontexte, in denen bestehende Wissensordnungen auf ihre Aktualität geprüft und Alternativen durchgespielt werden. Dieser Abgleich geschieht bei Jens Klein und Anja Manfredi vor allem durch selbstreferenzielle Strategien, durch die Sichtbarmachung der eigenen Perspektive. Karina Nimmerfall und Valter Ventura verhandeln eher medientheoretische Diskurse digitaler Bildgebungsverfahren. An diesen Aspekten ist auch **Lilly Lulay** (* 1985, Frankfurt am Main) interessiert. Für ihre Werke verwendet sie Attribute und Kennzeichen digitaler Kommunikationsformen, die sie zugleich mit analogen Fundstücken in Collagen kombiniert. Ihre Arbeiten setzen sich in materialanalytischer Weise mit soziologischen Aspekten fotografischer Bilder auseinander, die unter den Vorzeichen digital-technologischer Veränderungen unter die Lupe genommen werden. Lilly Lulay verfolgt dabei einen kritischen Blick auf die Verwendung moderner fotografischer Systeme wie das Smartphone. Auf ihrer Künstlerinnen-Website (<https://lillylulay.de/research>) hat sie ein Archiv angelegt, das wissenschaftliche Beiträge insbesondere zu den kommerziellen Interessen informationstechnologischer Konzerne zusammenträgt und weiterführende Informationen zu ihren Arbeiten bereitstellt.

Abb. 21
Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)

Mit der Arbeit »The Bodies' Photographic Afterlives« von 2022 betrachtet sie Praktiken des Fotoalbums (Abb. 22 und 23).



Abb. 22
Lilly Lulay, Sending, 2022,
aus der Serie: The Bodies' Photographic Afterlives

Vor dem Siegeszug des Smartphones wurde in privaten Fotoalben eine ausgewählte, eher überschaubare Anzahl von Bildern gesammelt. Heute werden Fotos und Knipsbilder innerhalb von Messenger-Gruppen und auf sozialen Plattformen des Internets massenhaft ausgetauscht und gesammelt. Das digitale Bild scheint unsere Erinnerungskultur und unsere Bildpraxis grundlegend verändert zu haben. Die Beschleunigung, die mit der digitalen Technik einhergeht, zieht eine Entwertung des Einzelbildes, eine Vereinheitlichung von Bildsujets und letztlich eine Ent-Indivi-

dualisierung nach sich. Damit ließe sich erklären, wie es zu der kommerziellen Wiederbelebung analoger Techniken auch in der Populärkultur kommen konnte; Sofortbildkameras etwa stellen einen Spagat zwischen der gewohnten unmittelbaren Verfügbarkeit und dem Unikat dar. Lilly Lulays Arbeit kommt zu einem differenzierteren Ergebnis: Die Werkgruppe zeigt großformatige Reproduktionen von klassischen Studioporträts, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Die Vorlagen wurden auf der Kartonseite eines historischen Fotoalbums montiert, vor hellem Grund eingescannt und dann überlebensgroß auf Polyesterstoff gedruckt. Allerdings handelt es sich nicht um eine schlichte Reproduktion; die Künstlerin hat durch Ausschnitte das fotografische Vorlagenmaterial bearbeitet und jedem Foto ein Piktogramm eingeschrieben. Diese Icons, die nun anstelle der Gesichter der Porträtierten zu sehen sind, gehören zum visuellen Repertoire unseres digitalen Alltagslebens. Das Icon einer Wolke mit einem Pfeil nach unten dürfte den meisten LeserInnen als Befehlsfeld zum Herunterladen von Daten, beispielsweise aus einer Cloud, bekannt sein (Abb. 23). Gerade vor dem Hintergrund von Lilly Lulays wissenschaftlichem Onlinearchiv wird das Icon zum scheinbar harmlosen Stellvertreter einer skeptisch zu betrachtenden Industrie, die große, teils sensible Datenmengen kommerziell nutzt und gleichzeitig mit ihren energieintensiven Servern die ökologische Krise befeuert. Die selbsterklärenden Zeichen stehen für alltägliche Interaktionen mithilfe moderner Informationstechnologien.

Mit ihrem invasiven Vorgehen – dem Zerschneiden der analogen Vorlage – produziert Lulay eine Gemengelage, in der das digitale Icon und der fotografische Index vereinheitlicht werden. Indem sie wesentliche Unterscheidungsmerkmale wie die Gesichter der Porträtierten entfernt, entlarvt die Künstlerin vor allem die normativen Vorgaben historischer Studioporträts – hier die Darstellung im Schulterstück mit Vignette – im Vergleich zu normierten Praktiken des Photo Sharing wie etwa dem Selfie. Diese festgelegten Rituale und Modi nehmen die von Valter Ventura vorgeführten »small deviations« auf. Gerade die Verwendung des vorhandenen Bildmaterials evoziert darüber hinaus Überlegungen zu (Dis)Kontinuitäten hinsichtlich gegenwärtiger und historischer Praktiken des Teilens von Bildern. Dabei »scheinen Transformationen in privater Fotografie insgesamt weniger radikal zu sein als oftmals vermutet«¹⁴, wie Katharina Lobinger und Maria Schreiber herausstellen. Schon in den 1960er Jahren, also viele Jahre vor der Einführung des Smartphones, hat Pierre Bourdieu soziale Gebrauchsweisen der Fotografie untersucht – seine Kernthesen werden in diesem Kontext immer wieder herangezogen und lesen sich wie eine Zusammenfassung zeitgenössischer digitaler Praktiken: »Der Akt, Photos aufzunehmen, sie aufzubewahren oder sie anzuschauen, kann in fünffacher Weise als befriedigend erlebt werden: »als Schutz gegen die Zeit, als Kommunikation mit anderen oder als Ausdruck von Empfindungen, im Sinne von Selbstverwirklichung, unter dem Aspekt des gesellschaftlichen Prestiges sowie als Zerstreu-



Abb. 23
Lilly Lulay, Downloading from the Cloud, 2022,
aus der Serie: The Bodies' Photographic Afterlives
(Detail)

ung oder Flucht aus dem Alltag.«¹⁵ Diese soziologischen Funktionen können für ein 1930 entstandenes Studioporträt genauso geltend gemacht werden wie für ein Selfie vor dem Eiffelturm. Insofern demonstriert Lilly Lulays Werk längst vorhandene Praktiken des fotografischen Bildes. In ihrer Auswertung wird eine Lücke erkennbar, die sich mit Resultaten zeitgenössischer Kommunikationswissenschaften deckt: »Zwar hat die Masse an Bildern, die geteilt werden, ebenso wie die Vielfalt der technisch-medialen Möglichkeiten, Bilder zu teilen, zugenommen; gegenwärtige



Abb. 25
Lilly Lulay, Salutations au Service du Matériel Volant, CL, 2022, aus der Serie: Salutations au Service du Matériel Volant (Detail), in Zusammenarbeit mit Emanuel Alzamora

Praktiken des Teilens von Bildern müssen aber unbedingt im Kontext historischer Entwicklungen gesehen werden.«¹⁶

Die Forderung nach historischer Kontextualisierung wird auch in der Arbeit »Salutations au Service du Matériel Volant, CL«, ebenfalls aus dem Jahr 2022, sichtbar (Abb. 24). Hier beschäftigt sich Lilly Lulay mit Funktionen und Gebrauchsweisen von Metadaten, die sie als sinnstiftendes

Moment am Beispiel gefundener Postkarten schon in analogen Kommunikationsformen identifiziert. Das von der Künstlerin präsentierte dreidimensionale Wandobjekt besteht aus zwei Holzplatten, die leicht versetzt hintereinander montiert wurden. Auf der vorderen Platte sind collagenartig angeordnete Vorder- und Rückseiten von Postkarten zu sehen. Bei den Karten handelt es sich um einen

zusammenhängenden Flohmarktfund mit gleichem Empfänger – sie alle sind an eine belgische Flughafenabteilung adressiert. Anhand der zumeist kryptischen Texte auf den Rückseiten lässt sich vermuten, dass in der Abteilung Kartengrüße von KollegInnen auf Reisen gesammelt wurden. Auf den sichtbaren Vorderseiten der Ansichtskarten sind klassische Postkartenmotive zu erkennen, zumeist maritime Landschaften. Wieder geht die Künstlerin eingreifend mit dem gefundenen Material um, indem sie es ringsherum beschneidet und die daraus entstandenen Rahmen gleichsam montiert. In variierenden Ebenen überlagern sich so leere Rahmen und beschnittene Karten. Kleine Holzschnittobjekte in Form von Piktogrammen beziehungsweise Icons, tropfenförmigen Standortanzeigen oder Sanduhren ergänzen die fragmentierten Fundstücke. Alle Bildelemente wurden an Metallstiften angebracht, so dass sie vor der Grundplatte kreuz und quer zu schweben scheinen (Abb. 25). Nähert man sich der Arbeit, beginnen die Karten, ihre Rahmen und die Icons sich um die eigene Achse zu drehen. Diese Rotation erschwert die Aufnahme selbst rudimentärer Informationen.

Der gezielte Entzug des Kontextes erhöht einerseits den visuellen Eigenwert der Postkartenmotive. Andererseits werden die vorhandenen Informationen auf den Rückseiten, Briefmarken, Stempel oder ähnliches unwillkürlich auf die kontextlosen Bilder übertragen. Das Konterkarieren des Text-Bild-Verhältnisses, das bei Karina Nimmerfall die raumzeitliche Verortung durch die Künstlerin in den Vordergrund rückt, mündet im Fall der



Abb. 24
Lilly Lulay, Salutations au Service du Matériel Volant, CL, 2022, aus der Serie: Salutations au Service du Matériel Volant, in Zusammenarbeit mit Emanuel Alzamora

Arbeiten Lilly Lulays in die Betonung einer wechselseitigen Abhängigkeit von geschriebenen und visuellen Informationen. Lilly Lulay verschränkt diese Erfahrung mit gegenwärtigen Praktiken des digitalen Bildes und den ihm inhärenten Metadaten: Tags, Geodaten, Aufnahmezeit oder auch Interaktionen wie Likes, Kommentare und Hashtags, die häufig die Form von Icons annehmen und vernetzte Bilder in unzäh-

lige weitere Narrationen einbetten, sie ordnen und verknüpfen. Mittels der Parallelisierung von historischen und gegenwärtigen Metadaten evoziert die Künstlerin so eine Kontinuität. Durch die künstlerische Zusammenstellung treten die Ähnlichkeiten zwischen einer Postkarte und einem Social-Media-Post zutage: Beide sind gleichermaßen formal normiert durch einen individuell verfassten Text, eine Ortsangabe und die Illustration durch eine Fotografie. Das Geotagging, das mit dem tropfenförmigen Icon symbolisiert wird, tritt beispielsweise an die Stelle einer Briefmarke oder die rückseitige Ortsangabe. In beiden Kommunikationsweisen stellen sich Fragen zum Verhältnis und zur Relevanz von Bild und Nachricht. Das Verhältnis zwischen Adressat und Absender ist jedoch im digitalen Zeitalter zwingend von der jeweiligen Plattform abhängig. So kommt es diesbezüglich zu einer ironischen Verkehrung: Während Postkartenmotive millionenfach reproduziert wurden und erst durch die Handschrift des Absenders individualisiert werden, kann das zwar formal genormte, aber dennoch individualisierte Bild – wir denken ein letztes Mal an das Selfie vor dem Eiffelturm – an Millionen von Empfänger gerichtet sein. Gleichzeitig spielt das Orten von »Prosumenten« (also Konsumenten, die zugleich Produzenten sind) im informationstechnologischen Zeitalter eine völlig andere Rolle, die an unterschiedlichste Interessen geknüpft sein kann. Lilly Lulays Arbeiten können somit eine Sensibilisierung gegenüber den modernen Metastrukturen des Fotografischen in Gang bringen.

Analoge Techniken und Bildprodukte im Bereich der Fotografie sind als künstlerische Ausdrucksform und darüber hinaus omnipräsent. Längst ist von einem »analog turn« (Ruth Horak) die Rede. Die Wiederaufnahme physikalisch-chemischer Verfahren scheint einen Gegenpol zum vermeintlichen Verlust von Autorschaft, Authentizität und Aura im Zeitalter der fluiden, vernetzten Bildwelten des Internets zu schaffen.¹⁷ Blickt man auf die Arbeiten der Preisträgerin und des Preisträgers des Förderstipendiums der Kunststiftung DZ BANK 2021/22 und die weiteren drei ausgestellten künstlerischen Positionen, geht eine solche »kulturell-pessimistische« Aufrechnung von Verlust und Gewinn im Abgleich digitaler und analoger Bildgebung allerdings ins Leere. Dem schnellen technischen Wandel und der immer kürzeren Gültigkeit von Erkenntnissen und Begriffen stellen diese Kunstschaaffenden eher Fragen an längst vorhandene Wissensordnungen und die eigene Vergangenheit entgegen. Sie sind Spurensuchende innerhalb der Geschichte und ihrer eigenen Biografien. Mit dem Blick auf vorhandenes Material gerichtet, untersuchen sie Bezüge von Vergangenheit und Gegenwart im Rahmen des fotografischen Mediums und seiner Anwendungsbereiche. Einerseits befragen sie das Hier und Jetzt und die in ihm gelegene Macht historischer Narrative, indem sie neue Erzählfäden spinnen; andererseits dekonstruieren sie die Zeitlosigkeit fotografischer Absichtserklärungen und stellen ihre Aktualität und Gültigkeit auf den Prüfstand. Bildarchive und andere Dokumentensammlungen entpuppen sich dabei

als adäquates Medium, Geschichte(n) neu zu erzählen. Der Fokus ihrer Arbeiten reicht von antiken Architekturen und mythologischen Erzählungen über das ländliche (Privat-)Leben in der DDR, von historischen Interviews britischer Frauen in den 1940er Jahren bis hin zur Untersuchung gesellschaftlicher Praktiken im World Wide Web. So individuell und heterogen die Stoffe und Szenarien sind, so verschieden tritt das Lichtbild im Ausstellungsraum in Erscheinung: Zu sehen sind Dia-Projektionen und Ready Mades, das klassische Wandbild, Fotogramme, Filme oder skulpturale und raumgreifende Installationen. Was sie vereint, ist der Einsatz eines gemeinsamen Vokabulars, das sich aus dem Werkzeugkasten fotografischer Bildgebung bedient. Es handelt sich dabei keineswegs um anachronistische Gesten oder um einen romantisierenden Rückblick auf verschwindende Techniken. Die Künstlerinnen und Künstler stoßen vielmehr Debatten über den Status an, über die Funktion und die Bedeutung fotografischer Bildwelten der Gegenwart im Abgleich mit der Vergangenheit – und öffnen damit ganz unterschiedliche Ausblicke auf und in die Zukunft.

- 1 Diese und alle weiteren Hintergrundinformationen zu Ingo Witzlack stammen aus einem persönlichen Gespräch mit Jens Klein im Vorfeld der Publikation.
- 2 So formuliert es Jens Klein in seiner Projektbeschreibung zur Bewerbung für das Stipendium der Kunststiftung DZ BANK.
- 3 Beispielhaft sind hier die FotografInnen der späteren Ostkreuz-Agentur zu nennen.
- 4 In ihren theoretischen Erörterungen zur Geste bezieht sich Anja Manfredi unter anderem auf Vilém Flusser, der ein Kapitel seiner »Phänomenologie der Gesten« der fotografischen Geste widmet, die sich durch die raumzeitlichen Bedingungen bei der Herstellung eines Bildes formiert. Vgl. Vilém Flusser: »Die Geste des Fotografierens«. In: ders., Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main 1994, S. 100–118.
- 5 Vgl. Zoe Strother: »A Photograph Steals the Soul: The History of an Idea«. In: John Pepper, Elisabeth Cameron (Hg.), Portraiture and Photography in Africa, Bloomington, Indiana 2013, S. 177–212.
- 6 Thilo Koenig: »Die Kamera muß wie eine nimmer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen«. Gedanken zu einem medien-spezifischen Sprachgebrauch«. In: Fotogeschichte 30 (1988), S. 3–14, hier S. 3.
- 7 Étienne-Jules Marey: »Le Fusil photographique«. In: La Nature. Revue des science 18, Nr. 464 (1882), S. 326–330.
- 8 Nicht zufällig befindet sich die sowohl hinsichtlich der erhaltenen Ausdeutung des Zen-Buddhismus als auch in Bezug auf die nationalsozialistische Biografie des Autors kritisch zu lesende Publikation »Zen in der Kunst des Bogenschießens« von Eugen Herrigel in der Auslage der »objets trouvés«.
- 9 Vgl. Lisa Stuckey: »Aus ihrer Zeit gefallene Sequenzen«. In: Camera Austria International 152 (2010), S. 7–18, hier S. 12.
- 10 Vgl. Ben Highmore: »Everything is Evidence«. In: Reinhard Braun (Hg.), Karina Nimmerfall. Indirect Interviews with Women (Kat. Ausst. Camera Austria 2018), Graz 2018, S. 149–156, hier S. 151.
- 11 Vgl. Reinhard Braun: »Karin Nimmerfall. Indirect Interviews with Women«. Ausstellungsfolder zur gleichnamigen Ausstellung Camera Austria, Graz 2018. Online abrufbar: <https://camera-austria.at/ausstellungen/karina-nimmerfallindirect-interviews-with-women-2/> (letzter Zugriff: 18.08.2020).
- 12 Annette Urban: »Dokumentationen zweiter Ordnung. Field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst«. In: Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.), Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart, Bielefeld 2020, S. 129–152, hier S. 146.
- 13 Vgl. Urban: »Dokumentationen zweiter Ordnung«, S. 147.
- 14 Katharina Lobinger, Maria Schreiber: »Photo Sharing. Visuelle Praktiken des Mitteilens«. In: Katharina Lobinger (Hg.), Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung, Wiesbaden 2017, S. 2–22, hier S. 5.
- 15 Pierre Bourdieu: »Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede«. In: ders. (Hg.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 1983, S. 25–84, hier S. 26.
- 16 Lobinger, Schreiber: »Photo Sharing«, S. 5.
- 17 Ruth Horak: »The analog turn«. In: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst 88 (2014), S. 49–64.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Valter Ventura, Standbild aus: Fade to Black, 2017, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend
Video, Laufzeit: 00:01:50

Abb. 2

Die Jury, Förderstipendium 2021/2022
Foto: Jan Steuer

Abb. 3–8

Jens Klein, Ohne Titel, 2022, aus der Serie: Schlüfter. Annäherung an eine Heimat, 2021–2022, Fotografien (1968–1985) von Ingo Wrzalik
Diapositivfilme, je 24 x 35 mm

Abb. 9

Anja Manfredi, Atlasgebirge in Marokko, 2019, aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Handabzug, Blatt: 120 x 180 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 10

Atelier der Künstlerin Anja Manfredi, Foto: Anja Manfredi
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 11

Anja Manfredi, Atlas (Atlas Farnese, fotografiert im Archäologischen Nationalmuseum Neapel), 2019, aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Handabzug, Blatt: 65 x 50 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 12

Anja Manfredi, Atlas (Figur im Dogenpalast, Venedig), 2021, aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022 (Detail)
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Handabzug, Blatt: 65 x 50 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 13

Anja Manfredi, Atlas (Atlas-Figurengruppe am Dach des Frankfurter Hauptbahnhofs), 2022, aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Handabzug, Blatt: 65 x 50 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 14

Anja Manfredi, Karyatiden (Figuren am Markusplatz, Venedig), 2021, aus der Serie: Atlas und Bilderatlas, 2019–2022 (Detail)
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Handabzug, Blatt: 218 x 60 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 15

Valter Ventura, Snapshot: disambiguatio, 2016/2022, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend
Pigmenttintenstrahldrucke auf Reispapier, Motiv: je 20 x 15 cm

Abb. 16

Valter Ventura, Eye and Line: Archive of Small Deviations, 2017, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend
500 Zielscheiben aus Pappe, Objekt: je 14 x 14 cm, Installation: 14 x 14 x 18 cm

Abb. 17

Valter Ventura, The Measure of Seeing, 2017, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend
Diverse Objekte, Installation: 90 x 120 x 60 cm

Abb. 18

Valter Ventura, Lead Impression on Paper, 2016, aus der Serie: Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not, 2017–fortlaufend
Einschusslöcher auf Barytpapier, Blatt: 60 x 50 cm

Abb. 19

Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018
Serie 65-teilig, Pigmenttintenstrahldrucke auf Baumwollpapier, Blatt: je 29,7 x 21 cm
Installationsansicht Camera Austria, Graz (Österreich) 2018, Foto: Jeff Luckey

Abb. 20

Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)
Serie 65-teilig, Pigmenttintenstrahldrucke auf Baumwollpapier, Blatt: je 29,7 x 21 cm

Abb. 21

Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)
Serie 65-teilig, Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier, Blatt: 29,7 x 21 cm

Abb. 22

Lilly Lulay, Sending, 2022, aus der Serie: The Bodies' Photographic Afterlives
Collage, Sublimationsdruck auf Polyester, Objekt: 192 x 140 cm

Abb. 23

Lilly Lulay, Downloading from the Cloud, 2022, aus der Serie: The Bodies' Photographic Afterlives (Detail)
Collage, Sublimationsdruck auf Polyester, Objekt: 192 x 140 cm

Abb. 24

Lilly Lulay, Salutations au Service du Matériel Volant, CL, 2022, aus der Serie: Salutations au Service du Matériel Volant, in Zusammenarbeit mit Emanuel Alzamora
Postkarten, Holz, Magnete, Objekt: ca. 128 x 88 x 12 cm

Abb. 25

Lilly Lulay, Salutations au Service du Matériel Volant, CL, 2022, aus der Serie: Salutations au Service du Matériel Volant (Detail), in Zusammenarbeit mit Emanuel Alzamora
Postkarten, Holz, Magnete, Objekt: ca. 128 x 88 x 12 cm

Urheberrechtshinweis:

Alle Inhalte in dieser Publikation sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, urheberrechtlich geschützt. Die Rechte an den Texten liegen bei den jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern, die Rechte an den Abbildungen bei den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern.

Kurzbiografien

Jens Klein

Jens Klein wurde 1970 in Apolda, DDR geboren. Nach einer Lehre zum Klemptner und Ausbildung zum Diakon studierte er Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Er hat an zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen teilgenommen: u. a. in der Villa Stuck, dem Münchner Stadtmuseum, dem Albertinum Dresden, der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, dem Museum für Photographie Braunschweig und dem Museum Folkwang, Essen. Als Einzelpublikationen erschienen u. a. »Hundewege. Index eines konspirativen Alltags« (2013), »Bewerber/Bewerberinnen« (2016), »Helle Nacht« (2018) und »Sunset« (2018). 2017 erhielt er den Dokumentariefotografie-Förderpreis der Wüstenrot Stiftung. Jens Klein lebt und arbeitet in Leipzig.

Anja Manfredi

Anja Manfredi wurde 1978 in Lienz, Österreich geboren. Sie studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie, deren Leitung sie 2010 übernommen hat. Sie nahm an zahlreichen lokalen und internationalen Ausstellungen teil. Artist in Residence-Programme führten Anja Manfredi nach Rom, Paris, New York City und Herzliya, Israel. Sie ist Preisträgerin des vom Bundeskanzleramt vergebenen Outstanding Artist Award für

künstlerische Fotografie 2017 und (Mit-) Herausgeberin der Publikationen »Raum gewordene Blicke in die Sterne« (2020), »Geste und analoge Photographie« (2020), »Die Südtiroler Siedlung oder Das Gedächtnis der Häuser, der Pflanzen und der Vögel« (2021). Anja Manfredi lebt und arbeitet in Wien.

Lilly Lulay

Lilly Lulay wurde 1985 in Frankfurt am Main geboren. Sie studierte Fotografie, Bildhauerei und Mediensoziologie in Offenbach am Main und Bordeaux, Frankreich. In ihrer Arbeit beobachtet sie, wie Google, Social Media, das Smartphone und auf Künstlicher Intelligenz basierte Datenanalysen die Funktionen der Fotografie verändert haben. Als Rohmaterial für ihre Collagen, Skulpturen und Videos dienen ihr Fotografien, die sie auf Flohmärkten oder online findet oder von Bekannten erhält. Lilly Lulay lebt in Brüssel, Belgien und Frankfurt am Main.

Karina Nimmerfall

Karina Nimmerfall, 1971 in Deggendorf geboren, studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Sie nahm an zahlreichen Ausstellungen teil, u. a. in der Camera Austria, Graz, Österreich; im MAK Center

for Art and Architecture, Los Angeles, USA; im BAWAG Contemporary, Wien; der Bukarest Biennale 3 und 8, Rumänien sowie der Biennale Havanna, Kuba. Ihre Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Stipendium für Zeitgenössische Fotografie der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Karina Nimmerfall lebt und arbeitet in Berlin und Köln.

Valter Ventura

Valter Ventura wurde 1979 in Lissabon, Portugal geboren. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Lissabon, anschließend absolvierte er den Advanced Photography Course am Ar.Co – Center for Art and Visual Communication, Lissabon. Valter Ventura unterrichtet Fotografie am Instituto Politécnico de Tomar, Portugal. Er ist Mitbegründer des Fotokollektivs »Hélice« und der Zeitschrift »Propeller« (unter der Leitung von Sofia Silva). Vertreten wird er durch die KUBIKGALLERY, Porto, Portugal. Valter Ventura lebt und arbeitet in Porto.

Vermittlungsangebote zur Ausstellung*

Öffentliche Führungen

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

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 24.11.2022, 18 Uhr; mit Dr. Katrin Thomschke

Donnerstag, 26.01.2023, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Denkanstöße

»Lesarten eines Archivs. Zwischen privatem und öffentlichem Blick«

Donnerstag, 17.11.2022, 18 Uhr; Dr. Dorothee Linnemann, Kuratorin der Sammlungen Grafik, Fotografie, Medien und Kommunikation am Historischen Museum Frankfurt, zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

»Ganz persönlich«

Donnerstag, 08.12.2022, 17.30 Uhr; Stefan Strumpf, Sohn des Fotografen Ingo Wrzalik, im Dialog mit Dr. Christina Leber

»Vom Atlas als Himmelsträger und anderen mythologischen Gestalten«

Donnerstag, 12.01.2023, 18 Uhr; Prof. Dr. Vinzenz Brinkmann, Leiter der Antikensammlung in der Liebieghaus Skulpturensammlung, zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

KünstlerInnengespräch

Freitag, 13.01.2023, 18 Uhr; Jens Klein und Anja Manfredi im Gespräch mit Dr. Katrin Thomschke

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 allein oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder und Jugendliche zwischen 5 und 12 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. Rätsel und 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: 08.11.2022, 16 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/90 min/120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an: vermittlung@kunststiftungdzbk.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://kunststiftungdzbk.de>

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



Workshop »Kunst für Kids«, Foto: Jan Steuer

Workshops

Workshop I: Wie wollen wir leben?

(Primarstufe, Sek I)

Die Künstlerin Karina Nimmerfall greift in ihrer Arbeit »Indirect Interviews with Women« Interviewprotokolle auf, die vor über 80 Jahren während des Zweiten Weltkriegs mit Frauen in London geführt wurden. In den Befragungen sollten die Londonerinnen sagen, wie sie sich ihr Leben nach dem Krieg vorstellen: Wo und wie möchten sie gerne leben? Wie sollen ihre Wohnungen oder Häuser aussehen und wie die Wohnviertel gestaltet sein? Möchten sie arbeiten gehen? Und wenn ja, wo und als was? Nach einer Führung durch die Ausstellung werden wir im anschließenden Workshop selbst zu Zukunftsarchitektinnen und -architekten. Jeder entwirft seine eigene ideale Lebenswelt. Dabei arbeiten wir sowohl mit zwei- als auch mit dreidimensionalen Lösungen und verwenden unterschiedliche Materialien für kreative Collagen. Wie stellt ihr euch eure Zukunft vor? Wo und wie möchtet ihr leben? Stehen eure Häuser wie gewohnt auf Grund und Boden oder könntet ihr euch auch vorstellen, unter der Erde, auf dem Wasser oder gar in der Luft zu leben? Und wie soll die Umgebung aussehen, in der ihr in Zukunft lebt und arbeitet? Eurer Fantasie sind keine Grenzen gesetzt!

Workshop II: Bilder schießen

(Sek I und Sek II)

Umgangssprachlich »schießt« man ein Foto. Mit genau dieser Redewendung beschäftigt sich der Künstler Valter Ventura. Er schießt tatsächlich mit einer Schrotflinte auf Fotopapier. Unzählige Schrotkugeln prasseln auf das Papier ein und hinterlassen Einschusslöcher, die wir als weiße Punkte auf dem schwarzen Papier sehen. Er stellt noch viele weitere Gegenstände aus, die alle etwas mit dem Schießen von Fotografien oder dem Schießen mit Waffen zu tun haben: Zielscheiben, Zeichnungen von Pfeil und Bogen oder Gegenstände, die man für das Entwickeln von Fotografien in der Dunkelkammer benötigt. Nach einer Führung »schießen« wir im anschließenden Workshop selbst Bilder, indem wir Cyanotypien herstellen. Dafür nehmen wir Fotopapier, das sowohl licht- als auch wasserempfindlich ist, und »beschießen« es mit Wasser. Man kann dafür Zahnbürsten und ganz feine Siebe oder eine Wasserpistole verwenden. Wenn die Bilder entwickelt sind, untersuchen wir die Muster, die unsere »Wasserschüsse« auf den Cyanotypie-Papieren hinterlassen haben.

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei.
Eine Anmeldung ist erforderlich.

Workshop III: Unwirkliche Bilder

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 2.1, Q 2.2, Q 2.5, Q 3.3, Q 4.2, Q 4.3)

In der griechischen Mythologie wimmelt es nur so von Heldenerzählungen und Kämpfen, von Gewinnern, aber auch Verlierern. Einer von ihnen ist der Titan Atlas. Nach einem verlorenen Kampf gegen die Götter des Olymp muss er zur Strafe fortan das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern tragen – zum Glück besitzt er übermenschliche Kräfte. Anja Manfredi spinnt in ihrer Installation unterschiedliche Bezüge rund um diese Figur. Zu sehen sind himmeltragende Atlasskulpturen, Weltgloben oder die Aufnahme einer Felsenlandschaft des »Atlasgebirges« in Nordwestafrika. Nachdem in einer Führung die Geschichten zu den präsentierten Bildern und Objekten erzählt worden sind, gestalten wir in Kleingruppen selbst übermenschliche Szenarien. Beim Blick durch die Kamera wird mit Perspektiven gespielt und durch bestimmte Blickwinkel eine Bildwelt erzeugt, die Ereignisse zeigt, die eigentlich unmöglich sind: In einem solchen experimentellen Bild kann man beispielsweise über Wasser laufen oder die Decke der Ausstellungshalle stützen. Wir erkunden die Räume in und um die Kunststiftung und suchen nach Orten und Situationen, die sich nur auf einer Fotografie, nicht aber in unserer Wirklichkeit ereignen können. Auf diese Weise erfinden wir eigene mythologische Geschichten.

Workshop IV: Szenen unserer Lebenswelt

(Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 2.2, Q 2.5, Q 4.3)

Ingo Wrzalik war ein leidenschaftlicher Hobbyfotograf. Er hat in einem kleinen Dorf gelebt und so ziemlich alles und jeden fotografiert. Über 15 000 Fotografien hat er in gut 20 Jahren geschossen, auf denen seine Familie – seine Frau und seine Kinder –, Freundinnen und Freunde, arbeitende Nachbarn, spielende Kinder oder einfach nur die idyllische Landschaft rund um das Dorf zu sehen sind. Der Künstler Jens Klein kannte Ingo; er hat sein gesamtes Fotoarchiv übernommen, die Aufnahmen durchgesehen und ungefähr 300 Bilder ausgewählt, die er mittels Diaprojektionen in dieser Ausstellung zeigt. Dafür hat er die Aufnahmen in vier Kategorien unterteilt: Familie, Jugend, Dorf und Arbeit. Nachdem in der Führung durch die Ausstellung herausgearbeitet wurde, woran man die einzelnen Kategorien erkennt, inszenieren wir im anschließenden Workshop fotografisch unsere eigene Realität. In welchen sozialen Umfeldern bewegen wir uns – Familie und Freundeskreis, Schule und vielleicht Sportverein? In Kleingruppen werden verschiedene Situationen nachgestellt und untersucht, wie beispielsweise ein Familienausflug im Vergleich zu einem Ausflug mit Schulfreunden aussehen würde. Welche Unterschiede gibt es im Miteinander und dem Interagieren zwischen Menschen im familiären Kreis oder zwischen Freunden? Die inszenierten Szenen werden fotografisch festgehalten.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Förderstipendium 2021/2022«
27.10.2022–28.01.2023

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Texte

Christina Leber

Katharina Zimmermann

Lektorat

Anna Sophia Herfert

Dr. Cathrin Nielsen,

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 978-3-9823290-4-8

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>

Vertretungsberechtigte
Geschäftsführerinnen:
Dr. Christina Leber
Dr. Kirsten Siersleben
Gesellschafterin:
DZ BANK AG

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Christina Leber

Katrin Thomschke

Ausstellungsmanagement

Katrin Thomschke

Registrier

Dietmar Mezler

Digitales Sammlungsmanagement

Jana Zimmermann

Presse

Imke Koch

Mitarbeiter Ausstellungshalle

Lorenz Rauschenberger

Fabian Zimpel

Kunstpädagogik

Ela Dutta

Juliane Kutter

Kunstvermittlung

Ela Dutta, Marlene Frieze,

Berby Krägefsky, Juliane Kutter,

Robert Mondani, Sonja Palade,

Lorenz Rauschenberger,

Jule Seibel, Claudia Spezzano,

Fabian Zimpel

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,

Stephan Zimmermann Lightsolutions,

EIDOTECH GmbH,

hasenkamp Internationale Transporte
GmbH

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 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)
twitter.com/KunststiftungDZ

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbank

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

ISBN 978-3-9823290-4-8

Der Weg zu uns,
einfach und mobil

